

Татьяна ГНЕДОВСКАЯ

ОТ ДРАМАТИЧЕСКОГО ТЕАТРА – К БОЛЬШОМУ ДРАМАТИЧЕСКОМУ, ОТ ИДЕАЛЬНОГО ТЕАТРА – К ТОТАЛЬНОМУ

**РЕФОРМА НЕМЕЦКОГО ТЕАТРАЛЬНОГО ЗДАНИЯ И ЕЕ ИТОГИ
В ЭПОХУ ВЕЙМАРСКОЙ РЕСПУБЛИКИ**

АРХИТЕКТУРА И ТЕАТР В ПОИСКАХ ИДЕАЛА. НАЧАЛО РЕФОРМ

На эпоху Веймарской республики пришелся завершающий этап реформы театрального здания, шедшей в Германии на протяжении целого столетия. Напомним, с чего эта реформа стартовала, и какими идеями вдохновлялись ее инициаторы и участники.

Как известно, самым распространенным видом зрелищного здания на протяжении XVII–XIX веков во всех европейских странах оставался большой, парадный театр оперного образца, бравший за основу театральные постройки эпохи Ренессанса. Сравнительно малую часть подобных построек занимал подковообразный зрительный зал, в высоту поделенный на ярусы, с многочисленными ложами. Большие вестибюли, анфилады, фойе, парадные лестницы окружали ядро театра. Огромные размеры театрального здания диктовались не только обилием «светских зон», но и габаритами сценической коробки, внушительная высота и глубина которой объяснялись наличием приспособлений для смены

и хранения громоздких перспективных декораций.

Немецкое театральное строительство было одним из самых отсталых. «Зарождение собственных национальных форм театральных зданий в Германии сильно запоздало. А до этого приглашаемые сюда иностранные архитекторы привозили с собой уже оформившееся искусство их страны: сначала итальянский, а потом французский театр и театральную архитектуру»¹.

Одним из первых осмыслить потребности современного драматического театра и ответить на них новыми планировочными принципами попытался прославленный мастер немецкого классицизма Карл Фридрих Шинкель (1781–1841). За образец нового зрелищного здания им был взят уже не ренессансный, но античный театр, в котором всем зрителям предоставлялись сопоставимые по качеству условия видимости и слышимости, а актер и публика находились в гораздо более тесном контакте друг с другом. К сожалению, в здании Драматического театра (Schauspielhaus) в Берлине, которое строилось по проекту

¹ Бархин Г. Б. *Архитектура театра*. М., 1952. С. 49.

Шинкеля в 1818–1820 годах, далеко не все его революционные идеи нашли свое воплощение. Однако очень многие из них были подхвачены и использованы через несколько десятилетий, когда в Германии начали широко распространяться утопические идеи о возможности преобразования и радикального улучшения жизни людей средствами искусства. «Подобно храму, театр представляет собой своего рода модель системы человеческих взаимоотношений, человеческого миропонимания и общественного устройства»², поэтому в период поисков некой «художественной альтернативы», утратившей свое влияние традиционной религии, театр попал в центр внимания представителей самых разных творческих профессий, включая и архитекторов.

Одним из первых за глобальное переосмысление задач и специфики современного театрального зрелища и, как следствие, структуры театрального здания с позиций идей панэстетизма взялся знаменитый композитор, постановщик и мыслитель Рихард Вагнер (1813–1883). Он верил, что искусство в силах пробудить умы и помочь преодолеть «цивилизованный упадок и современное христианское тупоумие»³, а «театр должен в этом освобождении идти впереди всех, так как он *всеобъемлющее художественное учреждение*»⁴. В 1843 году состоялось знакомство Вагнера с архитектором Готфридом Земпером (1803–1879) – автором здания дрезденской оперы, на сцене которой Вагнер ставил своего «Летучего голландца». Их сотрудничество было недолгим, но чрезвычайно плодотворным и стало



первым опытом активного взаимодействия режиссера-новатора с архитектором-новатором.

Не нужно объяснять, что всякий театр зиждется на взаимодействии двух компонентов – актера и зрителя. В структуре театрального здания им отвечают сцена и зал. В соответствии с этим реформа европейской театральной архитектуры шла до тех пор по двум основным направлениям: изменения в планировке зрительного зала были следствием перемен в общественном устройстве, в то время как конфигурация и размеры сцены менялись в зависимости от специфики постановок. И Вагнер, и Земпер были убежденными сторонниками идеи, что между искусством и социальными процессами существует самая непосредственная связь, а потому взялись за переосмысление не отдельно взятых сцены и зрительного зала, но структуры театрального здания в целом.

В 1872–1876 годах в Байрейте специально для музыкальных драм Вагнера был выстроен театр, в облике и внутренней структуре которого нашли воплощение многие революционные идеи, как Вагнера, так и Земпера, хотя

К.Ф. Шинкель.
Драматический театр в Берлине

² Дехтерева А. *Новый театр в новой архитектуре. Россия. Первая треть XX века // Пути и перепутья. М., 2006. С. 94.*

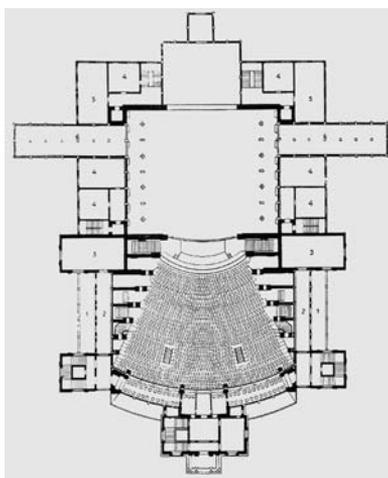
³ Вагнер Р. *Искусство и революция // Theologia teutonica contemporanea: Германская мысль конца XIX – начала XX в. о религии, искусстве, философии. СПб., 2006. С. 42.*

⁴ Там же. С. 56.

строющим архитектором и автором окончательного проекта стал архитектор Отто Брюквальд. Как известно, Вагнер мечтал превратить свои музыкальные драмы во всеохватное, синтетическое и комплексное произведение искусств – Gesamtkunstwerk. Его театр должен был стать истинным Домом искусств и принять на себя функции народного праздника – раскрепощающего, возвышающего и объединяющего одновременно, что явствовало уже из названия новой постройки – Фестшпильхауз (Festschpielhaus), т.е. «дом праздничных игр».

Чтобы зритель всецело сосредоточивался на игре исполнителей и не отвлекался на музыкантов и дирижера, оркестровая яма в байрейтском театре была очень сильно заглублена и при желании перекрывалась полом авансцены. Если традиционно во время представлений в зрительном зале горел свет, то в театре Вагнера освещенной оставалась только сцена. Ярусы были упразднены, а зрительный зал превращен в амфитеатр, имеющий в плане форму сектора – только вдоль задней стенки зала сохранялся ряд лож. Действуя так, Вагнер пытался свести на нет светскую жизнь во время представления, а кроме того, демократизировать театральное пространство, уравнив всех зрителей перед лицом зрелища. В своем новом театре Вагнер свел к минимуму площади фойе и вестибюлей и настоял на аскетическом оформлении всех помещений, а краснокирпичные фасады театра вообще больше напоминали фабричные, чем театральные⁵.

Характерно, что уже эта первая театральная постройка, задуманная как «идеальная», отличалась



рядом существенных недостатков. В чрезмерно заглубленной оркестровой яме музыканты задыхались от отсутствия воздуха, а акустика в ней была устроена так, что любые посторонние звуки становились слышны публике. Далеко не все места в амфитеатре обеспечивали зрителю хороший обзор слишком глубокой сцены и т.д. Тем не менее, именно в силу своего революционного характера, Фестшпильхауз Вагнера стал отправной точкой для дальнейшей реформы зрелищных зданий, самая активная фаза которой пришлось на первую треть XX века.

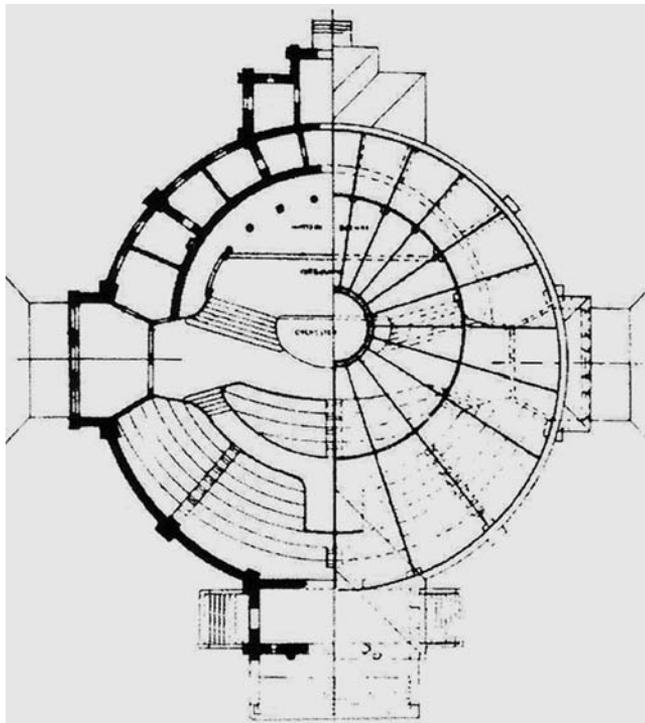
О. Брюквальд.
Фестшпильхауз в
Байрейте

О. Брюквальд. Фестшпильхауз в Байрейте.
План

⁵ Существуют сведения, что Брюквальд в дальнейшем рассчитывал дополнительно украсить фасады театра, но на осуществление этого замысла не нашлось средств.

Начиная с рубежа XIX–XX веков число проектов «идеальных» театров неудержимо росло, причем среди их авторов были и архитекторы, и художники, и сценографы, и режиссеры. Так, живописец Петер Беренс (1868–1940), в числе других молодых художников югендстиля участвовавший в создании Дармштадтской колонии художников на Матильденхее, в рубежном 1900 году создал свой проект идеального театра, который изобразил и подробно описал в брошюре «Праздник жизни и искусства или Рассмотрение театра как высочайшего символа культуры»⁶. Вслед за Шинкелем и Вагнером главный образец для подражания Беренс видел в древнегреческом театре, равнодоступном представителям разных сословий и характеризовавшемся тесным взаимодействием актера и публики. Круглый в плане театр Беренса представлял собой миниатюрную копию древнегреческого амфитеатра. Неглубокая сцена не имела ни кулис, ни рампы, была распахнута навстречу крутым ступеням зрительских мест и существовала с ними в едином подкупольном пространстве. Активный контакт актера и зрителя, превращение сопереживания в творческий акт символизировали для Беренса слияние искусства и жизни, к которому стремились в эти годы все ведущие художественные реформаторы.

Уменьшение размеров театра по сравнению с древним его аналогом, влекло за собой принципиальное изменение статуса: из народного он превращался в элитарный. Его зрителями и одновременно участниками сложных синтетических действ, которые



Беренс описывал в своей брошюре, должны были стать его товарищи по Дармштадтской колонии художников, члены узкого круга единомышленников. В свою очередь, купольное перекрытие сообщало небольшому помещению не только ощущение обособленности, но и сходство с храмом, которому в эти годы так часто уподобляли театр. Устройство купола должно было воспроизводить (опять же в миниатюре) перекрытие римского Пантеона: Беренс хотел прорезать в крыше круглое отверстие, чтобы сцена и зал освещались солнечным светом.

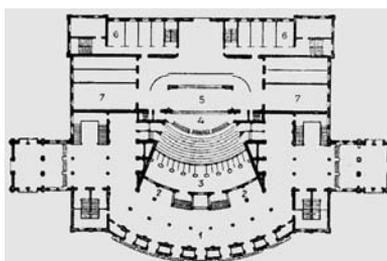
Проект реализован не был, однако, есть основания думать, что многие идеи Беренса были оценены по достоинству и подхвачены его другом, молодым режиссером Георгом Фуксом (1868–1949), также

П. Беренс.
Проект идеального
театра

⁶ Behrens P. *Feste des Lebens und der Kunst*. Leipzig, 1900.

стремившимся реформировать, как театральное действо, так и театральное здание. Разработку проекта своего идеального театра Фукс поручил профессиональному архитектору Макс Литману, специализировавшемуся на проектировании театральных построек. Их совместный проект зрелищного здания представлял собой компромисс между радикальным предложением Беренса и реальной байрейтской постройкой. С беренсовским проектом перекликались не только камерные размеры театра, крутые ступени зрительских мест и использование естественного света, но и главное новшество, за которое ратовал Фукс – так называемая «рельефная сцена». Из глубокой, оперного образца, помещенной в коробку и замкнутой со всех сторон кулисами, рампой, и оркестровой ямой, сцена превращалась в открытую, низкую и почти плоскую. На фоне близко расположенного задника актеры должны были группироваться наподобие древнегреческих барельефов. Как у Беренса, так и у Фукса сцена соединялась со зрительным залом, выдаваясь в него полукругом, а, кроме того, через оркестровую яму можно было перекинуть просцениум, игравший роль своеобразного моста между актером и зрителем. Фукс писал: «Актер и зритель, сцена и зрительная зала по своему происхождению и по самой своей сущности не противоположны друг другу, а нечто единое»⁷

В 1906 году, когда Фукс и Литман начали вместе строить мюнхенский Художественный театр, от наиболее радикальных и смелых нововведений им пришлось отказаться. Реальный театр был гораздо больше «идеального» по размерам; спектакли в нем по традиции шли



Г. Фукс, М. Литман.
Художественный театр
в Мюнхене

Г. Фукс, М. Литман. Про-
ект реформированного
театра. План

вечером, а потому все здание было электрифицировано, и ни о каком солнечном освещении никто уже не вспоминал; а на место крутых ступеней с сиденьями в амфитеатр зрительских мест вернулись нумерованные кресла. Практически единственным принципиальным новшеством здесь была плоская «рельефная» сцена. Но и она себя не оправдала. «В 1907 году новый театр показал “Двенадцатую ночь” Шекспира и комедию Аристофана “Птицы”. И тут обнаружилось, что возможности “плоского живописного пространства”, взятого за основу сценических построений, невелики: они истощились всего за один сезон»⁸.

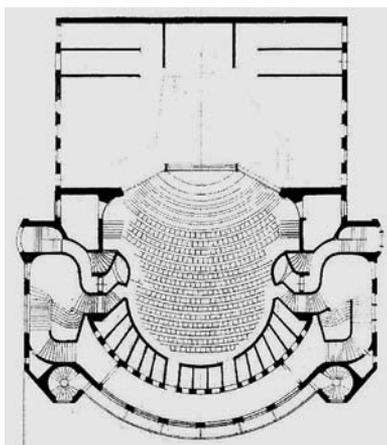
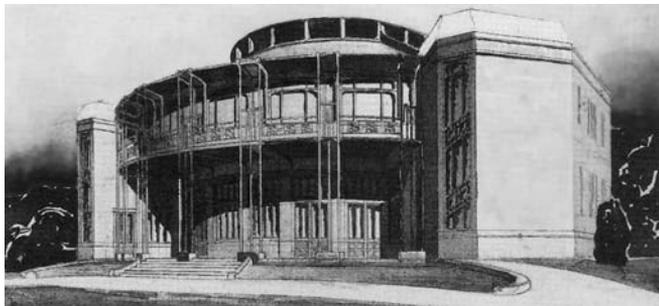
В те же первые годы XX века, характеризовавшиеся попыткой воплощения больших идей в маленьких масштабах, бельгийский

⁷ Фукс Г. *Революция театра*. СПб., 1911. С. 85–86.

⁸ Бояджиева Л. *Рейнхардт*. Л., 1987. С. 94.

художник Анри ван де Вельде (1863–1957) разработал проект театрального здания для Веймара, куда перебрался жить в первые годы нового века. Проект был заказан в 1903 году актрисой Луизой Дюмон и ее мужем, режиссером Густавом Линдеманом. По примеру байрейтских сезонов в Веймарском театре предполагалось проводить ежегодные трехмесячные фестивали с привлечением лучших европейских актеров и режиссеров.

Подобно Беренсу, Фуксу и другим театральным реформаторам, ван де Вельде стремился максимально приблизить актера к зрителю, уменьшить площадь и высоту сценической коробки, упростить до предела планировочную схему и оформление театра. В первом из предложенных им вариантов практически отсутствовало что-либо, кроме сцены и зрительного зала. Сцена снова была «рельефной», т. е. довольно неглубокой и низкой, а передняя ее часть активно вторгалась в широкий амфитеатр зрительских мест. Никаких лож и ярусов проект не предусматривал. В отличие от других своих коллег, ван де Вельде внес серьезные изменения не только в структуру, но и во внешний облик театрального здания. Первое и главное новшество: театр предполагалось возводить из железобетона. Мощные железобетонные опоры должны были поддерживать и зажимать в «тиски» чуть изогнутую, полностью застекленную стену над главным входом. За широкой полосой стекла располагалось фойе, за ним – задняя стена зрительного зала, так что в планировке театрального пространства ван де Вельде отчасти повторил структуру земперовской оперы в Дрездене. Однако



А. ван де Вельде.
Проект театра
в Веймаре

А. ван де Вельде. Театр
в Веймаре. План

внешний облик театра производил совершенно необычное впечатление. Традиционные театральные здания – это цитадели искусства, замкнутые крепости, бдительно охраняемые билетерами. Ван де Вельде решился оптически «разгерметизировать» театр и, тем самым, вернуть ему открытый демократический характер. Этому проекту так и не суждено было быть реализованным, несмотря на то, что по мере обсуждений и согласований с заказчиком театр принял куда более традиционный и привычный характер.

Революционные идеи ван де Вельде получили широкую известность среди реформаторов театра. В 1905 году мастерскую ван де Вельде посетил Макс Рейнхардт (1873–1843). Молодой режиссер,

Pro memoria

уже прославивший свое имя в Камерном театре в Берлине и только что получивший в свои руки Немецкий театр, «пришел в восхищение, посмотрев модель театра»⁹. Примерно тогда же в Веймаре побывал другой новатор, англичанин Гордон Крэг (1872–1966). «Он много раз приходил ко мне в ателье и знакомился с накопленными мною материалами», – с гордостью вспоминал ван де Вельде. «Его растущий интерес разжигал мой пыл. Его новые постановки, его принципы оформления сцены и здания, а также методы освещения углубили и расширили мои собственные взгляды на технические требования сцены. С момента изобретения поворотного круга и других технических новшеств театральная техника невероятно усложнилась. Гордон Крэг пытался радикально упростить ее. Этому гениальному реформатору сцены, осуществившему лишь несколько постановок в Берлине и Лондоне, удалось добиться максимального художественного воздействия при использовании минимума технических средств»¹⁰. К тому же самому стремился в своей архитектуре и Анри ван де Вельде, но что-то помешало им начать сотрудничество. Были это недостаток средств, остро ощущавшийся обоими, или какие-то творческие несогласия, неизвестно, но после столь продуктивного общения, пути их разошлись навсегда. Восхищение Рейнхардта работой ван де Вельде тоже не имело практических последствий, несмотря на то, что друзья Вельде ходатайствовали за передачу в его руки реконструкции Немецкого театра.

Практически все, кто ратует за реформу театрального дела в

первое десятилетие XX века, повторяют утверждение Вагнера, что театр – это праздник. Корень *Fest*, (праздник), семантически связанный со знакомым нам словом «фестиваль», используется почти во всех названиях новых зрелищных и развлекательных сооружений: «Фестхауз», «Фестшпильхауз», «Фестраум», «Фестхалле» и т.д. Новаторов объединяет понимание праздника как сильного совместного переживания зрителей и актеров, способствующее возникновению чувства *Volksgemeinschaft* (народной общности). При этом никто из них не сомневается в том, что главным источником «праздничности» должно быть *действие*, разворачивающееся на сцене.

Проектировщики и режиссеры более традиционного крыла не отрицают того, что театр – это праздник, однако трактуют эти понятия совершенно иначе. Для них театральная праздничность содержится прежде всего в антураже, в широких мраморных лестницах, сверкающих люстрах. Исследователь театральной архитектуры А. Дехтерева подчеркивает, что «театр старого типа оставался, по существу, зданием, где главным “жителем” был зритель. Для его комфорта и выигрышности показа собственной персоны служили “мини-сцены” – ложи, роскошные фойе и лестницы. Актер был вторичен»¹¹.

Именно с этой тенденцией, тесно связанной с коммерциализацией театрального зрелища, яростно боролись реформаторы начала XX века, среди которых были как режиссеры, так и архитекторы. Практически все они мечтали превратить театр из увеселительного и развлекательного учреждения

⁹ van de Velde H. *Geschichte meines Lebens. München, 1962. S. 269.*

¹⁰ *Ibid. S. 270.*

¹¹ Дехтерева А. Указ. соч. С. 99.

в новый сакральный и художественный центр. Однако на этом пути перед ними вставали порой весьма неожиданные проблемы. Например, в связи с новой установкой на универсализм и режиссеры, и архитекторы не хотели ограничивать себя традиционными рамками профессии. И те, и другие стремились контролировать весь комплекс театральных проблем – от постановочных до планировочных, постоянно вторгаясь тем самым на чужую территорию. Поэтому, формально двигаясь в одном направлении и исповедуя близкие принципы, молодые режиссеры и архитекторы часто мешали друг другу. Возможно, именно борьба за творческое первенство объясняла нежелание крупных постановщиков сотрудничать с равными по одаренности архитекторами и наоборот. В результате в преимущественном положении оказывались поборники традиционных постановок и традиционной театральной архитектуры, которым было проще договориться между собой, подстроиться к житейским реалиям и требованиям заказчика. В очень многих городах Германии в 1910-е годы строились на муниципальные деньги новые театральные здания. И хотя в их архитектуре также находили свое выражение новые тенденции, ни «идеальными», ни «революционными» подобные театры не были.

Радикальные новаторы и защитники более традиционного театра по-разному трактовали еще одно ключевое понятие эпохи, а именно «народный театр». Сторонникам глобальных художественных реформ «народ» представлялся скорее *источником* нового театрального искусства, чем его *адресатом*.



В незатейливых традиционных сюжетах им виделась завидная глубина, а грубоватые шутки радовали наличием живого и чувственного отношения к миру. Не меньшее восхищение вызывала способность достичь яркого впечатления при помощи минимальных средств, а также то, что народный театр, как и театр древних греков, был одинаково доступен всем и всеми любим. Понятие «народного театра» было связано для них не только с качественными, но и с количественными характеристиками. Согласно их убеждению, на современном этапе театр должен был превратиться в демократическое учреждение и резко увеличиться в размерах, что не могло не повлечь за собой изменение специфики работы режиссера и актера: в многотысячных залах «народ» должен был превратиться из пассивного зрителя в активного соучастника представлений, его важнейшую часть.

Совершенно иначе трактовали понятие «народный театр» режиссеры и архитекторы традиционного крыла, для которых «народ» был прежде всего объектом воспитания и просвещения. Эту цель уже в конце XIX века поставили

О. Кауфман.
Фольксбюне в Берлине

Pro memoria

перед собой создатели «Общества свободного народного театра». Ежемесячные взносы членов общества позволяли содержать небольшую труппу и осуществлять постановки нравоучительного и социально-критического характера на арендуемых подмостках. В свою очередь те, кто платил эти взносы, обладали правом раз в месяц посетить спектакли «Народного театра». К несомненным заслугам «Общества свободного народного театра» можно отнести его борьбу с коммерциализацией театра, а также то, что его силами осуществлялись постановки интересных молодых драматургов, вроде Г. Гауптмана, Г. Бара и др. В то же время, никаких радикально новых режиссерских находок подобный театр не предлагал, а построенное для его нужд в 1913–1914 годах театральное здание – Фольксбюне (арх. О. Кауфман) также ничего принципиально нового в себе не несло.

То же можно сказать и о берлинском театре им. Шиллера, создатели которого стремились «обеспечить широким массам возможность ознакомиться с драматическим искусством за минимальную цену»¹². Здесь предполагалось ставить лучшие пьесы немецких и зарубежных авторов «в возможно более чистой и закругленной трактовке», а режиссеры не должны были «отдавать предпочтение какой-либо моде или направлению»¹³. Нарочито дидактический подход к постановкам гарантировал их третьеразрядное качество, а здание театра, выстроенное по проекту М. Литмана, хоть и учитывало в своем облике и структуре многие модные веянья, новым словом в театральной архитектуре

также не являлось. При этом нельзя отрицать, что подобные театры действительно играли просветительскую роль и несли культуру в массы.

Едва ли не самой крупной победой довоенного театрального строительства и, одновременно, первым успешным результатом сотрудничества крупного архитектора и выдающегося театрального деятеля стало возведение Фестшпильхауза на территории первого в Германии города-сада Хеллерау под Дрезденом. Автором этого здания был талантливейший архитектор Хайнрих Тессенов (1876–1950), а предназначалось оно для Школы ритмической гимнастики, организованной в Хеллерау швейцарским балетмейстером Эмилем Жак-Далькрозом. «Не школа, не музей, не церковь, не концертный и лекционный зал, а все это вместе взятое, да к тому же еще нечто сверх этого!»¹⁴, – так звучало проектное задание. В течение года в здании должны были обучаться дети и взрослые, а в момент проведения ежегодных фестивалей (Festspiele) – проходить публичные концерты-спектакли.

Проектируя это здание, Тессенов, как и большинство его предшественников, опирался на древнегреческие образцы. Однако архитектурный стиль этой строгой, стройной и на диво лаконичной ордерной постройки был далек от всех существовавших на тот момент модификаций неоклассицизма. «Среди рощ, лугов и полей нескошенной ржи высится удивительное по “простоте” своей здание архитектора Тессенова»¹⁵, – писал директор российских императорских театров князь Сергей Волконский, одним из первых посетивший Фестшпильхауз в Хеллерау. В свою

¹² Цум. no: Posener J. Berlin auf dem Wege zu einer neuen Architektur. Berlin, 1979. S. 425.

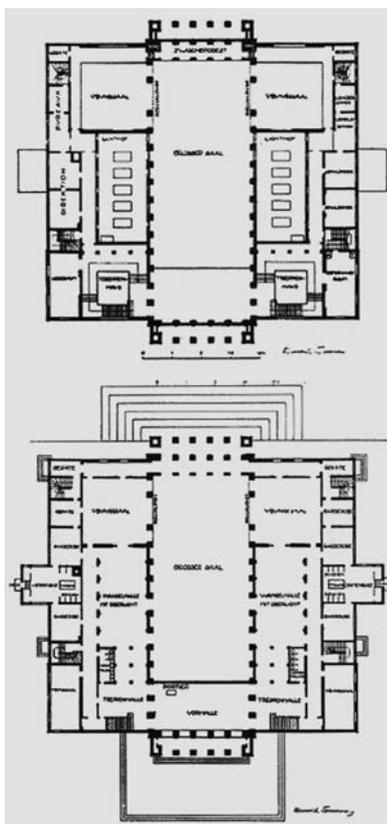
¹³ Ibidem.

¹⁴ Цум. no: Loreny K. Wolf Dorn. Jahre der Reife // Dorn W. Die Gartenstadt Hellerau. Dresden, 1992. S. 102.

¹⁵ Волконский С. Хеллерау // Волконский С. Художественные отклики. СПб., 1912. С. 147–148.

очередь сам Далькроз писал, что Фестшпильхауз «с его простотой и гармонией идеально соотносится с сутью ритмического движения»¹⁶.

Важнейшим идеологическим и пространственным центром этого здания являлся его уникальный зрительный зал. Сергей Волконский восторгался: «Странно даже употреблять слово “зал” в применении к этому “пространству”, окруженному белыми плоскостями: сверху и с боков белое полотно, больше ничего; оно пропитано воском, и за ним невидимые электрические лампы; когда эти лампы зажигаются – а зажигаются они с удивительным разнообразием в соблюдении степеней света – вы точно погружаетесь в световую ванну [...]. Две трети большого зала заняты вверх уходящим амфитеатром, а от первого ряда кресел вровень с полом идет “сцена”. Передняя половина сцены плоская, а с половины начинаются архитектурные постройки – лестницы и площадки, которые складываются в самых разнообразных положениях и высотах»¹⁷. Для увеличения связи между актером и зрителем Тессенов пошел по тому же пути, что и Беренс, поместив сцену и зал под одним перекрытием, в едином пространстве. Огромное прямоугольное в плане помещение, расположенное в центре здания, лишь в случае необходимости делилось на «зрительскую» и «актерскую» часть. Никакой специально оборудованной сценической коробки со сложной системой декораций в Хеллерау не было – они хранились в боковом по отношению к сцене помещении и частично под ней. Правда, оркестровую яму Тессенов все же предусмотрел, но в отсутствие оркестра она



Х. Тессенов.
Фестшпильхауз в Хеллерау

Х. Тессенов.
Фестшпильхауз в Хеллерау. План

¹⁶ Цум. no: Sarfert H.J. Hellerau. Die Gartenstadt und Künstlerkolonie. Dresden, 1999. S. 33.

¹⁷ Волконский С. Указ. соч. С. 149–150.

полностью перекрывалась, исчезала из поля зрения и действия. Тессенов придумал и другие варианты трансформации сцены, зала, окружающих фойе и даже

Pro memoria

подсобных помещений, благодаря чему Фестшпильхауз и в наши дни с успехом используется для экспериментальных театральных постановок.

Любопытно, что зрительный зал Фестшпильхауза перекрывался металлическими фермами, очень похожими на те, которые использовал Петер Беренс в фабричных постройках, принесших ему славу в 1910-е годы. Подобное совпадение трудно счесть случайным. Скорее всего Тессенов сознательно придал своему залу облик своеобразного «цеха искусств».

В 1912 году, когда строительство здания было закончено, в нем прошел первый ежегодный фестиваль, к оформлению которого Далькроз привлек своего давнего друга и единомышленника, швейцарского сценографа Адольфа Аппиа (1862–1883). Через год, летом 1913-го, когда в школе Далькроза обучалось уже не пятьдесят, а почти пятьсот учеников, тот же Аппиа оформил спектакль Далькроза по опере Глюка «Орфей и Эвридика». Этот нашумевший спектакль посмотрели примерно 5 000 зрителей, и всех привели в восторг «лестницы и площадки», о которых писал Волконский. Очевидцы отмечали также удивительную органичность сочетания декораций Аппиа и архитектуры здания, построенного Тессеновым.

Вообще сотрудничество троих новаторов – Эмиля Жак-Далькроза, Хайнриха Тессенова и Адольфа Аппиа – было окрашено удивительной гармонией. Три талантливейших человека своей эпохи в данном случае оказались способны чрезвычайно продуктивно взаимодействовать. По большому

счету все, к чему стремились деятели театра и архитекторы новой формации, нашло воплощение в Хеллерау. Налицо здесь был и долгожданный Gesamtkunstwerk, и тесная связь публики с актером, подкреплявшаяся не только планировкой зала, но и тем фактом, что все участники спектакля были непрофессионалами. Принцип «целесообразности», поднимавшийся на щит в эти годы, тоже нашел здесь свое воплощение, причем не только в архитектуре, но и в оформлении спектаклей, а также в самой специфике далькросовских постановок, в ритмическом, строго выверенном характере движений его актеров-учеников. Чрезвычайно популярная в 1910-е годы идея «народного театра» тоже прозвучала здесь во всю мощь: «Для художественного стиля спектаклей в Хеллерау было характерно тяготение к возвращению личности в стихийную цельность коллектива»¹⁸, – пишет современный исследователь А. Л. Бобылева. Идея театра как центра новой «эстетической веры» также нашла свое воплощение в Хеллерау, не случайно многие современники писали о том, что здание Фестшпильхауза, похожее на античную гимназию, заменяло отсутствующую в поселке церковь. Впрочем, может быть весь этот перечень свершений и удач объяснялся тем, что Фестшпильхауз не был театром в буквальном смысле этого слова и представления, показанные в нем, носили скорее характер открытых уроков, чем профессиональных спектаклей?

Еще одним важнейшим итогом поисков в сфере театрального строительства можно считать театр Веркбунда – временный павильон,

¹⁸ Бобылева А. Непрерывное мышление Жака-Далькроза // Московский наблюдатель, 1995, № 9. С. 92.

выстроенный по проекту Анри ван де Вельде для Кёльнской выставки Немецкого Веркбунда в 1914 году. В целом театр Вельде также явно тяготел к классическим прообразам – в нем присутствовала строгая симметрия фасадов и планов, отчетливый тектонический строй и даже элементы ордера, правда, в радикально упрощенном виде. При этом его архитектура оставалась на диво пластичной и динамичной, а шероховатые бетонные стены, низкие, грубо высеченные столбы входного портика, металлические крыши и небольшие окна, не имеющие ни наличников, ни каких-либо других обрамлений и украшений, сообщали театру необычный, экспрессивный облик.

Почти круглая в плане сцена театра Веркбунда могла трансформироваться – уменьшаться и увеличиваться, а кроме того, делилась на три отсека, позволяя актерам использовать одновременно несколько игровых пространств. Прямоугольный в плане зрительный зал состоял из партера и амфитеатра с чуть приподнятым полом. Здесь не было не только лож, но и балконов. «Вельде стремился к новым отношениям между актерами и публикой. Разделявшая их перегородка, превращавшая сцену в подобие ограниченной рамой картины, должна была исчезнуть. Актер оказывался в том же пространстве, что и зритель, что обещало гораздо более непосредственное воздействие его игры»¹⁹, – писал автор первой монографии о художнике, его покровитель и друг К. Э. Остхауз.

В чем-то театр Вельде являлся антитезой тессеновского Центра ритмической гимнастики, построенного за пару лет до этого.



Устремленному ввысь тессеновскому зданию ван де Вельде противопоставлял «растекшийся вширь» низкий театр. В постройке Тессенова архитектура подчинялась жестким законам геометрии, в то время как здание ван де Вельде отличалось скульптурной пластичностью, мягкостью. Тессеновский Фестшпильхауз был отчетливо статичен, театр ван де Вельде, несмотря на симметрию – скорее динамичен. Все разнофункциональные помещения у Тессенова располагаются в едином объеме, под общим перекрытием, а ван де Вельде – оптически выделил каждую часть своего театра, накрыв ее отдельной крышей. Ну и наконец, там, где у Тессенова сиял свет, у ван де Вельде мерцал полумрак.

Но, несмотря на обилие формальных различий, по сути две эти ключевые театральные постройки предвоенных лет отличались друг от друга не так уж сильно. Не только общая планировка и структура театра, но даже местоположение и пропорции прямоугольного в плане зрительного зала, рассчитанного на 500–600 мест, почти в точности совпадают. Если же говорить о внешнем облике обоих зданий, то в обоих случаях речь идет

А. ван де Вельде.
Театр Веркбунда

¹⁹ Osthauz K. E. Henry van de Velde. *Leben und Schaffen des Künstlers.* Hagen, 1920. S. 121.

Pro memoria

о чрезвычайно лаконичных и, в то же время изысканных и необычных постройках. Высокая степень их образности тесно связана с неясным сакральным началом, незримо присутствовавшим в обоих театрах. (Ван де Вельде писал о своем театре, что «он схож с готической церковью. Сцена, задняя часть которой вписана в три четверти круга, напоминает апсиду, прямоугольный зал – центральный неф, а проходы по его сторонам – боковые нефы»²⁰.) Именно такую простую по форме и сакральную по содержанию архитектуру на заре театральной реформы пытался описать Петер Беренс в брошюре «Праздник жизни и искусства». Многие другие его призывы также реализовались в этих двух столь непохожих и одновременно столь близких по духу предвоенных театральных постройках, которые можно с полным правом считать итогом реформы театрального здания за предвоенный период.

РЕВОЛЮЦИЯ В СТРАНЕ – РЕВОЛЮЦИЯ В ИСКУССТВЕ

Лидеры художественных реформ, о которых шла речь в предшествующем разделе, хоть и руководствовались утопическим стремлением к преображению мира средствами искусства, всегда придерживались эволюционного, а не революционного пути. Они видели свою цель в том, чтобы, внедряя в жизнь своих сограждан высококачественные произведения искусства, подспудно воспитывать их, развивать у них самостоятельный вкус и вырабатывать собственные критерии оценки. Поскольку довоенным реформаторам приходилось действовать в условиях жесткой конкурентной борьбы, их задача заключалась также и в том, чтобы убедить

покупателя, пользователя, заказчика или зрителя в несомненных преимуществах качественной художественной продукции и необходимости вкладывать деньги именно в нее. Видимо это имела в виду Анна Лацис, с неприянью писавшая о Максе Рейнхардте в 1930-е годы, что «он ставил себе задачу создать художественный театр – и в то же время обогатиться на этом»²¹.

В послевоенные годы ситуация изменилась коренным образом. Лозунги художников, независимо от того, шла ли речь о деятелях театра, живописцах, музыкантах или архитекторах, очень сильно радикализировались. Стремление к *постепенному переоформлению* жизни трансформировалось в идею ее *немедленного пересоздания*, на место эволюционных заступили революционные лозунги, на место тактичного убеждения пришла открытая агитация, а позднее попытка силой насаждать новое искусство и новые принципы жизни.

Поскольку наиболее радикальные художественные идеи исходили в этот период от молодых художников левых убеждений, пользующихся поддержкой республиканского правительства, шансы на реализацию получали даже самые фантастические идеи. С одной стороны, такое положение вещей необычайно стимулировало свободный полет творческой фантазии и имело своим следствием беспрецедентный расцвет немецкого авангардного искусства в эпоху Веймарской республики. С другой стороны, следствием этой необычной ситуации стала излишняя эмансипация художественных лозунгов и произведений искусства от реальных потребностей времени, а также представлений и вкусов рядовых жителей страны.

²⁰ Цит по: Henry van de Velde: Ein europäischer Künstler seiner Zeit. Sembach K.-J., Schulte B. (Hrsg.). Köln, 1994. S. 356.

²¹ Лацис А. Революционный театр Германии. М., 1935. С. 22.



**ЭКСПРЕССИОНИЗМ.
БОЛЬШОЙ ДРАМАТИЧЕСКИЙ
ТЕАТР ПЁЛЬЦИГА – РЕЙНХАРДТА**

Томас Манн писал, что после войны «было провозглашено новое душевное состояние человечества, которое не должно иметь ничего общего с буржуазной эпохой и ее принципами: свободой, равноправием, образованием, оптимизмом, верой в прогресс. В художественной сфере оно нашло свое выражение в экспрессионистском крике души, в философской – в отходе от разума, от механического и одновременно идеологического мировоззрения прошедших десятилетий; это была атака иррационализма на принципы буржуазной эпохи; иррационализм ставит в центр мышления понятие жизни, он поднял на щит животворные силы бессознательного, динамического»²². Страшные воспоминания, неопределенность настоящего и будущего, хаос и жестокость послевоенного мира порождали надрывное, болезненное мироучувствование. В то же время отчаяние, вызванное ужасами недавней бойни и унижительными условиями перемирия, соседствовало с романтическими упованиями, связанными с установлением республиканского строя. От искусства требовали немедленного ответа на изменившиеся обстоятельства и возлагали на него еще большие надежды, чем в предшествующий «буржуазный» период. Не случайно в первые послевоенные годы с театральной сцены оказались практически полностью изгнаны увеселительные жанры, а молодые архитекторы, ведомые утопической мечтой о полном преображении мира, отделились придумыванию сказочно прекрасных городов и соборов будущего.

Идеи и настроения, послужившие питательной почвой для развития экспрессионизма, во многом напоминали те, что на рубеже XIX–XX вв. вдохновляли создателей югендстиля. Вновь речь шла о созидании жизни и искусства «с нуля». Вновь разум отвергали в пользу эмоций, технике противопоставлялась природа, а рациональному взгляду на жизнь – мистическая вера. В то же время между эпохами модерна и экспрессионизма существовала пропасть, обусловленная разницей в жизненном опыте их создателей. Тем, кто стал свидетелем и участником самой страшной в истории войны, казалось, что только полная переделка всех основ существования способна очистить мир от скверны. В силу этого представителям немецкого художественного авангарда был свойственен куда более глобальный и тотальный подход к решению любых, в том числе и художественных проблем.

В немецкой архитектуре экспрессионизм явил себя в двух разных ипостасях – «реальной» и «утопической»²³. В этом членении дало себя знать то противостояние, которое имело место уже в довоенные годы, но значительно усилилось в эпоху республики. Ведущая роль в разработке новых творческих идей отныне окончательно отошла к радикальным новаторам-авангардистам, стремящимся к творческому универсализму и ведомым масштабными утопическими упованиями. В оппозиции к ним стояли крепкие профессионалы, не замахаивающиеся на полную перестройку жизни, но и не теряющие из вида ее актуальных потребностей. Так, «реальный» экспрессионизм возник вследствие постепенного

²² Манн Т. *Немецкая речь. Призыв к разуму // Томас Манн о немцах и евреях. Иерусалим, 1990. С. 123–124.*

²³ Такую дифференциацию вводит, в частности, отечественный исследователь А.В. Иконников в книге «Зарубежная архитектура. От "новой архитектуры" до пост-модернизма». М., 1982.

Pro memoria

усвоения новых художественных идей строительными практиками, в то время как. «утопический» имел в своей основе отвлеченные поиски художественно-философского и мировоззренческого толка. Базовым идеям, лежащим в основе стиля, в этом случае сообщался иной размах, иная глубина и степень дерзости: если готика – то хрустальная или металлическая, если коммуна – то всеобщая, если красота – то универсальная. Несовершенному настоящему противопоставлялось фантастическое будущее, а критика настоящего принимала характер максимального удаления чаемого от сущего.

Особая нравственная взыскательность поборников утопического экспрессионизма и их сфокусированность на поиске утраченного смысла жизни выразилась в том, что впервые за полстолетия культовому зданию была возвращена почетная, градо- и стилеобразующая роль. Практически на всех работах молодых радикальных архитекторов город предстал центром-стремительным организмом, в сердцевине которого возвышалось культовое здание, именовавшееся то «Венцом города», то «Домом-звездой», то «Звездной церковью», но чаще всего «Собором социализма» или «Собором будущего»²⁴.

Впрочем, когда речь зашла о воплощении подобных отвлеченных идей на практике, на место абстрактного «Собора социализма» вновь заступил куда более конкретный и привычный Дом Праздника (Festhaus) – укрупненный аналог зрелищного здания предвоенных лет. А первым реализованным проектом такого рода стал Большой драматический театр в Берлине (Großes Schauspielhaus),

построенный в 1919 году по заказу Макса Рейнхардта и по проекту Ханса Пёльцига.

Макс Рейнхардт, в предвоенные годы заслуживший славу самого крупного и известного режиссера Германии, еще на заре своей карьеры, в 1901 г., перечислил театры, в которых хотел бы работать: «Мне необходимо два театра: камерный – для интимно-психологических постановок и современных авторов и большой – для классики...И еще <...> должен быть третий театр. Я совершенно серьезно говорю, что уже вижу его...фестивальный театр, оторванный от повседневности, дом света и величия в духе древних греков, но не только для античных пьес, а для великого искусства всех эпох, в форме амфитеатра без занавеса, кулис и, может быть, даже без декораций. В центре публики, полностью полагаясь на воздействие своей личности, находится актер, а вся аудитория превращается в соучастников действия»²⁵. Камерный театр и Немецкий театр, которыми Рейнхардт руководил в довоенные годы, соответствовали двум первым позициям этого перечня. Осенью 1915 Рейнхардт согласился возглавить также Фольксбюне, однако уже через год отчаялся реализовать свои идеи по созданию «театра масс» в рамках предлагаемых «Обществом свободного народного театра».

Зато в первые послевоенные годы Рейнхардт поверил, что «способен дать вышедшему на историческую арену пролетариату то подлинное искусство, в котором пролетариат нуждается»²⁶ и затеял перестройку цирка Шумана в огромный по размерам «театр масс». Режиссер остановил свой выбор именно на этом здании, поскольку

²⁴ Удивительно, но и в Советской России в эти годы проектируются здания сходного облика и назначения, именуемые «Храмами общения народов» и т. д. См. подробнее: Хазанова В. Клубная жизнь и архитектура клуба. 1917–1941. М., 2000. С. 11.

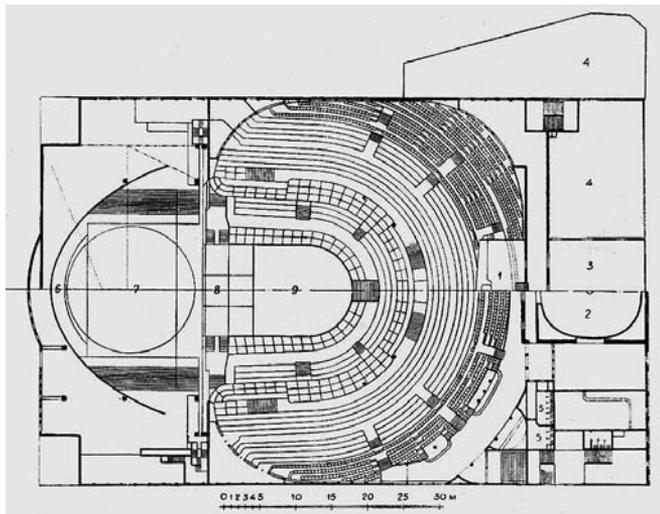
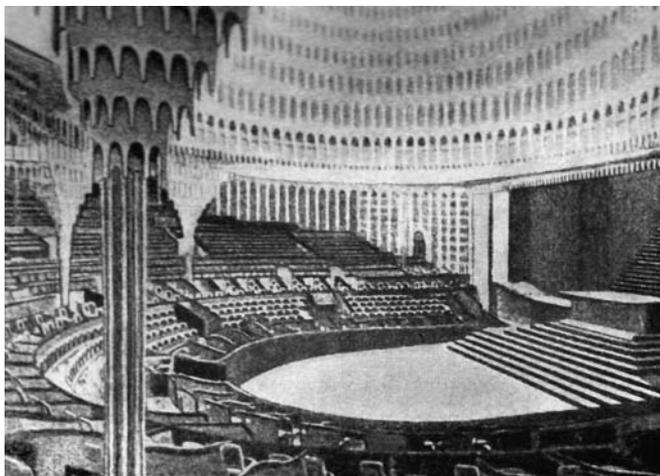
²⁵ Цит. по: Бояджиева Л. Указ. соч. С. 40.

²⁶ Там же. С. 143.

еще в 1910 году осуществил здесь постановку «Царя Эдипа» Софокла. Часть действия, с участием огромной массовки тогда была выведена на арену, непосредственно в «сердцевину» зрительного зала, что обеспечило зрелищу совершенно новое качество. Демократическая эпоха, казалось, открывала перед режиссером неограниченные возможности в освоении подобного приема, поскольку зрителями спектаклей могли стать теперь не сотни, но тысячи людей. В качестве человека, способного переделать цирк в «народный театр», известный художественный критик Карл Шеффлер рекомендовал Рейнхардту архитектора Ханса Пёльцига.

Пёльциг (1869–1936) принадлежал к тому же поколению немецких архитекторов, что и упоминавшиеся уже Петер Беренс, Анри ван де Вельде и Хайнрих Тессенов и был на четыре года старше своего заказчика Макса Рейнхардта. Однако, в отличие от всех перечисленных мастеров, в первые послевоенные годы как будто испытывавших смятение и замешательство перед лицом изменившихся обстоятельств и потому поневоле уступивших лидирующие роли своим ученикам, Пёльциг в этот период как никогда «совпал с эпохой» и чувствовал необычайный прилив творческих сил. Сразу после революционных событий ноября 1918 года Пёльциг писал своей будущей жене, скульптору Марлене Мёшке: «Если мне не суждено умереть (что тоже вполне возможно) от голода или еще чего-нибудь в этом роде – я хотел бы стать первым архитектором республики»²⁷.

Поиски необычного, не связанно ни с техническими, ни с историческими прообразами стиля,



Пёльциг начал еще в период военных действий. Его проекты этих лет напоминали какие-то гигантские органические образования – муравейники, соты, песчаные дюны. В своих архитектурных фантазиях Пёльциг с каждым годом все ближе подходил к театральной тематике, изображая на бумаге или создавая объемные модели театров-пещер, театров-гrotтов и театров-вулканов. Итогом этих поисков как раз и стал Большой драматический театр.

Х. Пёльциг.
Большой драматический театр в Берлине.
Зрительный зал

План. Х. Пёльциг.
Большой драматический театр в Берлине.

²⁷ Цум. no: Pehnt W., Schirren M. Hans Poelzig: Architekt, Lehrer, Künstler / Hg. München, 2007. S. 126.

Pro memoria

Макс Рейнхардт, всегда любивший сильные зрелищные эффекты, хотел, чтобы «уже подходя к зданию, зритель готовился к необычному и оставлял за его стенами все свои повседневные заботы. Обстановка фойе должна была нагнетать возбуждение, ожидание. И когда зритель, наконец, попадает в светлое пространство зала, это напряжение поднимается до радостной уверенности в чуде, которым он...будет наслаждаться»²⁸. Пёльциг отнесся к поставленной задаче с полным пониманием. Согласно проекту, к работе над которым он привлек Марлену Мёшке, все средства выразительности – форма, цвет, свет, звук – должны были работать на создание неповторимой, фантастической атмосферы. Декорации к будущим спектаклям Пёльциг и Мёшке тоже намеревались создавать сами.

Переделка цирка в «театр масс», зрительный зал которого должен был превзойти по размерам все существовавшие аналоги и вмещать, по одним данным 3500²⁹, а по другим – 5000 человек³⁰, была закончена в ноябре 1919 г. Внешний облик театра укладывался в каноны той архитектуры, которую мы условно окрестили «реальным экспрессионизмом». Глухие, приземистые фасады были исполосованы плоскими вытянутыми арками, поднимавшимися практически на всю высоту здания. Внутри арок кое-где темнели узкие бойницы окон. Намек на фронтон, намек на входной эркер, намек на цокольную часть – вот все, что осталось здесь от архитектурной традиции. Сохранились свидетельства³¹, что Пёльциг надеялся в дальнейшем придать зданию более осязаемое сходство с древними храмами.

Однако режим строжайшей экономии лишил его такой возможности, поэтому снаружи театр остался аскетичным, монументальным и несколько мрачноватым.

Зато его интерьеры, как того и хотел Рейнхардт, произвели на современников совершенно ошарашивающее впечатление. Народ окрестил Большой драматический театр «Сталактитовой пещерой», потому что все конструкции, сохранившиеся еще со времен цирка, Пёльциг обрядил в невообразимые одеяния из гипса, покрытого цветной штукатуркой. Вся поверхность купольного перекрытия, возвышавшегося над зрительным залом, была равномерно покрыта гребнями гипсовых «сталактитов», спускавшихся мохнатыми «штанинами» на узкие колонны. Тысяча двести маленьких разноцветных лампочек, вмонтированные в концы сталактитов, мерцали и переливались, как звезды на небе. Фойе театра, погруженные в полутьму и подсвеченные лишь в некоторых местах скрытыми источниками света, тоже производили совершенно неожиданное впечатление. Укрепленные проволочной арматурой гипсовые сосульки свисали с потолка, а из пола «били» многоступенчатые гипсовые фонтаны, напоминавшие по форме обобщенные цветы лотоса. Архитектура была лишена своей извечной геометрической основы – вертикалей и горизонталей – она плыла, взбухала, стекала. Помимо света, испускаемого сталактитовыми недрами, архитектор ввел сюда и яркие, локальные цвета: желтый, синий, зеленый.

Использованием самых разнообразных художественных средств и их неожиданным сочетанием не исчерпывались эффекты, на которые

²⁸ Цит. по: Бояджиева Л. Указ. соч. С. 143–144.

²⁹ См. например: Posener J. Die deutsche Gartenstadtbewegung // Berlin auf dem Wege zu einer neuen Architektur. Berlin, 1979

³⁰ См.: Бояджиева Л. Указ. соч. или Лацис А. Революционный театр Германии. М., 1935.

³¹ См. подробнее: Hambrock H. Kollektive Festlichkeit. Theater und Festbau der Zukunft // Pehnt W., Schirren M (Hg) Hans Poelzig. Architekt, Lehrer, Künstler. München, 2007. S. 128–132.

Европа и Россия

рассчитывал режиссер. По требованию Рейнхардта новый театр был оборудован по последнему слову техники. Основная, невиданно большая панорамная сцена с колоссальным горизонтом, на который специальный аппарат проецировал полет облаков, была оборудована поворотным кругом и делилась на три части. Просцениум, с интегрированной в него оркестровой ямой, состоял из трех подвижных ступеней. Но главным новшеством театра была арена, которая могла опускаться на уровень партера или подниматься на высоту сцены, могла использоваться как греческая орхестра или служить для размещения дополнительных зрительских мест. Структура зрительного зала, существовавшая в цирке, была оставлена Пёльцигом практически без изменений, и потому, в отличие от всех предвоенных театров, круто спускавшиеся ступени амфитеатра занимали здесь не узкий сектор, а почти две трети круга. Такого радикального приближения к «сцене древних» современная театральная практика еще не знала. Столь активная «театрализация театральной архитектуры» также не имела precedентов в истории театрального строительства. Если добавить к этому, что Большой драматический театр стал также новым словом в архитектуре, воплотив в себе все основные принципы экспрессионизма, станет понятно, почему его появление стало таким значимым событием в художественной жизни Берлина.

Карл Шеффлер писал, что новый театр – «это образный портрет революции, символ демократии. Он в большей степени ориентирован на народ, чем все существовавшие до него народные театры. Он

производит впечатление социального института, когда он весь, вплоть до последнего места заполнен людьми. Мысль втянуть сцену в зал и превратить до некоторой степени слушателей в актеров содержит в себе нечто очень актуальное, нечто политическое»³². Возможно, в связи с этим высказыванием Шеффлера стоит напомнить, что решающее для Ноябрьской революции общее собрание Советов 10 ноября 1918 года тоже происходило в берлинском цирке, только не Шумана, а Буша. Так что неудивительно, что в новом театральном пространстве Шеффлеру мерещилось «нечто политическое».

После столь торжественных слов Шеффлер неожиданно переходит к решительной критике: «Все здесь от начала и до конца одна сплошная видимость. Это строение, кажущееся колоссальным и массивным, представляет собой просто блестящую кулису. Сложную, художественно изощренную строительную маску из армированной штукатурки. Все, что якобы несет, растет и поддерживает, на самом деле несомо и поддерживаемо другими элементами. Архитектура сама играет здесь спектакль»³³. То, что излишняя художественная концентрированность и суггестивность архитектурного оформления скорее мешала спектаклям, чем помогала им, подтверждает и искусствовед Юлиус Позенер: «С самого начала этот театр был не тем, чем должен был быть, если он ставил своей целью обеспечение связи между народом и тем действием, которое разворачивалось в его центре. Очень вероятно, что Рейнхардт оказался ближе к этой цели, когда демонстрировал своего "Эдипа" в

³² Scheffler K. *Das Große Schauspielhaus / Kunst und Künstler. Jg 18. 1920. S. 231–241 // Posener J. Hans Poelzig. S. 134.*

³³ *Ibidem.*

Pro memoria

еще не перестроенном здании цирка. И своим успехом он был обязан именно тому, что цирк еще не был преобразен в сталактитовую пещеру: здесь требовалось именно сырое, импровизированное пространство, позволяющее вниманию публики полностью сконцентрироваться на стилизованном массовом воздействии толпы и сцены»³⁴.

Еще один серьезный недостаток «театр масс» заключался в том, что, по словам К. Шеффлера, его архитектура рождала ощущение «скороспелости», вызванное новой «американской» манерой строительства. Здесь крылся один из самых серьезных изъянов архитектурного экспрессионизма. Его авторы, как и художники модерна, были поборниками ремесла и сторонниками глубоко индивидуального творчества. Но в современных условиях нечего было и думать о возведении зданий вручную. С одной стороны, строительная техника сделала огромный шаг вперед, с другой – в условиях послевоенной нищеты приходилось экономить как на ручном труде, так и на материалах, огромный расход которых обуславливался грандиозными размерами новых «республиканских» построек. Гипсовые «сталактиты» Пёльцига с экономической точки зрения были прекрасным выходом из положения, но вблизи они производили впечатление грубой штамповки. Знаменитый немецкий литератор, публицист, философ и историк искусства Вальтер Беньямин иронизировал, что «экспрессионизм сделал революционный жест, воздев руку со сжатым кулаком из папье-маше»³⁵. И, хотя эти презрительные слова он адресовал коллегам-литераторам, в них

при желании можно увидеть намек на архитектурные произведения и, в первую очередь, на «Театр тысяч».

Так или иначе, спектакли Рейнхардта в новом зале заметно проигрывали, что не замедлило отразиться на кассовых сборах. Пёльциг по-своему объяснял неудачу Рейнхардта. Он считал, что постоянный сценограф режиссера Эрнст Штерн не в силах справиться с огромным объемом зала и не в состоянии оформить сцену, как часть архитектурного целого³⁶. Сам Пёльциг сделал массу альтернативных театральных эскизов, но Рейнхардт упорно отказывался их использовать. Может быть, виной тому снова была своеобразная борьба за первенство, которую на всем протяжении театральной реформы вели между собой режиссеры и архитекторы. Или в Пёльциге, исповедовавшем идеи тотального обновления и шедшем в ногу с младшим поколением немецких художников, Рейнхардт не готов был видеть творческого единомышленника. Не случайно спектакли самого Макса Рейнхардта режиссерами более радикального крыла воспринимались в эти годы как анахронизм. «Сторонники театрального экспрессионизма отрицали театр Рейнхардта прежде всего за аполитичность, протестуя против самодовлеющей театральной рейнхардтовского искусства, стремясь, навязчиво и ожесточенно, к политизации театрального спектакля. Рейнхардтовскому «пиру искусства», благодушному гуманизму и терпимости всей довоенной культуры Германии театральный экспрессионизм противопоставил видения раненого ума и потрясенной души»³⁷.

³⁴ Posener J. *Berlin auf dem Wege...* S.443.

³⁵ Беньямин В. *Левая меланхолия* // Беньямин В. *Маски времени*. СПб., 2004. С. 379.

³⁶ В пользу этого предположения говорит тот факт, что, когда в 1923 году режиссер Феликс Холендер поставил в Большом драматическом театре «Короля Лира» с декорациями и костюмами Пёльцига на долю этого спектакля, действительно выпал шумный успех.

³⁷ Макарова Г. В. *Политический спектакль в театре Веймарской республики* // *Западное искусство. XX век*. М., 1978. С. 35–36.

Большой драматический театр открылся «Орестеей» Эсхила, но успех, пришедшийся на долю этого изысканного спектакля, не мог сравниться с резонансом, который вызвали политизированные постановки оппонентов Рейнхардта, молодых режиссеров-экспрессионистов. После двух сезонов Рейнхардт убедился в нерентабельности нового театра и в своей неспособности превратить его в новый Храм искусства и в 1920 г. счел за лучшее вообще уехать из Германии, перебравшись на несколько лет в родную Австрию. В 1925 г. Большой драматический театр был передан в распоряжение дирекции опереточных театров и реву. Такой легковесный итог имело начинание двух крупнейших художников Германии, преследовавших самые серьезные и возвышенные цели.

РАЦИОНАЛИЗМ.

«ТОТАЛЬНЫЙ ТЕАТР»

ГРОПИУСА–ПИСКАТОРА

В отличие от архитекторов-экспрессионистов, уносимых фантазией в заоблачные дали, режиссеры-экспрессионисты настаивали на необходимости изображения на сцене самых актуальных событий современности. Однако за перипетиями реальной жизни для большинства из них в эти годы также стояли экзистенциальные идеи и сложный религиозно-мистический подтекст. Подобно молодым архитекторам-утопистам, «они жаждали приобщиться к истинной жизни, призывали к борьбе за победу подлинной человечности; в патетической экзальтации твердили о свободе, об очистительном взрыве и о спасении мира»³⁸.

Уже около 1922–1923 гг. подобные настроения начали утрачивать

свою актуальность. Ужасы войны все больше отходили в прошлое, жизнь собиралась из осколков в нечто цельное, осязаемое, зримое, и отношение к ней, несмотря на политические катаклизмы и экономические встряски, неудержимо менялось. Появлению ощущения перспективы способствовал выход страны из изоляции и постепенное возрождение экономики. И если сразу после окончания войны немецкая интеллигенция проклинала позитивизм эпохи Вильгельма II, а технической цивилизации противопоставляла природу, то теперь плюсы и минусы поменялись местами.

Изменились и чисто бытовые приоритеты. *Вещи* вновь попали в центр внимания людей, истосковавшихся по стабильной жизни и комфорту. Архитекторы и художники, в эпоху экспрессионизма «парившие в облаках», также теперь заинтересовались материальной и практической стороной жизни, не случайно новый этап в искусстве получил название «*Neue Sachlichkeit*», что можно перевести, как «новая вещественность», «новая предметность» или «новая деловитость».

Если экспрессионизм в немецком искусстве был порождением той атмосферы, которая была характерна именно для Германии первых послевоенных лет, то новое, рациональное художественное направление зародилось одновременно в нескольких странах, и Германия в этом перечне была далеко не первой. В свою очередь, причины быстрого распространения новых лозунгов в масштабе всей Европы и относительной однородности той «технической эстетики», которая была

³⁸ Там же. С. 38.

Pro memoria

создана на их основе, коренились в сходстве политических установок ее создателей: практически все сторонники рационализации искусства придерживались левых взглядов и горячо поддерживали революционные перемены в России и Германии.

Под влиянием русских, голландских и французских коллег, а также под напором изменившихся обстоятельств, немецкие архитекторы радикального крыла стали разворачиваться в сторону «рационализма и целесообразности», а главной своей целью объявили «формирование самой жизни». Преклонение перед индивидуальностью сменилось теперь ориентацией на среднестатистического человека. Идеалом вместо далекого патриархального прошлого было провозглашено прекрасное будущее, основанное на разумных научных началах. Таинственному и далекому предпочли зримый материальный мир, сложности и непродсказуемости – простоту, целесообразность и порядок, а капризным завихрениям живой природы – безукоризненно точный технический механизм и абстрактную геометрию.

В эпицентре поисков по разработке новых художественных лозунгов созданию *универсального художественного стиля*, с помощью которого предстояло формировать новую жизнь, находился Баухауз – высшая художественная школа, созданная в 1919 году учеником Петера Беренса, архитектором Вальтером Гропиусом. На первом этапе существования школы ее преподаватели и ученики действовали в полном согласии с принципами и установками экспрессионизма. Однако уже через пару лет

в идеологических установках школы наметились серьезные перемены. Не случайно, новая программа Баухауза, принятая в 1923 году, носила название: «Искусство и техника – новое единство».

Переезд Баухауза из Веймара в Дессау в 1925 году маркировал начало нового, окончательно «рационального» этапа в истории не только школы, но и немецкой архитектуры в целом. А облик нового учебного здания, выстроенного по проекту В. Гропиуса, свидетельствовал о приобретении новым художественным стилем окончательной канонической формы. «Мы хотим неприкрашенной ясности строительного тела, изучающего свои внутренние закономерности без лжи и прикрас, – декларировал Гропиус, – мы хотим покорить мир машин, проводов и скоростных средств передвижения, чтобы все, что формирует здание, было освобождено от лишнего груза, а его смысл и функция прямо вытекали из его сущности»³⁹.

В довоенные годы Гропиус создал несколько революционных по своей архитектуре фабричных зданий, главным материалом которых было стекло. И если тогда он обнажил перед публикой производственный процесс, в котором видел эталон точности и совершенства, то на новом этапе наблюдателю был явлен уже «процесс» не производства, но самого человеческого существования. Этот шаг означал очень многое. За ним стояло грандиозное по своим масштабам (и амбициям) стремление к превращению самой жизни в безукоризненно работающий и одновременно эстетически выверенный механизм. В этом смысле застекленное здание Баухауза

³⁹ Гропиус В. Идеи и структура Баухауза // В. Гропиус: Границы архитектуры. М., 1971. С. 242.

продолжало традицию стеклянных дворцов, неразрывно связанную с утопическими жизнестроительными фантазиями. «Стеклянные дворцы – архитектура не совсем для жизни, а точнее – не для обыденной жизни, а для некоего умозрительно-„бытия“⁴⁰», – пишет современный исследователь Е.С. Вязова. «Это – стерильная лаборатория, где проходит опыт по конструированию и приближению будущего»⁴¹. Такой лабораторией по конструированию и приближению будущего как раз и стал Баухауз в Дессау.

Свой глобальный эксперимент по созданию в настоящем искусства будущего сотрудники Баухауза распространяли не только на жилую, фабричную или учебную архитектуру, но и на театр, особый интерес к которому молодые авангардисты унаследовали у своих учителей и предшественников. Баухауз был в 1920-е годы единственной в Германии школой художественного профиля, где существовали театральные мастерские. С 1921 года театральным класс Баухауза возглавлял Лотар Шрайер, в соответствии с духом времени осуществлявший в школьном театре постановки мистического содержания. В переломном для школы 1923 году во главе театральной мастерской встал художник и скульптор Оскар Шлеммер. Героями его весьма необычных, лишенных сюжета спектаклей были смешные уродцы, напоминавшие то ли фантастических инопланетян, то ли или «ожившие» геометрические фигуры. Облаченные в громоздкие «дутые» костюмы студенты-актеры совершали угловатые механистические движения под аккомпанемент новой атональной музыки или ударных.

Эксперименты Шлеммера, его коллег и учеников во многом напоминали опыты русских футуристов, и в частности скандально знаменитый спектакль «Победа над Солнцем»⁴², поставленный в Москве перед Первой Мировой войной. Да и в целом смелые поиски студентов и сотрудников Баухауза имели много точек соприкосновения с деятельностью русских авангардистов. В политическом отношении между ними также было немало общего, так что обвинения в «культур-большевизме», которые чуть позднее стали предъявлять Баухаузу его противники, были не так уж безосновательны.

Не случайно, молодой режиссер Эрвин Пискатор (1893–1966), признававшийся позднее, что «Россия была нашим идеалом»⁴³, именно к Гропиусу обратился с просьбой пригласить его, Пискатора, идеям в области театрального строительства зримый и конструктивно обоснованный облик. Поклонение советскому искусству и идеям, которые за ним стояли, было далеко не единственным, что объединяло Гропиуса и Пискатора. Так, Гропиус, противопоставлявший творчество своих единомышленников-рационалистов работам мастеров старшего поколения, настаивал, что «вся „архитектура“ и все „кустарное производство“ последних поколений, за ничтожнейшим исключением, фальшивы» потому что «в основе всех их произведений заложено ложное и нарочитое желание „заниматься искусством“ в ущерб развитию стремлений к подлинному зодчеству»⁴⁴. В то время как Пискатор, одним из главных поборников «буржуазности» в театре объявлявший Рейнхардта, писал: «Мы радикально изгоняли из нашей программы слово „искусство“, наши

⁴⁰ Вязова Е. Утопия прозрачности. // Пинакотекa. М., 2000, № 10-11. С. 83.

⁴¹ Там же.

⁴² Опера «Победа над Солнцем» (музыка Михаила Матюшина, текст Алексея Крученых, костюмы и декорации Казимира Малевича) была поставлена «Союзом молодежи» в Петербурге в 1913 г.

⁴³ Цит. по: Колязин В.Ф. Мейерхольд и творцы эпического театра // Россия – Германия. Культурные связи, искусство, литература в первой половине двадцатого века. М., 2000. С. 406.

⁴⁴ Гропиус В. Устойчивость идеи Баухауза // Мастера архитектуры об архитектуре. М., 1972. С. 331.

Pro memoria

пьесы были призывами, с которыми мы выступали для того, чтобы делать политику»⁴⁵. В 1928 году Гропиус ушел с поста директора Баухауза, чтобы полностью посвятить себя проектированию жилья для рабочих семей. Пискатор также видел основным адресатом своего творчества немецких пролетариев. В 1920 г. он создал свой «Пролетарский театр», надеясь, тем самым, способствовать «организации рабочего зрителя» и внести посильный вклад в дело объединения и победы мирового пролетариата в классовой борьбе.

Интересно, что в своих перемещениях по сценическим площадкам Берлина Пискатор в большой степени повторял путь своего главного оппонента Рейнхардта. Так с 1924 г. он работал главным режиссером в Народном театре – Фольксбюне, куда пошел с тайной целью «расслоения буржуазного театра»⁴⁶. В 1925 году он поставил один из первых документальных политических спектаклей «Вопреки всему» на сцене Большого драматического театра Рейнхардта–Пёльцига. В этом необычном спектакле, основу которого составляли документальные тексты и кинокадры, активно использовались едва ли не все имевшиеся в театре технические возможности. На арене располагалась вращающаяся установка, снабженная пандусами, лестницами, нишами и коридорами, а на экране, занимавшем основную сцену, демонстрировались кадры кинохроники. По свидетельствам очевидцев, история классовой борьбы в Германии, рассказанная с привлечением не только технических новшеств, но и 2000 профессиональных и самодеятельных актеров, воспринималась публикой с

живым интересом и участием. По свидетельству самого Пискатора, «внутренняя готовность помочь вылилась в определенную деятельность. Масса стала режиссером... Очень скоро театр исчез, сцена и зрительный зал превратились в один большой зал собраний, в одно поле битвы, в одну демонстрацию»⁴⁷. Не исключено, что именно опыт постановки спектакля в здании, всего за несколько лет до этого перестроенном Пёльцигом, навел Пискатора на мысль о возможности создания собственной зрелищной постройки.

На момент проектирования «Тотального театра», как окрестили архитектор и режиссер свое будущее детище, у Гропиусу за плечами уже имелся опыт театрального строительства: в 1922 году он занимался перепланировкой и реконструкцией городского театра Йены⁴⁸. Очень вероятно, что эксперименты его коллег по Баухаузу, занимавшихся созданием архитектурной модели «У-театра» (Ф. Мольнар, 1924), «Театра тотальности» (Л. Мохой-Надь, 1925) или парящего в воздухе «Космического театра» (К. Шавински, 1926), также велись не без его участия.

Проект «Тотального театра», созданный Гропиусом в соавторстве с К. Фигером и Ш. Зебёком, наглядно иллюстрировал преемственность в развитии театральной реформы и в то же время являлся ярким свидетельством перемен. Зрительный зал «Тотального театра», имеющий в плане форму эллипса и перекрытый куполом, был безусловным наследником «Сталактитовой пещеры», однако в его структуре также имелись важные новшества. В отличие от Рейнхардта, Пискатор не стремился охватить своими постановками

⁴⁵ Цит. по: Бояджиева Л. Указ. соч. С. 145.

⁴⁶ См.: Лауцс А. Указ. соч.

⁴⁷ Цит. по: Макарова Г. В. Указ. соч. С. 38.

⁴⁸ См. об этом подробнее: Müller U. Walter Gropius. Das Jenaer Theater. Jena, Köln, 2006.

Европа и Россия

как можно большее число разнословных зрителей, ориентируя свои «красные обозрения» и революционные хроники по преимуществу на рабочих. Зато своих зрителей – в большинстве своем куда менее художественно искушенных, более прямодушных и наивных, чем зрители Рейнхардта – Пискатор стремился не просто увлечь действием, но вовлечь в него, заставив вскакивать с места, кричать, подавать советы героям спектакля и петь вместе с ними революционные песни.

Поэтому вместимость нового зала заметно уступала Большому драматическому театру: амфитеатр был рассчитан максимум на 2000 посадочных мест. Зато степень мобильности зала и сцены должна была превзойти все существующие аналоги. Центральная круглая арена, позаимствованная из рейнхардтовского театра, вращалась, поднималась и опускалась. В одном из возможных своих положений она соединялась через круглый просцениум с глубокой трехчастной сценой и могла быть частично или целиком занята зрительскими местами. При повороте арены на 180 градусов, эксцентрично расположенный внутри нее круглый просцениум попадал в центр зала и превращался в сцену, со всех сторон окруженную зрителями. При этом главная сцена могла целиком или частично трансформироваться в экран, на котором показывалась столь активно используемая Пискатором кинохроника. Между двенадцатью несущими колоннами, по периметру окружавшими зал, помещались двенадцать киноаппаратов, способных проецировать изображение и в других направлениях. Еще одним важным новшеством были сценические

площадки, опоясывающие зрительный зал, и дающие возможность актерам взять зрителей «в кольцо» и, как выражался сам Пискатор, «растреливать» их действием не только изнутри, но и извне.

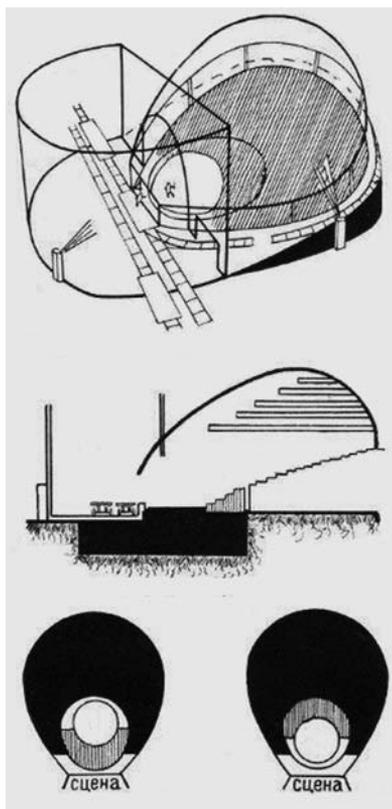
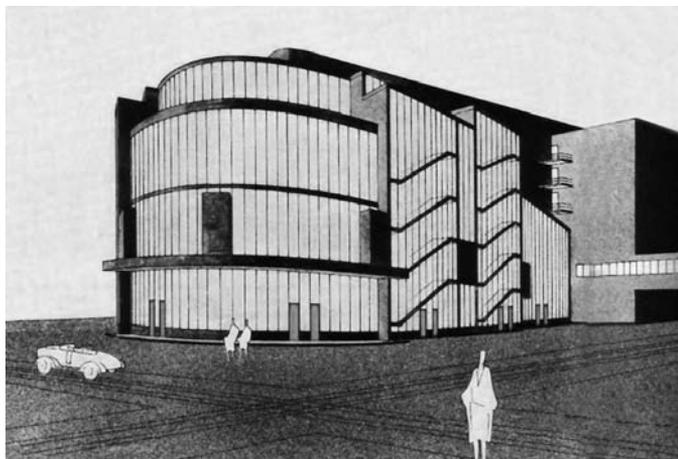
Все перечисленные трансформации зала и сцены могли осуществляться прямо во время спектакля, причем машинерия, приводившая механизмы в движение, не пряталась от зрителей, но становилась важнейшим эстетическим компонентом спектакля. В отличие от «магов» Рейнхардта и Пёльцига, делавших в своем театре ставку на таинственность, необъяснимость и неожиданность происходящего, Пискатор и Гропиус добивались от спектаклей и архитектурного антуража впечатления полной прозрачности, внятности, последовательности и предсказуемости. Для наглядной демонстрации того, что новый театр открыт миру и является полноправной частью окружающей реальности, Гропиус пошел по пути, некогда проложенному ван де Вельде, и застеклил большую часть театрального объема. Конечно, стеклянные стены окружали только фойе и лестницы, а не зрительный зал, который они опоясывали, но общей картины это не меняло.

Во внешнем облике Большого драматического театра еще присутствовали кое-какие «воспоминания» о традиционных театральных постройках, в то время как в архитектуре «Тотального театра» не осталось и их. Гропиус сделал все, чтобы лишить свою «фабрику искусств» малейшего сходства со зрелищными постройками прошлого и сообщить ей совсем иной, куда более деловитый, «машинный» дух. На появившийся в

1927 году лозунг одного из главных идеологов европейского рационализма Ле Корбюзье «гласящий», что «дом – это машина для жилья» Гропиус ответил созданием «машины для спектаклей».

«Тотальному театру» Гропиуса–Пискатора не суждено было быть построенному из-за нехватки средств, а также из-за того, что архитектор и режиссер, хоть и были единомышленниками, не избежали конфликта друг с другом, начав оспаривать авторские права на этот проект. В 1928 году Гропис даже запатентовал «Тотальный театр», чтобы лишить Пискатора возможности претендовать на авторство. Впрочем, легко предположить, что далеко не только частные обстоятельства помешали осуществлению этого смелого замысла, но сама излишняя «тотальность», лежащая в основе «Тотального театра», обрекла его на невоплотимость в Германии конца 1920–начала 1930-х гг.

Гропиус писал: «Полное овладение зрителем, подчинение его режиссерской воле – такова цель тотального театра»⁴⁹. Цель «полного овладения» и подчинения собственной воле жизни тысяч соотечественников Гропиус и его товарищи-рационалисты преследовали не только в театральном, но и в жилищном строительстве, масштабы которого в Германии 1920-х годах были поистине беспрецедентными. Результатом настойчивого, а порой и силового, внедрения рационалистами новых эстетических принципов и «новых форм жизни» стал массовый протест, впервые давший о себе знать в 1926–1927 годах и неуклонно нараставший вплоть до прихода к власти Гитлера. Трудно себе представить, чтобы



В. Гропиус.
Проект «Тотального театра»

В. Гропиус.
«Тотальный театр».
Схемы трансформации зала

⁴⁹ Цит. по: Lupfert G. Siegel P. Gropius. Köln, 2004. С. 60.

облик «Тотального театра», равно как и прямолинейно-дидактические спектакли Пискатора, направленные на пропаганду коммунистических взглядов, имели шансы

Европа и Россия

на массовый успех в государстве, начавшем в конце 1920-х годов неутомимо разворачиваться в сторону традиционных ценностей.

Радикализация художественных идей и все большее сращение искусства и политики, наблюдавшиеся в эпоху Веймарской республики, имели своим следствием создание большого числа художественных шедевров. Однако оборотной стороной неоспоримых творческих побед стало постепенное расхождение художественного сообщества Германии, закончившееся в конце 1920-х годов его окончательным расколом на два непримиримых лагеря. К первому принадлежали радикальные новаторы-модернисты, придерживавшиеся левых политических убеждений. Ко второму – куда более многочисленные сторонники возвращения к традиции, возражавшие против попытки выбросить национальную культуру и историю «с корабля современности».

Среди представителей первого лагеря были, в частности, Пискатор и Гропиус, в ближайшие годы вынужденные покинуть страну. В свою очередь среди защитников национальной культуры, победивших в этом споре ценой установления в стране тоталитарного режима, оказались в начале 1930-х годов не только оголтелые националисты и борцы с авангардом во всех его проявлениях, но и такие признанные авторитеты и лидеры художественного процесса, как Ханс Пёльциг и Петер Беренс. «Борьба, в которой мы живем и которая, начавшись вместе с войной, сегодня приняла новые формы, это не спор вокруг земельных вопросов или прав нации. Это борьба мировоззрений. <...> Чем больше

рационализация будет наступать на нас, тем сильнее станет встречное движение»⁵⁰, – заявил в 1932 г. Петер Беренс. Автор первого в XX веке проекта идеального театра, базовые идеи которого нетрудно обнаружить в модели «Тотального театра» Гропиуса–Пискатора, на данном этапе оказался не способен не только оценить художественных завоеваний следующего поколения, но и признать в Гропиусе своего последователя.

Глядя с сегодняшних позиций на историю реформы театрального здания, мы не можем не признать, что во всех проектах «идеальных» театров таился изначальный изъян, обусловленный слишком абстрактным подходом к разработке данной темы. По мере роста утопических настроений в немецкой художественной среде степень нежизнеспособности подобных предложений постоянно увеличивалась. И все же, роль подобных проектов в развитии театрального дела, да и искусства в целом, трудно переоценить. Пусть Большой драматический театр оказался нерентабельным, а «Тотальный театр» так и не был построен. Идеи, лежащие в их основе, дали мощный импульс к дальнейшему развитию европейского театра, а их архитектура до сих пор вызывает восхищение и приковывает к себе внимание деятелей искусства и историков.

⁵⁰ Behrens P. *Zeitloses und Zeitbewegtes // Trotzdem modern. Die wichtigste Texte zur Architektur in Deutschland 1919–1933. Braunschweig; Wiesbaden, 1994. S. 260–261.*