

## КОНЦЕПЦИЯ АПЕРСПЕКТИВНОГО ПРОСТРАНСТВА В ТВОРЧЕСТВЕ АРХИТЕКТОРА ГАНСА ШАРУНА

УДК 72.03:792:929Шарун

DOI: 10.24411/1998-4839-2020-15306

**Е.В. Ермакова**

*Московский архитектурный институт (государственная академия), Москва, Россия*

**Д.Б. Сухин**

*Шаруновское общество, Берлин, Германия*

### Аннотация

В статье рассматривается такое понятие как «аперспективность», получившее своё развитие в различных сферах деятельности, и концепция «аперспективного пространства», сформировавшаяся в творчестве архитектора Ганса Шаруна и ставшая одним из основных принципов построения проектов зданий различного назначения. В полной мере «аперспективность» проявилась в проектах театрально-концертных зданий в городах Кассель (1952 г.), Мангейм (1953 г.), Цюрих (1963 г.), а также в самой значительной постройке архитектора – Берлинской филармонии (1963 г.). Создавался новый формат проведения выступлений, основанный на активизации зрителей вокруг происходящего на сцене, предоставлении зрителю, артисту и сценографу возможности как статичных классически-линейных, так и динамических видов и сцен, разбросанных в пространстве, тематизирующих последовательность действия и т.д.<sup>1</sup>

**Ключевые слова:** «аперспективность», «аперспективное пространство», архитектор Ганс Шарун, театрально-концертные здания, активизация зрителей

## APERSPECTIVE SPACE IN THE WORKS OF HANS SCHAROUN

**E. Ermakova**

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

**D. Sukhin**

*Scharoun Society, Berlin, Germany*

### Abstract

The article is devoted to the concept of «aperspectivity», developed in various fields of activity and to the concept of «aperspective space», which formed in the works of Hans Scharoun and became one of the most significant principles of designing the projects of buildings of various purposes. Theatres and concert halls show the full extent of the idea of «aperspectivity», as seen in Cassel (1952, not built), Mannheim (1953, likewise), and Zurich (1963, same). Berlin's Philharmonic Hall (1963), Scharoun's most significant creation, tops this list. Aperspective theatres and concert halls sought for a new performance format to activate the audience around the stage. The viewer, the artist and the director were provided with a wide range of possibilities to exploit, from classically static linear vistas to dynamic, non-linear moves, including moving performance locations throughout the hall.<sup>2</sup>

**Keywords:** «aperspectivity», «aperspective space», «irrational space», Hans Scharoun, theater and concert halls, spectators' activation

<sup>1</sup> **Для цитирования:** Ермакова Е.В. Концепция аперспективного пространства в творчестве архитектора Ганса Шаруна / Е.В. Ермакова, Д.Б. Сухин // Architecture and Modern Information Technologies. – 2020. – №4(53). – С. 109–120. – URL: [https://marhi.ru/AMIT/2020/4kvart20/PDF/06\\_ermakova.pdf](https://marhi.ru/AMIT/2020/4kvart20/PDF/06_ermakova.pdf) DOI: 10.24411/1998-4839-2020-15306

<sup>2</sup> **For citation:** Ermakova E., Sukhin D. Aperspective Space in the Works of Hans Scharoun. Architecture and Modern Information Technologies, 2020, no. 4(53), pp. 109–120. Available at: [https://marhi.ru/AMIT/2020/4kvart20/PDF/06\\_ermakova.pdf](https://marhi.ru/AMIT/2020/4kvart20/PDF/06_ermakova.pdf) DOI: 10.24411/1998-4839-2020-15306

Термин «аперспективность» возник в философии и стал известен главным образом благодаря труду немецкого мыслителя Жана Гегсера под названием «Исток и современность», обосновавшему сменяющиеся одна другую структуры взаимоотношения человека, его сознания и окружающего мира: «архаичную», «магическую», «мифическую», «ментальную» (она же «линейно-перспективная»). Подобная схематизация непротиворечиво объясняла как упадок XIX века, так и события первой половины XX века в политической, научной и военной сферах. Гегсер утверждал, что человечество ожидает переход к интегральной структуре сознания, включающей в себя все прежние, не знающей более разделения на объект и субъект и превосходящей ограничения линейной трёхмерности в упрощённом прочтении периода грюндерства: «Перспективизация ставит человека в некое подпространство, так что видит он исключительно его, исключительно его охватывает взглядом и мыслью, и забывает всё стоящее рядом, над или, может, за собой... Человек, сам целого мира часть, придаёт этой части, ему самому видимому подпространству господствующее положение. Сектор становится важнее круга, частное – общего». Ожидаемый Гегсером переход на новый структурный порядок давал шанс на освобождение человека от оков времени и пространства, возвращение к целостному мирному и счастливому бытию («Жёсткие связи уступают связям гибким, когда время как компоненту движения учитывают в пространстве, оно освобождается, становится текучим. Вместо очерченных стенами ячеек встаёт целый мир переходов и связей, вместо деления (что было бы рационально) – слияние. Абстрагированное пространство становится конкретным пространственно-временным континуумом, излучает беспричинную лёгкость»). Шанс, требующий деятельного участия в его воплощении: «Новое сознание не станет действенным, пока им не станут каждодневно жить... Каждый может своим отношением и делом внести свой вклад в процесс единения, чтоб не потребовалась на пути к нему сперва ещё одна катастрофа» [1].

Гегсер показал присутствие начал «аперспективности» как в естественных науках, так и в искусстве. Так, в живописи намеренная «аперспективность» возникает немногим позднее изобретения в раннее Новое время однозначной построенной линейной или «искусственной» перспективы [2]. Удовлетворив потребность в измерении, классифицировании и упорядочении видимого мира «шахматными» картинами итальянского и голландского Возрождения, художники вскоре столкнулись с ограничениями данного метода, не позволяющего в полной мере обеспечить иллюзию реальности отображаемого и присутствия в нём наблюдателя. Не отрицая строго математического построения и учитывая, что зритель ожидает увидеть от пространственного расположения сцены, «аперспективная» концепция для достижения своих целей позволяет отдельным элементам картины определённую автономию в рамках общей концепции. Примером этого могут быть «Темницы» Джованни Баттиста Пиранези (рис. 1): листы большого формата при общем обзоре кажутся «правильно» построенными, глубина детализации приглашает к рассмотрению вблизи. Передвигаясь перед рисунком, наблюдатель, однако, оказывается перед последовательностью мизансцен с собственной геометрией построения, вплоть до ощущения подчас пугающего личного присутствия в пространстве картины [3].

Это не единственный пример применения данного метода. «Аперспективность» способствовала появлению «анаморфозы». Картины, созданные с применением этой оптической иллюзии, выталкивают зрителя из его идеального положения в центре перспективного построения и демонстрируют скрытую сторону послания, как на картине Ганса Гольбейна младшего «Послы» (1533 г.) (рис. 2). В этой композиции благодаря намеренному внесению невоспринимаемой в обычных условиях искажённой формы художник показал две стороны мира: земную жизнь, полную открытий и дискуссий и присутствующую в ней тайну смерти.



Рис. 1. Лист XIV из серии «Темницы», аркада нарушает правило единой точки схода



Рис. 2. «Анаморфоза» картины «Послы»

В обоих примерах как оторванность элементов изображаемой сцены от общей перспективной последовательности, так и их незаметная на первый взгляд встроенность в неё позволяет зрителю индивидуальный подход, побуждает к более интенсивному, глубинному рассмотрению, собственной авторской интерпретации и классификации наряду с общим внешним видом. При этом автором является как художник, создатель произведения, так и зритель, создатель прочтения.

«Пиранезийское» построение декораций знала уже сцена барокко, не ведущая, однако, к активизации персоны зрителя. Лишь рубеж XIX и XX веков пришёл к идее разрушения этой преграды, «четвертой стены», объединения сцены и зала, отказа от итальянского театра-коробки в пользу безрангового амфитеатра [4] вплоть до отказа от театрального здания и возвращения представления в городскую или сельскую среду. Авангардные постановки вовлекали публику в процесс взаимодействия с актёрами. Позиция зрителя

как соучастника спектакля оказывается для театра принципиально важной, определяющей его природу [5]. Создаются проекты «другого» театра, такие как «Театр без задника» Всеволода Эмильевича Мейерхольда, «Тотальный театр» Эрвина Пискатора и Вальтера Гропиуса и другие. Главной идеей, которой руководствовались все новаторы, было создать универсальный зал, где можно было бы играть и классику, и модернизм и даже античность и для этого не надо было бы режиссёру «взламывать» сцену.

Концепция немецкого театрального режиссёра Эрвина Пискатора (1893–1966 гг.) – механизированная специальными проекционными системами, лифтами, траволаторами симультанная сцена-трансформер (в рамках одной сценической площадки могло создаваться и параллельно идти несколько действий, предусматривался и сквозной проход как в «театре шествий» ранних советских лет и их средневековом предшественнике – театрализованных пасхальных мистериях). Весь свой опыт он вложил в трактат «Политический театр» (1929 г.). Вместе с Вальтером Гропиусом (1883–1969 гг.) Пискатор стремился реализовать новый тип зрительного зала (проект 1927 г.) с многочисленными вариантами взаиморасположения мест и сцены (рис. 3).

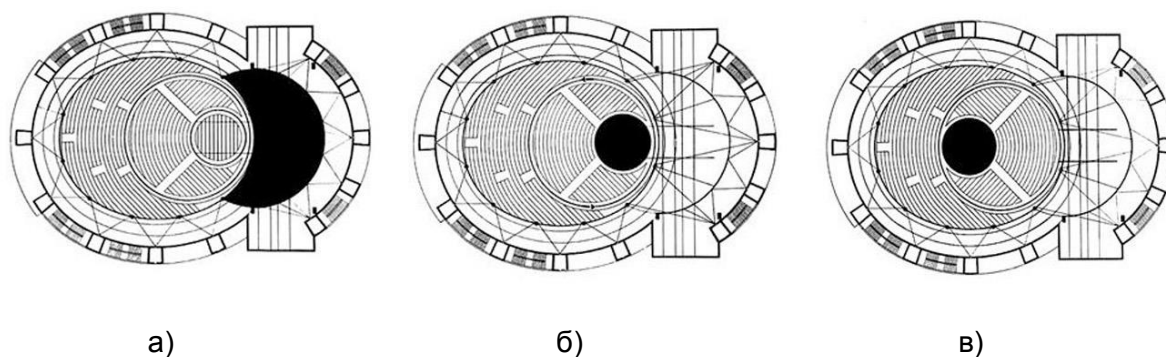


Рис. 3. Варианты расположения сцены в Тотальном театре: а) по типу классической сцены-коробки; б) сцена-арена с трёхсторонним обозрением; в) сцена-арена

В «Театре без задника» Всеволод Мейерхольд ушёл от традиционных декораций, от кулис и фона и назначил актёра главным выразительным средством спектакля. За основу режиссёр взял театральные системы, которые содержались ещё в итальянских «commedia dell'arte», с тем чтобы, по словам Мейерхольда, «так завладеть зрительным залом, чтобы не осталось ни одного равнодушного человека» и приблизить зрителя к актёру, к его действиям и эмоциям (рис. 4).

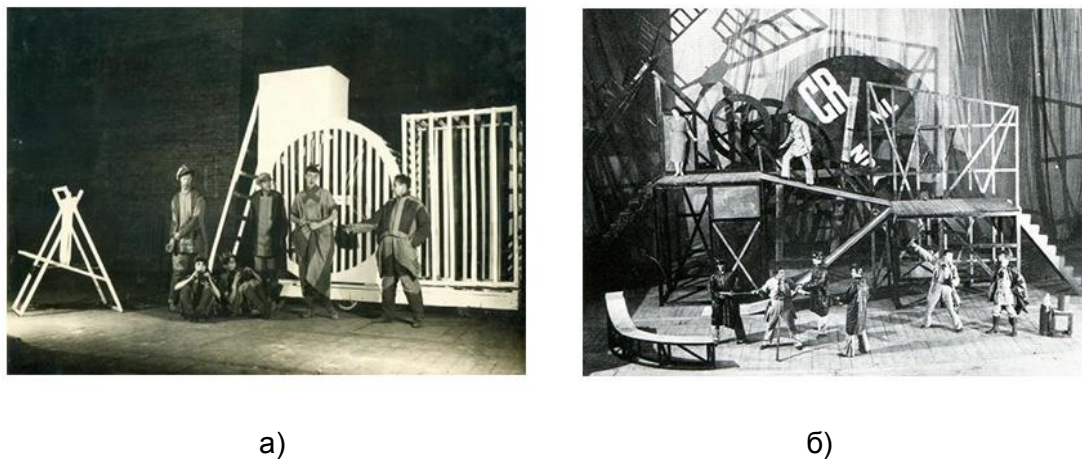


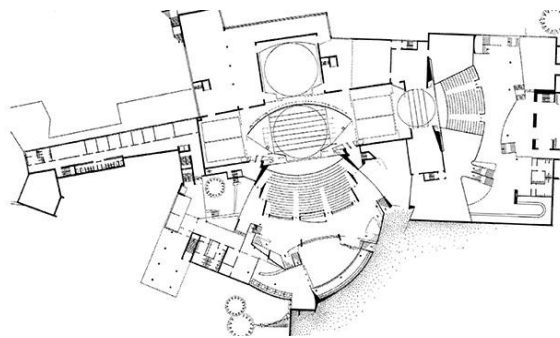
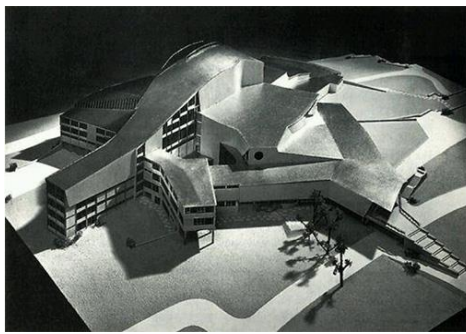
Рис. 4. Спектакли «Театра без задника»: а) «Смерть Тарелкина» (1922 г.); б) «Великодушный рогоносец» (1922 г.)

Тексты Жана Гебсера не содержат описания отвечающих его концепции театральных залов, но можно прийти к выводу, что «аперспективным» является такое пространство зала, которое не связано определённой линией перспективного схода, вместо этого предопределяя сценографу или зрителю возможность множественных, в том числе и линейных перспектив. Несмотря, а, возможно, именно из-за подобной непрояснённости понятийный аппарат Гебсера был неоднократно цитирован в описаниях театров и концертных новостроек Западной Германии и немецкоязычных стран, где в 1949–1969 годах было в едином порыве построено более 20 зданий. Далеко не все из них разделяли подобные черты, общим было лишь отсутствие выраженных лож и универсальность сцены, пригодной как для оперы, так и для балета, для концертов или конгрессов. Каких-либо реформистских постановок в те годы немецкие театры не знали.

Гебсер, однако, писал про театры построенные – и отдельно хвалил «мастерское и смелое преодоление закостенелости одноточечной перспективы» и «новые образы, показывающие глубокое погружение в новое (т.е. «интегральное», авторы) сознание» Ганса Шаруна [6]. Шарун, который был знаком с трудами Гебсера, не мог не заметить соответствие его слов предсказанному Хуго Хэрингом переходу к «органичному» зодчеству как «урочному заданию эпохи» [7].

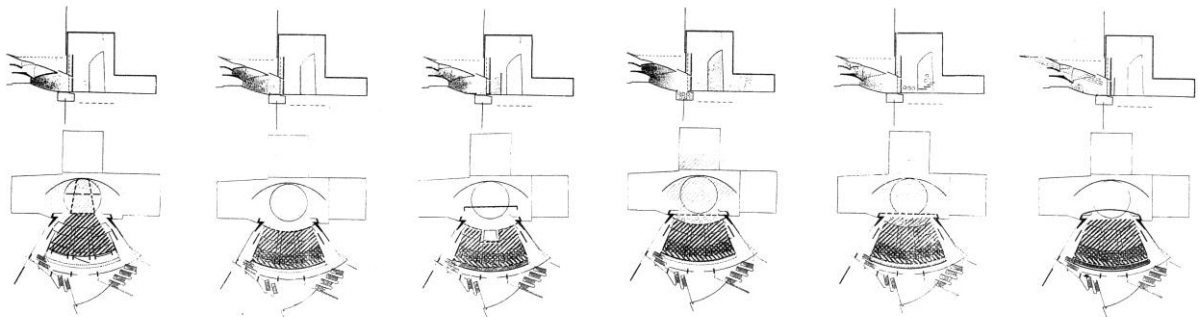
Из 19 проектов театральных и концертных залов Шаруна воплощены были лишь филармония в Берлине и театр в Вольфсбурге. Конкурсный проект театра в г. Кассель (1952 г.) стал первым его предложением «аперспективного пространства» для зрелищного здания (рис. 5). Главным нововведением в проекте театра являлась очень широкая сцена без просцениума, оснащённая «широтным горизонтом» в дополнение к традиционному глубинному построению, позволяющая проводить на ней мероприятия разных жанров и размеров. Занавес мог раскрываться как полностью, так и частично, создавая переменные игровые площадки; музыканты и хор могли размещаться как в яме, так и на подиуме или на хорах... Точная подгонка зрительского зала под идущее в нём представление, большое количество точек обзора и разнонаправленных, заранее не предусматриваемых, личных видовых связей, обеспечивает, по идее Шаруна, не только раскрытие всех сторон идущего здесь произведения, но и способствует объединению отдельных людей в общность [8]: «а-симметрия свидетельствует о социальном принципе организации пространства» [9]. Традиционная же пространственная композиция театрального зала способствует превращению публики в массу единиц.

«Аперспективность» и далее активно используется архитектором, вылившись в 1953 году в конкурсном проекте театра в г. Мангейм в исследование «О структуре театра» Марго Ашенбреннер, учёного секретаря Хуго Херинга (как и в сотрудничестве Шаруна и Херинга, здесь следует предполагать соавторство), впервые определившее до сих пор неоформленное понятие. Согласно исследованию, старому придворному театру с разделением по социальной иерархии приходит конец, он уступает место свободному театру будущего, ведущему своё происхождение из театра открытого пространства греков, театра пути христианских мистерий, «кубической симультанной сцены» Средневековья и театра «Глобус» Уильяма Шекспира (рис. 6). Традиционный или «рациональный» театр своим предзаданным и оформленным в некую абстрактную геометрию расположением кресел, своим порталом авансцены, по мнению авторов, служит зрителям пространственным якорем, дающим им точно оценить своё расположение по отношению к действию [10] и не дающим оттого погрузиться в пространство представления. Новый, «иррациональный» и «аперспективный» зал без арок и традиционного расположения кресел выдвигал как театральное представление на более сложный уровень, так и зрителя, лишая его «относительности» и переводя спектакль в диалог между ним и актёром.



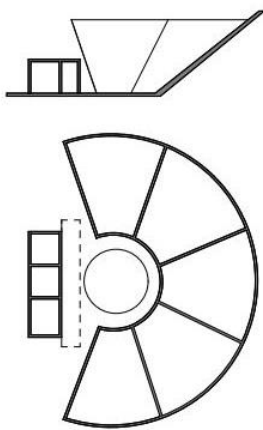
а)

б)

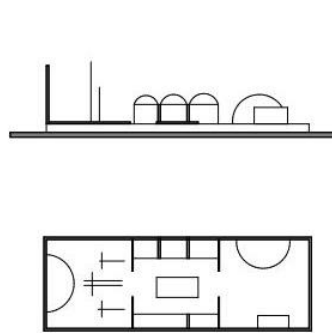


в)

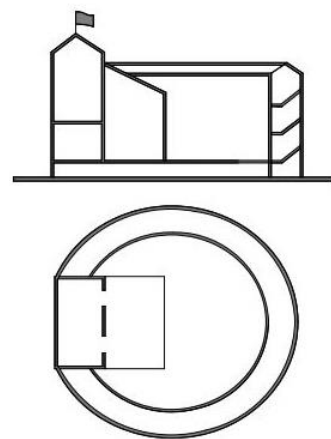
Рис. 5. Проект театра в г. Кассель (1952 г.): а) макет; б) план первого этажа; в) схемы использования зала, слева направо: зауженная сцена для камерных спектаклей, ярусы не используются – раскрытая сцена для больших представлений – античный театр с оркестрой – классическая опера с оркестровой ямой – оратория или иное музыкальное произведение с полноформатными хорами на сцене и на верхних ярусах – политическое собрание с естественным светом через ярусы



а)



б)

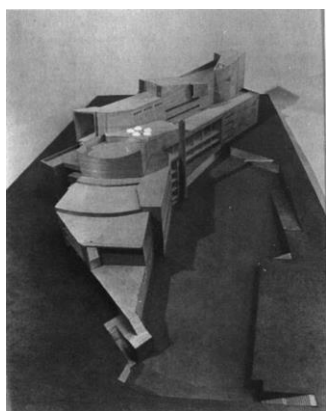


в)

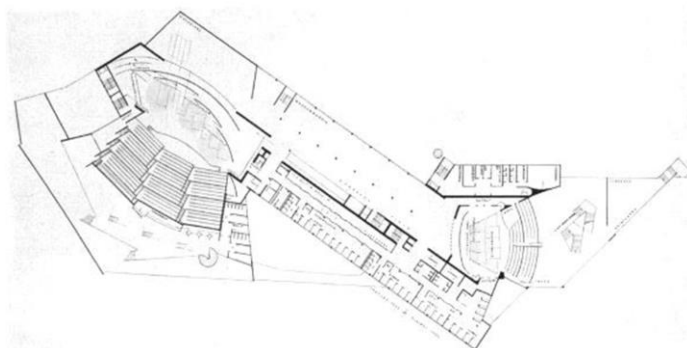
Рис. 6. Примеры аперспективного пространства: а) театр Древней Греции; б) театр пути христианских мистерий; в) театр Глобус

Сцена в Мангейме предполагалась ещё шире, чем в проекте театра в г. Кассель, и в ней полностью отсутствовала зона просцениума (рис. 7). Действие должно было разворачиваться в разных местах сцены, занавес размыкался в любом месте и даже на

разной высоте, в зависимости от задумки режиссёра. Смена действий предполагалась с помощью включения и выключения ламп, а не занавесом; задник сцены показывался в виде изогнутых экранов, которые можно было использовать в вогнутых или выпуклых положениях или транспортировать как вагонетки некоего фуникулёра, приближаясь или удаляясь от рампы.



а)



б)

Рис. 7. Проект театра в г. Мангейм (1953 г.): а) макет театра; б) план

Зал не имеет оси симметрии, зрители группами, террасами сидят под углами к сцене [13]. Их видовые оси и точки перспективного схода таким образом естественно различны, обеспечивая ключевое для «аперспективного» театра наличие множества точек обзора сцены. Новаторское объёмно-планировочное решение также скрывает расстояние до сцены – соседние группы-террасы в затемнённом зале за парапетами не видны. Создаётся не только эффект присутствия и вовлечение в театральное действие – зрители кластеризируются, вводятся в процесс общения друг с другом. Началом этому процессу служит уже вестибюль, где каждому зрительскому блоку отведён свой вход, за ним – свой гардероб и далее своя лестница в фойе.

Экспериментирование с пространством Ганс Шарун продолжает в проекте концертного зала для города Саарбрюккен (1958 г.). Планировочная структура здания включает в себя Большой и Малый залы, которые могли использоваться вместе или отдельно в зависимости от требований к постановке (рис. 8).

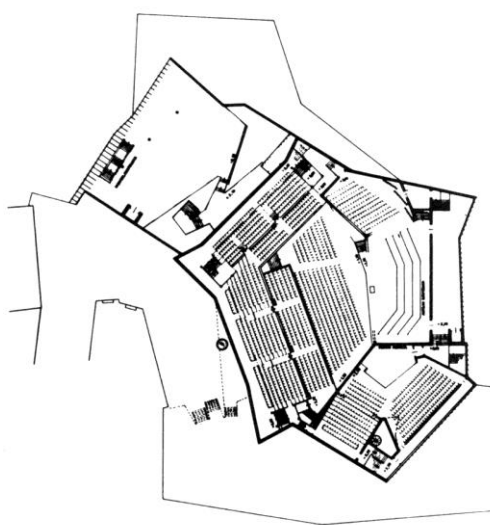


Рис. 8. Проект театра в г. Саарбрюккен (1958 г.)

Наиболее значительным произведением Ганса Шаруна является здание Берлинской филармонии, открытое в 1963 году (большой зал) и 1987 году (камерный зал). Автор здесь в полной мере реализовал давно волновавшие его идеи функционального и объёмно-пространственного решения театрально-концертного здания, дарующего сцене и залу совершенно особого рода контакт [8], небывалый коллективный музыкальный опыт [14]. Принцип «аперспективного пространства» мастерски воплощён в концепции «кругового звука» и «музыки в центре»: оркестр филармонии впервые в мире окружён слушателями со всех сторон, и ни одно место не находится дальше 30 м от музыканта. Центральное положение площадки оркестра напоминает проект «Тотального театра» Гропиуса, оставшийся неосуществлённым (косой купол «Тотального театра», как акустическая линза, не был пригоден для концертов). Каждый зритель может наблюдать за происходящим на сцене под индивидуальным углом зрения, находясь как напротив оркестра, так и напротив друг друга и вместе переживая общность события (рис. 9). Как и в Касселе, предусмотрены оркестровые и певческие хоры; как и в Мангейме не имеется абсолютных точек и линий опоры, и не приводится к геометрической первоформе объём зала: в пространстве без предзаданных форм, «царских лож» или осей каждый зритель становится центром пространства.

Принцип многофокусного представления в филармонии действует по двум композиционным правилам: во-первых, параллельные ряды сидений расположены группами таким образом, чтобы создать перпендикулярный фокус; во-вторых, очертания и ориентация этих групп друг к другу создают целый ряд фокусов [13].

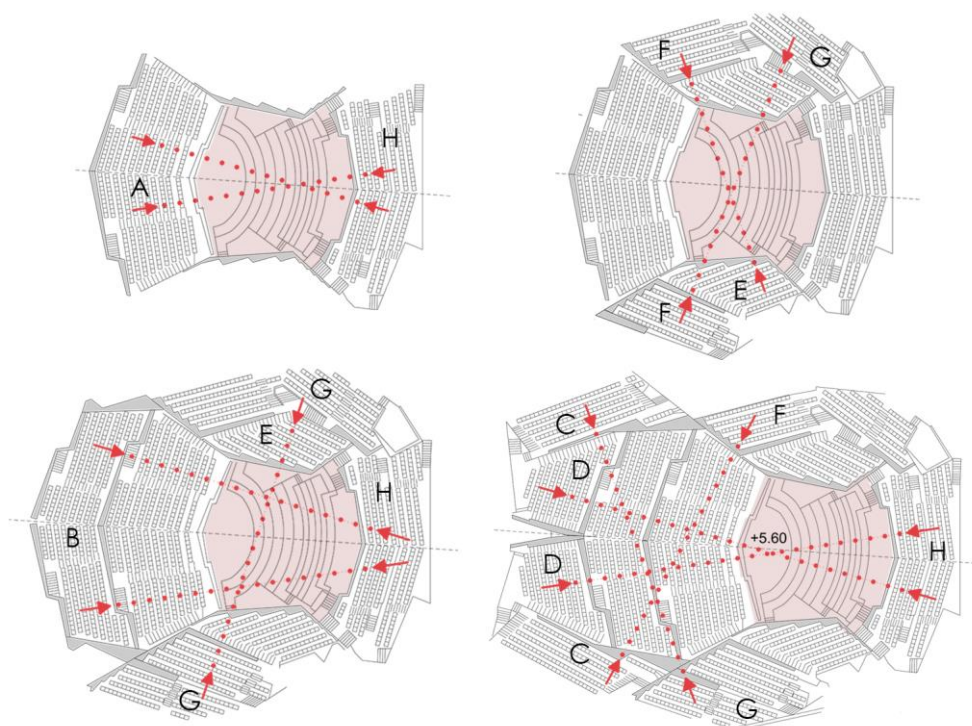


Рис. 9. Схема движения взгляда зрителей на разных уровнях террас Большого зала Филармонии

Знаменитый валторнист филармонии Фергус Мак Уильям, передавая свои впечатления от игры на сцене, отметил, что первые четыре ряда сидений находятся почти на уровне глаз с оркестром. Это, по его словам, создаёт своего рода напряжение, не встречающееся в других музыкальных пространствах. «Когда ты на сцене, – говорил Мак Уильям, – ты смотришь на половину зрителей. Другая половина аудитории смотрит прямо на вас, независимо в каком направлении вы смотрите. Это действительно подчёркивает чувство общности» [16].



В 1963 году Ганс Шарун принимает участие в конкурсе на здание драматического театра в г. Цюрих. Новая организация пространства здесь более упрощена, кристаллизована, отвечая, как более скованному участку в центре города, так и скалам вдали. Театр-кристалл при всей своей обширности и массивности благодаря искусственному взаимодействию горизонтальных и слегка наклонных поверхностей неожиданно лёгок. Сцена в зал вступает ромбом, линии которого продолжают расходящиеся от «портала» карманы сцены: при полном открытии они, как и в Мангейме и Касселе, создают широтный горизонт, не требуя при этом такой же как там ширины пролёта. Зрительный зал ярко симметричен, хотя и тут не имеет осевых проходов (рис. 10).

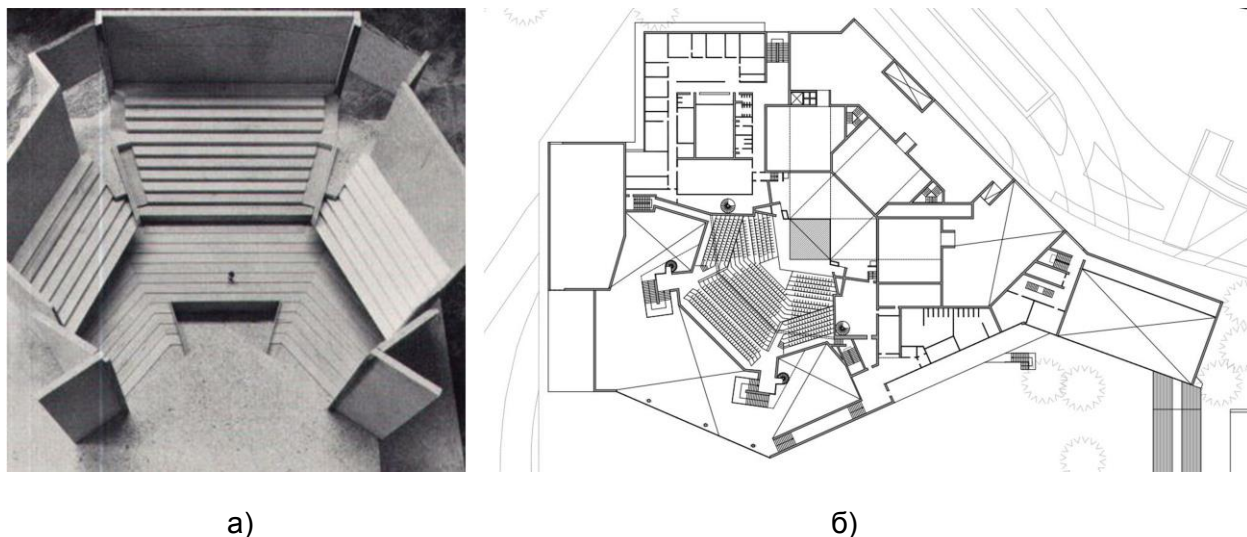


Рис. 10. Проект театра в г. Цюрих (1963 г.): а) макет зала; б) план театра

Проект концертного зала в г. Пфорцгейм, выдвинутый на конкурс в 1964 году, повторяет основные идеи театра в г. Саарбрюккен. Большой и Малый залы могут использоваться отдельно или вместе, но залы теперь симметричны к собственной центральной оси (рис. 11).

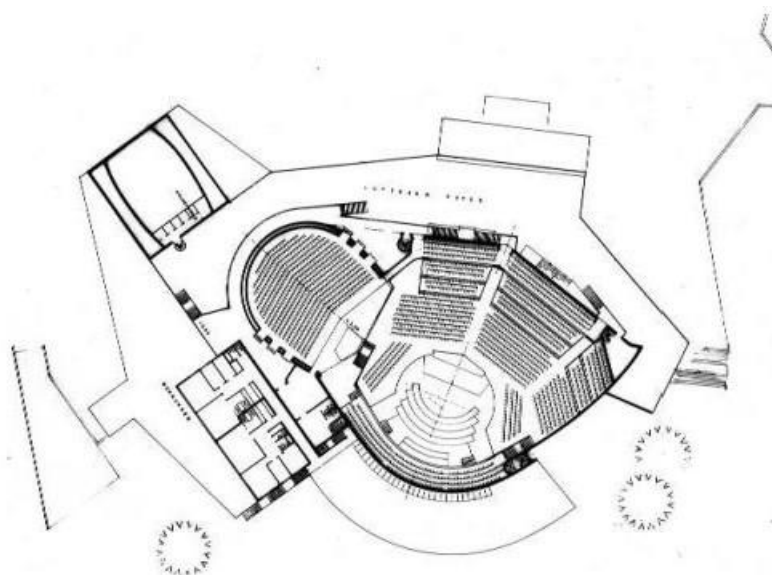


Рис. 11. Проект театра в г. Пфорцгейм (1964 г.)

Аперспективное пространство, не связанное некоей предопределённой линией перспективного схода и не предзадающее точки осмотра, но предоставляющее

множество видов, проглядов, соотношений и взаимодействий всегда играло первоочередную роль в творчестве архитектора Ганса Шаруна. Его поиск не следовал формальным «рациональным» абстракциям, предпочитая им человеческую иррациональность, психологическую усложнённость, эмоциональную многозначность. Современные исследователи видят в получаемых комплексных взаимосвязях отражение многомерности и многокультурности современной жизни, «открытую» для соучастия систему. Вышепоказанные театральные-концертные здания содержат в себе идеи обновления театра, зачастую ещё не нашедшие своего режиссёра: большинство заявленных как «аперспективные» театры послевоенной Германии были глубинными конструкциями, пусть и с порталом увеличенной ширины – многофункциональными, а не многоперспективными залами.

### Источники иллюстраций

- Рис. 1. – URL: <https://darkermagazine.ru/page/bumazhnye-tjurmy-dzhovanni-piranezi>  
 Рис. 2. [2].  
 Рис. 3. – URL: <https://www.theatre-architecture.eu/en/db/?cmd=show&imageID=112634>  
 Рис. 4. а) – URL: <https://russiainphoto.ru/photos/24086/>;  
 б) [https://m.gazeta.ru/culture/photo/80\\_let\\_so\\_smerti\\_vsevoloda\\_meierholda.shtml?rcmclid=f76b9a09b239d628](https://m.gazeta.ru/culture/photo/80_let_so_smerti_vsevoloda_meierholda.shtml?rcmclid=f76b9a09b239d628)  
 Рис. 5. а–б) [8], в) [11]  
 Рис. 6. а–в) по [12] схема Е. Ермаковой.  
 Рис. 7. [12].  
 Рис. 8. [10].  
 Рис. 9. Чертёж Е. Ермаковой.  
 Рис. 10, 11. [10]

### Литература

1. Gebser J. Ursprung und Gegenwart. – Мюнхен, 1992 . Том 1, Die Fundamente der aperspektivischen Welt. – С. 51, 672; Том 2, Die Manifestationen der aperspektivischen Welt. – С. 417.
2. Hensel T. Aperspektive als symbolische Form. Eine Annäherung. – URL: <http://www.gib.uni-tuebingen.de/image/ausgaben?function=fnArticle&showArticle=51> (дата обращения: 13.08.2020).
3. Де Квинси Т. Исповедь англичанина, употребляющего опиум. – Москва, 1994. – С. 160
4. Ильдатова А. Мне бы в небо: театр и бумажная архитектура // Театр. –2016. – № 26.
5. Спасская М.А. Новые подходы к зрительскому со-участию в театре после перформативного поворота – Ярославль: Ярославский педагогический вестник, 2019. – № 2. – С. 171–179
6. Syring E., Kirschenmann J.C., Gössel P. Hans Scharoun 1893–1972; Außenseiter der Moderne. – Кёльн, 2004. – С.12
7. Сухин Д.Б. Между стилем и методом: к архитектуре Хуго Хэринга и Ганса Шаруна / Личность, эпоха, стиль. Вопросы всеобщей истории архитектуры: сборник докладов конференции НИИТАГ. – Москва, 2012. – С. 276–296.
8. Стригалева А.А. Возвращение к экспрессионизму / Архитектура Запада - Москва, 1972. – С. 166–186.

9. Scharoun H. Vom Stadt-Wesen und Architekt-Sein. Vortrag anlässlich der Verleihung des Fritz-Schumacher-Preises in Hamburg 1954. – Berlin, 1986. – С. 35
10. Blundell-Jones P. From the Neo-Classical Axis to Aperspective Space // *The Architectural Review*. – 1988. – №1093. – С. 18–27.
11. Zur Erinnerung: Kassel 1952 // *Bauwelt* – 1968 - №50 — С. 1611
12. Daraban A. Representations of the Fragmentary in Modern Architecture // *SAJ*, 2018. – №10. – С. 157-172
13. Ермакова Е.В. Концепция «срединного пространства» в творчестве архитектора Ганса Шаруна / Наука, образование и экспериментальное проектирование. Труды МАРХИ: Материалы научно-практической конференции. – Москва: МАРХИ, 2020. – С. 167–169.
14. Battolla C.L. An Architecture that Amplifies the Experience of Music: Hans Scharoun's Philharmonie // University of Brighton. *Architectural Humanities Essay*. – 2014. – С. 1–8.
15. Wang W. The Philharmonie or the Lightness of Democracy. – URL: [https://theatrum-mundi.org/library-category/thought-piece/?loaded\\_pages=2#](https://theatrum-mundi.org/library-category/thought-piece/?loaded_pages=2#) (дата обращения: 13.08.2020).
16. Scaturro M. Love Letter to the Berlin Philharmonic. – URL: <https://www.theatlantic.com/international/archive/2013/10/love-letter-to-the-berlin-philharmonic/280974/> (дата обращения: 01.09.2020).

## References

1. Gebser J. *Ursprung und Gegenwart, Die Fundamente der aperspektivischen Welt* – Munich, 1992, pp. 51, 672; *Die Manifestationen der aperspektivischen Welt*. Munich, 1992, p. 417.
2. Hensel T. Aperspektive als symbolische Form. Eine Annäherung. Available at: <http://www.gib.unituebingen.de/image/ausgaben?function=fnArticle&showArticle=51>
3. De Quincey T. *Ispoved' anglichanina, upotrebyayushchego opium* [Confessions of an English Opium-Eater]. Moscow, 1994, p.160.
4. Il'datova A. *Mne by v nebo: teatr i bumazhnaya arkhitektura*. Teatr [I Wish I Could Fly: Theatre and Paper Architecture. Theater]. 2016, no. 26.
5. Spasskaya M.A. *Novyye podkhody k zritel'skomu so-uchastiyu v teatre posle performativnogo povorota* [New Post-Performative Turn Approaches to Audience Participation in Theatres]. Yaroslavl, 2019, no. 2, pp. 171–179.
6. Syring E., Kirschenmann J.C., Gössel P. *Hans Scharoun 1893-1972; Außenseiter der Moderne*. Cologne, 2004, p. 12.
7. Sukhin D. *Mezhdu stilem i metodom: k arkhitecture Hugo Hjeringa i Gansa Sharuna* [Between Style and Method, on the Architecture of Hugo Haering and Hans Scharoun, in: Personality, Epoch, and Style. Questions of General Architecture History, NIITAG conference theses]. Moscow, 2012, pp. 276–296.
8. Strigalev A.A. *Vozvrashcheniye k ekspressionizmu* [Return to Expressionism]. Moscow, 1972, pp. 166–186.

9. Scharoun H. Vom Stadt-Wesen und Architekt-Sein. Vortrag anlässlich der Verleihung des Fritz-Schumacher-Preises in Hamburg 1954. Berlin, 1986, p. 35.
10. Blundell-Jones P. From the Neo-Classical Axis to Aperspective Space // *The Architectural Review*, 1988, 1093, pp. 18–27.
11. Zur Erinnerung: Kassel 1952 // *Bauwelt* – 1968, 50, p. 1611
12. Daraban, A. Representations of the Fragmentary in Modern Architecture // *SAJ*, 2018. – №10. – С. 157-172
13. Ermakova E. Kontsepsiya «sredinnogo prostranstva» v tvorchestve arkhitekтора Gansa *Sharuna / Nauka, obrazovaniye i eksperimental'noye proyektirovaniye* [«Spaces of the Centre» in Hans Scharoun's works. Proceedings of an International Research-cum-Praxi Conference]. Moscow, 2020, pp. 167–169.
14. Battolla C.L. An Architecture that Amplifies the Experience of Music: Hans Scharoun's Philharmonie. University of Brighton. Architectural Humanities Essay, 2014, pp. 1–8.
15. Wang W. The Philharmonie or the Lightness of Democracy. Available at: [https://theatrum-mundi.org/library-category/thought-piece/?loaded\\_pages=2#](https://theatrum-mundi.org/library-category/thought-piece/?loaded_pages=2#)
16. Scaturro M. Love Letter to the Berlin Philharmonic. Available at: <https://www.theatlantic.com/international/archive/2013/10/love-letter-to-the-berlin-philharmonic/280974/>

## ОБ АВТОРАХ

### **Ермакова Евгения Владимировна**

Магистрант, кафедра «Архитектура общественных зданий», Московский архитектурный институт (государственная академия), Москва, Россия  
e-mail: [evgenia.er@mail.ru](mailto:evgenia.er@mail.ru)

### **Сухин Дмитрий Борисович**

Дипломированный инженер, Берлинский технический университет, архитектор (Нидерланды), 2й председатель Шаруновского общества, Берлин, Германия  
e-mail: [suchin@scharoun-gesellschaft.de](mailto:suchin@scharoun-gesellschaft.de)

## ABOUT THE AUTHORS

### **Ermakova Evgenia**

Master Student, Chair «Architecture of Public Buildings», Moscow Institute of Architecture (State Academy), Moscow, Russia  
e-mail: [evgenia.er@mail.ru](mailto:evgenia.er@mail.ru)

### **Sukhin Dmitry**

Graduated Engineer, Berlin Technical University, Architect (Netherlands), 2nd Chairman of the Scharoun Society (registered charity in Berlin, Germany)  
e-mail: [suchin@scharoun-gesellschaft.de](mailto:suchin@scharoun-gesellschaft.de)