

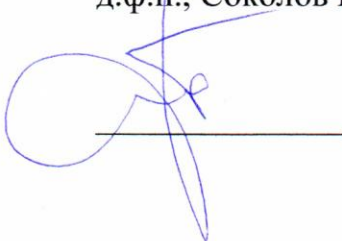
ПРАВИТЕЛЬСТВО РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ
ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
«САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»

(СПбГУ)

Институт философии

Кафедра Культурологии, философии культуры и эстетики

Зав. кафедрой Культурологии,
философии культуры и эстетики,
д.ф.н., Соколов Б.Г.



Председатель ГАК, директор
АНО «НИИ Стандартизации
музейной деятельности», д.ф.н.,
Шестаков В.А.



Выпускная квалификационная работа на тему:

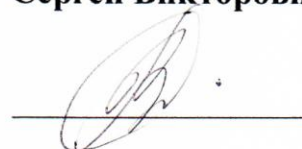
**Трансформация модернистской модели театрального пространства в
немецкой культуре**

По направлению – 033000 «Культурология»

Профиль – «Культура Германии»

Выполнила студентка
**Васильева Ирина
Георгиевна**

Научный руководитель:
к.ф.н., ст. преп. **Волжин
Сергей Викторович**



Санкт-Петербург

2016

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение	3
ГЛАВА 1. ФОРМИРОВАНИЕ МОДЕЛИ ТЕАТРАЛЬНОГО ПРОСТРАНСТВА НА РУБЕЖЕ XIX-XX ВЕКОВ В ГЕРМАНИИ	7
1.1 Начало реформаторского движения: архитектура театрального пространства Ф. Шинкеля и Г. Земпера	7
1.2 Статус архитектуры и театрального пространства в проекте Рихарда Вагнера „Gesamtkunstwerk“	10
1.2.1 Музыкальная драма „Gesamtkunstwerk” как высшая форма искусства	10
1.2.2 Архитектура «прошлого» и «будущего» в проекте „Gesamtkunstwerk“	15
1.2.3 Реализация концепции „Gesamtkunstwerk” Р. Вагнера в театре в Байройте. Пространственные практики	20
ГЛАВА 2. СТРАТЕГИИ ТРАНСФОРМАЦИИ МОДЕРНИСТСКОЙ МОДЕЛИ ТЕАТРАЛЬНОГО ПРОСТРАНСТВА В КУЛЬТУРЕ ГЕРМАНИИ	24
2.1. Основные тенденции развития немецкого театра и мотивы его реформы в начале XX века	24
2.2. Модель «идеального» театра и ее статус в немецкой культуре XX века.....	28
2.3. Баухауз: концепция «Тотального театра» как универсального театрального пространства	45
2.4. Проект «Тинг-театра» как попытка создания «государственного» театра «Третьего Рейха»	53
Заключение	58
Список литературы	61

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность исследования. Многовековая история европейского театра, как хорошо известно, берет своё начало в греческом искусстве. Уже классическая триада – единство времени, места и действия – указывает на существенную связь театрального действия как *события* и *встречи* с самим пространством театральной репрезентации, со структурой театрального пространства. Ведь всё «нутри» театра – с его интерференцией реального и мнимого в театральном действии, вкупе с особыми «пространствами» восприятия и переживания зрителя - неразрывно связано, а во многом даже обусловлено, пространственными характеристиками репрезентативного ресурса.

В театральном искусстве XX века понятие пространства приобретает необычайно важную роль, поскольку и сама модель театра, берущая свое начало с эпохи Возрождения и строившаяся на фундаментальной оппозиции «пространства наблюдаемого» и «пространства наблюдателя», подвергается коренной трансформации. В этой связи «модернизм» как художественно-эстетическое течение в культуре XX века, противопоставившее себя предшествующей традиции и выработавшее стратегии и новые модели театральной репрезентации, представляется важным для понимания тенденций развития современного театра и статуса театрального пространства в современной культуре.

Понятие «театральное пространство» как культурологическая категория многозначно и в рамках данной работы требует некоторого уточнения. В работе «Производство пространства» французский философ Анри Лefевр разработал концепцию пространства как продукта социального взаимодействия, представляющего собой единство трех составляющих: *репрезентации пространства* (т.е. «задуманного пространства», воспринятого и осознанного людьми, имеющими отношение к его производству/созданию – художников, архитекторов, инженеров и др.); *пространства репрезентации* (переживания пространства его

«пользователями» через образы и символы); *пространственные практики* (практики «жителей» пространства в нем самом). Лефевр отмечает, что «театральное пространство предполагает *репрезентацию пространства*, то есть пространство сценическое, которое соответствует определенной концепции пространства (античный, елизаветинский, итальянский театр)»¹. Вместе с тем, театральное пространство оказывается также и пространством репрезентации, которая реализуется в театральном действии в определенный момент времени.

Таким образом, предложенное Лефевром понятие «театрального пространства» представляется нам весьма продуктивным и важным. Театральное пространство мы понимаем как «систему координат», своеобразную топографию театра, и вместе с тем оно есть физическое пространство, которое является одним из условий художественного диалога и коммуникации. Опираясь на разработанное Лефевром понятие социального пространства, и рассматривая театр как особое социальное пространство, в рамках данного исследования будут проанализированы стратегии становления и последующей трансформации модернистской модели «театрального пространства» как отражения социокультурных реалий Германии во второй половине XIX – первой трети XX века.

Источниковедческую базу исследования составляют теоретические работы деятелей культуры Германии (Р.Вагнера, П. Беренса, Г. Фукса, А. Аппиа, В. Гропиуса и др.), в которых излагаются их концепции театрального пространства. *Теоретическую основу* исследования составили труды отечественных и зарубежных, преимущественно немецких, ученых, посвященные анализу архитектурно-пространственных решений театрального пространства в проектах и постройках середины XIX – первой трети XX века – Т. Ю. Гнедовской, С. Коннеффке и М. Браунека. В работе

¹ *Лефевр, А.* Производство пространства [Текст] / А. Лефевр, пер. с фр. И. Стаф. – М.: Strelka Press, 2015. – с. 189.

активно использовалась научная литература, посвященная теории синтеза пространственных искусств (Е.Б. Мурина) и теории, истории и философии театра (В.И. Березкин, Г.Б. Бархин, В. Шевченко, Г.Д. Гачев, Т.Ю. Гнедовская, В.В. Головня), теории и истории архитектуры (Г.Б. Бархин, В.И. Березкин, В. Базанов и др.).

Объектом данного исследования являются стратегии репрезентации театрального пространства, где ключевым элементом становится архитектурное структурирование пространства. *Предметом* исследования является трансформация модели театрального пространства в рамках немецкого театрального модернизма. «Модернизм» как художественно-эстетическое явление в культуре XX века, имеет довольно нечеткие временные границы, поэтому в качестве таковых в пределах выбранной темы заявлен временной промежуток, охватывающий первую треть XX столетия (около 1900-1937 гг.).

Таким образом, *цель работы* заключается в исследовании стратегий трансформации модернистской модели театрального пространства в немецкой культуре. Для достижения поставленной цели необходимо решить следующие задачи:

- проанализировать модели театрального пространства протомодерна, разработанные в концепциях и архитектурных проектах Ф. Шинкеля, Г. Земпера, а также статус архитектуры и театрального пространства в концепции синтетического произведения искусства „Gesamtkunstwerk“ Рихарда Вагнера;
- раскрыть специфику театрального ландшафта немецкой культуры первой трети XX века;
- проанализировать стратегии трансформации театрального искусства и театрального пространства в контексте культурного ландшафта Германии первой трети XX века;

- выявить существенные характеристики концепций реформирования театрального пространства в эпоху национал-социалистической диктатуры;
- проследить изменение позиции зрителя в ходе трансформации модернистской модели театрального пространства.

Культурологический анализ концепций и моделей театрального пространства базируется на нескольких методологических принципах и подходах: 1) использование дескриптивного подхода обусловлено спецификой объекта исследования; 2) метод структурного анализа позволил выявить существенные характеристики концепций театрального пространства; 3) в работе использованы принципы семиотического подхода; 4) в работе использовались принципы компаративистики при сопоставлении отдельных концепций театрального пространства, а также принципы сравнительно-исторического анализа при сопоставлении отдельных проектов реформ театрального пространства; 5) на основе диахронического метода выявляются основные этапы развития и закономерности трансформации театрального пространства в работах немецких авторов – практикующих архитекторов и теоретиков искусства – в первой трети XX века. Диахронический метод в рамках исследования дополняется синхроническим, позволяющим рассматривать реформаторские интенции в определенном историко-культурном контексте Германии.

Структура выпускной квалификационной работы обусловлена предметом, поставленной целью и задачами исследования. Работа состоит из введения, основной части, включающей в себя 2 главы, заключения и списка использованной литературы.

ГЛАВА 1. ФОРМИРОВАНИЕ МОДЕЛИ ТЕАТРАЛЬНОГО ПРОСТРАНСТВА НА РУБЕЖЕ XIX-XX ВЕКОВ В ГЕРМАНИИ

1.1 Начало реформаторского движения: архитектура театрального пространства Ф. Шинкеля и Г. Земпера

В начале XVII века в европейском театральном искусстве утверждается опера и на стадии формирования находится балет, который требует от сцены большего пространства, поэтому на протяжении XVIII - XIX веков парадный оперный театр, пространственная структура которого складывается в эпоху Возрождения в Италии, оставался самым распространенным сооружением для зрелищных искусств. Ранговый театр с многоярусными рядами лож, закрытой сценой-коробкой и сложной кулисно-арочной системой смены декораций, по образцам которого оперные театры строятся и по сей день, возникает вследствие изменения самого назначения театра и театрального действия, а именно отчуждения театрального искусства от аристократии и становления зрелища, предназначенного для массового зрителя². Театр становится местом для встреч, общения, возможностью показать себя и посмотреть на других.

Г. Б. Бархин утверждает, что театральная архитектура в Германии отставала от других европейских стран, а для сооружения и оформления немецких театров приглашались специалисты из Англии, Италии и Франции, которые привозили уже готовые, опробованные на родине идеи³. Зарождение истинно национальных форм театральных зданий связывается с именем архитектора немецкого классицизма Карла Фридриха Шинкеля, который, как и его последователь Г. Земпер, возвращается в своих идеях к истокам греческого театра. Именно обращение к *античной традиции* формирует

² Гвоздев, А. О смене театральных систем [Текст] / А.Гвоздев // О театре: Временник отдела истории и теории театра Государственного института истории искусств: Сборник статей. – Л.: Academia, 1926. – с. 19.

³ Бархин, Г. Б. Архитектура театра [Текст] / Г. Б. Бархин. – М.: Издательство Академии Архитектуры СССР, 1947 г. – с. 49.

протомодернистскую модель театрального пространства, а позже и *модернистский театр* в немецкой культуре.

Подвергнем более детальному рассмотрению устройство античного театра. Изначально представления давались на центральной площади Афин, до тех пор, пока около 500 г. до н.э. не собралось такое большое количество народа, что деревянные подмости, воздвигнутые для удобства просмотра, обрушились. В результате этой катастрофы народное собрание приняло решение построить постоянный театр на южном склоне Акрополя, в священном круге Диониса. Об устройстве постоянного классического театрального сооружения мы можем судить по описанию Витрувия в его трактате «Десять книг об архитектуре» и по результатам археологических раскопок.

В греческом театре игра актеров происходила под открытым небом и при дневном освещении – отсутствие крыши и искусственной подсветки были связаны с огромными размерами постройки для вмещения наибольшего количества зрителей (по подсчетам археологов в афинском театре одновременно могли находиться более 17000 человек). В древнейшее время в Греции устраивались хоровые представления и пляски в честь богов, и в связи с хоровым происхождением драмы, театр получил «оркестры». Она представляла собой круглую танцевальную площадку, на которой размещались хор и актеры, а посреди располагался алтарь Дионису (впоследствии он стал обязательным атрибутом любой театральной постановки, даже когда дионисийские сюжеты были вытеснены из репертуара). Зрительные места шли дугообразно, замыкая оркестру – «театрон», а позже слово «театр» стало обозначать театральное здание. В театре помещались все жители города. В V в. до н.э., с развитием драматического искусства, вид театра начинает изменяться и усложняться. К оркестре пристраивается «скена» - палатка для переодевания актеров (изначально сооружалась из досок, но постепенно стала каменной). Передняя стена скены – проскений, имела вид колоннады и изображала фасад храма

или дворца. Афинскому драматургу и трагику Софоклу приписывают появление расписных декораций, разрисованных досок и полотен, располагавшихся между колоннами проскения⁴. Сцена ограничивалась по бокам двумя башнями - параскениями, улучшающими акустику, которая в греческом театре была превосходной.

Греческий театр, благодаря своему архитектурному устройству представляет собой особую оптическую форму, способную собрать и сфокусировать зрение тысяч людей, то есть населения города-государства, на одном человеке. Театр опредмечивает социальное зрение. Античная культура – культура всеобщего зрения, театр помещает своего зрителя в оптику «божественного ока»⁵. Г.Гачев утверждает, что благодаря самому устройству театрального пространства зритель поставлен в позицию небожителя и судьи мира: «Мироздание театра имеет свое небо и землю. Полукружье амфитеатра небосводом обнимает и покрывает земную площадку, на которой выпало сыграть свою жизнь людям-актерам. Амфитеатр волнами вздымается ввысь – в театре пространства; зал ярусами уходит под купол – в театре помещения. В обоих случаях зрители, как бы с небес, взирают на комедию человеческой жизни. Зал смотрит на сцену, как поистине тысячеглазый Аргус – образ, в котором древние греки представляли звездное небо»⁶.

Архитектора К. Ф. Шинкеля привлекало такое будущее немецкого театра, в котором всем зрителям была бы предоставлена одинаковая возможность слышать и видеть происходящее на сцене, и где актеры находились бы в постоянном контакте с публикой. По его мнению, в греческом театре у наблюдателя не возникало ощущение иллюзорности, в отличие от современного, где зритель - «раб сценической обстановки», в существующем театре невозможен полет фантазии, он дает лишь ощущение искусственности происходящего. Поэтому зрительный зал он хотел

⁴ Головня, В.В. История античного театра [Текст] / В. В. Головня. – М.: Искусство, 1972. – с. 65.

⁵ Шевченко, В. Театрон [Электронный ресурс] / В.Шевченко // Литературно-философский журнал ТОПОС. – URL: <http://www.topos.ru/veer/52/shevchenko-2.htm> (дата обращения 19.04.16)

⁶ Гачев, Г.Д. Содержательность художественных форм (Эпос. Лирика. Театр) [Текст] / Г.Д.Гачев. – М.: Просвещение, 1968. – с. 212.

превратить в секторальный амфитеатр, а действие, по мысли архитектора, должно разворачиваться на выступающей в зал авансцене, а глубинная сцена служить фоном, тем самым разделяя пространство сцены на игровую и декорационную части соответственно. Чтобы музыканты не мешали актерам, а музыка не заглушала голоса выступающих на сцене, оркестровую яму планировалось углубить еще на 2 метра. Однако Шинкелю не удалось претворить свои идеи в жизнь, но в дальнейшем реформа театрального пространства пошла по направлениям, указанным архитектором. Так, архитектор Готфрид Земпер в 1841 году спроектировал здание Дрезденской оперы (а в 1869 году его перестроил после пожара), в котором осуществил свои новаторские идеи и идеи предшественника. Кроме того, парадный вход архитектор расположил необычным образом – а именно с торца зрительного зала, что привело к изменению формы здания, которая очень напоминает римский Колизей.

Рихарду Вагнеру, в свою очередь, удалось создать цельную концепцию «искусства будущего» - музыкальной драмы как синтетического произведения искусства. При этом, для разыгрывания трагического произведения было необходимо возвести достойное этому виду искусство место. Идеал театрального пространства и реализацию замысла композитора мы подробно рассмотрим в следующем разделе.

1.2. Статус архитектуры и театрального пространства в проекте Рихарда Вагнера „Gesamtkunstwerk“

1.2.1 Музыкальная драма „Gesamtkunstwerk“ как высшая форма искусства

Рихард Вагнер (1813-1883) – крупнейший немецкий композитор XIX столетия, сочетавший в себе талант дирижера, поэта, эстетика, драматурга, писателя, философа, политического деятеля, революционера. Его творческие открытия стали фундаментальными для развития не только музыкальной традиции Германии, но и мировой культуры в целом. Одним из таких

новаторских решений в области искусства стал замысел „Gesamtkunstwerk” – центральный пункт его эстетических воззрений, и на сегодняшний день введенный Вагнером термин используется применительно ко многим экспериментальным и утопическим концепциям художественного синтеза, символизирующим собой стремление к единству и целостности искусства, переносимых в будущее.

Вообще, понятие «синтез» в философском смысле возникло еще в Древней Греции и упоминается в трудах Платона, Аристотеля, Филона. Современная теория синтеза искусств как теоретическая и творческая проблема стала складываться тогда, когда, с одной стороны, произошло явное разделение некогда целостных стилевых систем на жанры и виды, а с другой, с утратой «жизнестроительной силы искусства»⁷, то есть с разрывом связей между искусством и самой жизненно-практической деятельностью. На рубеже XVIII-XIX веков первыми разрабатывать эту проблему стали представители йенской романтической школы (Э.Гофман, Л.Тик, Новалис, А. и Ф. Шлегель, Ф. Шеллинг). Синтез как принцип общего взаимодействия является для романтиков универсальной формой связи в природе и культуре. Они указали на категорические свойства искусства (музыкальность, пластичность, и т.д.), но утверждали, что, в то же время, каждое из искусств потенциально содержится в другом. Между тем теория синтеза, как и сам романтизм, сформирована в контексте острой критики общества и культуры. Рихард Вагнер, продолжая традицию романтизма, оформляет идею слияния искусств в законченное учение, которое идет лейтмотивом по всей его творческой деятельности как композитора и теоретика культуры.

Высшая форма искусства, по Рихарду Вагнеру, - это музыкальная драма. Она не есть отдельная ветвь в искусстве, не один из его жанров среди множества других. Драма – это живой синтез искусств, «цельное, величайшее творение человеческого духа». Вагнер использует понятие

⁷ Степанов, Г.П. Композиционные проблемы синтеза искусств [Текст] / Г.П. Степанов. – Л.: Художник РСФСР, 1984. – с. 5.

„Gesamtkunstwerk” (сам он пишет „Gesammtkunstwerk”), которое является результатом синтеза трех слов – „gesamt” (нем. «весь, целый, общий»), „die Kunst” (нем. «искусство») и „das Werk” (нем. «произведение»). О. Н. Иванова в своей статье ««Синтез» в теоретических и художественных практиках XVIII века как философско-теоретический источник концепции „Gesamtkunstwerk“ Р. Вагнера»⁸ указывает, что „Gesamtkunstwerk” стоит рассматривать как самостоятельное культурологическое определение для обозначения искусственно созданного, но, в то же время, обладающего внутренним единством средств выразительности и образов, законченного произведения, построенного по законам целостности, гармонии и синхронности.

В этом синтетическом произведении искусства каждое из составляющих его искусств достигает своего расцвета и кульминации только будучи соединенным с другим. В драме, разыгрываемой на театральных подмостках, предполагающих наличие сцены и актеров, мы находим «сращивание» двух триад искусств - танца, музыки, поэзии и архитектуры, скульптуры, живописи. Сосредоточением всех художественных устремлений становится театр, как это виделось Рихарду Вагнеру. Цель драмы - изображать человеческую душу, целостного человека, «внутреннего человека», по выражению самого композитора. „Gesamtkunstwerk” Рихарда Вагнера – *это принцип целостности культуры.*

Рихард Вагнер был охвачен чувством приближающейся мировой катастрофы старого мира, мира «денежного мешка и капитала»⁹, что напрямую отразилось на его эстетике. Проблема синтеза искусств рассматривается им в контексте острого и бескомпромиссного неприятия и критики современного ему общества и культуры. Именно с синтезом связывает композитор стремление прямого воздействия на жизнь общества,

⁸ Иванова, О.Н. «Синтез» в теоретических и художественных практиках XVIII века как философско-теоретический источник концепции Gesamtkunstwerk Р. Вагнера [Текст] / О.Н. Орлова // Вестник КГУ им. Н. А. Некрасова, № 2. - 2007. - С. 196-199.

⁹ Лосев, А.Ф. Исторический смысл эстетического мировоззрения Рихарда Вагнера [Текст] / А.Ф. Лосев // Избранные работы / Р.Вагнер. – М.: Искусство, 1978. – с 18.

решения его социальных и политических проблем и участия в борьбе за высшие идеалы. Искусство, по мысли Вагнера, может и должно полностью отразить, переработать и синтезировать всю жизнь в целом, тем самым он приписывает театральному искусству важную общественную функцию.

Современный Вагнеру театр не признается им в качестве истинной драмы, поскольку в нем имеют место только разрозненные и не связанные между собой «продукты искусственной деятельности», даже не художественной в полном смысле слова. Идеалом совершенной драмы и единственным подлинным расцветом культуры для Вагнера является греческая культура, искусство и трагедия. Для Вагнера, как и для его предшественников-романтиков, Древняя Греция являла пример гармоничности всеобъемлющего синтеза, трагедия не была пустым развлечением, чем является театр в наше время, а она явилась выражением всей полноты и глубины сознания греческого народа, религиозного идеала Греции, культа «прекрасного и сильного свободного человека». Человек развивался, ничего его не стесняло и не сковывало, он знал и обожал силы природы, олицетворяя их в лице богов. Причиной распада истинной культуры стало рабство, «грех истории». Рим и его стремление к господству, последующие эпохи христианской религии, рассматривая чувственную красоту результатом дела дьявольских рук и обладая внутренним конфликтом между «сознанием и жизненным инстинктом, воображением и реальностью», не могли дать живому искусству жизнь. В эпоху Возрождения возникла тенденция к присвоению античного искусства, но лишь в составных его частях. Современное же Вагнеру искусство снизошло до простого развлечения публики, то есть свело свое истинное общественное назначение к нулю.

Вагнер делает необходимый для его эстетики вывод: истинное искусство может быть только *революционным* по своей сути, так как может существовать лишь как оппозиция общему низкому художественному уровню. Эта оппозиционность, или «эстетика революционного пафоса», как

ее охарактеризовал А.Ф. Лосев, является ядром концепции «искусства будущего» „Gesamtkunstwerk“, и цель этой революции он видит в возвращении прекрасного и свободного человека, то есть в возвращении человека к его естественному состоянию, чуждому искусственности и предрассудков, в делании человека центром и целью самого творчества. Таким образом, задача эстетической культуры состоит в разрушении отчуждения, эгоизма и индивидуализации, в восстановлении в человеке цельности и полноты. Истинным творцом «искусства будущего» поэтому является народ. Вагнер являлся истинным революционером, но в том смысле, что его революция, как поясняет А.Ф. Лосев, мыслилась как коренное преобразование человеческого мира вообще, уничтожение всех существующих общественно-политических противоречий¹⁰. Таким образом, программа мировой революции переносится Вагнером в область художественного творчества, а жизнь представляется как тотальный художественный проект и жизненное пространство конструируется согласно принципам искусства.

Заложенность пластической картины в музыке стала поводом для возникновения театральной концепции Ницше, основанной на диалектическом единстве Диониса - Аполлона. Фридрих Ницше, на волне дружбы с Рихардом Вагнером, написал свое произведение «Рождение трагедии из духа музыки», в которой он истолковывает философские категории «аполлонического» и «дионисийского» искусства, истоки которых лежат в культуре Древней Греции. Аполлоническое начало в искусстве — это чувство меры, самоограничение, свобода от диких порывов, дионисийское, в свою очередь, — необузданность, роковая, пьянящая страсть жизни, трепет опьянения и экстаза. Любая культура — это органический синтез аполлонического и дионисийского начал, который и привел к рождению греческой трагедии. Кризис современной культуры, по Ницше,

¹⁰ Лосев, А.Ф. Исторический смысл эстетического мировоззрения Рихарда Вагнера [Текст] / А.Ф. Лосев // Избранные работы / Р. Вагнер. – М.: Искусство, 1978. – с 27.

обусловлен ослаблением «Диониса» и, соответственно, изгнание из культуры мифа¹¹.

Стремление к первоначальной целостности и единству искусства, утраченного со времен Древней Греции, приводит Вагнера, отталкивающегося от наследия немецкого романтизма, к возвращению к истокам мифологии, размышления о которой можно встретить во многих трудах композитора («Опера и драма», «Музыка будущего», «Произведение искусства будущего» и др.). Е.Г. Соколов отмечает, что миф у Вагнера противопоставлен «исторической хронике», он есть «начало и конец» этой истории – в нем представлена «обобщенная человечность», в мифе автор видел всеобщий язык, выражающий общечеловеческие чувства, и презентацию истинной сущности человека, действующей «везде и всегда», при этом проявляясь в истории всегда по-разному¹². Испытывая мифическое переживание как чувство сопричастности мифу, индивид отступает от своей эгоистической сущности. Таким образом, Рихард Вагнер совмещает миф и свою музыкальную драму – „Gesamtkunstwerk“ может состояться только на основе мифа. Однако, в своих произведениях композитор не становится творцом мифа, а выполняет более важную роль – проводника в культурное и историческое пространство.

1.2.2 Архитектура «прошлого» и «будущего» в проекте „Gesamtkunstwerk“

Статус архитектуры в концепции „Gesamtkunstwerk“, впрочем, как и других видов искусств, Вагнер рассматривает, опираясь на следующее положение - будучи истинным предметом искусства, человек направляет

¹¹ Ницше, Ф. Рождение трагедии, или Эллинизм и пессимизм [Электронный ресурс] / Ф. Ницше // Lib.Ru: Библиотека Максима Мошкова. – URL: http://az.lib.ru/n/nicshe_f/text_0010.shtml (дата обращения 26.04.2016).

¹² Соколов, Е.Г. Артистический миф Рихарда Вагнера [Электронный ресурс] / Е.Г. Соколов // Смыслы мифа: мифология в истории и культуре. Сборник в честь 90-летия профессора М.И. Шахновича. Серия «Мыслители», выпуск 8. - СПб.: Издательство «Санкт-Петербургское философское общество», 2001 г. – URL: <http://anthropology.ru/ru/text/sokolov-eg/artisticheskiy-mif-riharda-vagnera> (дата обращения 21.04.2016).

свое стремление к художественному творчеству на окружающие его предметы природы. При этом изобразить природу художественно может только человек, раскрывающий в искусстве самого себя, создающий творение из себя и для себя. Он определяет свое отношение к природе – он не безвольный раб, а подчиняющий природу, он *свободен*. Именно поэтому азиатское и египетское искусство не являются „Gesamtkunstwerk” – особенностью этих народов было обожествление и слепое поклонение природе, что отразилось в искусстве и архитектуре – человеку в нём места нет.

Развитие демократического строя в Афинах в VI и V до нашей эры (переход от архаики к классике) повышает интерес к изображению человека, человека-гражданина. Протагор гордо заявлял: «Человек – мера всех вещей». Грекам удалось обрести зрелость с нарастанием антропоморфности религии и очеловечиванием божественного, а миропонимание древних греков познавало устройство мира в категориях гармонии и красоты (поскольку «космос» - прекрасно устроенный). Существование архитектора, по мысли Рихарда Вагнера, было обусловлено появлением трагедии как религиозно-культового обряда, посвященного богу Дионису, но в этом религиозном акте изначально ядром являлось художественное стремление. Азиатское-египетское искусство не знало неразрешимой антиномии «жизнь-смерть», поэтому там и не было места трагедии, играющей важнейшую роль в греческом искусстве. Для разыгрывания трагического произведения было необходимо возвести достойное этому виду искусство место. Таким храмом величайшего искусства для композитора стал театр. *Здание театра* служит общей художественной цели – исполнению драмы, в отличие от строительства зданий, служащих утилитарным целям. „Gesamtkunstwerk” Вагнера *требует* замкнутого архитектурного пространства, идеалом которого для композитора является античный театр и его особая планировка.

Прекрасной греческой архитектуре Вагнер противопоставляет архитектуру азиатскую, где нет той свободы и той одухотворенности,

которые мы наблюдаем в греческих постройках, подчиняющихся законам *необходимости, художественной цели и потребности в красоте*. Именно этим законам должна подчиняться архитектура будущего. Поэтому, ориентируясь на опыт греков, творец должен в идеальном театре создать все так, что бы сцена соответствовала всем нуждам драматического действия, а сама драма была полностью доступна слуху и зрению зрителя (этой необходимости подчинена и красота). «Публика зрительного зала [...] перестает существовать для самой себя – она живет лишь в художественном произведении, в котором она видит саму жизнь, и на сцене, которая кажется ей целым миром»¹³.

Эпоха римского господства сопоставляется Вагнером именно с азиатским направлением искусства – «красота отступила перед принципом абсолютной пользы; радости человеческого бытия свелись к наслаждениям желудка»¹⁴. Здесь превалирует роскошь и полезность, а такое искусство и архитектура являются варварскими. Истинно *красивое и прекрасное* является по Вагнеру и истинно *полезным*, чего в действительности в римской архитектуре мы не увидим. Однако, римляне несомненно заглядывали на греческие образцы и испытали некоторое их влияние, и именно поэтому мы рассматриваем римские постройки как нечто чудесное. Также обстоит дело и с современной архитектурой, которая имитирует и сочетает для удовлетворения своих потребностей в «насыщении» и изобилии, но не занимается *творчеством*.

Это имитирование и комбинирование в «эгоистичном» архитектурном проектировании, служение роскоши привело к разделению трех видов человеческих искусств – архитектуры, скульптуры и живописи. Потерялась та органическая связь, существовавшая еще во времена Древней Греции. «Это и есть истинный эгоизм, когда каждый отдельный род искусства выдает

¹³ Вагнер Р. Произведение искусства будущего [Текст] // Р. Вагнер. Избранные работы. – М.: Искусство, 1978. – с. 238.

¹⁴ Там же. С. 217.

себя за искусство вообще и при этом действительно теряет свое настоящее своеобразие»¹⁵.

Соответственно, Вагнер делает вывод, что архитектура достигнет своего расцвета только в том случае, если будет претворена в жизнь человеком артистическим, то есть человеком, ставшим самим для себя художественной формой. Архитектура «освободится от оков рабства» только будучи соединенной в целостное единство с пространственными искусствами в произведении искусства будущего.

Как бы ни была прекрасна чистая архитектурная форма, но и она имеет свои недостатки, мешающие ей слиться с природой. В преодолении этой ограниченности архитектуре помогают **живопись и скульптура**.

Поскольку «внутренний человек» наилучшим образом выражает себя через движение, а скульптура, используя несовершенные материалы, отражающие только чувственную оболочку человека, способна запечатлеть только одно движение, то искусство ваяния пытается вырваться из этих «бездарческих» условий. По мнению Р. Вагнера, скульптура сможет творить только тогда, когда скульптура как самостоятельное искусство перестанет существовать – когда оно начнет использовать живой материал в своих произведениях. Этот живой материал есть человек, актер. Вагнер видит следующую жизнь скульптуры – прекращение её существования или полное растворение в архитектуре: «когда неподвижное одиночество одного изваянного в камне человека сменится подвижным множеством живых реальных людей; когда память о дорогих усопших будет оживать при виде вечно живой одухотворенной плоти, а не бронзовых или мраморных статуй; когда камень станет служить нам для сооружения зданий, дающих приют живым произведениям искусства, и для показа живых людей, — только тогда возникнет настоящая скульптура»¹⁶.

¹⁵ Там же. С. 168.

¹⁶ Там же. С. 229.

Живопись, по Вагнеру, имела свои преимущества перед скульптурой. Хотя искусство ваяния изображало совершенного человека и находилось ближе к живому произведению искусства, тогда как живопись была способна лишь на отображение человеческой тени, но они оба к жизни не приблизились. Однако живопись подразумевает не только изображение человека или группы индивидов, но и окружающую их действительность – природу. А это дает возможность осмысления и отражение природы в пейзаже.

Так как артистический человек направляет свою художественную деятельность на окружающую его природу, то, как считает Рихард Вагнер, в живописи изобразительное искусство обретает свое полное завершение: в чистой архитектуре человек относится к природе как эгоист, то есть с позиции удовлетворения своих интересов, а в пейзажной живописи этот эгоизм отступает, изображение природы призывает человека раствориться в ней и «затем вновь обрести себя бесконечно обогащенным».

Таким образом, перед живописцем в качестве высшей задачи Вагнер ставит создание образа сценической декорации, поскольку она будет являться живым природным фоном для живого человека. Х. Зедльмайр указывает, что подобием этой программы стало пристрастие того времени к круговым изображениям, и живописные произведения выходят на первый план, и, таким образом получается выставка живописи в сопровождении театральных реалий¹⁷.

Вагнеровский синтез пространственных искусств подвергается критике Максом Нордау в «Вырождении». Он соглашается с тем, что на сцене находят себя все направления искусства, но также считает это азбучной истиной, поэтому её незачем высказывать с «глубокомысленным видом пророка»¹⁸. Тем более его не устраивает мысль композитора о том, что архитектура и живопись достигнут своего наивысшего развития только

¹⁷ Зедльмайр, Х. Утрата середины [Текст] / Х. Зедльмайр. – М.: Прогресс-традиция; Издательский дом «Территория будущего», 2008. (Серия «Университетская библиотека Александра Погорельского»). – с. 67.

¹⁸ Нордау, М. Вырождение. Современные французы [Текст] / М. Нордау. – М.: Республика, 1995. – с. 126.

служа на пользу музыкальной драме. Он приводит в пример готическую архитектуру, Кёльнский собор, в котором не проводятся театральные представления, или лирику Гёте и «Божественную комедию» Данте, которые совсем не нуждаются в живописном пейзаже.

1.2.3 Реализация концепции „Gesamtkunstwerk” Р. Вагнера в театре в Байройте. Пространственные практики

Байройт – небольшой немецкий город в Баварии с населением в наши дни около семидесяти тысяч человек. Известен он стал после того, как в 1872 году сюда переехал Рихард Вагнер и здесь попытался осуществить свою мечту – проект высшего произведения искусства „Gesamtkunstwerk” – постройку грандиозного театра „Festspielhaus” («Дом фестивалей») для исполнения своих произведений. Вагнер мечтал о театральном искусстве, аналогичном искусству античной Греции, что логично проистекает из его воззрений на искусство, когда в праздничные дни народ собирался для просмотра трагедии, заставлявшей биться в унисон все сердца, и когда каждый находил художественное воплощение своих самых высоких стремлений.

Байройтский театр изначально проектировался как временное сооружение, однако Вагнер позже изменил свое мнение. Новый театр должен был стать постоянным учреждением, храмом высшего искусства, отличного от традиционно понимаемой оперы, искусства драмы, искусства немецкого, величие которого стало бы благом для всей нации. Проект нового театра был создан другом Вагнера архитектором и теоретиком архитектуры Готфридом Земпером. Рихард Вагнер близко дружил с Готфридом Земпером, который вместе с композитором участвовал в Дрезденском восстании 1848 года. Земпер и Вагнер были единомышленниками не только в политических вопросах, но и вопросах синтетического толкования художественной культуры как единого целого. Однако, в отличие от социально-эстетических

воззрений Вагнера, программа «практической эстетики» Земпера касалась исключительно вопросов предметной среды – он осознает всеобъемлющую роль архитектуры в формировании человеческого окружения. Архитектура представляет из себя «совместное и согласованное участие всех остальных отраслей искусства в целях создания монументальной выразительности и для выявления определенной ведущей идеи»¹⁹. За постулатами его эстетики стояла романтическая вера в спасительную силу красоты и целесообразности, как принципов человеческого жизнестроительства, способных противостоять наступающей «машинности», безнравственной силы, разрушающей мир ценностных отношений человека и природы, моральные представления. Искусство и архитектура осмысляются как внетехническое средство преодоления культурного кризиса. Таким образом, намечаются новые пути осмысления феномена „Gesamtkunstwerk” за границами театрального пространства.

В жизнь проект театра Вагнера был притворен Отто Брюквальдом, но под чутким руководством самого композитора.

Театральное пространство имело свои конструктивные особенности. Зал представлял собой сектор в форме расширяющегося амфитеатра со слегка изогнутыми ступенями рядов. Такой принцип организации пространства свидетельствует о стремлении утверждения равноправия всех зрителей в социальном и аудиовизуальном аспекте, однако Г.Б. Бархин утверждает, что создание такого строения зрительских мест не достигло своего идеала античного театра: с крайних мест не видно половины сцены²⁰. Ложы не планировались, как и освещение зрительного зала. Кроме того, кресла в зале не подразумевались - публика сидела на деревянных стульях до последнего времени (дерево – один из лучших материалов по своим акустическим свойствам). А. Рахманова пишет о том, что сегодняшние посетители не прерывают традицию приносить на представление аксессуар –

¹⁹ Земпер, Г. Практическая эстетика [Текст] / Г. Земпер. – М., 1970. – с. 194.

²⁰ Бархин, Г.Б. Архитектура театра [Текст] / Г. Б. Бархин. – М.: Издательство Академии Архитектуры СССР, 1947 г. – с. 51.

мягкую подушку²¹. В театре также отсутствует фойе, а перед началом спектакля и во время антрактов публика прогуливалась на свежем воздухе; это было возможно, так как фестивали проводились летом и в светлое время суток. Вагнер утверждал, что театр – это не место для развлечений и забав, а храм истинного искусства, поэтому излишний комфорт не является необходимостью. «Вагнер хочет, чтоб его слушатель не был развлекаем от сцены решительно ничем и чтоб ему казалось, что будто кроме его и сцены в минуту слушания не существует ничего в мире»²².

По задумке Рихарда Вагнера, оркестровая яма претерпела существенные изменения – она стала непривычно большой глубины, имела ступенчатый пол и являлась, таким образом, продолжением амфитеатра. За счет такой планировки достигался эффект удивительной акустики, будто из мистической глубины. Мелодия оркестра и пение артистов двигались в зал в одном направлении, при этом голос и музыка оказывались на равных – чего и добивался композитор. В театре отсутствуют системы вентиляции и отопления, так как они по мнению Вагнера, мешали бы акустике.

Внешний облик здания театра не отличается пышным убранством. Театральное пространство создавалось так, чтобы зрителя ничто не отвлекало от философских и музыкальных идей автора, а помогало донести их до зрителя. Да и создание новой театральной сцены было обусловлено тем, что Рихарда Вагнера не устраивали пышные королевские театры Дрездена и Мюнхена, их утопающие в золоте и лепнине интерьеры. Его больше прельщали стены из красного кирпича и неназойливый декор. Тем более, так как здание изначально планировалось как сезонное, то и должно оно быть «неповторимым».

Петр Ильич Чайковский, присутствовавший на торжественном открытии театра в 1876 году, изложил свои впечатления в очерках

²¹ Рахманова, А. «Валгалла» на Зелёном холме [Электронный ресурс] // Журнал «Вокруг света», 2007. № 12. – URL: <http://www.vokrugsveta.ru/vs/article/6149> (дата обращения 12.04.16).

²² Чайковский, П.И. Байрейтское музыкальное торжество [Электронный ресурс] // Чайковский. Жизнь и творчество русского композитора. – URL: <http://www.tchaikov.ru/bayr1.html> (дата посещения 06.04.16).

«Байрейтское музыкальное торжество». По мнению композитора, постройка скорее напоминает балаган, созданный для выставки промышленности, чем театр – в гармоническом синтезе всех искусств архитектура в Байройтском театре Вагнер отвел слишком скромное место.

Таким образом, Рихарду Вагнеру удалось реализовать свои эстетические и культурфилософские идеи в своём театре. Однако, несмотря на заявленные принципы универсальной музыкальной драмы, которые должны были облегчить её восприятие, публика оказалась не готова к сложному и серьезному произведению, в отличие от прежнего развлекательного жанра оперы. Таким образом, можно утверждать, что концепция „Gesamtkunstwerk” так и осталась „Künstlerutopie” («утопией искусства»), поскольку надежды Вагнера на произведение, способное реорганизовать существующий социальный порядок, потерпели фиаско.

Несмотря на это, впоследствии, в XX столетии архитекторы в союзе с режиссерами будут создавать театральные здания и конструировать идеальные театральные пространства под определенную постановочную школу, но Байройтский театр был первым в своем роде и этим интересен. Кроме того, именно вагнеровский концепт трансформации театрального пространства в контексте *художественного синтеза* и его реализация в Байройте объединили реформаторские силы в первой трети XX века в последующем *переосмыслении структуры пространства* в целом, тем самым легли в основу трансформации модернистской модели театрального пространства в культуре Германии, что будет аргументировано в следующей главе.

ГЛАВА 2. СТРАТЕГИИ ТРАНСФОРМАЦИИ МОДЕРНИСТСКОЙ МОДЕЛИ ТЕАТРАЛЬНОГО ПРОСТРАНСТВА В КУЛЬТУРЕ ГЕРМАНИИ

2.1. Основные тенденции развития немецкого театра и мотивы его реформы в начале XX века

Прежде, чем рассмотреть ключевые проекты преобразования театрального пространства, созданные в начале 20 века, выявить существующие закономерности и проследить трансформацию модернистской модели театрального пространства, необходимо выделить основные тенденции развития сценического искусства этого периода.

Связывающие все реформаторские образования признаки имели общий корень в притязаниях Рихарда Вагнера на „Gesamtkunstwerk“, рождающийся в синтезе отдельных искусств в музыкальной драме, разыгрывающейся на театральных подмостках. Общим исходным пунктом как для Вагнера, так и для реформаторов начала XX века является ориентация на проект новой эстетики Фридриха Ницше. «Формула» Ницше, утверждающая рождение театра «из духа музыки» характеризовала направление, в котором шло это развитие. Музыка являлась новой эстетической парадигмой, в которой проявлялся программный антирационализм этого движения.

Кроме того, многие театральные утопии рубежа веков вслед за Вагнером провозглашали обновление мифического измерения театра как «праздника жизни» - праздника (нем. Fest) как совместного переживания актеров и зрителей, праздника для всего народа, нации, который должен вырывать зрителя из повседневности. Отсюда и другое центральное понятие эпохи – «народный театр», в котором народ виделся реформаторам в качестве источника и адресата театрального искусства, являлся активным участником представления. “Gesamtkunstwerk”, реализуемый как праздничная игра, спроектировал утопию новой «народной общности» (нем. Volksgemeinschaft). В тоже время, само понимание сути праздника у

представителей новаторского движения различно. У архитектора Петера Беренса, театральный концепт которого будет рассмотрен более подробно в следующем разделе, театр предстает как «праздник жизни и искусства», как очищающая и возвышающая духовная трансформация, сходная с религиозным представлением. Для воззрений его последователя, немецкого драматурга, режиссера и теоретика театра Георга Фукса тоже характерно утверждение театра как „Fest“, однако, в отличие от Беренса, он не вкладывает в это понятие чисто религиозный смысл: «Мы же выдвигаем на первый план оргиазм, экстаз всей зрительной толпы, ибо на нем одном только и держится театральное зрелище, через него оно преобразуется в искусство. [...] И оно тем ярче, как искусство, чем больше оно распаляет в нас оргиазм»²³.

Одной из фундаментальных черт реформаторского движения начала XX века является критика натуралистического театра, который получил распространение в Европе приблизительно между 1880 и 1900 гг. и был устойчивой частью городской театральной культуры. Обновление художественного характера театра в стороне от натуралистического удвоения повседневной реальности на сцене и было общей целью всех реформаторов и их программ. Так, Георг Фукс призывает к революции театра, к той революции, которую все другие искусства уже победоносно довели до конца, освободившись от «литературного ига» и других нехудожественных тенденций, составляющих основу натурализма в театре. Маргарет Дитрих утверждает, что литературный театр для Фукса, как „ein Dorn im Auge“²⁴, как «педагогико-художественная тюрьма», ведь литераторы не имеют никакого понятия об актере и театральном искусстве, они заинтересованы только в том, чтобы продвигать литературные произведения определенных авторов, и

²³ Фукс, Г. Революция театра: История Мюнхенского художественного театра [Электронный текст] / Г. Фукс, пер. с нем., ред. А.Л. Волынский. – СПб.: Грядущий день, 1911. – 287 с. URL: http://www.teatr-lib.ru/Library/Fuchs/Rev_th/ (дата обращения 10.05.2016).

²⁴ «Бельмо на глазу» (нем.) [Dietrich, M. Retheatralisierungswege im Theater des 20. Jahrhunderts [Text] / M. Dietrich // Na křižovatce umění : sborník k počtě šedesátin / prof. dr. Artura Závodského, DrSc. Burian, Jaroslav (editor). - Brno: Universita J.E. Purkyně. - Vyd. 1. - 1973, p. 71]

рассматривают театр как средство трансляции в форме диалогов своих идей. На театр напрасно возложены обязанности «передачи философских идей, поучительных исторических событий и анекдотов, пропаганды моральных, психологических и социальных вопросов, для обличения человеческих пороков и несправедливостей общественного строя, для открытия известного просвета в «душу» человека»²⁵. Общественные вопросы не интересны для сцены, театр должен заниматься лишь «творчеством сценических форм»²⁶, ставя на своих подмостках действительно театральные, драматические произведения. Таким образом, театр стремился к освобождению от литературных оков и формировался как автономная художественная форма.

Характерным для театрального развития на рубеже веков и далее было и то, что непосредственное участие в нем приняли как театральные деятели, так и архитекторы, чему способствовали следующие причины. Во-первых, для реформаторов было очевидно, что новый театр как национальное торжество не мог быть реализован в архитектурных рамках парадных оперных театров с их так называемыми «сценами-коробками», где зрительный зал занимал лишь малую часть театрального пространства не только за счет его многоярусности и наличия многочисленных лож, но и из-за большого количества светских зон – больших помпезных вестибюлей, пышно украшенных фойе и парадных лестниц. Для режиссеров-натуралистов, целью которых является постановка на сцене статичных картин, такое замкнутое на себе театральное пространство позволяет, по мнению Т.И. Бачелис, «изолироваться и сосредоточиться на бытовом, биологическом и социальном «анализе фактов и действующих лиц»²⁷. Новое понимание театра требовало иного пространства для преодоления

²⁵ Фукс, Г. Революция театра: История Мюнхенского художественного театра [Электронный ресурс] / Г. Фукс, пер. с нем., ред. А.Л. Волынский. – СПб.: Грядущий день, 1911. – 287 с. URL: http://www.teatrlib.ru/Library/Fuchs/Rev_th/ (дата обращения 10.05.2016).

²⁶ Зноско-Боровский, Е.А. Русский театр начала XX века [Текст] / Е.А. Зноско-Боровский. – Прага: Пламя, 1925. – с. 247.

²⁷ Бачелис, Т.И. Эволюция сценического пространства (от Антуана до Крэга) [Электронный ресурс] / Т.И. Бачелис // Театральная лаборатория Вадима Максимова – URL: <http://teatrlabor.info/wp/библиотека/397-2/> (дата обращения 04.04.16).

конфронтации сцены и публики, а значит и разделения между искусством и жизнью. С другой стороны, участие архитекторов в реформировании пространства следовало из их вовлеченности в более комплексные формы обновления общей жизненной культуры, как она разрабатывалась Петером Беренсом, Анри ван де Вельде и другими участниками художественно-промышленного объединения «Веркбунд»²⁸.

При этом, вопросы античного театра и театральных традиций Японии были универсальным элементом театрально-эстетической дискуссии рубежа веков. То, что японский театр для реформаторов был так интересен²⁹, обусловлено, в первую очередь, устройством его пространства, где с помощью системы галерей-мостиков преодолевается разрыв между сценой и зрительным залом (Макс Рейнхард в спектакле «Сумурун» впервые на западноевропейской сцене использовал прием «ханамити» или «дороги цветов» театра Кабуки – помоста, проходящего через весь зрительный зал³⁰); а также высокой стилизацией японского театрального искусства, которая вновь и вновь бралась за образец всеми антинатуралистическими направлениями европейского театра.

Манфред Браунек в своей работе „Theater im 20. Jahrhundert“ вводит понятие „Schauspieler-Theater“³¹ или «театр актера», характерное для развития немецкого театра в первой половине XX века, в особенности для режиссерской деятельности Макса Рейнхарда, не имевшего жесткой театральной концепции, но поражавшего публику новыми подходами к материалу спектакля, делая ставку преимущественно на личность и талант актера. Возрождая на театральных подмостках произведения немецкой классики и Шекспира, Рейнхард уделял особое внимание актерскому

²⁸ Brauneck, M. Theater im 20. Jahrhundert [Text] : Programmschriften, Stilperioden, Reformmodelle / Manfred Brauneck. - 9., aktualisierte Aufl. - Reinbek bei Hamburg : Rowohlt Taschenbuch Verl., 2001. - S. 64.

²⁹ Waller, M. Kishida Kunios Rolle in der Shingeki-Bewegung 1924-1940 [Text] / M. Waller // Oriens Extremus, Vol. 34. - 1991. - S. 149.

³⁰ Гудкова, Н. Сценический свет как компонент художественной выразительности спектакля: основные этапы становления [Текст] / Н. Гудкова // Вопросы Театра. PROSCAENIUM №1-2. – М., 2010. – С. 125.

³¹ Brauneck, M. Theater im 20. Jahrhundert [Text] : Programmschriften, Stilperioden, Reformmodelle / Manfred Brauneck. - 9., aktualisierte Aufl. - Reinbek bei Hamburg : Rowohlt Taschenbuch Verl., 2001. - S. 374.

мастерству, культуре сценической речи. Можно утверждать, что это театр, сила убеждения которого строится не на просветительской аргументации или на напряжении рассказываемой на сцене истории, а на очаровании актерской личности. Идея „Schauspieler-Theater“ подразумевает театр, в котором актер занимает центральное положение в постановке – такое понимание, несомненно, нашло свое отражение в трансформации идеального театрального пространства.

Важно отметить, что движение за реформацию театра в XX столетии – это не чисто немецкий проект, тем не менее, основная деятельность по преобразованию театра и театрального пространства и реализации ряда проектов, которые мы в дальнейшем рассмотрим, была сконцентрирована в именно Германии.

2.2. Модель «идеального» театра и ее статус в немецкой культуре XX века

В данном разделе мы проанализируем разнообразие концептов и стратегий репрезентации пространства архитекторов и театральных деятелей Германии на первом этапе трансформации модернистской модели театрального пространства, нацеленных на поиск «идеального» пространства, продиктованного целью создания в театре гармонии и постановки на сцене целостного произведения.

Петер Беренс, который считается основоположником современного дизайна и промышленной архитектуры, основатель Мюнхенского Сецессиона и архитектор немецкого Веркбунда, в 1900 году начинает заниматься проблемами театра и формулирует свой манифест «Праздник жизни и искусства» о театре как высшем символе культуры, где он описывает устройство нового здания, которое должно было стать культовым центром Дармштатской колонии. Многие идеи, изложенные Беренсом в своей брошюре, нашли отклик в теоретических и программных идеях,

предложениях к театральной реформе Георга Фукса в произведениях «Сцена будущего» (1905 г.) и «Революция театра: История Мюнхенского художественного театра» (1909 г.). Так, мы постараемся зафиксировать основные черты модернистской модели театрального пространства, предложенные архитектором и режиссером. В то же время концепты П. Беренса и Г.Фукса имеют кроме общих принципов также и отличия, точнее оба проекта дополняют друг друга, поэтому мы постараемся рассмотреть эти авторские проекты театрального пространства и их роль в немецком движении реформации театра путём их сопоставления.

Своё размышление архитектор П. Беренс начитает с теоретических вопросов искусства и идеи необходимости нового стиля. Стиль прошлого является всего лишь игрой, «романтическим сном», в котором творец новой эпохи, стремящийся к серьезной, тяжелой работе, не может найти удовлетворения, испытать чувство радости. Формы жизненного пространства, по мысли Беренса, должны отражать характер художника: «Он хочет то, что видит вокруг себя, то, что он полезного для себя создал, в той форме, которая подчеркивает его стремления. Он хочет, чтобы его орудия труда были в хорошем состоянии, ничто не должно мешать его работе. Для собственного спокойствия он хочет комфорта, а для радости и праздника он нуждается в таком настоящем блеске, как улыбка умелого и порядочного человека. Его радость – это больше не низменное желание, это радость от серьезных вещей. Это смех полной грудью, надежность твердой воли, вера в себя и свою эпоху. Мы познали себя и наше время, наши новые силы, наши новые потребности»³². В теоретическом плане Беренс является последователем Рихарда Вагнера, развивая его идею „Gesamtkunstwerk“ путем приведения к тождеству стиля и синтеза. Стиль эпохи он видит не в наличии особых форм в каком-то отдельном виде искусства; каждый вид искусства является только частью стиля. Для архитектора и художника

³² Behrens, P. Feste des Lebens und der Kunst. Eine Betrachtung des Theaters als höchsten Kultursymbols [Электронный текст] / P. Behrens. – Leipzig, 1900. URL: <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/behrens1900> (дата обращения 10.05.2015) - S. 9.

Беренса форма и красота явились главными средствами искусства для создания нового стиля, который он определяет как **символ всеобщего единения**, всего жизнеощущения эпохи, и он являет себя только в универсуме всех искусств, в их совокупности. Гармония всего искусства предстает символом сильного народа. Тем «*домом искусства*», «*домом праздника*», где произойдет преодоление разрозненных искусств, станет новый театр, символизирующий избыток человеческих сил. Излагая свою отчасти фантазийную концепцию, Беренс использует нарочито возвышенный язык, возможно потому, что театр является для него культовым, сакральным местом, *храмом искусства*.

Цель театра для реформаторов начала столетия – достижение катарсиса, художественного переживания, слияние внутренней жизни с жизнью сцены, «величайший подъем нашей внутренней личности», постижение мира в его глубине. Театр как самоцель должен стать «торжественным сосредоточением всей культурной жизни», а исполнение драматического произведения, – по словам Т. Гнедовской, «художественным богослужением»³³.

Петер Беренс критикует современный ему театр, который принимает своего зрителя в зал с узкими креслами и ложами, где сцена-коробка просматривается как картинная рама, за отсутствие коммуникации между актером и зрителем, за даваемую им иллюзию природы, за поверхностный натурализм, не достигающий действительной естественности³⁴. Силы человека оказываются ослабленными и подавленными величием природы. Однако архитектор не отрицает возможность театральной иллюзии, и эта иллюзия – культура, посредством которой человек должен подняться над чистой природой. Вслед за Рихардом Вагнером, продолжая идеи Беренса,

³³ Гнедовская, Т. Ю. Немецкий веркбунд и его архитекторы [Текст] / Т. Ю. Гнедовская. – СПб.: Пинакотека, 2011. – с. 126.

³⁴ Будучи художником и графиком в 1890-х гг., он развил свою манеру изображения от импрессионистских картин до более линейных и абстрактных проектов, но все еще изображал людей, пейзажи, птиц и бабочек. Однако уже тогда он все более утверждался в том, что природу не стоит имитировать – ни в живописи, ни в театре. (Anderson, S. Peter Behrens and a New Architecture for the Twentieth Century [Text] / S. Anderson– MIT Press, 2002. – P. 56).

Фукс утверждает, что современный театр представляет собой «капиталистическое предприятие», промышленное заведение, где продолжают действовать законы спроса и предложения, поэтому театр неизменно продолжает приспособлять выдающиеся произведения к низкому вкусу именно широкой публики, а интерес интеллигенции к нему, наоборот, утихает. Фукс выступает против натурализма и «буржуазного реализма» и нацелен, в тоже время, на перемену вкусов образованной публики, не обращающейся к фантазии, которая утомилась от имитации действительности и иллюзии правдоподобия; и в новой публике, во всех общественных классах, заинтересован театр.

Действующие театр и театральное искусство имеют в Германии свой исток в балаганном театре, бродячих труппах артистов, которые нуждались в кулисной сцене для удобства исполнения, но со временем такое устройство стало постоянным, внедрившись в театр века Возрождения, который был создан для пышных развлечений. Отсюда же идет и устройство многоярусного зала, где публика желала себя показать и на других поглядеть, но никак не окунуться в театральное действие. Огромная, глубокая сцена, предназначалась для балетных танцев и хоров, а также технических установок. Но, по мнению Фукса, для истинной драмы ни такой зал, ни такая сцена не нужны. Георг Фукс боролся и с тенденцией вытеснения актера на второй план и оборудования театра лишь для комфорта зрителя. Его возмущает пафосное, роскошное оформление театрального здания, так как оно отвлекает от драматического зрелища. Он подчеркивает, что такое неудовлетворительное состояние существующего театра может быть устранимо не с помощью технических решений, а лишь благодаря пространственно-конструктивным, которые позволят «изобразительному

искусству создать наиболее благоприятные рамки для драмы и для артиста и наиболее благоприятные условия для восприятия зрителя»³⁵.

В концепции театрального пространства Петера Беренса само театральное здание должно было располагаться на территории, имеющей вид на долину, его стены должны сверкать цветом, а колонны быть обвиты гирляндами, и длинные белые флаги должны развиваться на семи мачтах. Через задуманное им сооружение условно можно провести две перпендикулярные линии, образующие греческий крест (что оказывается очень символичным для беренсовского определения театра как храма, ведь именно греческий крест является архитектурной основой византийской, ранней романской религиозной архитектуры), четыре конца которого обращены по разным сторонам света. Большой главный вход - «Портал Солнца», меньшие по размерам восточный и западные входы – портал «утренней» и «вечерней звезды» соответственно – встречали и приветствовали актеров и зрителей спектакля. Северный портал, декоративное оформление которого определяло его как «Портал Луны», обеспечивал допуск персонала к закулисным помещениям. Беренс планирует крышу небольшого по размерам здания сделать куполообразной, а в ней небольшое круглое отверстие (подобно римскому Пантеону), через которое сцена могла освещаться солнечным светом. На высоте здания, под куполом, трубачи в пылающих одеяния созывают гостей издалека. Проходы ведут зрителей прямо в круглое помещение театрального здания, примечательно, что в проекте полностью отсутствуют фойе, так как архитектор подразумевал, что в антрактах зрители могут находиться либо на открытой террасе с прекрасным видом на город или же на долины и горы. Сами театральные представления могут осуществляться как днем, так и вечером. Режиссер Фукс также вместо искусственного освещения выбирает красоту и

³⁵ Фукс, Г. Революция театра: История Мюнхенского художественного театра [Электронный текст] / Г. Фукс, пер. с нем., ред. А.Л. Волынский. – СПб.: Грядущий день, 1911. – 287 с. URL: http://www.teatr-lib.ru/Library/Fuchs/Rev_th/ (дата обращения 20.03.2016)

простоту солнечного света, который должен литься с верхней задней части зала, что предполагало проведения театральной «службы» днем.

Беренс создает модель амфитеатра, окружающего низкую сцену с выступающим вперед просцениумом, перед которым находится углубленная оркестровая яма. Кресла в зале должны быть расставлены так, чтобы оставалось достаточно места для постоянно свободного прохода зрителей. В новом идеальном театре, по идее архитектора, должна быть преодолена существующая дистанция между сценой и залом. Для этой цели просцениум должен быть соединен с залом («мы не хотим отделять нас от нашего искусства»³⁶), то есть должна отсутствовать рампа; сцена, в отличие от старого театра, расширена, а не углублена, убраны кулисы и софиты, поглощающие звуки. Таким образом, сцена оказывается открытой навстречу зрителю, взаимодействие актера и зрителя приводит к тому, что зритель через сопереживание как творческий акт сам становится со-творцом. Тем самым Беренс стремится к взаимопроникновению искусства и жизни: «Здесь перед нами разворачивается игра жизни: мы сами играем этот прекрасный спектакль нашей серьезной радости!»³⁷

Петер Беренс разрабатывал свои идеи, наряду с Георгом Фуксом, прежде всего с немецким писателем Рихардом Демелем. В своем сопровождающем тексте к его пьесе «Месса жизни» „Die Lebensmesse von Richard Dehmel als festliches Spiel“³⁸ Беренс приводит дополнительные детали к архитектурному проекту и к желаемому воздействию. Так, например, пол всего театра должен быть покрыт мрамором (по видимому, с целью улучшения акустических характеристик), а единство сцены и зрительного зала должно быть закреплено соединяющими две части пространства ступенями. Сам Рихард

³⁶ Behrens, P. Feste des Lebens und der Kunst. Eine Betrachtung des Theaters als höchsten Kultursymbols [Электронный текст] / P. Behrens. – Leipzig, 1900. URL: <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/behrens1900> (дата обращения 10.05.2015) - S.8.

³⁷ Там же. S. 9.

³⁸ Behrens, P. Die Lebensmesse von Richard Dehmel als festliches Spiel [Электронный текст] / P. Behrens // Die Rheinlande: Vierteljahrsschr. d. Verbandes der Kunstfreunde in den Ländern am Rhein. Heft 4. – Düsseldorf, 1901. – S. 25-40. URL: http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/rheinlande1900_1901/0205 (дата обращения 07.03.2016).

Демель также проявлял большой интерес к преобразованию театра. Главному герою своей драмы „Der Mitmensch“, созданной в 1895 году, архитектору Петеру Вэхтеру, Демель приписывает задуманную им программу театрального здания, включающей в себя преимущественно инновационные технические решения: вращающейся купол над вращающейся сценой, состоящей из четырех сегментов; подвижные стены, не пропускающие посторонние шумы и позволяющие лёгкую смену декораций и др. Здесь мы вновь видим не только кресто- и кругообразную форму театрального сооружения и непривычный способ освещения сценического пространства, но и новые передовые динамические возможности театрального пространства, которые так и остались нереализованными. С одной стороны, архитекторы еще не могли осуществить такие смелые идеи, с другой – Беренс и Фукс желали полагаться на конструктивные решения и идею «праздничного единства», когда как в фантазийных идея писателя сочетались решения как конструктивные, так и технические.

Необходимым условием трансформации пространства является как для архитектора Беренса, так и для режиссера Фукса, введение нового типа сцены, получившего название «**рельефной**», принципам которой в оформлении сценического пространства следовал впоследствии Оскар Кокошка в качестве драматурга и театрального режиссера³⁹. Особое строение сцены позволяет достигнуть одинакового по своей силе воздействия на зрение и слух каждого зрителя, а значит, театр сможет осуществить поставленную перед собой цель в каждом зрителе, остро ощущающем драматическое переживание, к чему так стремились Фукс и Беренс. Таким образом, из глубокой, помещенной в коробку и окруженной с двух сторон кулисами, а также рампой и оркестровой ямой, сцена превратилась в открытую, низкую и плоскую. Сцена не должна быть глубокой, так как в глубине не видно мимики актера, не слышно отчетливо его речи, оттого в

³⁹ Горбатенко, М.Б. Реформаторы европейской сцены: Оскар Кокошка [Текст] / М.Б. Горбатенко // Материалы Международной конференции «Вена-Будапешт-Санкт-Петербург. Две империи – три столицы». - Будапешт, 2005. - С.122.

современном театре актер стремится встать ближе к краю сцены, чувствуя с какой позиции его творчество лучше воспринимается. Поэтому на близко расположенном заднем фоне во время спектакля рельефно и отчетливо выделялись фигуры артистов, которые должны были группироваться наподобие греческих барельефов.

Т.Ю. Гнедовская считает, что, несмотря на заимствования архитектором Беренсом античных идей, между его театром и греческим театром лежит огромная пропасть. Как уже указывалось в предыдущей главе, античный театр был самым открытым, доступным и демократичным зрелищем. Беренс же наоборот, предназначает свой театр лишь для определенного круга своих единомышленников. Таким образом, здесь он отступает и от Вагнера – театр из массового, народного становится элитарным, «культовым центром для избранных»⁴⁰. Однако, театр Беренса, святое место для всего искусства, «символ нашей неумеренной энергии», посвященный «торжеству нашей культуры», так и не был построен.

Вдохновившись античными образцами, режиссер Георг Фукс изначально исходит из видения нового театра как праздничного места под открытым небом, о чем он пишет в книге «Сцена будущего»⁴¹, однако оказывается вынужденным отказаться от этого замысла ввиду немецкого климата, который коренным образом отличается от средиземноморского. Фукс отказывается в своем концепте и от использования полукруглого амфитеатра, урезая его до сектора, но зрительские сидения всё же располагаются на широких ступенях, а ярусы и ложи, конечно, отсутствуют. Для установления утраченного единства между залом и сценой, зрителем и актером Фукс, вслед за Беренсом, предлагает сцену сделать полукруглой, повторяющей изгиб амфитеатра, выступающей в зрительный зал и соединенной с залом с помощью ступеней. Рельефная, узкая, но длинная (по

⁴⁰ Гнедовская, Т. Ю. Немецкий веркбунд и его архитекторы [Текст] / Т. Ю. Гнедовская. – СПб.: Пинакотека, 2011. – с. 124.

⁴¹ Fuchs, G. Die Schaubühne der Zukunft [Text] / G. Fuchs. – Berlin: Schuster & Loeffler, 1905. – S 39.

всей ширине зала) сцена вместо углубленной сцены-коробки служит здесь для близости, для единства Играющих и Переживающих.

Понятие «народного театра», бытовавшее в театральном искусстве в начале XX наряду с «праздником жизни/искусства», в творчестве Фукса, восхищавшегося балаганным театром не только из-за его живых, незатейливых, в то же время глубоких сюжетов, но и из-за любви народа к его представлениям, находит отражение в режиссерском видении театрального пространства – театр должен был стать вседоступным, а для этого, несомненно, увеличиться в размерах. Однако, С. Конекфке утверждает, что, несмотря на стремление к народному театру и демократичному зрительному залу, аргументация Фукса, при ближайшем рассмотрении, оказывается чрезвычайно элитарной, что подтверждают изначально задуманные режиссером и отраженные в планах архитектором Литтманом галереи лож и проходы специально для почетных гостей⁴².

Мюнхен для Георга Фукса является источником созидующих сил Германии и культурного обновления, сочетая в единстве хорошие традиции «старобаварского земледельческого города», «княжеско-королевской резиденции» с современным городским комфортом⁴³, поэтому и был избран им для осуществления проекта. В 1907 году Фукс и Литтман начали воплощение проекта режиссера в Мюнхенском Художественном театре, но в результате авторы отказались от радикальных нововведений. По сравнению с изначальной концепцией Фукса, согласно которой Народный театр предназначался для 1500 зрителей, архитектурный проект Художественного театра был в количественном отношении значительно урезан (около 500 мест). По традиции представления проводились вечером, поэтому использование лишь естественного освещения сцены оказалось невозможным. Вместо крутых ступеней вновь возвращаются зрительские

⁴² *Koneffke, S. Theater-Raum [Text]: Visionen und Projekte von Theaterleuten und Architekten zum anderen Aufführungsort, 1900-1980 / Silke Koneffke. - Berlin : Reimer, 1999. - S. 32.*

⁴³ *Dietrich, M. Retheatralisierungswege im Theater des 20. Jahrhunderts [Text] / M. Dietrich // Na křižovatce umění : sborník k počtě šedesátin / prof. dr. Artura Závodského, DrSc. Burian, Jaroslav (editor). - Brno: Universita J.E. Purkyně. - Vyd. 1. - 1973, p. 73.*

кресла. Одним из немногих новшеств была использована «рельефная сцена», которая, однако, не оправдала ожиданий, и театр, в итоге, просуществовал всего один сезон.

Мы постарались подробно разобрать и проанализировать замыслы театрального пространства П.Беренса и Г.Фукса по причине их значительного влияния на идеи последующих реформаторов. Таким образом, П. Беренс и Г. Фукс, руководствуясь идеальными и утопическими стремлениями преобразовать художественную действительность, видели театр *простым по своей форме и сакральным по содержанию*. В то время, когда традиционный храм утрачивает своё значение, многократно усиливается значение театра как «художественного богослужения» и символа всей культуры.

Как показал анализ представленных концептов театрального пространства, то их авторов более интересовало *достижение единства зрительного зала и сценического пространства*, которое планировалось осуществить в архитектурном плане с помощью особого строения сцены и использованием просцениума в качестве «моста» между актерами и зрителями. Однако, идея плоской и немеханизированной сцены не дала возможности для осуществления разнообразных объемно-пластических решений спектакля, не позволяла использовать динамику перемещения декораций.

При этом, они игнорировали значение внешнего облика зданий, в отличие от бельгийского художника Анри ван де Вельде, разработавшего в 1903 году проект Веймарского тетра по заказу актрисы Луизы Дюмон и режиссера Густава Линдемманна, который не был реализован в изначальном виде. Однако архитектору удалось воплотить задумки в кёльнском театре Веркбунда (1914). Изначально Ван де Вельде, вслед за Беренсом представляя себе «союз зрителей и актеров как высшую форму социальной и духовной

жизни»⁴⁴, стремился к достижению в театральном пространстве тех же целей, что и его упомянутые коллеги, разрабатывая проект трехсторонней сцены, однако его концепция театра включает в себя и проработку экстерьерного оформления, а именно возведение массивной театральной конструкции из железобетона. Облик кёльнского театра обладает строгой симметрией, он не устремлен ввысь, а будто «растекается вширь»⁴⁵. Именно такое театральное пространство, части которого – почти круглую в плане сцену, разделенную на три части, прямоугольный зал с партером и амфитеатром - сам Ван де Вельде сопоставляет с устройством готической церкви, простое и в то же время сакральное по форме и содержанию задумывал Петер Беренс.

На наш взгляд, еще одним успешным примером трансформации театрального пространства и результатом плодотворного сотрудничества реформаторов – швейцарского балетмейстера Эмиля Жак-Далькроза, сценографа Адольфа Аппиа и архитектора Хайнриха Тессенова - стало возведение нового Фестшпильхауза, ставшего центральной частью немецкого садового поселка Хеллерау. Это сооружение предназначалось для Школы ритмической гимнастики (или Института музыки и ритма) Далькроза, поэтому не являлось театром в полном смысле слова, а должно было функционировать в качестве многофункционального культурного центра, то есть представлять из себя *синтетическое пространство* – в нем планировалось обустроить несколько залов для упражнений, административные и жилые помещения и большой зал для лекций и выступлений, который и является центром нашего внимания.

На директора российских императорских театров князя Сергея Волконского, одного из первых посетителей Фестшпильхауса в Хеллерау, театральное здание производило впечатление своей простотой и

⁴⁴ Фремpton, К. Современная архитектура [Текст]: Критический взгляд на историю развития / К. Фремpton; пер. с англ. Е. А. Дубченко. – М.: Стройиздат, 1990. – с. 146.

⁴⁵ Гнедовская, Т. Ю. От драматического театра – к большому драматическому, от идеального театра – к тотальному. Реформа немецкого театра и её итоги в эпоху Веймарской республики [Текст] / Т. Ю. Гнедовская // Вопросы Театра. PROSCAENIUM, №1-2, Вып. 11., – М., 2012. – С. 259.

лаконичностью, лёгкостью фасадов и интерьеров, в особенности главного зала – прямоугольное помещение, отсутствие сценической коробки со сложной системой декораций, инновационная отмена деления зала на зрительскую и сценическую части - сцена и зрительный зал образовывали *пространственное единство* и могли трансформироваться и приспособливаться к определенной постановке. Уникальность этого пространства обеспечивается так же игрой света, множеством лампочек на потолке и стенах, которые включались постепенно, изменяя свои интенсивность и цвет. Благодаря такой особой системе удавалось добиться иллюзии естественного освещения, к чему так стремились предшествующие реформаторы. «Вы точно погружаетесь в световую ванну»⁴⁶ - таким образом, здесь в руках творцов световое оформление становится эффективным средством эстетического воздействия.

Вагнерианец Адольф Аппиа, оформлявший спектакли Далькроза, не соглашаясь с «механистическим» синтезом искусств Вагнера, согласно которому различные виды искусств должны существовать в едином произведении, параллельно усиливая друг друга, осознает несостоятельность требования «равноправного содружества искусств». А.Л. Бобылева указывает, что Адольф Аппиа предлагает синтез искусств «иерархический», то есть выбирает музыку и живое человеческое тело и призывает пожертвовать иллюзией реальности на сцене ради театральной выразительности, ради самого человека на сцене⁴⁷. Адольф Аппиа отказывается от использования живописных декораций, а пытается превратить сцену и зал в истинную *театральную* реальность, а не иллюзию реальности. «Ритмические» пространства Аппиа теряют свою подражательность, становятся трехмерными и конструктивными. Пространство у Аппиа превращается в самоценность, главной задачей

⁴⁶ Волконский, С.М. Мои воспоминания [Текст]: в 2 т. / С.М. Волконский. – М.: Искусство, 1992. – Т.1. Лавры. Странствия. – с. 179.

⁴⁷ Бобылева, А.Л. Адольф Аппиа [Текст] / А.Л. Бобылева // Западноевропейский театр от эпохи Возрождения до рубежа XIX-XX вв. – М.: РГГУ, 2001. – с. 430.

становится поиск качественных характеристик театрального пространства. По убеждению Аппиа, свету в Фестшпильхаузе должна отводиться главенствующая роль в формировании театрального пространства, и именно под особенности светового оформления представления он создавал лаконичные и геометричные декорации⁴⁸. Свет для сценографа не являлся автономным средством художественного выражения, а полностью соответствует музыкальной партитуре⁴⁹.

По убеждению А.Л. Бобылевой, Жак-Далькроз делает толпу, «массу» смысловым и формообразующим центром нового театрального пространства, а Аппиа надеялся осуществить единение сцены и зала через идентификацию зрителя с главным героем. С целью объединения *зрительской массы в едином эмоциональном порыве* творцы использовали «гипнотические возможности» театрального искусства, основанные на единстве ритмов – не только ритмов мелодии и движений актеров, но и ритма самого пространства и света, проходящего сквозь него⁵⁰. Можно утверждать, что эти идеи творцов Хеллерау найдут свое продолжение в концепции «Тотального театра» Пискатора-Гропиуса, а затем и в эстетических формах национал-социализма.

Тенденция к возрождению *античных форм в театральном пространстве* продолжилась в художественных экспериментах сторонника открытой театральной сцены Макса Рейнхардта. В отличие от своих предшественников и современников-реформаторов театра, именитый режиссер Макс Рейнхардт с самого начала своей творческой деятельности в начале века не обдумывал лишь одну идею об идеальном театре, а, пробуя различные постановочные варианты, стремился к созданию нескольких различных по своим задачам (для интимно-психологических, классических,

⁴⁸ Гудкова, Н. Сценический свет как компонент художественной выразительности спектакля: основные этапы становления [Текст] / Н. Гудкова // Вопросы Театра. PROSCAENIUM №1-2. – М., 2010. – С. 121.

⁴⁹ Appia, A. Die Inszenierung als Schöpfung der Musik [Text] / A. Appia // *Brauneck? M. Theater im 20. Jahrhundert: Programmschriften, Stilperioden, Reformmodelle* / Manfred Brauneck. - 9., aktualisierte Aufl. - Reinbek bei Hamburg : Rowohlt Taschenbuch Verl., 2001. - S. 43.

⁵⁰ Бобылева, А.Л. Адольф Аппиа [Текст] / А.Л. Бобылева // *Западноевропейский театр от эпохи Возрождения до рубежа XIX-XX вв.* – М.: РГГУ, 2001. – с. 430.

фестивальных постановок), и соответственно, по размерам театральных пространств для реализации своих творческих импульсов⁵¹.

Когда как Беренс, Литтман, Тессенов принимали активное участие в работе над новыми программами театрального строительства, режиссер Рейнхардт стремится к трансформации уже существующего театра под свои эстетические нужды. Несмотря на огромный успех «Немецкого театра», которым руководил с 1905 года Рейнхардт, обновивший по существу театральный репертуар – первым в истории немецкого театра поставивший на сцене пьесы Метерлинка, Стриндберга, Уайльда, Горького, Шоу и др. и привлекавший к созданию спектаклей многих художников, декораторов, скульпторов и музыкантов, режиссер приобрел скромных размеров танцевальный зал «Эмберг», перестроенный архитектором Кауфманом в маленькое, но изысканно оформленное театральное пространство, который был призван реализовать программу Рейнхардта, касающуюся интимно-психологических и современных пьес.

В 1919 году по проекту Ханса Пёльцига и под руководством режиссера был осуществлен проект Большого Драматического театра на 3500 человек путем перестройки здания берлинского цирка Шумана. Большой драматический театр явился новой оригинальной концепцией театрального пространства, отразившей его стремление к массовому переживанию и массовому действию в театре. Серьезная конкуренция театрального искусства с кино привела Рейнхардта к мысли о новом совершенно «дикивинном» театральном пространстве, и для разрешения этой задачи режиссером был привлечен архитектор Пёльциг, фантазировавший о театрах-гротах, - вулканах и –пещерах.

Одним из главных требований режиссера было оборудование нового театра по последнему слову техники - панорамная сцена, разделенная на три разноуровневые части, сцена-коробка с просцениумом с тремя подвижными

⁵¹ Левина, С.Н. Макс Рейнхардт [Текст] / С.Н. Левина // Западноевропейский театр от эпохи Возрождения до рубежа XIX-XX вв. – М.: РГГУ, 2001. – с. 419.

ступенями, инновационная подвижная арена. Цирковая структура зрительного зала по задумке авторов оставалась без изменений, поэтому и ступени амфитеатра занимали здесь не узкий сектор, как в замыслах пространства Беренса, Фукса, Тессенова, а практически всю дугу круглого зала. «Выдвигая» в зрительный зал авансцену и арену, Рейнхардт, исходя из своего понимания роли актера в театральной постановке, тем самым разрушает барьер между ним и Зрителем. Кроме того, такое цирковое пространство, включающее в себя круглую арену и широкий амфитеатр, продолжает отсылать нас к истокам античной театральной системы, сохраняющей связь театрального действия с ритуалом. Таким образом, театральное пространство Рейнхардта-Пёльцига синтезирует как *традиционные, так и модернистские тенденции* немецкого театра, сочетая использование «открытого» пространства с принципами привычной сценической коробки. Такое разнообразие пространств и новое устройство сцен больше не сковывает творческую фантазию режиссера, а стимулирует развитие сценического искусства.

Советский и российский театральный деятель В.В. Базанов указывает, что «исходным принципом формирования театрального пространства была античная ясность, строгость и монументальность»⁵², однако это утверждением можно отнести только к архитектонике пространства, но не к художественному оформлению внутреннего убранства. Будучи лаконичным, монументальным, даже аскетичным и мрачноватым, внешний облик театрального здания не производит такого сильного впечатления, как его интерьеры. Углубленный ввысь купол театра, подобный куполу собора – это заявленный Рейнхардтом существенный элемент дизайна. Режиссер настаивал на том, чтобы с помощью куполообразной крыши усилить впечатление от античной оркестры. Пёльциг, творивший в рамках архитектурного экспрессионизма или «органической» архитектуры, в свою

⁵² Базанов, В. Техника и технология сцены [Текст] / В. Базанов. – Л.: Искусство 1976. – с. 292.

очередь, украсил весь купол декоративными сталактитами, призванными не только решать акустические проблемы, то есть помочь избежать ненужного эха и создать более гармоничный звук, но и придать пространству неповторимый и цельный характер, достигнув тем самым ошарашивающего визуального впечатления.

Таким образом, замысел архитектора и режиссера заключался в том, что зритель должен ощущать исключительность происходящего, он должен быть ориентирован на оставление реальности, находясь в рамках театрального пространства. «Плывущая», «стекающая» архитектура, затруднительный проход через тёмные и мрачные сводчатые коридоры, вселяют в театралов чувство радостного предвкушения, а когда он вступает в гигантский зрительный зал, это предвкушение сменяется коллективной радостью как возможностью разделить это событие с тысячами других единомышленников. 1200 лампочек, вмонтированные в сталактиты и расположенные в форме созвездий, способствовали иллюзии звездного неба. Фойе, погруженные в сумрак и освещенные бледными зелеными и красными огнями, также призваны служить более высокой цели, чем отдых – поддерживать эти обретенные и впитанные переживания и настроения, чувство отчуждения от реальности. Производимый эффект усиливается еще и тем, что зал был расписан в светлый, жёлтый сияющий цвет, контрастирующий с предваряющими его помещениями. Зрители должны «заражаться» настроением и «магией» пространства, осознавать чувство тесной связи между собой, то есть как некоторой «праздничной общности». Тем самым, Макс Рейнхард с помощью эстетических приемов, и используя возможности театрального пространства, как указывает А.В. Сергеев в книге «Циркизация театра: от традиционализма к футуризму», глубоко воздействует на зрительскую психологию и апеллирует к коллективному бессознательному публики⁵³.

⁵³ Сергеев, А. В. Циркизация театра [Текст]: От традиционализма к футуризму / А.В. Сергеев. - СПб: Издатель Е. С. Алексеева, 2008. - с. 7.

Осуществив задуманное, Рейнхард не остановился в своих творческих поисках и не ограничивался в своей творческой деятельности только ареной шумановского цирка – в разные годы он осваивал огромные пространства и использовал для своих постановок невероятных размеров зал «Олимпия» (Лондон), старинный открытый манеж в Зальцбурге, а также кафедральные площади.

Но так как Большой Драматический театр Рейнхарда и Пёльцига предназначался для исполнения на его сцене высоких трагедий и спектаклей-митингов, поэтому тот факт, что концепция этого театрального пространства навязывает инсценировкам определенную эстетику, которая не способствует дискуссии, происходящей на сцене, и не отвечает требованиям времени (напомним, что время сооружения театра совпало с окончанием Первой Мировой войны) и жанровому предназначению театра, сказался на его недолгом существовании. В том числе, он был подвергнут критике со стороны немецких культурных деятелей за гипертрофированную «театрализацию» пространства, где «архитектура играет свой спектакль»⁵⁴, совершенно оторванный от режиссерской постановки.

Как показал анализ данных концептов, авторы в своем видении и формировании идеального театрального пространства отталкивались от определенного понимания роли и функции театра в культуре. В тоже время, несмотря на противоположное рассмотрение театра Беренсом, Фуксом, Демелем как действенной общественной силы и Аппиа и Максом Рейнхардом как особой реальности, оторванной или противопоставленной остальному миру, несмотря на различное отношение к технике в театре, главным требованием всех реформаторов к театральному пространству становится *достижение в нём утерянного единства актеров и зрителей*, осуществляемое разными путями и методами. По мнению С.Конеффке, в рамках автономной театральной эстетики, где центральное место в

⁵⁴ Scheffler, K. Das große Schauspielhaus [Text] / K. Scheffler // Kunst und Künstler: illustrierte Monatsschrift für bildende Kunst und Kunstgewerbe, №18. – Berlin: Verlag Bruno Cassirer, 1920. – S. 236.

пространстве занимают выразительные средства оформления, и прежде всего свет, сцена начинает «жить» прежде, чем на неё вступает актер, театр задает ряд возможностей для движения драматического произведения в соответствии со своим пространственным «текстом»⁵⁵.

2.3. Баухауз: концепция «Тотального театра» как универсального театрального пространства

Баухауз – архитектурно-художественная школа, основанная в Веймаре в 1919 г. и просуществовавшая до 1933 г. и ставшая автономным художественным направлением. Основателем и первым директором школы являлся берлинский архитектор Вальтер Гропиус, главной идеей и замыслом которого стал тотальный художественный синтез под главенством архитектуры, перекликающийся с романтически-вагнеровской концепцией синтеза, и который нашел свое отражение и в интересе школы Баухауз к театральному пространству.

Можно с уверенностью утверждать, что возникновение и развитие школы «Баухауз» тесно связаны с общеевропейскими изменениями, произошедшими в конце Первой мировой войны. В послевоенной Германии, понесшей серьезные человеческие и экономические потери, стремление отстающей в борьбе за рынки страны создавали условия поиска новых принципов производства и формообразования промышленных товаров. Политизация, начавшаяся с рубежа веков и показавшая свои реформаторские умонастроения наиболее сильно в результате Ноябрьской революции 1918 г., определила дух, из которого был основан Баухауз. Октябрьская в России и Ноябрьская революции в Германии вызвали творческий подъем, активизацию деятельности по выработке новых революционных идей.

Выпускники Баухауза (архитекторы, художники, скульпторы) должны были принимать участие в социальных переменах и способствовать

⁵⁵ Koneffke, S. Theater-Raum [Text]: Visionen und Projekte von Theaterleuten und Architekten zum anderen Aufführungsort, 1900-1980 / Silke Koneffke. - Berlin : Reimer, 1999. - S. 70.

воспитанию нового человека. Однако, по утверждению Т.Ю. Гнедовской, на первом этапе существования школы ее эстетика полностью согласовалась с принципами экспрессионизма. Но с середины второго десятилетия ужасы войны начинают уходить в прошлое, а жизнь вновь обретает целостность, отношение к ней меняется, несмотря на сопровождающие страну политические и экономические катаклизмы. Появляется ощущение перспективы, которому способствует постепенный выход Германии из международной изоляции и улучшение экономической ситуации. Таким образом, в Германии и других европейских странах зародилось новое, рационалистическое художественное направление, противопоставленное экспрессионизму – разум вместо эмоций, техника против природы, рационализм противопоставляется «послевоенной» мистической вере. В новой традиции и развивается Баухауз в дальнейшем: «Мы хотим неприкрашенной ясности строительного тела, изучающего свои внутренние закономерности без лжи и прикрас, 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»⁵⁶. Согласно замыслам его создателей, Баухаузу предстояло стать миниатюрной моделью идеального мира, а не просто новым педагогическим центром. Все было подвергнуто радикальному пересмотру, начиная от образа жизни и внешнего облика преподавателей и студентов, заканчивая правилами правописания. Например, тексты, лишённые заглавных букв были направлены на «олицетворение новой демократичной системы общественных отношений»⁵⁷.

Театр стал одной из сфер научных изысканий представителей Баухауза, видевших в сценическом искусстве синтезирующую функцию, не менее существенную, чем в архитектуре. Вальтер Гропиус обосновывает сценические поиски в Баухаузе следующим образом: «Сценическое

⁵⁶ Гропиус, В. Границы архитектуры [Текст] / В. Гропиус. – М.: Издательство «Искусство», 1971. – с. 242.

⁵⁷ Гнедовская, Т. Ю. Немецкий веркбунд и его архитекторы [Текст] / Т. Ю. Гнедовская. – СПб.: Пинакотека, 2011. – с. 224.

искусство по своему оркестровому характеру созвучно строительному искусству, они много дают друг другу. Как в архитектуре все должны забыть свое «я», чтобы подчиниться единой высшей цели создания синтетического искусства, так и на сцене существует много художественных проблем, которые будучи решены по общим для них законам, образуют новое большое единство»⁵⁸

В основу сценической работы, рассмотрения и изучения театра как проблемы пространства было положено «осознание пространства» как «жизненного пространства», сконструированного и оформленного по специфическим законам; при этом, конституционные моменты театрального пространства выводятся из диалектики человека и пространства. Оскар Шлеммер разрабатывал своеобразную «театральную математику», исходя из фундаментальных структур формы и движения человеческого тела и его хореографических возможностей в пространстве⁵⁹. Так, «пространственная концепция Баухауза обращена к пластической выразительности архитектуры, к свободе трансформации объемов и образов»⁶⁰.

Анри Лефевр приписывает Баухаузу историческую роль не только в изучении положения объекта, фигуры в пространстве, но и построении глобального единого концепта пространства. Программа и деятельность Гропиуса и его коллег состояла в именно производстве пространства – «художник, живописец, скульптор, архитектор не показывает пространство, а творит его». При этом, «производство пространственных ансамблей [...] отвечает рациональному началу». Осознав, что вещи в пространстве не могут производиться по отдельности и без учета их взаимоотношений в рамках целого, Баухауз стремится создавать единое пространство, включая «все формы, структуры и функции в унитарную концепцию»⁶¹.

⁵⁸ Гропиус, В. Границы архитектуры [Текст] / В. Гропиус. – М.: Издательство «Искусство», 1971. – с. 244.

⁵⁹ Schlemmer, O. Mensch und Kunstfigur [Text] / O. Schlemmer // Die Bühne im Bauhaus. - München: Albert Langen Verlag, 1925. – Bauhausbücher 4. - S. 7-24.

⁶⁰ Котович, Т.В. Хронотоп театрального произведения [Текст]: монография / Т.В. Котович. - Витебск, 2011. — с. 96.

⁶¹ Лефевр, А. Производство пространства [Текст] / А. Лефевр, пер. с фр. И. Стаф. – М.: Strelka Press, 2015. – с. 133.

Таким образом, в театральных изысканиях «Баухауза» концепция театрального пространства связана с *моделированием пространственной гармонии* в целом на основе всеобщего художественного синтеза, с привлечением всех художественных средств, воздействующих на эстетическое чувство зрителя, который в результате становится участником разыгрываемых на сцене действий. Это – проект **тотальной сцены** и исследования **тотального пространства**. Представители школы, опираясь на механические, оптические, акустические и другие законы стремились выявить особенности движения актерской фигуры в окружении театральной машинерии, уделяли большое внимание вопросам построения театрального пространства, проблемам распространения в нем света, музыки, голоса. Их усилия отражены в трех основных театральных проектах, созданных в «Баухаузе» – Ф. Мольнара, А.Вайнингера и В. Гропиуса.

В 1925 г. в ряду книг «Баухауза» выходит «Том 4. Сцена в Баухаузе», в котором был задокументирован спектр театральной работы в рамках школы. Наряду с эссе Оскара Шлеммера („Mensch und Kunstfigur“ – «Человек и художественная фигура»), и Ласло Мохой-Надя («Theater, Zirkus, Variete“ – «Театр, цирк, варьете») и др., включена в книгу и статья венгерского архитектора Фаркаса Мольнара, который здесь представил первый конкретный проект Баухауза⁶², базирующийся на работах Мохой-Надя и его концепте «тотального театра». Тотальный театр его создатели рассматривали в качестве «гибкого сценического эксперимента, в качестве большого фортепиано света и пространства», позволяющего режиссеру использовать в театре различные игровые формы⁶³. «Тотальный театр» призван вырвать зрителя из летаргического сна, удивить его и действительно увлечь в игру.

Главной точкой соприкосновения двух архитекторов явилась комбинация в театральном пространстве нескольких подвижных сцен:

⁶² Molnar, F. U-Theater [Text] / F. Molnar // Die Bühne im Bauhaus. - München: Albert Langen Verlag, 1925. - Bauhausbücher 4 – S. 57-62.

⁶³ Wimmer, F. Kulturelle Veranstaltungsräume – Die Typologie des Theaterbaus an Beispielen [Text] / F. Wimmer, B. Schnelle // Zeitschrift für Architektur DETAIL, №3. – S. 177.

центральной открытой сцены для пластических движений, танца, акробатики; сцена для показа «рельефных» явлений и панорамное пространство. Кроме того, подразумевались такие технические инструменты как подвесные и подъёмные мосты, сложная система освещения, акустическая аппаратура, оборудование для симуляции запахов. Буква „U“ в названии концепции подразумевает стремление к универсальному театральному пространству, предназначенному как для традиционных форм сценического представления, так и для синтетических постановок. Эта же подковообразная форма была положена в основание зрительного зала, Мольнар использовал уже знакомое нам расположение амфитеатра, так как такая форма, возможно, казалась ему наиболее способной к трансформациям. Однако в силу своей сверхсложности с технической точки зрения этот дизайн не был претворен в жизнь, как и другой фантазийный утопический проект Баухууза - Сферический театр, представленный в 1924 году Андреасом Вейнингером, который представляет из себя шарообразную стальную конструкцию, по внутренней стороне которой располагаются зрительские места, а у подножья – сцена-арена.

После Первой мировой войны театральный режиссер Эрвин Пискатор одним из первых, наряду с Бертольдом Брехтом, активно работает над созданием театра, затрагивающего социально-политическую проблематику, над «политическим театром». Эрвин Пискатор воспринимал себя лично именно не как художника, а как человека классовой борьбы, мотивируя итогами Ноябрьской революции в Германии, Октябрьской революции в России и учреждением Советского государства свое понимание театра как «педагогического инструмента общественных изменений»⁶⁴. В противовес господствующим художественным течениям, экспрессионизму в частности, Пискатор преследует цель пропаганды пролетарских идеалов, идеи коллективности, поэтому неудивительно, что одним из главных условий

⁶⁴ Koneffke S. Theater-Raum [Text]: Visionen und Projekte von Theaterleuten und Architekten zum anderen Aufführungsort, 1900-1980 / Silke Koneffke. - Berlin : Reimer, 1999. - S. 109.

пролетарской театральной инсценировки является «включение» зрителей в творческий процесс – пассивный театрал должен стать в театре активным участником для слияния публики в одну массу. Цель такого театра - вовлечь зрителя в драму, и все технические средства должны быть подчинены этой цели, как и уничтожение границы между зрительным залом и сценой.

В 1927 году режиссер Эрвин Пискатор обратился к Вальтеру Гропиусу в поисках архитектора для проекта своего театра. Гропиус, в качестве директора школы Баухауз, стремился распространить на театр идею «единства во множестве» и создания в настоящем искусства будущего. В докладе 1934 г. «Театральное строительство» архитектор предъявляет требования к «тотальному театру» будущего, которые он и постарался воплотить в театре Пискатора: «мобилизация всех пространственных средств ради того, чтобы публика освободилась от интеллектуальной апатии; штурмовать, мгновенно захватывать и заставить публику переживать игру»⁶⁵.

Театр Нового времени сделал зрителя пассивным наблюдателем происходящего на сцене, которое в итоге перестало его вообще интересовать. По мысли А.Н. Павленко, новоевропейский театр утверждал соответствующую в XVI-XVII вв. типу рациональности в театральном искусстве «расколотость живого единства мира». Автор делает такой вывод, характерный, по его мнению, для эстетики Пискатора и некоторых других режиссеров, который отразился на его видении театрального пространства: театральный принцип зрительского участия является попыткой вернуть утраченное при возникновении античного театра живое единство человека и мира⁶⁶. В то же время, эта мысль противоречит философским взглядам на театр Рихарда Вагнера, который видел в античном театре совершенно противоположные принципы. Как бы то ни было, Пискатор и Гропиус все же

⁶⁵ *Gropius, W. Theaterbau [Text] / W. Gropius // Brauneck, M. Theater im 20. Jahrhundert : Programmschriften, Stilperioden, Reformmodelle / Manfred Brauneck. - 9., aktualisierte Aufl. - Reinbek bei Hamburg : Rowohlt Taschenbuch Verl., 2001. - S. 166.*

⁶⁶ *Павленко, А. Теория и театр как орудия представления [Текст] / А. Павленко. – СПб: Изд-во СПбГУ, 2006. – с. 45-46.*

обращаются в своем проекте к принципам устройства античного театра, как и их предшественники-реформаторы.

И хотя тенденции в архитектуре воздействуют на театральное искусство, но фактически потребности художественного руководителя театра определяют «физиогномику» пространства. Как утверждает С.Конеффке, «Пискатор хотел инструмент, машину, и Гропиус ее предоставил»⁶⁷. Новый театр должен был стать универсальным пространством, как для любого типа театрального представления, так и для любого характера отношений между актерами и публикой.

В «Тотальном театре» Гропиуса ясно прослеживается преемственность в преобразовании театрального пространства, но, в то же время, заметна специфика нового этапа в культуре. Так, экстерьер театра, а именно обилие стекол, сквозь которые проницаемы фойе и театральные лестницы, свидетельствует о максимальной открытости и обращению к миру (в отличие от тяжелых и глухих стен театра Рейнхардта и Пёльцига). Театр освобождается от элитарности, и теперь всё происходящее внутри театра кажется неотделенным от жизни за его границами, сквозь стекло сохраняется связь с окружающей действительностью, и больше нет отличий между «публикой» и «народом» или «массой».

Анализируя гропиусовскую «тотальную» концепцию 1927 г. можно отметить очевидное сходство с проектом идеального театра 1901 г. его учителя П. Беренса – камерные размеры театра, купольное перекрытие зала, отсутствие служебных пространств, максимальное приближение наблюдаемого и наблюдателя. Главное их *отличие* – это значительная роль техники и расчет на «тотальное» воздействие. По мнению Т.Ю. Гнедовской, оба театральных пространства по сути утопичны, и возможно именно поэтому им обоим не было суждено быть воплощенными в жизнь⁶⁸.

⁶⁷ Koneffke S. Theater-Raum [Text]: Visionen und Projekte von Theaterleuten und Architekten zum anderen Aufführungsort, 1900-1980 / Silke Koneffke. - Berlin : Reimer, 1999. - S.116.

⁶⁸ Гнедовская, Т. Ю. Немецкий веркбунд и его архитекторы [Текст] / Т. Ю. Гнедовская. – СПб.: Пинакотека, 2011. – с. 241.

Вальтер Гропиус, создавая проект Тотального театра, вдохновлялся работами своих предшественников – кёльнским театром Веркбунда ван Вельде и Драматическим театром Рейхардта-Пёльцига. В режиссере Рейнхарде Пискатор видел своего учителя, и Т.Ю. Гнедовская делает предположение, что по этой причине Эрвин Пискатор воспринимает рейнхардтовский опыт универсального эллипсообразного зрительного зала, являющийся ядром концепта «Тотального театра», который предоставил бы возможность небывалой мобильности и конфигурационной трансформации театрального пространства – вращающиеся зрительские зоны, превращения глубокой сцены в авансцену или центральную арену, возможность осуществления действия сразу на нескольких сценах, устройство игровых площадок в пространстве зала и др. Сцена должна стать «точным механизмом машинных функций»⁶⁹. Эти «превращения» и неожиданные перемещения пространства сцены и зала, по замыслу авторов, должны были осуществляться прямо во время постановки, что вынуждало бы зрителей участвовать в представлении.

Кроме того, что Пискатор одним из первых начал использовать документальные съемки на сцене, и его спектакли-митинги сменялись показом кинофильмов и кинохроники, в своем концепте Гропиус предусматривал проекционные плоскости, благодаря которым зрители могли оказаться, например, среди бушующего моря. Таким образом, здесь техника в полной мере была поставлена на службу театру, искусству, единство которых провозглашается Гропиусом в качестве основного архитектурного принципа Баухауза⁷⁰. Сам Пискатор в книге «Политический театр» (1929) утверждает, что использование им различных технических средств не является самоцелью, а является стремлением к «поднятию сценического момента на

⁶⁹ *Gropius, W. Theaterbau [Text] / W. Gropius // Brauneck, M. Theater im 20. Jahrhundert : Programmschriften, Stilperioden, Reformmodelle / Manfred Brauneck. - 9., aktualisierte Aufl. - Reinbek bei Hamburg : Rowohlt Taschenbuch Verl., 2001. - S. 166.*

⁷⁰ *Королева, А.Ю. Единство искусства и техники. Теория и практика предметных мастерских Баухауза (1919-1933) / А.Ю. Королева // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. - 2007. - №29, т. 9. - с.70.*

высоту исторического, [...] поднятию [личных моментов] до степени политических, экономических, социальных факторов. При помощи этого мы связываем театр с реальной жизнью»⁷¹.

Здесь важно упомянуть, что наряду с пространственными экспериментами, Эрвину Пискатору принадлежит заслуга в формировании нового представления о сценическом времени. Татьяна Викторовна Котович утверждает, что европейский театр уравнивал сценическое время с реальным временем и не пользовался временем в качестве выразительного средства. Эстетические принципы Пискатора, его идеи «исторических ревью», введение в спектакль кинокадров, монтажа эпизодов предстают способом изменения традиционных представлений о течении художественного времени. То есть, немецкий режиссер обнаружил «глобальный характер времени как трансцендентного по отношению к структуре спектакля» - время выступает в театре как «живая кулиса»⁷².

И все же, театральное действо в Тотальном театре получает полную пространственную свободу, оно концентрирует на себе пристальное внимание всех зрителей, которые вынуждены стать участником театрального процесса, который окружает их каждое мгновение и повсеместно, в любой части *единого и неразделенного пространства сцены-зала*.

2.4. Проект «Тинг-театра» как попытка создания «государственного» театра «Третьего Рейха»

Стремление национал-социалистов к полному подчинению всех сфер жизни общества, в том числе и области культуры, идеологии, было направлено и на область театрального искусства, подвергнутого «расовой чистке» и освобожденного от авангардных течений, где велся поиск истинного выражения национальной драматургии. В этот период были

⁷¹ Пискатор, Э. Политический театр [Текст] / Э. Пискатор; авториз. пер. М. Зельдович. — М.: ГИХЛ, 1934. — с. 128-129.

⁷² Котович, Т.В. Хронотоп театрального произведения [Текст]: монография / Т.В. Котович. - Витебск, 2011. — с. 96.

построены только театры в Дессау и Саарбрюкене, в остальном же «нацифицировались» интерьеры театров, то есть приводились в соответствие с господствующим стилем режима монументально-героической архитектуры, и прежде всего, оборудовались ложами для фюрера, в фойе возникали многочисленные декоративные элементы с изображениями свастики. Одним из примеров попыток создания нового искусства в Третьем Рейхе является повсеместное распространение «тинг»-движения, как массового театрального представления под открытым небом, являющегося средством политической агитации. Мы утверждаем, что «тинг»-движение можно рассматривать в контексте трансформации модернистской модели театрального пространства.

В распоряжении национал-социалистов не оказалось достаточного количества площадок, пригодных для проведения массовых мероприятий, имевших жесткую структуру, связанную с постройками облаченных в униформу подразделений (например, гитлерюгенд, СС, СА и др.) и выходом к народу руководителей и вождей. Оказавшись у власти, идея проведения массовых мероприятий получила свое идеологическое обоснование. С самого захвата власти нацистской партией по всей стране началось массовое сооружение «тингов» (нем. Thingstätte), а уже летом 1933 года был создан Имперский союз немецких народных постановок и представлений под открытым небом („Reichsbund der Deutschen Freilicht- und Volksschauspiele“).

Немецкий актер и президент Театральной палаты Рейха Отто Лаубингер указывал, что «тинги» не являются местами народного увеселения и также не театрами в обычном понимании – они являются священными и культовыми местами национальной жизни⁷³. То есть, здесь развивается направление *театра-храма*, *театра* как своеобразной *религиозной святыни*, зародившееся в концепции Рихарда Вагнера и развившееся в модернистских проектах начала XX века. Ссылаясь на исконно германские народные собрания «тинги», нацисты восприняли их идею как имеющую большой

⁷³ Koneffke, S. Theater-Raum [Text]: Visionen und Projekte von Theaterleuten und Architekten zum anderen Aufführungsort, 1900-1980 / Silke Koneffke. - Berlin : Reimer, 1999. - S. 204

мобилизационный потенциал⁷⁴ – тинг-театр являлся действием, носящим общественный характер, приобщавший к театральной игре толпы людей и напоминающий средневековые мистерии и карнавалы.

Немецкий архитектор Людвиг Мосхаммер сформулировал отправные пункты для конструирования театрального пространства тингов, сооружением которых он занимался в 1934-1935 гг.⁷⁵ Тинг-игры были направлены на интеграцию в едином эмоциональном порыве отдельных индивидов в «единое тело» немецкой нации, приобщению к немецкой общности. Поэтому для сооружения «тингштедте» выбирались наиболее живописные места, имеющие «сакральное» значение для нации: курганы, поля сражений, руины. Здесь возводились арены вместимостью от 25 до 50 тысяч зрителей, оборудованные различными осветительными установками и другими техническими средствами, однако основное воздействие должно было исходить от места проведения представления, ландшафта и человеческого окружения. По мысли Дитера Бартецко, немецкого журналиста и архитектурного критика, эти сооружения, как и большинство государственных сооружений в Третьем рейхе, давали современникам представление с помощью языка архитектурных форм, будто бы они имеют важнейшее историческое значение и являются центром огромной империи⁷⁶.

Силке Конеффке акцентирует свое внимание на следующем факте: хотя представления в рамках «исконно германских» «тингштедте» выражали стремление противопоставить тинг-игры одномерной игре в античном театре, то планы сооружений и пример одной из первых и наиболее масштабных построек – Открытого театра Дитриха Экхарда, построенного в Берлине к Олимпийским играм 1936 года – следуют *античным традициям* и опираются

⁷⁴ Пленков, О.Ю. Третий Рейх: Арийская культура [Текст] / О.Ю. Пленков. - СПб: Издательский дом «Нева», 2005. — с. 141.

⁷⁵ Moshamer, L. Die Thingstätte und ihre Bedeutung für das kommende deutsche Theater [Text] / Moshamer L. // Architektur im Dritten Reich 1933 – 1945 / A. Teut. – Berlin: Verlag Ullstein GmbH, 1967. – S. 229-233.

⁷⁶ Bartetzko, D. Illusionen in Stein. Stimmungsarchitektur im deutschen Faschismus. Ihre Vorgeschichte in Theater- und Filmbauten [Text] / D. Bartetzko. – Hamburg: Reinbeck, 1985. – S. 139.

на древнегреческие прообразы⁷⁷. Если говорить о театральном устройстве «тинга», то он представлял собой арену с широкими проходами, которые располагались параллельно рядам сидений и предусматривались для торжественных построений или общей, децентрализованной игры. К оркестре не всегда примыкало сооружение, подобное сцене, чаще всего открывался широкий вид на ландшафт – необходимым условием являлось оптимальное включение объектов в окружающую их естественную среду.

Однако, концепция «тинг»-площадок вскоре столкнулась с проблемами северного климата (по причине которого в начале века отказался от использования открытого пространства в своем проекте Георг Фукс).- проведение инсценировок и представлений было возможно лишь в сухую и тёплую погоду. Огромные открытые пространства приводили к акустическим искажениям, представления, требовавшие сильного эмоционального накала и явно иллюстрировавшие политические идеалы, быстро утомляли публику. Отсутствие привычной драматургии впоследствии стало одной из причин редкого использования театров, ввиду малого числа пригодных для постановки произведений. По этим причинам из запланированных на территории Рейха 400 площадок сооружено в период с 1933 по 1937 г., по разным данным, от 40 до 60. Можно утверждать, что новая художественная форма не выходила за рамки туманной мистики и культовых действ.

В конечном счете, оказалось, что театр является менее эффективным средством пропаганды по сравнению, например, с такими медиаформатами, как кино и радио. Между тем, государство продолжало совершенствовать «самоинсценировку» в форме политических праздников и массовых манифестаций – таким образом, народные спектакли вскоре сменились спектаклями политическими, не требовавшими больше литературного текста и фиксированного театрального пространства. В центре этого представления «находился не человек как индивидуум, а как безымянная масса. Она

⁷⁷ Koneffke, S. Theater-Raum [Text]: Visionen und Projekte von Theaterleuten und Architekten zum anderen Aufführungsort, 1900-1980 / Silke Koneffke. - Berlin : Reimer, 1999. - S. 204.

одновременно была и актером, и зрителем, и декорацией. [...] Все улицы и места образовывали сцену, все города – декорацию. Тотальный театр XX века был достигнут»⁷⁸.

Таким образом, в области реформирования театрального пространства и архитектурного дизайна театральных площадок движение «тингшпиль», по мнению Надин Россол, с которой мы полностью согласны, выступает как заключительный этап трансформации *модернистской модели пространства* и завершает идеи, отразившиеся в театральных концепциях первой трети XX века⁷⁹ - а именно, идеализирование античного театрального пространства в осуществлении народных радостных празднеств и «тотального театра», стремлении к единству всей нации, слиянию в «национальное тело».

⁷⁸ *Schubert, O. Das Bühnenbild: Geschichte, Gestalt, Technik [Text] / O. Schubert. – München, 1955. - S. 115.*

⁷⁹ *Россол, Н. Представляя нацию: спорт, зрелища и эстетика в Германии (1926-1936) [Текст] / Н. Россол; пер. с англ. А. Горбуновой под ред. А. Скидана // Новое литературное обозрение. - М., 2012. - № 117. - С. 371.*

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

На основании проделанной работы мы можем сделать следующие выводы:

1) Анализ протомодернистской модели театрального пространства показал, что именно проект музыкальной драмы Рихарда Вагнера „Gesamtkunstwerk“ предвещал многие новаторские и смелые тенденции в культуре, в том числе театральные революции XX века. „Gesamtkunstwerk“ в своей сущности и содержании выходит за рамки эстетики – искусство выходит за собственные рамки и внедряется в жизнь, и целостное произведение искусства рассматривается как культурфилософский концепт, репрезентирующий целостное художественное произведение, воздействие которого должно преобразовать общество путем достижения им аналогичного единства.

Архитектура в концепции „Gesamtkunstwerk“ определяет пространственную организацию театрального здания и наделяет ее эстетическими качествами, не утрачивая своей роли в синтезе искусств. Архитектура не является лишь богатым обрамлением для идеи „Gesamtkunstwerk“, она – незаменимая ее часть, поскольку создает условия для полноценного восприятия драматического произведения.

Несмотря на конструктивные неудачи построенного Вагнером в соавторстве с О. Брюквальдом театра «Фестшпильфауз», в общем историко-художественном и культурологическом контексте в области архитектуры и театрального искусства можно обозначить ряд концепций и идей трансформации театрального пространства и поиска альтернативы ранговому театру и сцене-коробке, источником которых стал революционный по своему характеру концепт синтетического произведения искусства „Gesamtkunstwerk“ Р. Вагнера.

2) Таким образом, в XX веке с экспериментов с театральным пространством начинается практическое постижение свойств этого пространства, и складываются различные типы театрального пространства,

которые впоследствии стали основой развития мировой театральной архитектуры. Весь спектр рассмотренных концептов условно можно разделить на два основных этапа трансформации модернистской модели театрального пространства. При этом, во взглядах на трансформацию пространства театра от К.Ф. Шинкеля до Э.Пискатора, а затем и национал-социалистического «тинг-театра», прослеживается преемственная связь – идеализирование и возрождение принципов устройства античного театра, как наиболее отвечающего истинным задачам театрального зрелища.

Для рассмотренных модернистских проектов начала XX века (П. Беренса и Г. Фукса, А. ван Вельде, Ж. Далькроза, Х. Тессенова, А. Аппиа, М. Рейнхардта и Х. Пёльцига) по конструированию «идеального» пространства характерны стремления к художественному синтезу в рамках театра, к неразрывности искусства и жизни, постоянной коммуникации зрителей и актеров и воплощение идеи равенства каждого зрителя при «приближении» к актерам, которые планировалось осуществить в архитектурном плане с помощью таких конструктивных приемов как использование просцениума, создание низкой, немеханизированной рельефной сцены, синтез «открытого» пространства с традиционной сценической площадкой, а также путем «слияния» зала и сцены, уничтожения пространственной границы между ними.

В рамках художественной школы «Баухауз» складывается модель «Тотального театра», которая предоставляет театральному искусству свободу действия в театральном пространстве – оно не замыкается на сцене, а выходит за ее пределы, подразумевает, тем самым, полное овладение зрителем, тотальный захват его внимания на представлении. В это же время, в 20-е годы XX века, намечается основной путь, по которому пойдут в дальнейшем реформаторы театрального пространства второй половины столетия – «слияние» зала и сцены и обогащение театрального пространства различными техническими средствами, осуществление модернизации классической сцены путем ее механизации. Проект «Тотального театра» и

трансформации модернистской модели театрального пространства был завершен в Третьем Рейхе в театральной эстетике «тингг»-движения с использованием возможностей античного театрального пространства, а затем и с отказом от закрепленного и постоянного пространства для «разыгрывания» национал-социалистических «спектаклей» в виде политических митингов, шествий, парадов.

3) Можно утверждать, что при всем разнообразии теоретических и мировоззренческих установок обнаруживается ряд элементов, которые позволяют рассматривать этот этап реформации театра как относительно унифицированное движение, чему поспособствовала общность исходных установок деятелей культуры в новом понимании задач театрального искусства в XX столетии.

4) Преобразование театрального пространства в немецкой культуре первой трети XX века основывается на трансформации статуса зрителя - происходит постепенная смена позиции наблюдателя на позицию участника, осуществляющего свой выбор в рамках театрального действия. Именно исходя из понимания театра и переосмысления фигуры зрителя и его роли в театре, деятели культуры Германии конструировали пространство. В то же время происходит смена интенций театрального действия, переход от утверждения элиты в качестве своего адресата к массовому театру.

5) Несмотря на всё разнообразие проектов по конструированию и производству театрального пространства, многие из которых так и не были реализованы, и стратегий репрезентации пространства в немецкой культуре, можно утверждать, что трансформация модернистской модели пространства идет по линии **преодоления фундаментальной оппозиции пространства наблюдаемого и пространства наблюдателя**, на которой строилась предшествующая модель театра, берущая свое начало с эпохи Возрождения.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Базанов, В.* Техника и технология сцены [Текст] / В. Базанов. – Л.: Искусство 1976. – 368 с.
2. *Бархин, Г.Б.* Архитектура театра [Текст] / Г. Б. Бархин. – М.: Издательство Академии Архитектуры СССР, 1947 г. – 248 с., ил.
3. *Бачелис, Т.И.* Эволюция сценического пространства (от Антуана до Крэга) [Электронный ресурс] / Т.И. Бачелис // Театральная лаборатория Вадима Максимова – URL: <http://teatr-labor.info/wp/библиотека/397-2/> (дата обращения 04.04.16)
4. *Березкин, В.И.* Искусство сценографии мирового театра. Мастера XVI-XX [Текст] / В.И. Березкин. – М.: Едиториал УРСС, 2002. – 296 с.
5. *Вагнер, Р.* Избранные работы [Текст] / Р. Вагнер. – М.: Искусство, 1978. – 696 с.
6. *Волконский, С.М.* Мои воспоминания [Текст]: в 2 Т. / С.М. Волконский. – М.: Искусство, 1992. – Т.1. Лавры. Странствия. – 399 с.
7. *Гачев, Г.Д.* Содержательность художественных форм (Эпос. Лирика. Театр) [Текст] / Г.Д.Гачев. – М.: Просвещение, 1968. – 302 с.
8. *Гвоздев, А.* О смене театральных систем [Текст] / А.Гвоздев // О театре: Временник отдела истории и теории театра Государственного института истории искусств: Сборник статей. – Л.: Academia, 1926. – с. 7-36.
9. *Гнедовская, Т.Ю.* Немецкий веркбунд и его архитекторы [Текст] / Т. Ю. Гнедовская. – СПб.: Пинакотека, 2011. – 352 с.
10. *Гнедовская, Т.Ю.* От драматического театра – к большому драматическому, от идеального театра – к тотальному. Реформа немецкого театра и её итоги в эпоху Веймарской республики [Текст] / Т. Ю. Гнедовская // Вопросы Театра. PROSCAENIUM, №1-2, Вып. 11., – М., 2012. – С. 248 – 273.
11. *Головня, В.В.* История античного театра [Текст] / В. В. Головня. – М.: Искусство, 1972. – 400 с.

12. *Горбатенко, М.Б.* Реформаторы европейской сцены: Оскар Кокошка [Текст] / М.Б. Горбатенко // Материалы Международной конференции «Вена-Будапешт-Санкт-Петербург. Две империи – три столицы». - Будапешт, 2005. - С.120-134.
13. *Гропиус, В.* Границы архитектуры [Текст] / В. Гропиус. – М.: Издательство «Искусство», 1971. – 286 с.
14. *Гудкова, Н.* Сценический свет как компонент художественной выразительности спектакля: основные этапы становления [Текст] / Н. Гудкова // Вопросы Театра. PROSCAENIUM №1-2. –М., 2010. – С. 93-133.
15. *Давыдова, М.Ю.* Западноевропейский театр от эпохи Возрождения до рубежа XIX-XX вв. [Текст] / М.Ю. Давыдова. – М.: РГГУ, 2001. – 436 с.
16. *Зедльмайр, Х.* Утрата середины [Текст] // Пер. с нем. С.С. Ванеяна. – М.: Прогресс-традиция; Издательский дом «Территория будущего», 2008. (Серия «Университетская библиотека Александра Погорельского»). – 640 с., ил.
17. *Зноско-Боровский, Е.А.* Русский театр начала XX века [Текст] / Е.А. Зноско-Боровский. – Прага: Пламя, 1925. – 444 с.
18. *Иванова, О.Н.* «Синтез» в теоретических и художественных практиках XVIII века как философско-теоретический источник концепции Gesamtkunstwerk Р. Вагнера [Текст] / О.Н. Иванова // Вестник КГУ им. Н. А. Некрасова, 2007. № 2. С. 196-199.
19. *Иванова, О.Н.* «Синтез» в теоретических и художественных практиках XVIII века как философско-теоретический источник концепции Gesamtkunstwerk Р. Вагнера [Текст] / О.Н. Иванова // Вестник КГУ им. Н. А. Некрасова, № 2. - 2007. - С. 196-199.
20. *Колязин, В. Ф.* Германия. XX век. Модернизм, авангард, постмодернизм [Текст] / ред. – сост. В.Ф. Колязин. – М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2008. – 607 с., ил.
21. *Королева, А.Ю.* Единство искусства и техники. Теория и практика предметных мастерских Баухауза (1919-1933) / А.Ю. Королева // Известия

- Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. – 2007. – №29, т. 9. – с. 69-71.
22. *Котович, Т.В.* Хронотоп театрального произведения [Текст]: монография / Т.В. Котович. - Витебск, 2011. — 178 с.
23. *Лефевр, А.* Производство пространства [Текст] / А. Лефевр, пер. с фр. И. Стаф. – М.: Strelka Press, 2015. – 432 с.
24. *Лиштанберже, А.* Рихард Вагнер как поэт и мыслитель [Текст] / А. Лиштанберже. – М.: Алгоритм, 1997. – 479 с.
25. *Мурина, Е.Б.* Проблемы синтеза пространственных искусств (Очерки теории) [Текст] / Е.Б. Мурина. – М.: Искусство, 1982. – 192 с.
26. *Ницше, Ф.* Рождение трагедии, или Эллинство и пессимизм [Электронный ресурс] / Ф. Ницше // Lib.Ru: Библиотека Максима Мошкова. – URL: http://az.lib.ru/n/nicshe_f/text_0010.shtml (дата обращения 26.04.2016).
27. *Нордау, М.* Вырождение. Современные французы [Текст] / М. Нордау. – М.: Республика, 1995. – 400с.
28. *Павленко, А.* Теория и театр как орудия представления [Текст] / А. Павленко. – СПб.: Изд-во СПбГУ, 2006. – 233 с.
29. *Пискаатор, Э.* Политический театр [Текст] / Э. Пискаатор; авториз. пер. М. Зельдович. — М.: ГИХЛ, 1934. — 256 с.
30. *Пленков, О.Ю.* Третий Рейх: Арийская культура [Текст] / О.Ю. Пленков. - СПб: Издательский дом «Нева», 2005. — 480 с.
31. *Рахманова, А.* «Валгалла» на Зелёном холме [Электронный ресурс] / А. Рахманова // Журнал «Вокруг света», 2007. № 12. – URL: <http://www.vokrugsveta.ru/vs/article/6149> (дата обращения 15.05.14)
32. *Россол, Н.* Представляя нацию: спорт, зрелища и эстетика в Германии (1926-1936) [Текст] / Н. Россол; пер. с англ. А. Горбуновой под ред. А. Скидана // Новое литературное обозрение. - М., 2012. - № 117. - С. 355-377.

33. *Сергеев, А. В.* Циркизация театра [Текст]: От традиционализма к футуризму / А.В. Сергеев. - СПб: Издатель Е. С. Алексеева, 2008. - 157 с.
34. *Соколов, Е.Г.* Артистический миф Рихарда Вагнера [Электронный ресурс] / Е.Г. Соколов // Смыслы мифа: мифология в истории и культуре. Сборник в честь 90-летия профессора М.И. Шахновича. Серия «Мыслители», выпуск 8. - СПб.: Издательство «Санкт-Петербургское философское общество», 2001 г. – URL: <http://anthropology.ru/ru/text/sokolov-eg/artisticheskiy-mif-riharda-vagnera> (дата обращения 21.04.2016).
35. *Степанов, Г.П.* Композиционные проблемы синтеза искусств [Текст] / Г.П. Степанов. – Л.: Художник РСФСР, 1984. – 320 с., ил.
36. *Фремpton, К.* Современная архитектура [Текст]: Критический взгляд на историю развития / К. Фремpton; пер. с англ. Е. А. Дубченко. – М.: Стройиздат, 1990. – 535 с.
37. *Фукс, Г.* Революция театра: История Мюнхенского художественного театра [Электронный текст] / Г. Фукс, пер. с нем., ред. А.Л. Волынский. – СПб.: Грядущий день, 1911. – 287 с. URL: http://www.teatr-lib.ru/Library/Fuchs/Rev_th/ (дата обращения 10.05.2016).
38. *Чайковский, П.И.* Байрейтское музыкальное торжество [Электронный ресурс] / П.И. Чайковский // Чайковский. Жизнь и творчество русского композитора. – URL: <http://www.tchaikov.ru/bayr1.html> (дата посещения 06.04.16).
39. *Шевченко, В.* Театрон [Электронный ресурс] / В. Шевченко // Литературно-философский журнал ТОПОС. – URL: <http://www.topos.ru/veer/52/shevchenko-2.htm> (дата обращения 19.04.16).
40. *Anderson, S.* Peter Behrens and a New Architecture for the Twentieth Century [Text] / S. Anderson. – MIT Press, 2002. – 443 P.
41. *Bartetzko, D.* Illusionen in Stein. Stimmungsarchitektur im deutschen Faschismus. Ihre Vorgeschichte in Theater- und Filmbauten [Text] / D. Bartetzko. – Hamburg: Reinbeck, 1985. – 285 S.

42. *Behrens, P.* Die Lebensmesse von Richard Dehmel als festliches Spiel [Электронный текст] / von P. Behrens // Die Rheinlande: Vierteljahrsschr. d. Verbandes der Kunstfreunde in den Ländern am Rhein. Heft 4. – Düsseldorf, 1901. – S. 25-40. URL: http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/rheinlande1900_1901/0205 (дата обращения 07.03.2016).
43. *Behrens, P.* Feste des Lebens und der Kunst. Eine Betrachtung des Theaters als höchsten Kultursymbols [Электронный текст] / von P. Behrens. – Leipzig, 1900. – 25 S. URL: <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/behrens1900> (дата обращения 10.05.2015)
44. *Brauneck, M.* Theater im 20. Jahrhundert [Text] : Programmschriften, Stilperioden, Reformmodelle / Manfred Brauneck. - 9., aktualisierte Aufl. - Reinbek bei Hamburg : Rowohlt Taschenbuch Verl., 2001. - 543 S.
45. *Dietrich, M.* Retheatralisierungswege im Theater des 20. Jahrhunderts [Text] / M. Dietrich // Na křižovatce umění : sborník k počtě šedesátin / prof. dr. Artura Závodského, DrSc. Burian, Jaroslav (editor). - Brno: Universita J.E. Purkyně. - Vyd. 1. - 1973, pp. 71-82.
46. *Fuchs, G.* Die Schaubühne der Zukunft [Text] / G. Fuchs. – Berlin: Schuster & Loeffler, 1905. – 108 S.
47. *Gropius, W.* Die Bühne im Bauhaus [Text] / W. Gropius, L. Moholy-Nagy, O.Schlemmer, F. Molnar, K. Schmidt. – München: Albert Langen Verlag, 1925. – Bauhausbücher 4. - 87 S.
48. *Koneffke, S.* Theater-Raum [Text]: Visionen und Projekte von Theaterleuten und Architekten zum anderen Aufführungsort, 1900-1980 / Silke Koneffke. - Berlin : Reimer, 1999. - 507 S.
49. *Moshamer, L.* Die Thingstätte und ihre Bedeutung für das kommende deutsche Theater [Text] / Moshamer L. // Architektur im Dritten Reich 1933 – 1945 / A. Teut. – Berlin: Verlag Ullstein GmbH, 1967. – S. 229-233.
50. *Scheffler, K.* Das große Schauspielhaus [Text] / K. Scheffler // Kunst und Künstler: illustrierte Monatsschrift für bildende Kunst und Kunstgewerbe, №18. – Berlin: Verlag Bruno Cassirer, 1920. – S. 231-241.

51. *Schuberth, O.* Das Bühnenbild: Geschichte, Gestalt, Technik [Text] / O. Schuberth. – München, 1955. - 367 S.
52. *Waller, M.* Kishida Kunios Rolle in der Shingeki-Bewegung 1924-1940 [Text] / M. Waller // Oriens Extremus, Vol. 34. - 1991. - S. 147-200
53. *Wimmer, F.* Kulturelle Veranstaltungsräume – Die Typologie des Theaterbaus an Beispielen [Text] / F. Wimmer, B. Schnelle // Zeitschrift für Architektur DETAIL, №3. – S. 170-178.