

ВСЕСОЮЗНАЯ АКАДЕМИЯ АРХИТЕКТУРЫ

ПРОБЛЕМЫ АРХИТЕКТУРЫ

СБОРНИК МАТЕРИАЛОВ

Т О М

II

КНИГА ВТОРАЯ

ИЗДАТЕЛЬСТВО ВСЕСОЮЗНОЙ АКАДЕМИИ АРХИТЕКТУРЫ

1957



ACADEMIE D'ARCHITECTURE DE L'UNION DES R.S.S.

PROBLEMES D'ARCHITECTURE

RECUEIL DES MATÉRIAUX

REDACTEUR G. MILONOV

Volume II, livre 2

19 ★ MOSCOU ★ 37

Анатолий
Айрапетянц

ВСЕСОЮЗНАЯ АКАДЕМИЯ АРХИТЕКТУРЫ

ПРОБЛЕМЫ АРХИТЕКТУРЫ

СБОРНИК МАТЕРИАЛОВ

ПОД РЕДАКЦИЕЙ Ю. К. МИЛОНОВА

Том II, книга 2

ИЗДАТЕЛЬСТВО ВСЕСОЮЗНОЙ АКАДЕМИИ АРХИТЕКТУРЫ

19 ★ МОСКВА ★ 37

*Анатолий
Айрапетянц*

АРХИТЕКТУРА
ОБЩЕСТВЕННЫХ
ЗДАНИЙ

Анатолий
Айрапетянц

Н. Г. Уманский

ЭВОЛЮЦИЯ АРХИТЕКТУРЫ ТЕАТРА

В задачу настоящей работы не входит исчерпывающий анализ всех вопросов, связанных с эволюцией театрального здания, но лишь освещение некоторых моментов, влиявших на развитие пространственного организма и архитектурного образа театра за период XVI—XIX вв.

Эта статья является первым опытом систематизации большого фактического материала по эволюции архитектурных форм театра и представляет собой предварительный набросок одного из разделов будущей книги, над которой работает группа научных сотрудников Академии архитектуры.

Цель статьи — проследить на конкретных примерах зарождение и развитие типа «барочного рангового театра», в течение нескольких столетий господствовавшего в Европе и влияние которого не преодолено и до настоящего времени. Одновременно в статье намечены те пути, по которым, начиная с первой половины прошлого столетия, шло развитие иных тенденций, установивших новые принципы организации театрального здания.

Ограниченные рамки настоящей статьи не позволили затронуть целый ряд проблем, касающихся факторов, в той или иной степени влиявших на формацию театрального здания, как, например, строительная техника, материалы, методы эвакуации и пожарной безопасности, вопросы техники сцены, требующие специального и подробного освещения.

При исследовании архитектоники европейского театра выясняется, что далеко не всегда и не везде античный театр был тем образцом, которому старались подражать. Даже заимствуя частью или полностью его элементы, не всегда понимали их сущность, хотя и старались в точности их воспроизвести.

Античный театр, создавшийся в результате совершенно законченного в своем развитии и специфического по своему характеру этапа античной культуры, не сразу начал оказывать влияние на развитие театрального здания, возникшего после ренессанса. Потребовались столетия, чтобы в силу изменений, происшедших внутри буржуазного общества, снова зародились идеи демократизма, заставившие искать в формах массового античного театра выход из тесных рамок сложившегося уже к тому времени рангового барочного театра.

Ренессанс получил в наследство от средневековья такие типы театральных зданий, которые никак нельзя было развивать под углом зрения но-

Анатолій
Айрапетянц

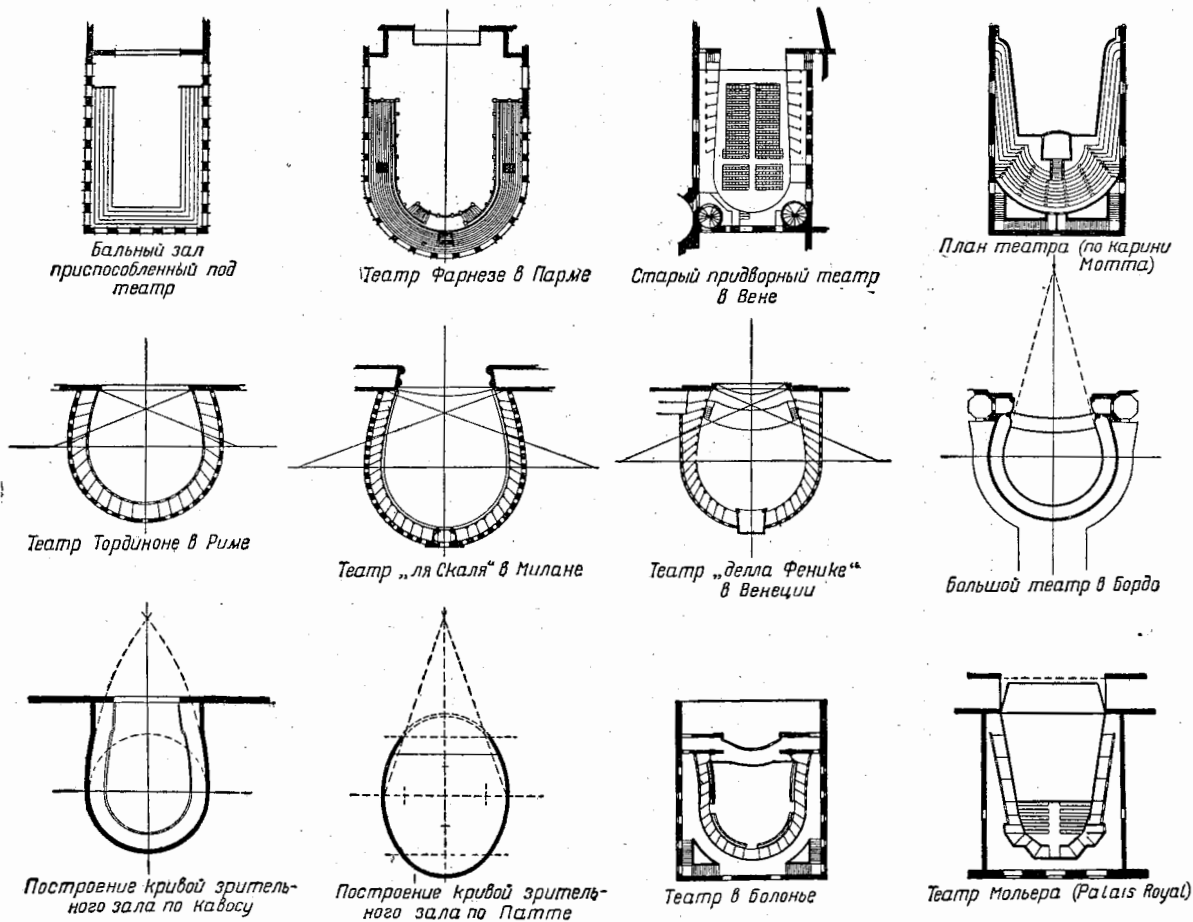


Рис. 1. Схема эволюции формы зрительного зала

вых идеалов, выдвинутых торжествующей буржуазией. Средневековые не знали постоянных помещений, специально приспособленных для театральных постановок. Мистерии разыгрывались на городских площадях или во дворах гостиниц, на фоне естественных декораций и без каких-либо организованных мест для зрителей.

Первые театральные постановки ренессанса также происходили на площадях и отличались от спектаклей средневековья своей тематикой. С площади спектакль постепенно переходил в сады и парки многочисленных правителей эпохи раннего ренессанса и, наконец, оттуда перенесен был во дворцы. С этих пор, собственно, и начинается развитие театрального зала.

Турнирные и балльные залы, где происходили театральные представления, имели обычно продолговатую прямоугольную форму, причем места для зрителей располагались вдоль стен, оставляя середину зала свободной.

В таком зрительном зале хорошая видимость гарантировалась лишь для небольшой группы привилегированных зрителей, сидевших против сцены, а остальная масса публики, располагавшаяся вдоль продольных стен, фактически не могла видеть того, что делалось на сцене. Некоторое представление о таком зале дает графюра Жака Калло¹.

Эта весьма несовершенная форма зрительного зала не могла, конечно, удовлетворить все растущих требований, предъявлявшихся к театральным представлениям; с другой стороны, увеличивалось число людей, претендовавших на более удобные места. В связи с этим прямоугольное завершение зала постепенно получало форму полукруга, диаметр которого соответствовал ширине зала, а боковые стороны, как и прежде, были параллельны средней продольной оси. Для зала этого типа характерен театр Фарнезе в Парме, постройка которого относится уже к началу XVII в.

Автором этого театра называют архитектора-инженера Баттиста Алеоти. Постройка театра началась в 1618 г. и была закончена в течение одного года, торжественное же открытие состоялось только в 1628 г. Театр помещался в первом этаже дворца герцога Фарнезе Пармского и являлся самым большим театром своего времени, вмещавшим до 4 000 человек. Зрительный зал этого театра имеет форму продолговатого четырехугольника, срезан-

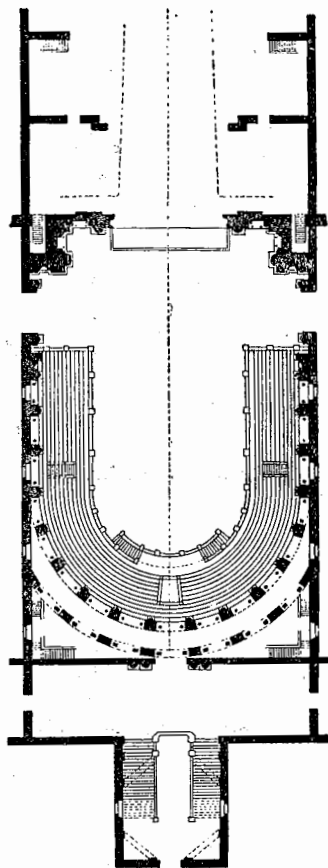


Рис. 2. Театр Фарнезе в Парме. Арх. Алеоти. План

¹ Опубликована в книге Semp er M., Theater. Stuttgart 1904.

ного полукругом, по периметру которого расположены амфитеатром четырнадцать рядов сидений для зрителей. Середина зала оставалась свободной, общая длина его от портала до задней стены равна 50 м, ширина 35 м. Оформление зрительного зала и сцены решено в классических римских формах, что дало основание некоторым исследователям видеть в театре Фарнезе попытку реставрации античных образцов. Некоторые считали, что Алеоти следовал во всем театру Олимпико в Виченце, другие приписывали проект этого театра самому Палладио. Не вдаваясь в полемику об истинном авторе этого театра, мы отметим лишь, что театр предста-

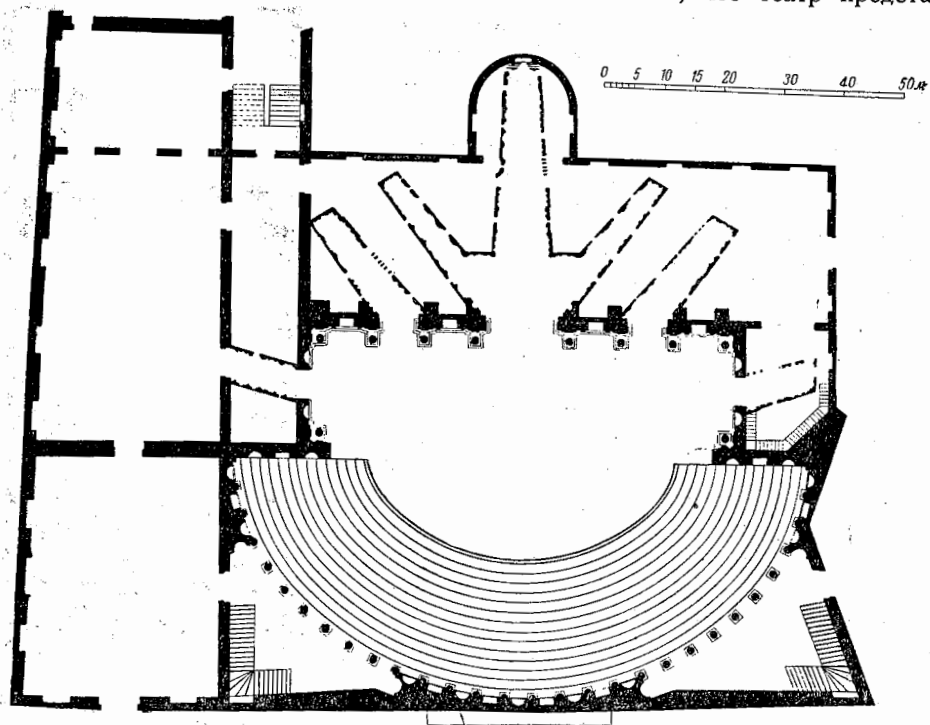


Рис. 3. Олимпийский театр в Виченце. Арх. А. Палладио. План (по О. Б. Скамонци)

вляет собой определенный промежуточный этап в развитии форм зрительного зала.

Но, хотя театр Фарнезе в смысле плана являлся шагом вперед по сравнению с прямоугольным залом, все же он имел те же недостатки, что и последний. Здесь также хорошей видимостью отличались только места полукруглой части зала, расположенной напротив сцены.

Аналогичный этому тип зала мы встречаем в старом Говфбург-театре в Вене, расположенном во дворце, в помещении, служившем ранее балльным залом. В этом театре, в силу плохой видимости с боковых мест, за счет сокращения количества их, прибегли к устройству длинного и узкого партера.

С целью достигнуть лучшей видимости с большинства мест, в том числе и боковых, в дальнейшем пришли к тому, что полукруг, завершаю-

ший зрительный зал, начали делать значительно большего диаметра, чем пролет портала сцены. А боковые стены зала выводили не параллельными друг другу, а сходящимися по направлению к проему сцены.

Таким образом, возникла форма зрительного зала, которая, трансформируясь в своих деталях, приобретала вид подковы и уже на ее базе создавались более сложные кривые — овал, эллипс и т. п. В результате этого нововведения места, расположенные у боковых стен зала, приобрели лучший угол зрения и превратились из неудобных в наиболее выгодные. Полученная таким образом форма зала, возникшая на базе случайных помещений, которые предоставлялись для устройства спектаклей со

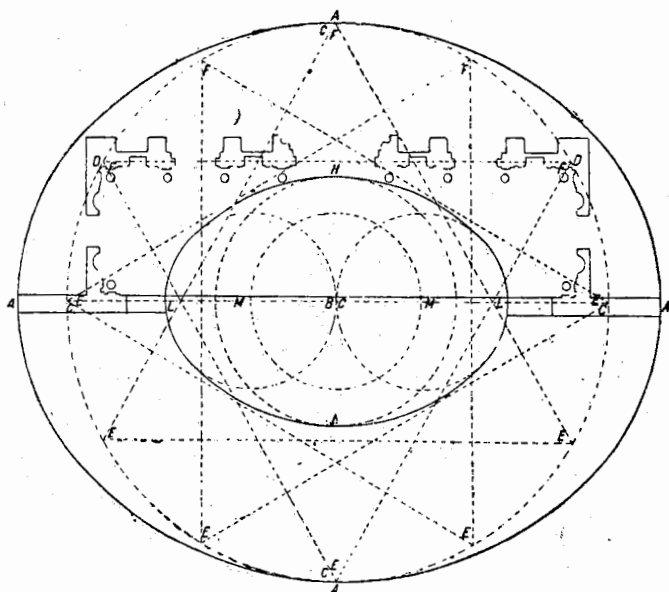


Рис. 4. Олимпийский театр в Виченце. Арх. А. Палладио.
Схема построения сцены (по О. Б. Скамоцци)

времени ренессанса, на долгое время становится излюбленной формой для зал многочисленных театров.

Но требовался еще один шаг, чтобы завершить развитие этого типа зала. Для размещения все большего числа зрителей оказался недостаточным единственный ступенчатый ряд сидений, расположенный вдоль стен зала, вокруг небольшого партера, и над этим рядом мест стали устраивать выступающие галереи-балконы, где места располагались так же, как в нижнем ярусе. В дальнейшем эти балконы были разделены перегородками на отдельные кабины — ложи. Так возник ярусный зал¹.

Этот тип зала, начиная примерно с XVII в. и вплоть до второй половины XIX в., становится господствующим и получает широкое распространение по всей Европе. Развитие европейского театра в течение этого

¹ Semper Manfred, Theater. Stuttgart 1904. Handbuch der Architektur, Bd. VI. Geschichtliche Entwicklung der Theaterbaukunst, Heft 5.

периода выражается в различных вариациях описанных принципов, и не столько в новых решениях основного ядра театра, зрительного зала и сцены, сколько в его внешнем оформлении и в постепенно растущем значении новых элементов театра — всех помещений, обслуживающих зрительный зал и сцену.

Прежде чем перейти к освещению этого этапа развития театра, необходимо остановиться хотя бы вкратце и на иных решениях театральных зданий, появившихся в период формации барочного театра, но не получивших дальнейшего развития в силу тех или иных причин.

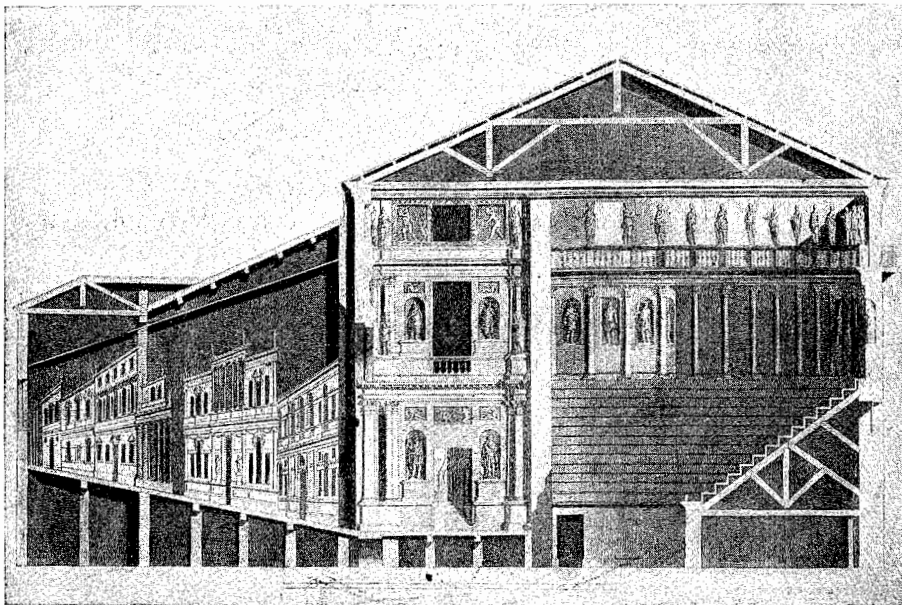


Рис. 5. Олимпийский театр в Виченце. Арх. А. Палладио. Продольный разрез (по О. Б. Скамоцци)

В целом ряде построенных или спроектированных театров эпохи ренессанса ясно сказались античные трагедии в связи с общим увлечением античностью. Лучшие зодчие этой эпохи (Перуцци, а затем Серлио, Палладио, Скамоцци и др.) работали в этой области и построили в Италии целый ряд театров по античным образцам и указаниям, данным в трактате Витрувия. Театры, которые они строили, предназначались не для широкого зрителя, а для небольших замкнутых кружков любителей древности и знатоков античной литературы, возникавших в это время под именем «академий» в значительном количестве по Италии. В этих театрах ставились произведения великих драматургов античности, и устроители спектаклей старались восстановить картины античной древности как в формах самого здания, так и в характере постановок.

Для такой «академии» в Венеции Палладио построил деревянный театр, который сгорел в середине XVI в. Но до нашего времени сохранился

другой театр Палладио, построенный им на его родине в Виченце для Олимпийской академии, членом которой он состоял. Скамоцци так описывает причины, вызвавшие постройку этого театра: «Знаменитая Академия Олимпийцев, с таким блеском поддерживавшая литературную славу Виченцы, была основана в 1555 г.; она обязана своим возникновением особой склонности некоторых выдающихся граждан нашего города к литературе; в числе ее основателей значится имя знаменитого архитектора Палладио. Это блестящее общество не считало необходимым ограничиваться обычными занятиями академий того времени, которые довольствовались

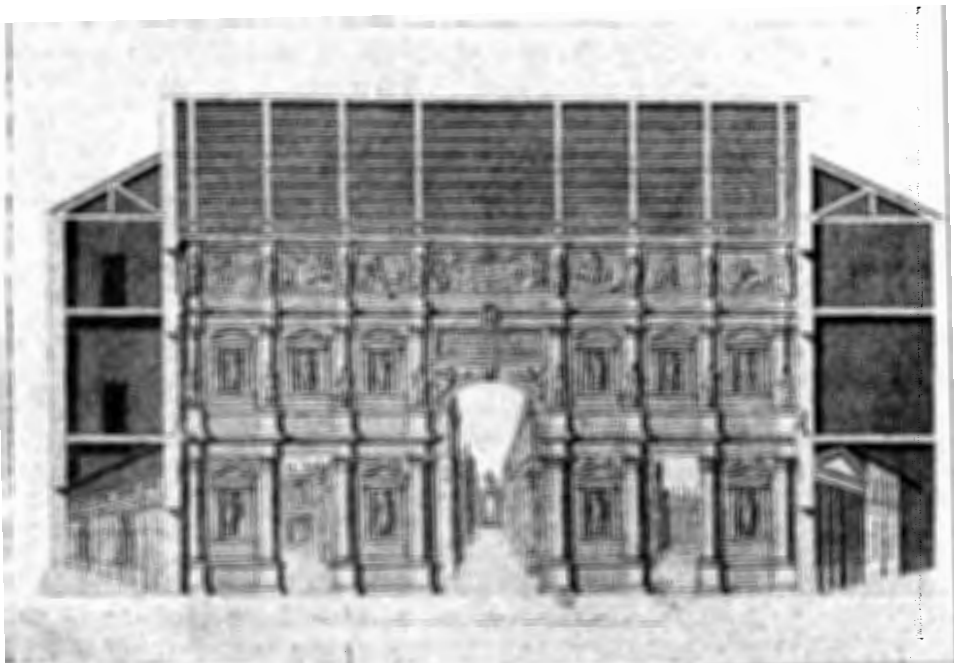


Рис. 6. Олимпийский театр в Виченце. Арх. А. Палладио. Фасад сцены (по О. Б. Скамоцци)

изданием диссертаций по вопросам литературы. На их собраниях, предписанных статутами, читались поэтические произведения, а к этим занятиям наши академики сочли удобным присоединить декламацию и решили ставить время от времени интересные и поучительные трагедии. Для разрешения этой задачи им понадобился театр»...

Строительство этого театра началось в мае 1580 г., в год смерти Палладио. Гениальному зодчему не суждено было увидеть законченным свое произведение. Постройка театра была закончена только в 1584 г. Театр этот заслуживает того, чтобы на нем остановиться несколько подробнее².

Участок земли, отведенный под его постройку, имел неправильную форму и весьма ограниченные размеры. Наибольший размер длинной сто-

¹ Fletcher Banister, Andrea Palladio. His life and works. London 1902
Scamozzi Octave B. Les bâtiments et les dessins d'Andrè Palladio. Vincenza 1778.

роны был около 123 фут. (36,9 м), ширина участка равнялась приблизительно 75 фут. (22,5 м)¹. Форма и размеры участка не позволили Палладио во всем следовать римской традиции, известной ему по сохранившимся античным руинам и трактату Витрувия. Стремясь дать наиболее вместительный зал, Палладио нарушил основное правило Витрувия, придав залу форму не полукруга, а полуэллипса или, вернее, сложной кривой, образованной сегментами трех кругов. Согласно указаниям Витрувия, все основные размеры и пропорции театра определяются в зависимости от диаметра оркестры. В данном случае, когда оркестра не была частью круга, определять пропорции по ее диаметру было бы нелогично и неверно с композиционной стороны. Действительно, как утверждает О. Б. Скамоцци, Палладио в определении пропорции своего театра исходил не из диаметра оркестры, а из суммы величин большого диаметра с половиной малого диаметра эллипса, часть которого составляет оркестру. По Витрувию, длина фасада сцены должна равняться удвоенному диаметру оркестры. В театре Палладио сцена имеет длину 70 фут. 4 дюйма (21,1 м) при ширине оркестры в 50 фут. 8 дюймов (15,2 м). Скамоцци считает, что для получения длины фасада сцены были сложены оба размера оркестры, что дает в сумме 69 фут. 3 дюйма (20,77 м) (некоторую неточность в совпадении размеров он объясняет возможной ошибкой при выполнении). Считая излишним приводить здесь полный анализ остальных пропорций театра, сделанный Скамоцци, укажем размеры основных его частей: высота площадки сцены равна 4 фут. 4½ дюймам (1,31 м), высота подиума (сплошного основания под колоннами) равна 4 фут. (1,2 м). Фасад сцены состоит из двух ярусов коринфского ордера; причем в первом ярусе имеются отделенные от стены колонны, во втором — полуколонны. Высота колонн 12 фут. (4,2 м), полуколонн 11 фут. 6 дюймов (3,45 м), отношение их высоты к диаметру равно 9¾. Пьедесталы полуколонн выступают над нижними колоннами и поддерживают скульптурные фигуры.

Над верхним рядом полуколонн выведен аттик высотой 8 фут. 9 дюймов (2,63 м), с небольшими пилястрами, расположенными по оси нижних колонн. Атик украшен статуями, расположенными над статуями второго яруса. Панели между пилястрами аттика заполнены рельефной скульптурой.

Фасад сцены имеет три открытых двери, из них две боковые — прямоугольные, а средняя значительно выше остальных и образует полную арку. Двери служат для входа во внутреннюю сцену, представляющую перспективу улиц, оформленных с обеих сторон рельефными изображениями различных зданий (храмы, дворцы, базилики и пр.). Устройство этих перспектив принадлежит уже не Палладио, а архитектору Винченцо Скамоцци. Между дверями сцены расположены в два яруса ниши со скульптурными фигурами. Две боковые стены сцены (ретуры), образующие со сценой прямой угол, украшены по углам колоннами коринфского ордера, между которыми находится прямоугольная дверь, лишенная всяких украшений. По бокам двери — ниши со скульптурой, а над дверью во втором ярусе — аналогичный проем, закрытый снизу балюстрадой.

¹ Указанные размеры, как и все остальные приводимые здесь, взяты из исследования Флетчера. У Скамоцци эти размеры имеют некоторое расхождение с Флетчером в сторону уменьшения.

Стена, окружающая оркестру, имеет высоту 8 фут. 8 дюймов (2,55 м). Над ней расположены амфитеатром тринадцать рядов сидений для зрителей. Будучи ограничен размерами площади и имея задание разместить возможно большее количество зрителей, архитектор сделал места тесней, чем это было желательно. Глубина ряда сидений равняется 21 дюйму (0,53 м), высота 15,5 дюйма (0,39 м). Над верхним рядом их возвышается колоннада коринфского ордера. Центр и боковые крылья этой колоннады опираются на широкие столбы, украшенные пилястрами, между которыми расположены ниши со скульптурой. В промежутках между столбами — свободно стоящие колонны, имеющие в диаметре 15 дюймов (0,37 м) и высоту в 12 фут. 6 дюймов (3,75 м). Этой колоннадой искусно скрыты неправильности конфигурации плана здания. Над антаблементом колоннады сделана балюстрада со статуями, расположенными по осям колонн. В углах здания имеются две лестницы, дополняющие сходы между рядами.

Высота театра от уровня подмостков до верха аттика равна $\frac{4}{5}$ большого диаметра эллипса, образующего оркестру, т. е. 40 фут. (12 м). Над зрительным залом и площадкой сцены устроен прямой непрерывный потолок.

Здание театра, расположенное на случайном участке среди другой застройки, не имеет никакого наружного оформления.

В проектах Серлио, Винченцо Арнальди и др., сохранившихся в их трудах, мы видим те же тенденции к воссозданию полностью римского театра, еще более близкого к античным оригиналам. Однако не эти тенденции были формообразующими в развитии европейского театра. Возрожденная для избранных любителей старины, идея античного театра умирает вместе с высокими традициями гуманизма. Реставрируя формы античного театра, итальянцы не уясняли себе его демократической сущности, и потребовалось еще немало времени, чтобы с ростом демократических тенденций в Европе снова вернулись к мысли об античном театре, но уже под иным углом зрения.

Поэтому, несмотря на ряд блестящих образцов, которые дал ренессанс в области возрождения античного театра, это явление было скорее эпизодом, чем этапом в развитии европейского театра. Говоря об иных тенденциях, которые возникли в период формации рангового театра, нельзя обойти молчанием еще одно замечательное явление — именно английский общественный театр конца XVI столетия¹. Этот театр, который по своему устройству во многом напоминает античные театры, возник, так же как и в Италии, в результате изучения в университетах классической литературы и попыток возрождения классической драмы. Но здесь не было того непосредственного влияния античных образцов, какое наблюдалось в Италии. Можно предполагать, что именно идея устраивать зрелища по античному образцу под открытым небом привела к тем формам, в которые вошел театр к концу XVI в. Так как климатические условия Англии неблагоприятны для устройства таких зрелищ, то возникла необходимость перекрытия мест, предназначенных для зрителей. Таким образом, из идей античного амфитеатра могла возникнуть та система двух- и трехъярусных

¹ Moritz Eduard, Dr.-Ing., Das antike Theater und die moderne Reformbestrebungen in Theaterbau. Berlin—Wasmuth 1910.

узких амфитеатров, окружавших сцену, какие мы встречаем в английском театре описываемого периода. Но плановая концепция этого театра имеет определенную зависимость и от средневековья и напрашивается на аналогию со средневековыми постановками во дворах гостиниц. Сцена лондонского Глоб-театра может служить примером английского театра этой эпохи. Она представляет собой широкую игровую площадку, слегка поднятую над землей, к которой сзади примыкает плоская стена с отверстием-порталом, открывающим неглубокую заднюю сцену, где устанавливались примитивные декорации. Все действие происходило на открытой сцене. Актеры и зрители в этом театре были пространственно объединены, что вполне соответствует античным принципам. В таком именно театре ставились впервые произведения Шекспира.

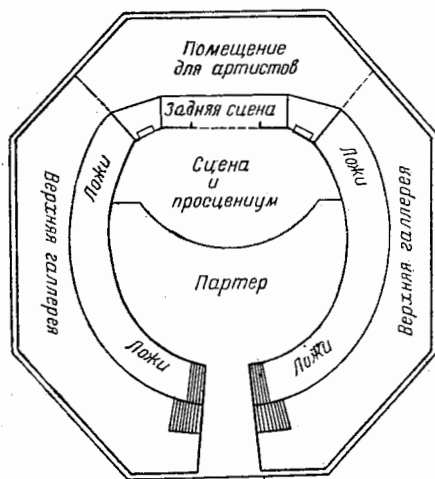


Рис. 7. План Глоб-театра в Лондоне (по R. Genée)

сценические расписные костюмы и грим. Средневековый спектакль не пользовался специальными помещениями и, будучи разыгрываем под открытым небом, не нуждался в декорациях, так как фоном, на котором разыгрывалось действие спектакля, служили настоящие строения.

Первые спектакли ренессанса разыгрывались в садах и парках и, так же как театр средневековья, имели фоном естественный пейзаж. Но с того момента, как представление было перенесено во дворцы и ограничено рамками замкнутого зала, потребовались новые постановочные средства. Для полноты впечатления нужно было, хотя бы искусственно, расширить рамки сцены и восстановить привычные масштабы постановок под открытым небом. На помощь пришла перспектива, к тому времени бывшая модной наукой. Изобретение перспективной сцены приписывают Браманте. Впервые применил ее в 1510 г. Перуцци, и с этих пор сцена эпохи ренессанса получила свое лицо, отличное и от средневекового и от античного. У архитектора Серлио уже имеются подробные описания и чертежи, как сооружать перспективную сцену. Исключительно интересное описание устрой-

К сожалению, этот тип театра просуществовал в Англии всего несколько десятилетий, и приблизительно с половины XVII в. деятельность этих театров была прекращена из-за фанатизма пуритан. Когда же в Англии вновь наступило возрождение театральных зрелищ, то пришлось воспользоваться уже готовыми формами многоярусного барочного театра, сложившегося к этому времени в Италии.

Сцена эпохи ренессанса¹ переняла от средневековья целый ряд постановочных приемов, как люки, полеты и т. п. От средневековья же перешли

¹ Furtenbach Josph., *Architettura civilis*, Ulm 1628. *Architettura recreationis*. Augsburg 1640.

Экскузович И. В., *Техника театральной сцены в прошлом и настоящем*. Ленинград 1930.

ства такой сцены мы находим у немецкого исследователя и архитектора Фуртенбаха, который много путешествовал по Италии и в многочисленных написанных им книгах об архитектуре солидное место уделил строительству театров и устройству сцены.

В своих трудах Фуртенбах приводит примеры устройства итальянской сцены на рубеже XVI и XVII вв. Этот период развития европейской сцены особенно интересен, так как именно в начале XVII в. был сделан



Рис. 8. Вид перспективной сцены (по С. Серлио)

переход от неподвижных перспективных декораций к быстро сменяющимся декорациям, и в результате изобретения целого ряда театральных машин театральные постановки приняли совершенно новый вид. Итальянская сцена, описанная Фуртенбахом, является уже переходным типом к кулисной сцене XVII в. Дальше мы приводим описание такой сцены, сделанное Фуртенбахом в одном из его ранних трудов, а именно в книге «Гражданская архитектура» (*Architectura civilis*):

«Для столь обширного сооружения подмостки следует делать спереди шириной в 24 локтя (*brazza*), сзади шириной в 12 локтей, в длину же в 20 локтей; передние стенки, отчасти закрывающие занавес, должны быть шириной по 3 локтя, в тех целях, чтобы благодаря им не было видно ничего, что творится за сценой. Позади этих стенок устанавливается несколько фонарей или масляных ламп, которые бросают на сцену и на облака (над сценой) яркий свет или блеск, который распространяется также за пределы сцены, так что в ночное время в театре не темнее, чем

при ясном дневном свете. Передняя стенка подмостков имеет высоту в 3 локтя, почти достигая уровня человеческих глаз, благодаря чему соблюдается перспектива и создается красивый зрительный эффект. Непосредственно позади этой стенки устраивается углубление, или спуск, в $1\frac{1}{2}$ локтя ширины, в котором невидимо (для зрителей) помещаются музыканты. С внутренней стороны этой стенки (обращенной к сцене) привешивается достаточное количество масляных ламп, которые, однако, невидимы снаружи, причем сильный свет, падающий оттуда на сцену комедии, создает такое впечатление, как если бы был день. Для того же, чтобы перспектива не только с обеих сторон, но также снизу вверх сходилась в одной точке, подмостки в глубине должны подниматься на $4\frac{1}{2}$ локтя по сравнению с горизонтальной линией авансцены; позади же подмостков устраивается второй спуск, в 2 локтя шириной, в котором тоже невидимо (для зрителей) привешивается значительное количество ламп, освещающих сцену, чем достигается сильный эффект, в особенности, когда такие лампы насажены на жерди и приводятся в движение при помощи особого приспособления.

Таким путем, в зависимости от развития действия комедии, можно вводить самые разнообразные лампы и способы освещения. Только что отмеченный спуск позади сцены предназначается преимущественно для того, чтобы в нем продвигались изображения не только повозок, коней и военных отрядов, но также кораблей, галер и тому подобное, в соответствии с развитием действия пьесы, причем машины (приспособления) и платформы на колесах там можно беспрепятственно приводить в движение. Позади этого спуска ставится задняя стена, вся высота которой составляет 9 локтей, а над уровнем подмостков 3 локтя; в этой задней стенке находится точка, к которой направляются и сходятся все линии перспективы сцены комедии. Тут же привешивается первый обруч, или обод, к которому прикрепляется изображение облаков, и еще четыре подобные же обруча, заполненные облаками, один за другим (при этом между обручами оставляется расстояние в 3 локтя, дабы в промежутках между облаками можно было спускаться на сцену божества в торжественных колесницах); как последний, так и первый обручи должны находиться на высоте 18 локтей над передним спуском (перед авансценой). По обеим сторонам подмостков располагаются с соблюдением перспективы по три телария (telari), т. е. призмы, обтянутые холстом, притом таким образом, чтобы между передним и задним спусками в подмостках с каждой стороны оставались еще по два боковых выхода для комедиантов. Упомянутые призмы делаются трехгранной формы, устанавливаются по краям подмостков попарно, друг против друга, и путем поворота изображают и представляют различного рода виды: во-первых — дворцы и дома, во-вторых — сад, в-третьих — дикие скалы, море и др. С этой целью снизу сквозь подмостки проводятся крепкие бруссы, которые, подобно лебедке или вороту, имеют по две поперечные жерди, дабы люди, путем быстрого вращения, могли мгновенно поворачивать их и приводить в требуемое положение. К этим-то бруссам сверху прикрепляются вышеупомянутые теларии. Если холсты на телариях разрисовать перспективно дворцами, зданиями, портиками, как это довольно ясно изображено на прилагаемой гравюре (рис. 9), равно как разрисовать и заднюю стенку сцены, а также закрыть небо облаками и сцены с боков задрапировать занавесом, то такая

перспектива весьма пригодна для первого акта или же для произнесения пролога пьесы.

Так как на других сторонах призм изображены иные виды, необходимые для представления следующих актов пьесы, то обстановка сцены в мгновение ока может быть изменена путем перемены декораций. Таковы те сооружения, на которые итальянцы тратят весьма много денег и не напрасно; когда сцена устроена указанным образом, то такое сооружение вполне пригодно для постановки любой пьесы. При этом требуется лишь смена живописных изображений, самая же постановка картины не представляет трудностей».

Из этого описания видно, что техника сцены достигла довольно большой высоты. Если полеты и провалы были известны еще со времен средневековья, то техника освещения и особенно быстрая сменяемость перспективных декораций с помощью поворачивающихся трехгранных призм (телариев) были нововведением, революционизировавшим всю технику постановки спектакля. Занавес, ненужный при постоянных несменяемых декорациях, теперь начинает играть важную роль, способствуя неожиданности впечатления от внезапно раскрывающейся перед зрителем сценической картины.

Примером постоянной, неизменной перспективной сцены может служить и Олимпийский театр в Виченце, где к главной сцене Скамощи присоединили еще заднюю сцену, с изображениями городских улиц. Быстро признанная и получившая широкое распространение, перспективная сцена все же обладала целым рядом органических недостатков, стеснявших постановочные возможности спектакля. Будучи неглубокой и строя свою мнимую глубину на искусственно изображенной перспективе, она в основном требовала разворачивания действия только на переднем плане, так как движение актера вглубину противоречило бы масштабу.

Перспективная сцена явилась промежуточным звеном между сценами античности и средневековья, с одной стороны, и развитой сценой барочного театра, с другой. В начале XVII в. появляется кулисная сцена, правда, еще в примитивном виде. В том же Пармском театре герцога Фарнезе сцена ближе подходит к тому типу, который станет постоянным для барочного театра; здесь мы уже не видим живописной перспективы, сцена глубже, она имеет трюм, рассчитана на перемену декораций и снабжена занавесом.

Лишь со времени формирования барочного театра, т. е. во второй половине XVII в., сцена получила существующую и поныне замкнутую форму стереоскопической коробки с открытой в зрительный зал четвертой стороной. Реформы, которые претерпевала эта сцена в течение своего почти 300-летнего существования, касались главным образом технических приемов подачи и уборки декораций, монтажа игровых площадок, механизации и обогащения звуковых и световых эффектов, не посягая на существо и основные принципы самой сцены.

Переходя к описанию так называемого барочного рангового театра, еще раз попытаемся определить те принципы, которые были заложены в основу театра эпохи ренессанса. Как мы указали выше, театр этой эпохи развивался по двум направлениям: с одной стороны, он составлял естественное продолжение и дальнейшее развитие средневековых традиций, с другой стороны, осуществлялась попытка возродить античные образцы

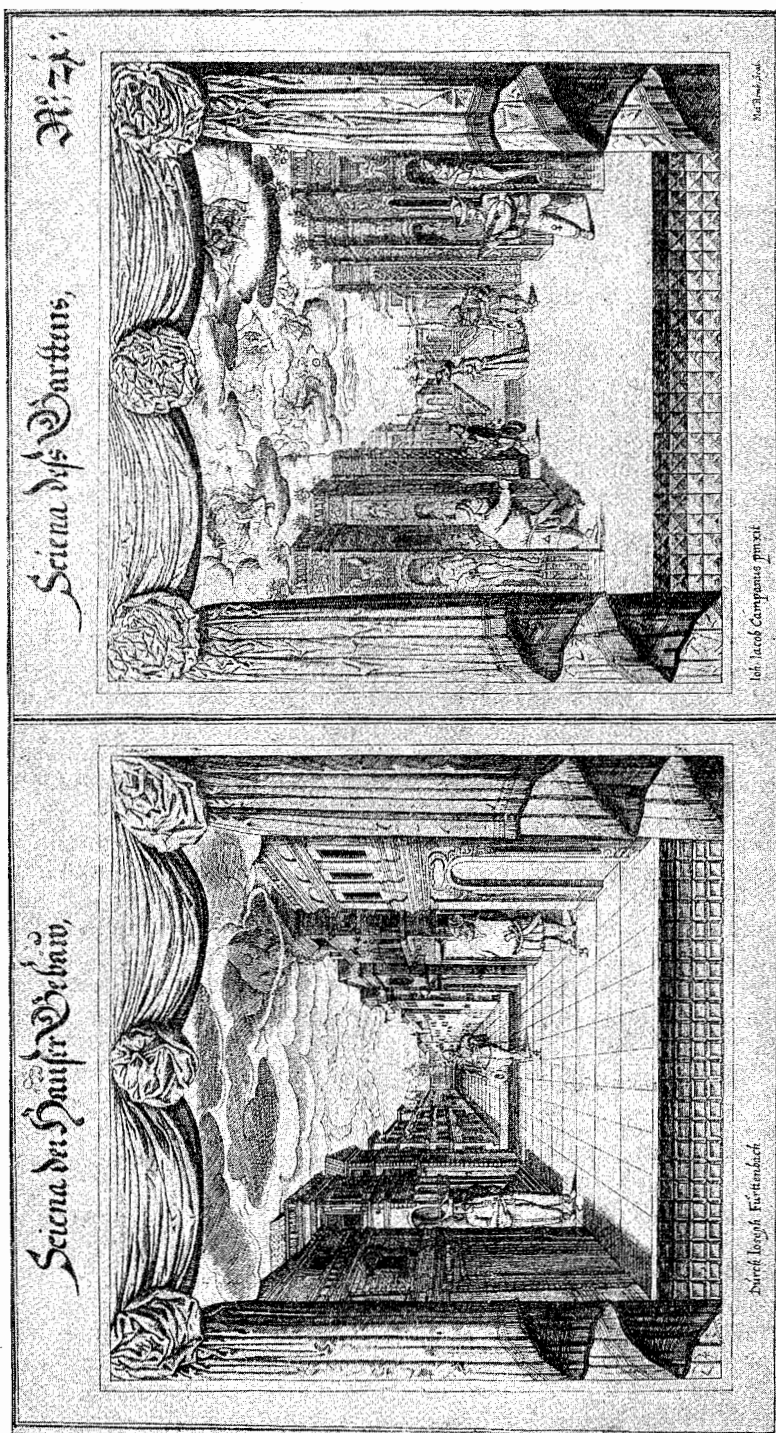


Рис. 9. Итальянская сцена на рубеже XVII столетия (по И. Фургенбаху). Перспектива

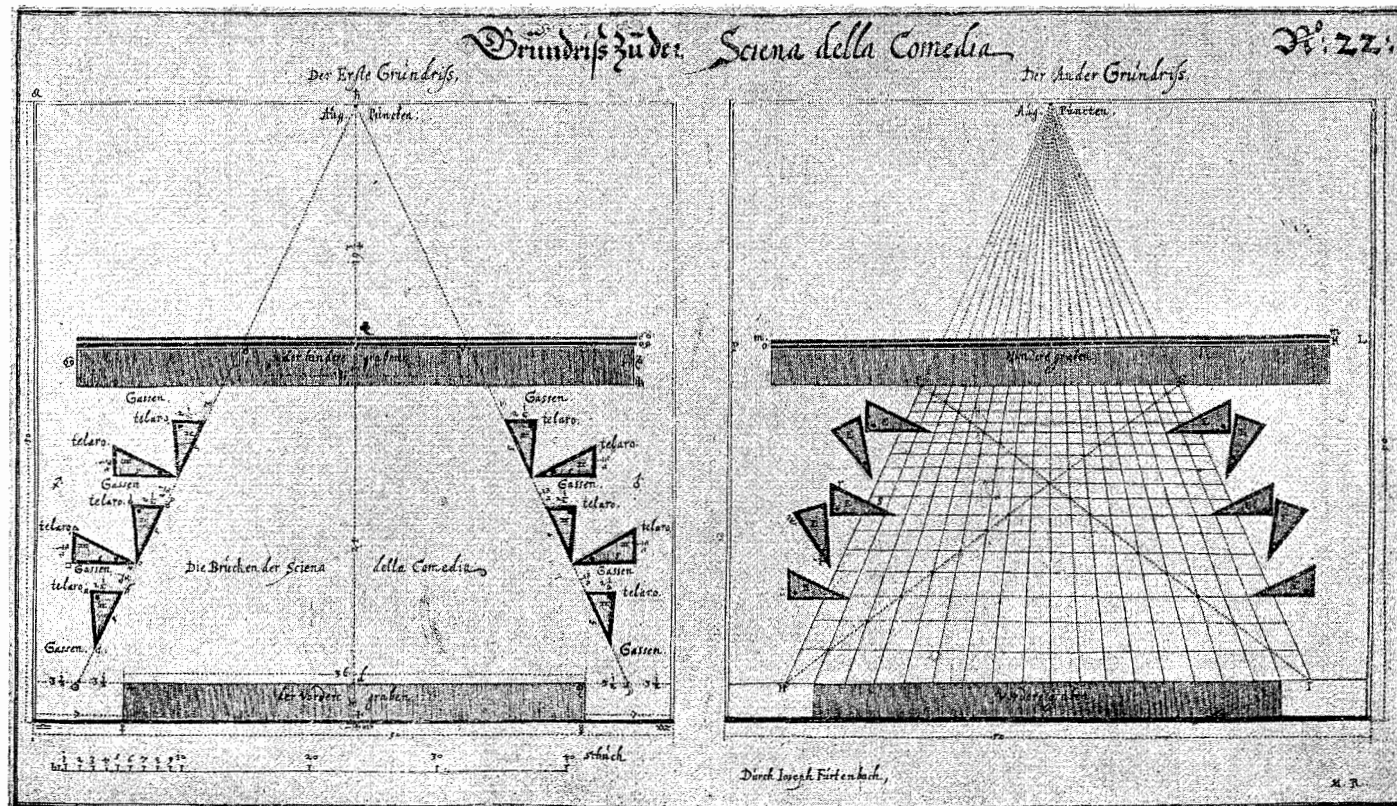


Рис. 9а. План итальянской сцены. На планах ясно видно устройство смены сценических картин при помощи трехгранных призм (телариев). Слева — план и общий вид сцены с декорациями городской улицы. Справа — та же сцена с декорациями сада, что достигнуто поворотом телариев, как показано на плане

и строить театры согласно руинам древних римских театров и тем правилам, которые предписывал Витрувий в своем сочинении.

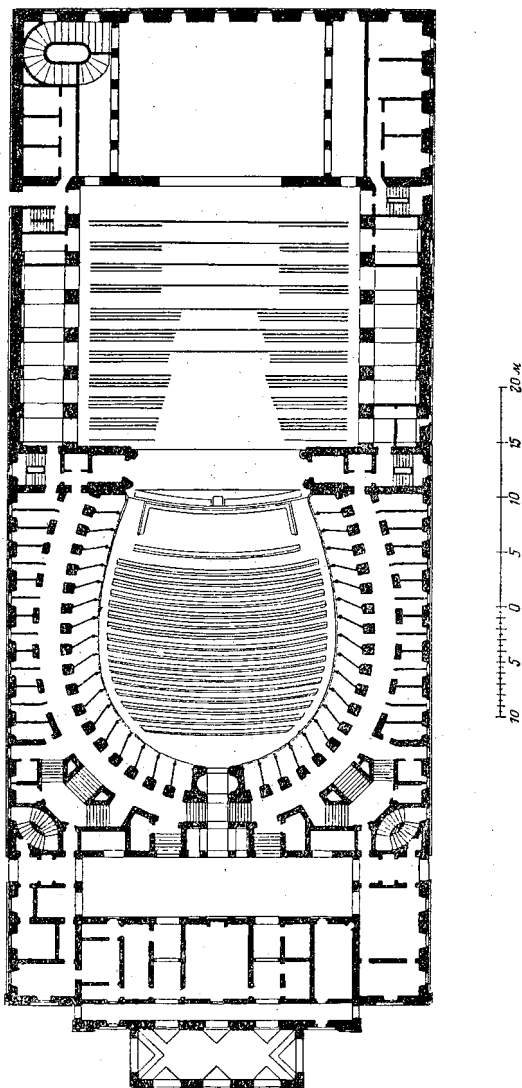


Рис. 10. Театр La Scala в Милане.
Арх. Д. Пьермарини. План 1-го эта-
жа (по Е. Contant)

Как театр Олимпико в Виченце, так и ряд аналогичных ему зданий, не сохранившихся до наших дней, строились по инициативе «академий», в интересах небольших групп любителей древней литературы, почему не могли носить массового характера и удовлетворять требованиям, которые предъявляли к театру более широкие слои населения.

Ренессанс не завещал нам законченного образа театра. Создав классические образцы храмовых сооружений и частных «палаццо», ренессанс предоставил создание общественных зданий следующим поколениям. Действительно, законченный архитектурный образ театрального здания мы находим только в XVIII в., когда тенденции, заложенные в Италии еще в XVI в., получили, наконец, свое окончательное завершение.

Первые ранговые театры возникли в Италии в начале XVII в. Одним из первых театров этого типа называют театр Сан Джовани Кризостомо, построенный в Венеции в 1639 г. Это был первый театр, в котором ярусы были разделены вертикальными перегородками на ложи.

В 1675 г. архитектор Карло Фонтано построил в Риме театр с залом, имевшим шесть ярусов, расположенных друг над другом, причем эти ярусы были разделены высокими вертикальными перегородками на отдельные

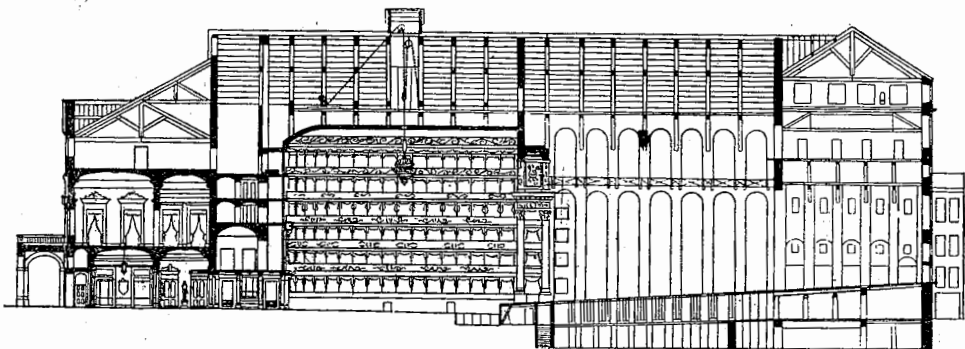


Рис. 11. Театр La Scala в Милане. Арх. Д. Пьермарини. Продольный разрез

кабины; из каждой кабины был свой выход в коридор, окружавший по всем ярусам зрительный зал. Этот тип быстро стал излюбленным типом итальянского театра.

Примером такого театра может служить театр Ла Скала в Милане, построенный архитектором Пьермарини уже во второй половине XVIII в., но являющийся вполне типичным для итальянского театра, сформировавшегося еще в XVII в. Театр Ла Скала — крупнейший театр своего времени, вмещающий около 3,5 тыс. человек. Его зал имеет форму подковы и шесть вертикально расположенных ярусов, сплошь разделенных на ложи.

Расстояние от занавеса до внутренней линии первого яруса 27 м, от занавеса до наиболее отдаленного места 35 м. Высота зала до плафона 21 м.

Вполне развитая по тому времени сцена представляет собой прямоугольную коробку размером $25,5 \times 24$ м с неглубокими нишами-галереями по обеим сторонам, служащими для помещения сценического инвентаря и запасных декораций. Главная сцена дополняется арьерсценой, связанной с ней широким проемом. По сторонам арьерсцены в несколько этажей расположены помещения для артистов. Портальная арка имеет пролет в 15 м.

Вестибюль, фойе и прочие помещения, обслуживающие зрителя, занимают довольно незначительное место в общем объеме здания.

Внешняя архитектура театра, решенная в формах, близких к ренессансу, не представляет собой чего-либо значительного.

Здание не является еще совершенно самостоятельным организмом и не занимает в ансамбле города того места, на которое по праву может рассчитывать театр.

По традиции дворцовых театров того времени, основной архитектурный акцент дан в оформлении зрительного зала, который решен с большой пышностью. Центральным местом композиции является просцениум, плоское перекрытие которого украшено кессонами и подперто барочными валютами.

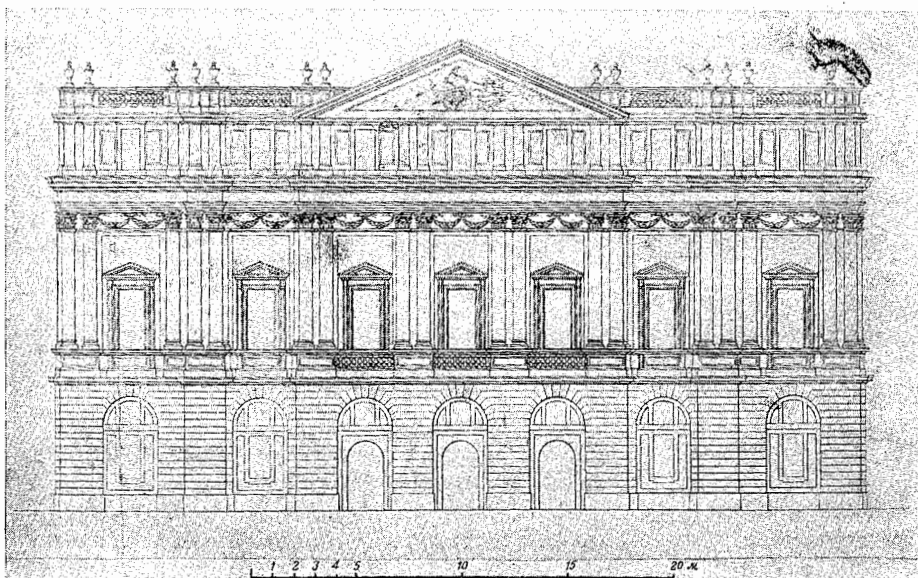


Рис. 12. Театр La Scala в Милане. Арх. Д. Пьермарини. Главный фасад (по Е. Contant)

По обеим сторонам просцениума поставлены по две коринфских колонны, увенчанные богатым антаблементом, служащие опорой для перекрытия и фланкирующие ложи просцениума.

Театр Ла Скала, построенный специально как оперный театр, возникший в эпоху расцвета в Италии этого вида искусства, долго служил образцом при сооружении других европейских театров.

К этому же типу может быть отнесен и театр Сан Карло в Неаполе. Первоначальная постройка его относится еще к началу XVIII в., но после пожара в 1827 г. он был заново восстановлен архитектором Николлини. Оставаясь, по существу, вполне итальянским сооружением, он в своих внешних формах уже испытал при реконструкции некоторое влияние французской школы.

И хотя театр Сан Карло, как и театр Ла Скала, по праву считается до сих пор одним из самых больших оперных театров в Европе, он все же не

представляет собою самостоятельного архитектурного организма, а составляет только часть дворца.

Если честь создания рангового барочного театра, бесспорно, принадлежит Италии, то завершение идеи театрального здания как самостоятельного архитектурного организма, занимающего почетное место в городе, произошло уже во Франции. К середине XVIII в. Франция получает первенствующее значение в Европе. Идеи рационализма, развиваемые французскими философами и писателями того времени, находят поддержку в массе лучших представителей французской буржуазии и проникают далеко за пределы Франции.

«Век просвещения противопоставил церкви театр», говорит П. Клеппер. И на первом месте здесь, естественно, в то время оказалась Франция.

До середины XVIII в. театр являлся, как правило, только частью дворца или замка. Величайшие итальянские театры, театры Версаля и Палэ Рояля во Франции, театры королевской резиденции в Мюнхене и Байрейтский придворный театр в Германии, дворцовые театры в России — не представляли собой самостоятельных архитектурных организмов.

Естественно, что при таком положении говорить о специфике архитектуры театрального здания того времени не приходится. Будучи частью дворцового ансамбля, театр в композиционном отношении подчинялся той системе, в которой он находился, и с внешней стороны не мог отразить своего назначения. Все усилия архитектора были направлены на оформление интерьера, а в основном — зрительного зала, так как, будучи частью дворца, театр не имел необходимости в многочисленных подсобных помещениях, как вестибюли, фойе и т. д. Интерьер зрительного зала выполнялся обыкновенно с большой пышностью, о чем можно судить по сохранившемуся до нашего времени почти без изменения оформлению зрительного зала придворного театра в Байрейте.

Только с того момента как театр отрывается от дворца и занимает самостоятельное место в городе, возникает проблема архитектуры собственно театра, а равно проблема развития подсобных помещений его и решение задач эвакуации.

Примеры решения всего подсобного узла, обслуживающего зрительный зал, дают нам первые самостоятельные театры, возникшие во Франции во второй половине XVIII в.

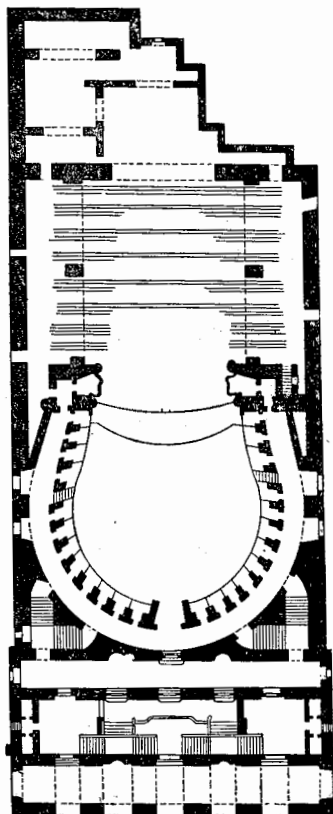


Рис. 13. Театр Сан Карло в Неаполе. Арх. А. Николлини. План (по М. Земперу)

Первым же европейским театром, в котором полностью отражены и достаточно развиты все элементы самостоятельного театрального здания, нужно считать Оперный театр в Бордо, построенный архитектором Виктором Луи в 70-х годах XVIII в. Уроженец Бордо, Луи с большим энтузиазмом строил для своего родного города театр, рассматривая его как монументальный памятник. Это один из первых театров, который занимает не случайное место в городе, а является композиционным центром большого района. Луи несколько лет усердно работал в Италии и пре-



Рис. 14. Театр Сан Карло в Неаполе. Арх. А. Николлини (по Клопферу)

красно знал все принципы, положенные в основу архитектурного образа итальянского театра, но для оперного театра в Бордо он по-новому решил все архитектурные моменты, начиная с формы зрительного зала и кончая внешним обликом здания.

Театр в Бордо представляет собой сложный и развитой организм, с полным комплексом обслуживающих помещений. Зрительный зал, имеющий форму трех четвертей круга, решен иначе, чем в итальянских театрах. Четыре яруса лож не расположены вертикально друг над другом, но верхние ярусы слегка отступают вглубину, вследствие чего исчезает впечатление головокружительной высоты, рождающееся в итальянских театрах, при вертикально расположенных ярусах. Перегородки между лежа-

ми сделаны не во всю высоту расстояния между ярусами, как в итальянских театрах, а едва доходят до половины, создавая, таким образом, пространственное единство и игру светотени. Ярусы связаны между собою мощной колоннадой, вносящей в архитектуру зала элементы ритма и масштаба. Диаметр зала между линиями ярусов 14 м, расстояние крайнего

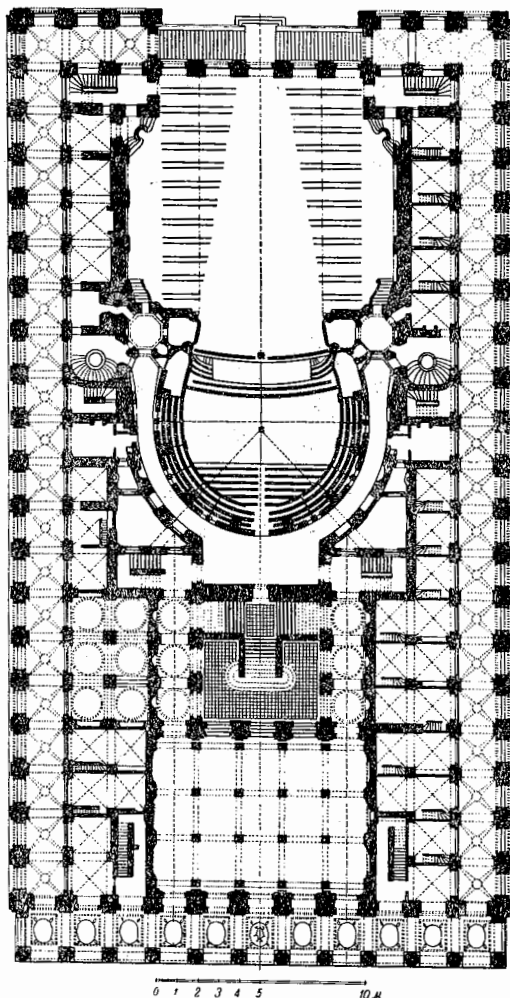


Рис. 15. Оперный театр в Бордо.
Арх. В. Луи. План 1-го этажа

ряда верхнего яруса от сцены 27 м, высота зала до плафона 18 м, вертикальный зрительный угол равен 27° , горизонтальный 34° .

Широкий просцениум связывает зал со сценой. Самая сцена не представляет собой чего-либо нового по сравнению с установившимся к тому времени типом: это прямоугольная коробка, имеющая в плане размеры 25×17 м и высоту до верхней колосниковой галереи 26 м. Неглубокая

арьерсцена дополняет главную сцену, и так довольно значительную по своим размерам. По обеим сторонам сцены расположены в несколько этажей подсобные и складочные помещения, а также уборные для артистов, решенные с редким для того времени комфортом.

Совершенно по-новому решена группа помещений, обслуживающих зрительный зал. В то время как в итальянских театрах, даже таких, как

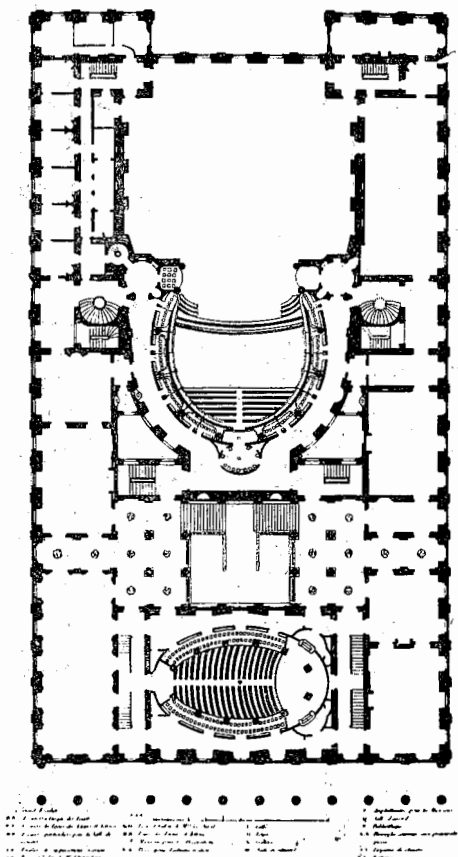


Рис. 16. Оперный театр в Бордо.
Арх. В. Луи. План 2-го этажа

Ла Скала или Сан Карло, все помещения, обслуживающие зрительный зал, расположены перед ним, в узком пространстве, очень стеснены и не имеют самодовлеющего архитектурного значения, Луи в своем театре сумел придать им то значение, которое остается за ними вплоть до настоящего времени.

Просторный вестибюль прямоугольной формы, размером в 25×15 м, с восемью колоннами, разделен на пятнадцать правильных квадратов. К вестибюлю примыкает квадратный холл центральной лестницы, решенный со смелостью пространственного замысла и с невиданной до тех пор в театрах роскошью. По обеим сторонам главной лестницы широкие про-

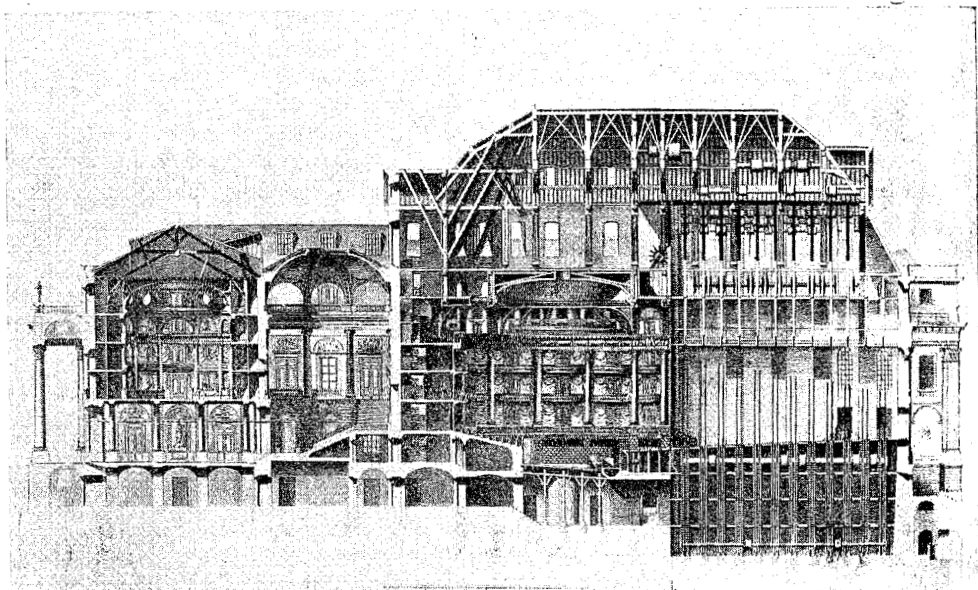


Рис. 17. Оперный театр в Бордо. Арх. В. Луи. Продольный разрез



Рис. 18. Оперный театр в Бордо. Арх. В. Луи. Перспектива зрительного зала и сцены

ходы ведут к лестницам на ярусы и в кулуары партера. Над вестибюлем расположен оригинальный по форме овальный концертный зал, связанный с вестибюлем двумя изолированными лестницами, имеющими отдельные выходы на улицу.

Фойе театра расположено вдоль боковых фасадов в виде анфилады зал, удобно связанных с холлом главной лестницы, и примыкает к концертному залу, который может быть включен в общую систему фойе, но может быть и изолирован, получив свою долю обслуживающих помещений. Радио-



Рис. 19. Оперный театр в Бордо. Арх. В. Луи

нальность, простота и смелость этого решения могут многому научить и современного архитектора.

Внешняя архитектура театра говорит о преодоленных барочных тенденциях. Грандиозный 12-колонный портик главного фасада, увенчанный строгим архитравом, ритмичное членение остальных фасадов того же коринфского ордера с аркадами, окружающими все здание, придают этому сооружению удивительную строгость и законченность.

Внутреннее оформление помещений также свидетельствует о большом сдвиге в сторону классицизма, что особенно относится к решению главной лестницы, по строгости своего оформления, пожалуй, уже не имеющей с барокко ничего общего. Правда, в решении зрительного зала определенные элементы старого стиля еще чувствуются, а концертный зал и по форме плана в виде овала и по трактовке интерьера еще находится во власти барокко.

Театр в Бордо является началом нового этапа в развитии европейского театра и закрепляет за Францией первенство в этой области.

Немного позже постройки театра в Бордо, в 80-х годах XVIII столетия, в Безансоне, по проекту архитектора Леду, строится театр, который

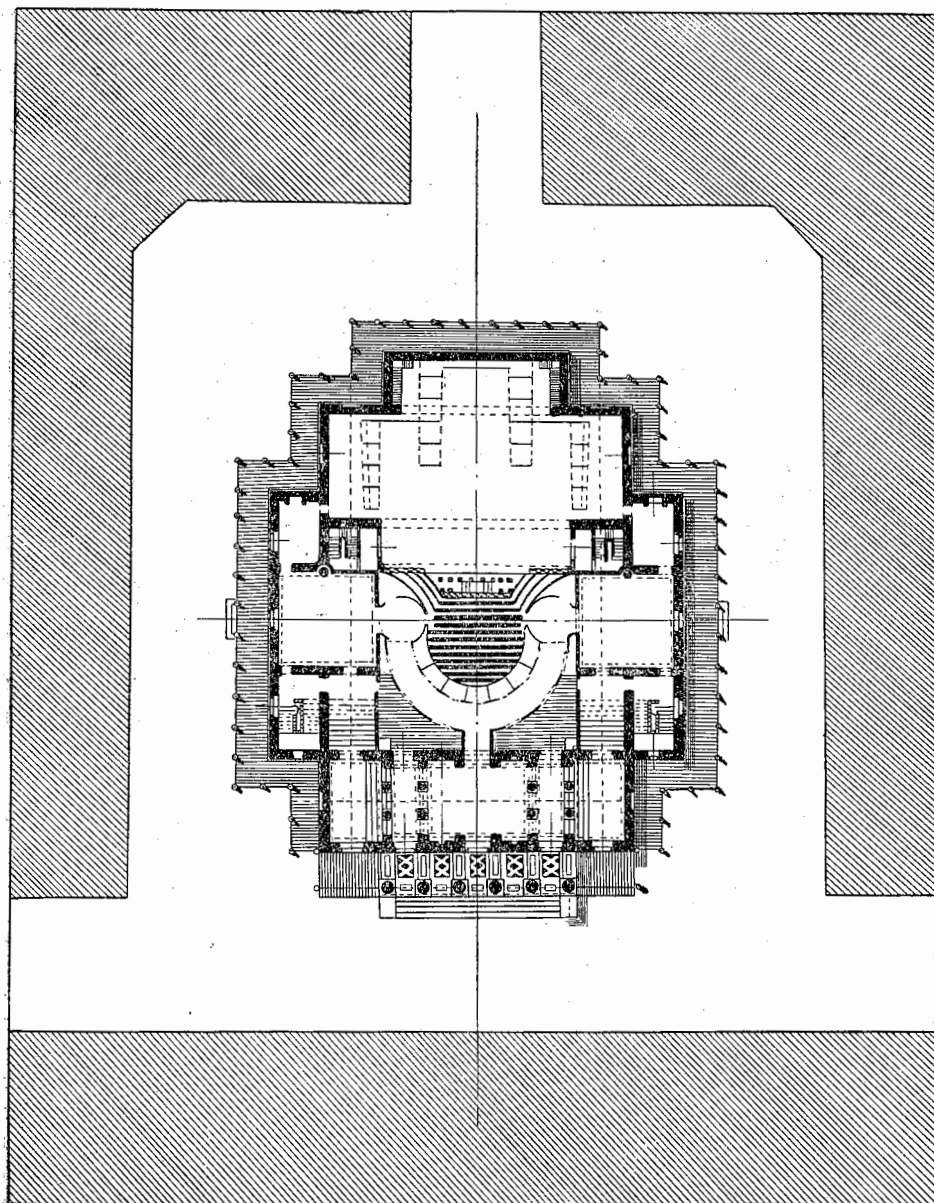


Рис. 20. Театр в Безансоне. Арх. К.-Н. Леду. План (по Levallet-Haug)

можно считать дальнейшим этапом в развитии театрального здания в Европе¹. Чертежи этого театра были сделаны Леду в 1775 г., но только через три года, когда окончательно установили его местоположение, было приступлено к закладке здания. Строительство было полностью закончено только в 1784 г. Этот театр также решен совершенно самостоятельным зданием, но по своему плану сильно отличается от оперного здания в Бордо.

Зрительный зал безансонского театра напоминает по своей форме опрокинутый колокол и определенно имеет схожие черты с теми пред-

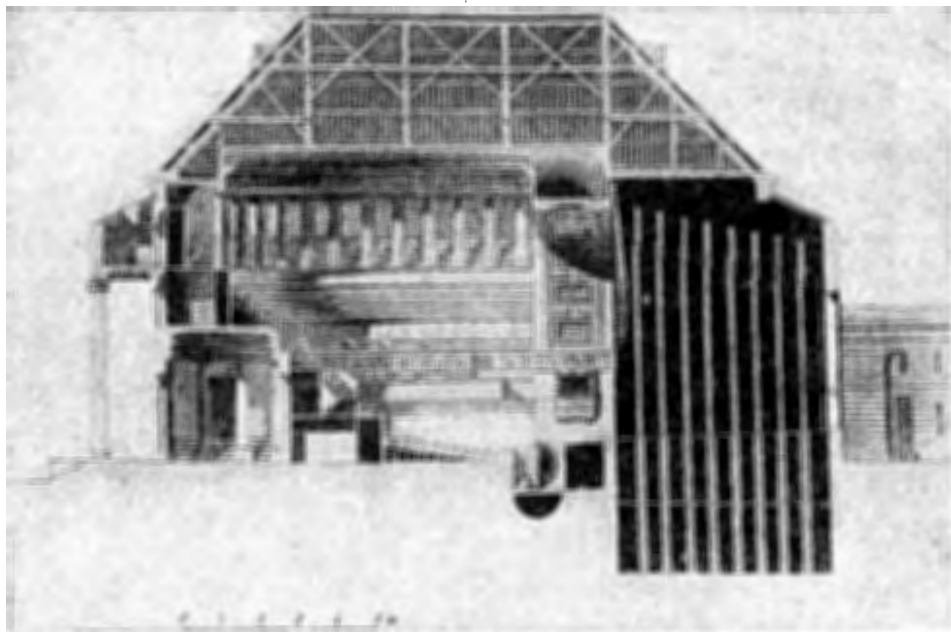


Рис. 21. Театр в Безансоне. Арх. К.-Н. Леду. Продольный разрез (по Levallet-Haug)

ложениями, которые развивал и проводил в жизнь А. Бибиена (в театре наместника курфюрста в Маннгейме). В зале — четыре яруса, из которых нижние два заняты ложами, а в первом и четвертом места расположены амфитеатром. Следуя принципам своего учителя Блонделя, считавшего, что ложи в театре должны быть уничтожены и заменены многоярусным амфитеатром, Леду еще дальше, чем Луи, отошел от итальянского принципа расположения ярусов, придав залу форму амфитеатра, где каждый вышележащий ярус значительно отступает от предыдущего в глубину зала (задняя стенка первого яруса, поднимаясь выше, служит барьером для второго яруса, и т. д.).

В своем театре Леду провел одно нововведение, которое сыграло большую роль в окончательной формации ярусного театра. Речь идет о реше-

¹ Ernest de Gancy, *La salle de spectacle de l'architecte Ledoux à Besançon* («La revue de l'art», VII, 1927). Levallet-Haug Geneviève, Claude-Nicolas Ledoux, 1736—1806. Paris—Strasbourg 1934.

нии партера, где Леду впервые устроил кресла. До тех пор пространство зрительного зала от внешней линии оркестра до барьера первого яруса оставалось без каких-либо мест для сидений и предоставлялось для публики с наиболее дешевыми билетами. Во время действия толпа зрителей, занимавшая эту неорганизованную площадь, свободно разгуливала по залу, создавая шум и, находясь сама в крайне неудобных условиях, мешала.



Рис. 22. Театр в Безансоне. Арх. К.-Н. Леду
(по Levallet-Haug)

зрителям, сидевшим в ложах. В своем письме к де Лакоре от 24 августа 1775 г. Леду, описывая метод распределения мест в театре согласно своему проекту, говорит: «Те, кто занимают первые места в провинции, получают отдельные ложи; амфитеатр будет заполнен людьми, которые платят дороже всех, балкон — военными, первые ложи — самыми богатыми женщинами, вторые — частными лицами второго сорта, наконец, партер — теми, кто платит дешевле всех, но кто будет устроен лучше всех, на лучших местах, как до сих пор никогда не было»¹.

¹ Подчеркнуто мною. Н. У.

Остроумное предложение Леду получило всеобщее одобрение, и с тех пор кресла в партере стали неотъемлемой частью любого ярусного зала, постепенно превратив места партера из самых дешевых в наиболее привилегированные и дорогие.

Зал замыкается аркой просцениума. Глубокий просцениум имеет ложи только на уровне первого яруса. Остальная часть свода, замыкающего просцениум, оформлена профилированными кессонами.

Интерьер зала решен в строгих формах, свойственных стилю Леду, и здесь незаметно уже каких-либо отзвуков барокко, что еще наблюдается в решении интерьера театра в Бордо. Первый ярус замыкается легкой ажурной балюстрадой с точеными деревянными и позолоченными балясинами.

Барьер второго яруса представлял до позднейших переделок гладкий фриз, украшенный живописью. Зал венчается колоннадой, ограничивающей последний ярус. 28 дорийских колонн несут антаблемент с гладким архитравом и фризом, украшенным триглифами и метопами. Живописный плафон зала был выполнен по эскизам самого Леду.

Сцена театра в Безансоне не похожа на сцены того времени, обычно имевшие форму прямоугольных глубоких коробок. По своей конфигурации она приближается к современной трактовке сцены с арьерсценой и боковыми сценами, хотя эти примитивно намеченные элементы не выполняли еще в то время функций, присущих им теперь. Сцена почти лишена каких-либо подсобных помещений, почему и вызывала в свое время справедливые нарекания.

Вообще надо сказать, что в этом театре мало внимания уделено всем подсобным помещениям, обслуживающим как сцену, так и зрительный зал, и в этом отношении он невыгодно отличается от театра в Бордо.

Небольшой главный вестибюль, фланкированный двумя парами колонн, отличается изящными пропорциями и связан с лестницами, расположенными у его боковых сторон и ведущими на ярусы. Два подсобных вестибюля, расположенных со стороны боковых фасадов, также связаны с лестницами, ведущими на ярусы, и предназначены в основном для обслуживания королевских лож, расположенных у просцениума. Никакого специального фойе не запроектировано. В антрактах публика пользуется относительно узкими кулуарами, окружающими зрительный зал, и двумя небольшими кафе, для которых использованы углы, получившиеся в месте сопряжения кривой зала с прямоугольными формами остальных помещений театра.

Внешнее оформление здания решено в скупых формах, предвосхищающих уже ампира, и импонирует своей лаконичностью и простотой. Здание театра снаружи не имеет почти никаких украшений, кроме выступающего шестиколонного портика главного фасада, решенного в ионийском ордере. На уровне карниза портика по всему зданию проходит тонко профилированный карниз, высеченный из того же камня, из которого сложены стены. Редкие проемы не имеют никакого обрамления и подчеркивают строгость всей композиции.

Начиная с 1836 г. здание театра претерпело целый ряд переделок, значительно изменивших его первоначальный вид. Путем некоторых пристроек первоначальная крестообразная форма плана была превращена в прямолинейную. Для получения площади под фойе был значительно пони-

жен пол вестибюля. Целый ряд изменений был сделан и в зрительном зале.

Театр в результате всех этих переделок много потерял в изяществе и строгости форм, но в основном все же дает представление о своем прежнем состоянии и заложенных в него архитектором принципах.

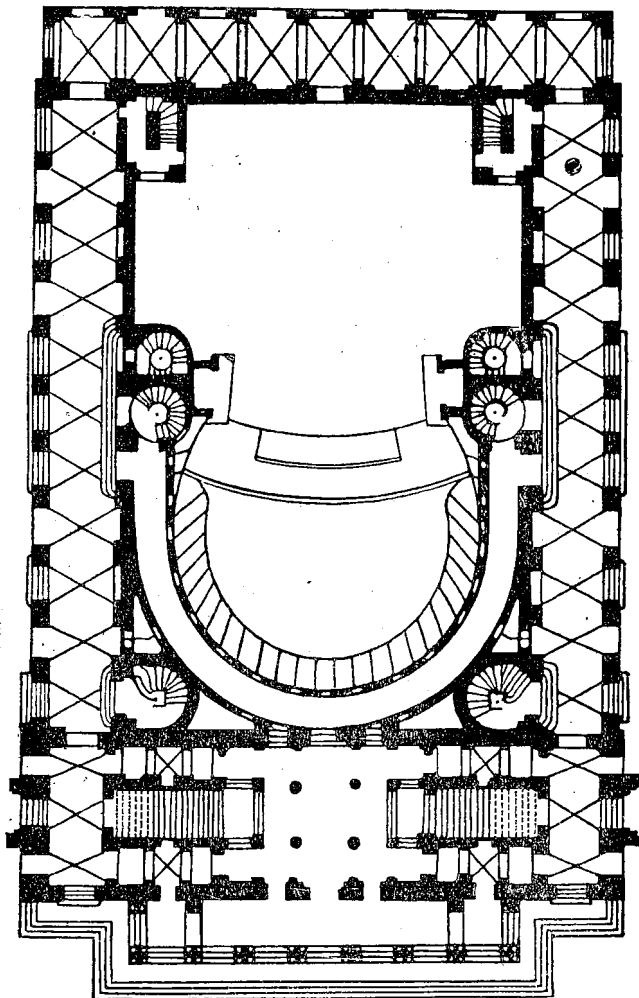


Рис. 23. Театр «Одеон» в Париже. Арх. Шальгрэн.
План 1-го этажа (по Р. Klopfer).

В конце XVIII в. Шальгрэн строит в Париже «Théâtre de l'impératrice», который под именем «Одеона» до сих пор красуется в южной части Парижа. В этом театре по плану, близкому к театру в Бордо, с той же формой зрительного зала и с тем же вниманием к помещениям, обслуживающим зрительный зал и сцену, Шальгрэн достигает еще более строгой выразительности фасадов. Если Луи применил для своего сооружения ко-

ринфский ордер, а Леду ионийский, то Шальгрэн остановил свой выбор на суровом дорийском ордере.

Аркады, так же как и в театре Луи окружающие здание со всех сторон, отчасти смягчают впечатление чрезмерной строгости, делая здание как бы более доступным.

К началу XIX в. здание театра становится уже полноправным членом в системе сооружений, определяющих городской ансамбль.

К этому времени создается архитектурный образ театра, отличающий его от дворца, с которым он в течение долгого времени составлял одно целое. Но выделение театра из дворцового ансамбля означало не только его физическую самостоятельность. Будучи еще частью дворца, театр не мог ограничиться узкими функциями обслуживания небольшой группы близких ко «двору» лиц. В силу исторически сложившихся причин театр постепенно терял свою придворную физиономию, все чаще допуская в свои стены, помимо приглашенных лиц, и платную публику.

Театр становится символом общественного здания и является центром городского ансамбля, принципиально отличного от ансамбля дворцового. Если дворец является ансамблем «в себе», образуя законченный архитектурный комплекс, созданный частями самого дворца (крылья, павильоны, парадные дворы и т. п.), то ансамбль, созданный театром, представляет композиционное подчинение последнему группы зданий, функционально не связанных с ним (улица зодчего Росси в Ленинграде, Театральная площадь в Москве эпохи Бове).

В результате складывается определенный тип театрального здания, характеризующийся четким прямоугольным планом, строгостью осевой композиции (по продольной оси) и мощным портиком главного фасада. Внешнее оформление решается в формах, заимствованных у классицизма, в то время как интерьер остается обычно барочным.

Театральное здание, сложившееся в эту эпоху и давшее почти классический образ театра, в своих внешних формах не отражало происходящих там функций. Сцена не выделялась из общего объема здания. Зрительный зал не получал на фасадах своего выражения. Архитектор не ставил перед собой задачи выявления пространства «изнутри наружу».

Перед архитектором стояла иная задача. Он должен был дать монументальный образ общественного здания, и эту задачу лучшие архитекторы второй половины XVIII и начала XIX в. с честью выполнили.

Из театров, построенных под определенным влиянием Франции, следует остановиться на Дрери-Лейн-театре в Лондоне, автором которого был архитектор Веньямин Виаатт. По своему плану он близко подходит к театру в Бордо, имея ту же форму зала и аналогично расположенный узел подсобных помещений для обслуживания зрителя. В этом театре автор поставил всерьез задачу акустики. Руководствуясь известным трудом Альгаротти, в котором были впервые углублены исследования пространственных формы зрительных зал с точки зрения лучшей слышимости, Виаатт пришел к выводу, что, исходя из силы человеческого голоса, идеальная форма зала должна приближаться к полукругу, имея в поперечнике максимум 25 м.

Интересно отметить тот факт, что размеры зала Дрери-Лейн-театра почти полностью совпадают с размерами зала театра в Бордо.

Но при хорошем плане, который ставит этот театр в ряд с лучшими театрами того времени, при богатом и в то же время строгом решении интерьера, Дрери-Лейн-театр отличается невыразительным и исключительно скучным наружным оформлением¹.

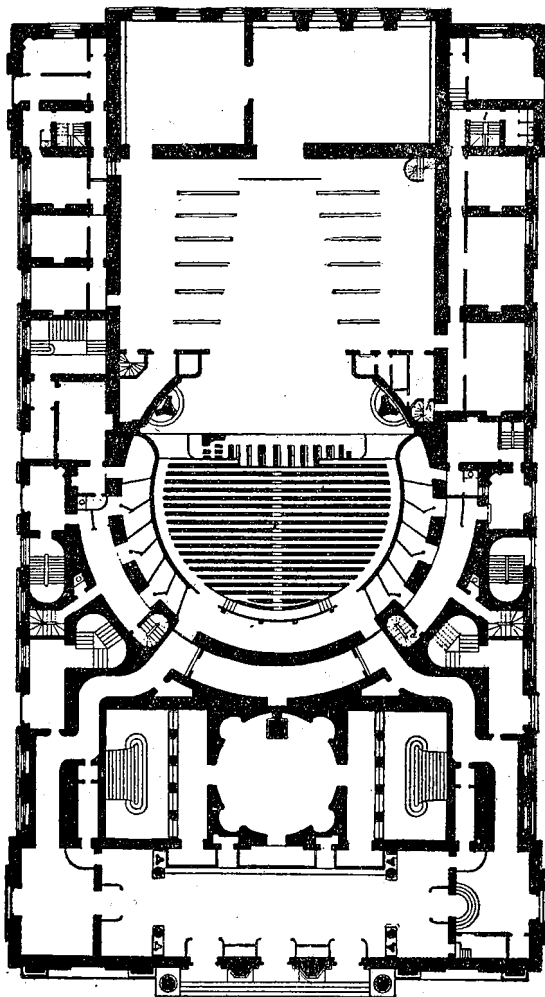


Рис. 24. Театр Drury-Lane в Лондоне. Арх. В. Виатт. План 1-го этажа (по Р. Klopfer)

В начале XIX столетия появляются новые тенденции в решении театрального здания, ставящие под сомнение те традиции, которые в течение более чем двух столетий безраздельно царили в этой области. Но эти тенденции были еще так слабы, что не могли оказать сколько-нибудь заметного влияния на реальное строительство.

¹ Klopfer Paul, Von Palladio bis Schinkel. Eine Charakteristik der Baukunst der Klassizismus. Erlangen a/N 1911, «Geschichte der neueren Baukunst», Bd. 9.

Италия продолжала строить театры по тому типу, какой сложился ко времени постройки миланского театра Ла Скала, но временами делала уступки французской традиции, главным образом во внешнем оформлении. Таков, например, театр Карло Феличе в Генуе, построенный в 1827 г. архитектором Барабино. Тяжелый дорийский портик главного фасада, не

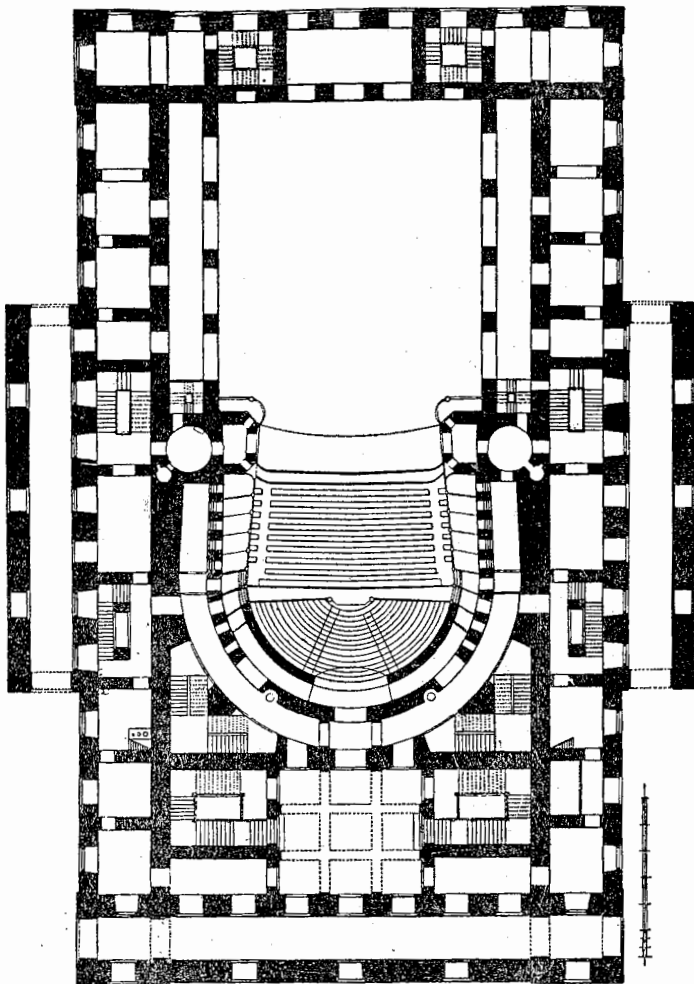


Рис. 25. Театр драмы (б. Александринский) в Ленинграде.
Арх. К. Росси. План 1-го этажа

совсем удачно связанный со всей массой здания, явно отражал в себе дух времени.

В России в эти же годы строятся два замечательных по своей архитектуре театральных здания: одно в Петербурге — б. Александринский театр (1832), по проекту архитектора Карло Росси, который задумал его как центр грандиозного ансамбля, и другое в Москве — Большой театр, по проекту архитекторов Михайлова и Бове.

Александринский театр, отразивший в своей архитектуре пришедшие из Франции идеи классицизма, дал образец вполне самостоятельного и законченного стиля. Внутренняя организация этого театра по своему решению, пожалуй, ближе к итальянским образцам. Вертикально расположенные ярусы имеют некоторый уклон в сторону сцены, с целью улучшения оптических свойств зала. Решение это еще в XVII в. было предложено Андреа Сегеджи и развито Галли Бибиена. Облегчая свободную видимость из лож на сцену, данный прием, при непрерывной косой линии ярусов, создает некоторое чувство беспокойства. Старые итальянские архитекторы

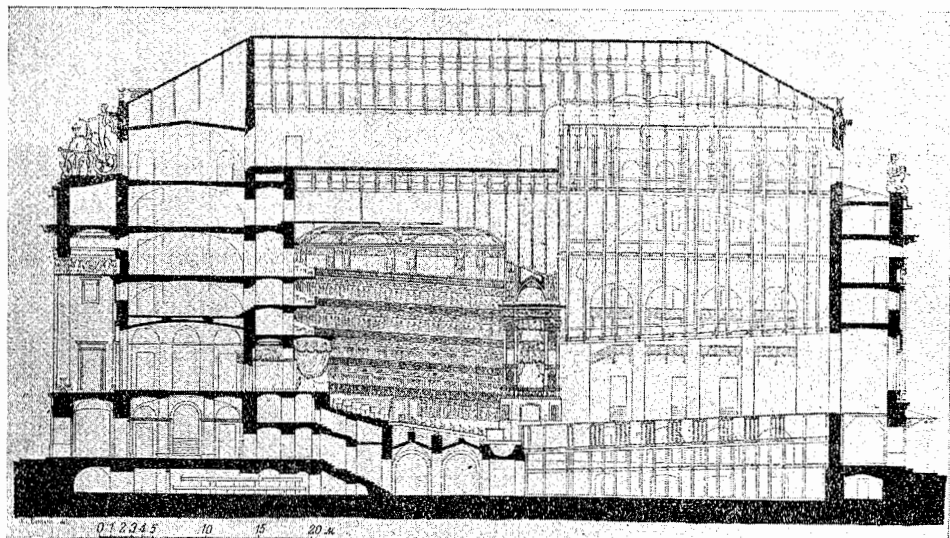


Рис. 26. Театр драмы (б. Александринский) в Ленинграде. Арх. К. Росси (по Contant)

делали линию подъема не непрерывной, а решали ее уступами, соединяя по две ложи (Бибиена).

Большой театр в Москве в решении плана также приближается к итальянским театрам, имея шесть вертикально расположенных ярусов лож. Правда, итальянский принцип здесь не доведен до конца и перегородки между ложами не устроены во всю высоту яруса. Ярусы лож без каких-либо опор свободно огибают зал. Архитектура театра решена в характерных для московского ампира формах.

Начиная с XIX в., в Европе, параллельно с развитием рангового барочного театра, появляются и иные тенденции, которым суждено было сыграть впоследствии решающую роль в эволюции типа театрального здания. Но, прежде чем перейти к рассмотрению этих тенденций, следует остановиться еще на одном примере барочного рангового театра, который как бы является памятником, подытоживающим этот этап в развитии театра. Речь идет об оперном театре в Париже, построенном Шарлем Гарнье¹ в 70-х годах XIX столетия.

¹ Garnier Charles, *Le Nouvel opéra de Paris*. Vol. I—II. Paris 1880. Sachs Edwin, *Modern opera houses and theaters*. II. London 1896—1898.

Построенный в эпоху второй империи и задуманный как национальный памятник, театр Парижской оперы сильно отличается от театров первой половины XIX в., решавшихся обыкновенно в классических формах. Барочная пышность для этой эпохи была более близкой, чем строгость форм первой империи. И в этом театре все проникнуто духом барокко: не только оформление внешних и внутренних стен, но — что самое главное — решение внутреннего пространства сделано с чисто барочным толкованием. Помещения, обслуживающие зрительный зал и сцену, получили здесь исключительное, даже гипертрофированное развитие. В общем грандиоз-



Рис. 27. Театр драмы (б. Александринский) в Ленинграде. Арх. К. Росси

ном объеме здания собственно зрительный зал и сцена занимают сравнительно незначительное место. Зрительный зал — овальной формы, имеет четыре яруса лож. 2 100 зрителей размещаются в обширном партере, в ложах и на галлерее пятого яруса. Ширина зала между ярусами равна 20,5 м, глубина его 25,5 м, высота до плафона 20 м. Расстояние последнего ряда галлерей до линии занавеса равна 34 м.

Сцена, имеющая вид продолговатого прямоугольника, размером 53×26 м, являлась к тому времени самой большой из существующих сцен. Проем порталной арки равен 16 м. Обширные помещения, обслуживающие сцену, расположены в несколько этажей сзади главной сцены. Центром этой группы является так называемое «фойе танца», которое почти непосредственно примыкает к сцене и отделано с исключительной роскошью. В отдельных случаях это помещение может быть использовано в качестве арьерсцены и соединено с главной сценой.

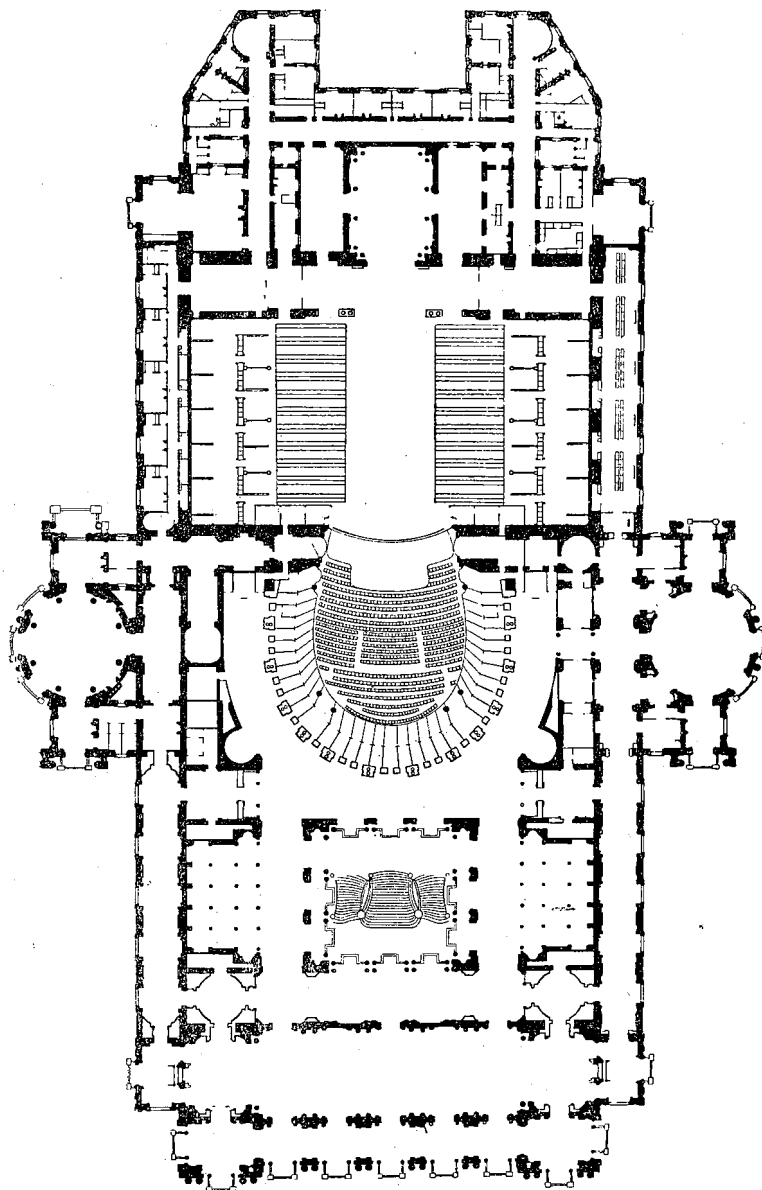


Рис. 28. Здание Новой оперы в Париже. Арх. Ш. Гарнье.
План 1-го этажа

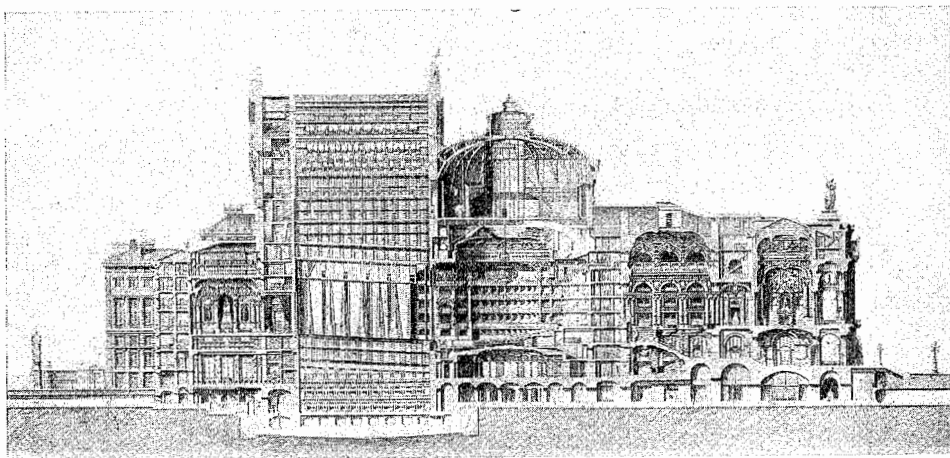


Рис. 29. Здание Новой оперы в Париже. Арх. Ш. Гарнье. Продольный разрез

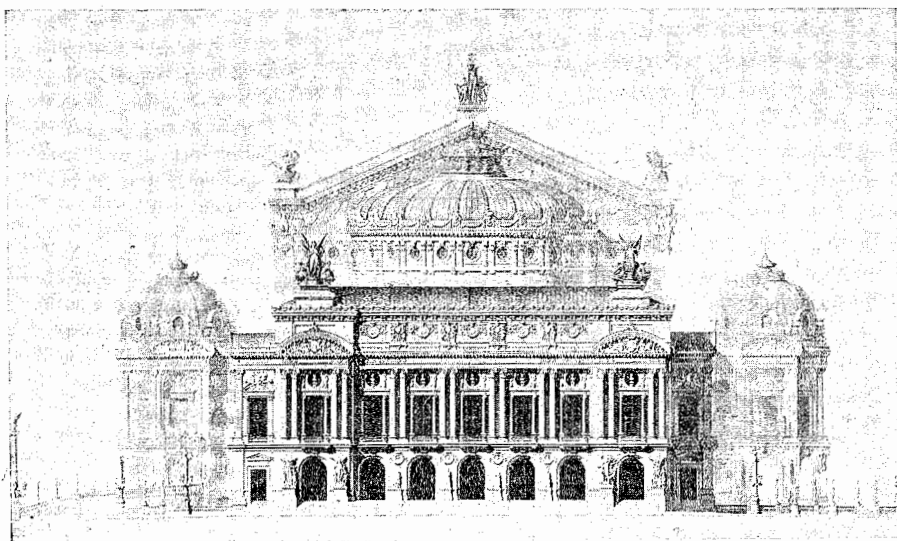


Рис. 30. Здание Новой оперы в Париже. Арх. Ш. Гарнье. Главный фасад



Рис. 31. Здание Новой оперы в Париже. Арх. Ш. Гарнье. Перспектива главной лестницы

Исключительное значение автор придал группе помещений для обслуживания зрителя и решению ядра вестибюля. Основным композиционным стержнем в решении внутреннего пространства является главная парадная лестница; правда, она имеет своим прототипом центральную лестницу театра в Бордо, но в силу иного пространственного решения и того значения, которое ей придано в композиции интерьера, она дает всему ансамблю новое решение. Пространство, отведенное для главной лестницы, столь грандиозно, что спорит с пространством зрительного зала. Главная лестница, начинаясь у круглого вестибюля, расположенного под зрительным залом, тремя маршами ведет в партер и в первый ярус, обслуживая, таким образом, привилегированную публику. С обеих сторон главной лестницы расположены еще две лестницы, ведущие на ярусы и решенные с той же подавляющей роскошью. «По размерам и качеству материала, — говорит Земпер, — эти боковые лестницы превосходят главные лестницы большинства даже крупных театров». Решенные открыто, так же как и главная лестница, они пространственно с ней связаны, примыкая к аркадам и галереям главной лестничной клетки.

Входы в театр расположены с трех сторон здания. При этом с боковых фасадов расположены подъезды для экипажей, а с главного фасада устроен вход для публики, прибывающей пешком. Чтобы попасть в круглый вестибюль, необходимо пройти сначала несколько аванзал и галлерей, служащих для ожидания, и т. п. Перед входом в этот вестибюль происходит контроль билетов, и, попав туда, зритель уже беспрепятственно направляется к своему месту.

Описанное выше расположение лестниц нарушает принятый в театрах принцип дифференциации потока публики, так как боковые лестницы, связанные на уровне первого яруса с центральной, не гарантируют раздельной эвакуации ярусов. Этот прием был сознательно применен архитектором Гарнье, который стремился, с одной стороны, достичь определенного архитектурного эффекта, а с другой, удовлетворить демократические чувства зрителей.

Фойе находится на уровне первого яруса и исключительно удобно связано и с партером и со всеми ярусами. Решенное в виде парадного роскошно отделанного зала в форме удлиненного прямоугольника, фойе расположено вдоль главного фасада и выходит на открытую лоджию. Оно обслуживает зрителей всех ярусов, и никаких специальных фойе для публики верхних ярусов не имеется. Галлерей, окружающие главную лестницу и расположенные на уровне верхних ярусов, создают дополнительную площадь для отдыха публики в антрактах. С этих галлерей открываются богатейшие перспективы всего пространственного решения лестничного узла.

Никогда еще до тех пор не было проявлено такой заботы об удобствах зрителя, как это сделал Гарнье в своем театре. И по праву этот театр стал впоследствии образцом, которому стремились подражать строители крупнейших театров.

Внешнее оформление Парижской оперы вполне соответствует ее внутреннему содержанию: те же пышные гипертрофированные формы запоздалого барокко, решенные со свойственным автору вкусом и создающие впечатление мощи и богатства. Гарнье стремился создать национальный памятник эпохи, отразив в его формах стремление к роскоши и бо-

гатству, якобы свойственное французскому народу. Начатый постройкой еще в 60-х годах XIX в., театр был закончен только через три года после франко-прусской войны (1874). Правда, он был выполнен в тех формах, как и был задуман архитектором, но даже официально не мог уже служить выражением тех тенденций, которые послужили основой для его создания. Парижская опера как бы завершает долгий путь барочного рангового театра, возникшего на закате ренессанса и в течение почти трех столетий победоносно шествовавшего по всей Европе.

Последняя четверть XIX в. была очень богата театральным строительством. Во всех крупных городах Европы возникали новые театры, но все они в той или иной степени зависели в своем решении от Парижской оперы и все стремились хотя бы приблизиться к ней, как к недостижимому образцу.

Не отличаясь принципиальными нововведениями, новостроящиеся театры с особым вниманием разрешали задачи эвакуации и пожарной безопасности. Эти вопросы, после грандиозного пожара Ринг-театра в Вене, сопровождавшегося сотнями человеческих жертв, отодвинули на задний план прочие, более специфические для театра вопросы. Впервые появляется специальное законодательство, регламентирующее строительство театров и значительно ограничивающее фантазию и произвол архитектора. Такое решение эвакуации, какое было дано в театре Гарнье, уже повториться не могло.

Законодательные нормы требовали отдельной разгрузки ярусов, непосредственного выхода из лестниц на улицу, примыкания лестниц к наружным стенам здания и т. п. Архитекторы увлекаются этой новой проблемой и, забывая об основном назначении театра, заключающемся в лучшей организации зрелища и зрителя, переключаются на различные комбинации с лестницами, не пытаясь по-новому разрешить уже пережившие себя формы театра. К числу таких архитекторов надо в первую очередь отнести исключительно производительных и, безусловно, талантливых австрийцев — Фельнера и Гельмера, построивших по всей Европе десятки театров, но ни в одном из них не поставивших принципиально специфических для театра проблем.

На территории Советского союза имеется один из лучших театров, построенных этими архитекторами, а именно Оперный театр в Одессе, который хорошо определяет творческое лицо его авторов. Театр построен в 1887 г., и в его решении сказывается влияние и Гарнье и Земпера. Зрительный зал, по своей форме близкий к овалу, имеет четыре яруса, из которых три заняты ложами, а четвертый отведен под обширную галерею, где места расположены амфитеатром. Расстояние от занавеса до линии первого яруса равно 26 м, расстояние до самого отдаленного места 33 м, проем порталной арки 15 м, сцена имеет размеры 22 × 20 м.

Наиболее интересно в плане этого театра — расположение лестниц, которые решены радиально и примыкают к наружным стенам главного фасада. Каждый ярус обслуживается двумя лестницами, расположенными симметрично по сторонам главного входа. Решенная с большой пышностью и удобством, группа помещений, обслуживающих зрителя, находится над вестибюлем и окружает полукольцом зрительный зал. Внешнее и внутреннее оформление здания выполнено в модном тогда для оперных театров стиле барокко.

Сложившийся к началу XIX столетия образ театрального здания, под влиянием новых идей и художественных идеалов эпохи полного торжества буржуазии, начинает видоизменяться. Тип рангового театра со свойственным ему ярусным расположением мест и глубокой кулисной сценой еще не претерпевает в эту эпоху существенных изменений, но в решении общего

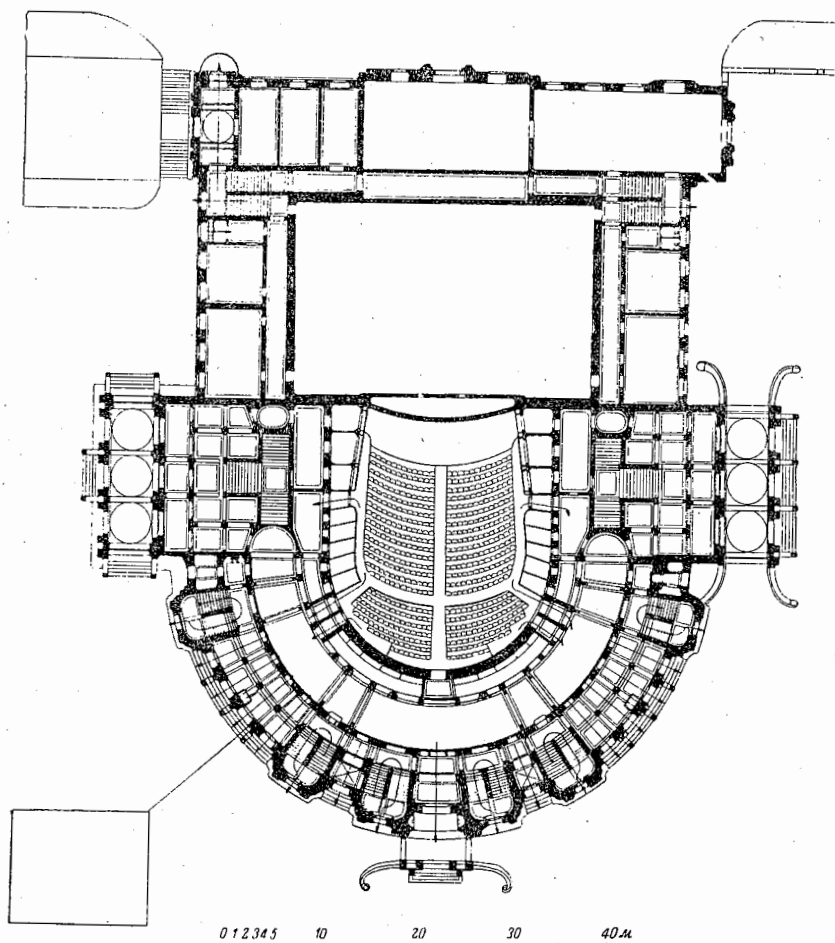


Рис. 32. Оперный театр в Одессе. Архитекторы Фельнер и Гельмер. План

облика театра появляются уже новые тенденции, сильно отличающие его от театра эпохи абсолютизма.

Более совершенная техника сцены требует и более развитого помещения. Сцену уже с трудом можно втиснуть под одну кровлю со зрительным залом, так же как все труднее становится сохранять прямоугольность контуров всего плана здания. Появляются идеи функционализма, требующие для театра выражения во внешних формах его пространственной сущности и выявления его основных частей — зрительной и сценической.

Строгие формы эпохи абсолютизма уступают место более свободному оформлению фасада, и для второй половины XIX в. становятся характерными эклектические формы, производные от барокко и ренессанса. Здание театра не имеет больше того композиционного единства, каким оно обладало в предшествующую эпоху. Архитектурные формы становятся менее строгими. Идеи буржуазного демократизма получают свое выражение в архитектуре театра так же, как и во всех областях общественной жизни.

К началу XX столетия всем стало ясно, что ярусный театр, в том виде, в каком его еще по инерции продолжали строить, уже пережил себя и стал анахронизмом, не соответствовавшим ни новым требованиям сце-

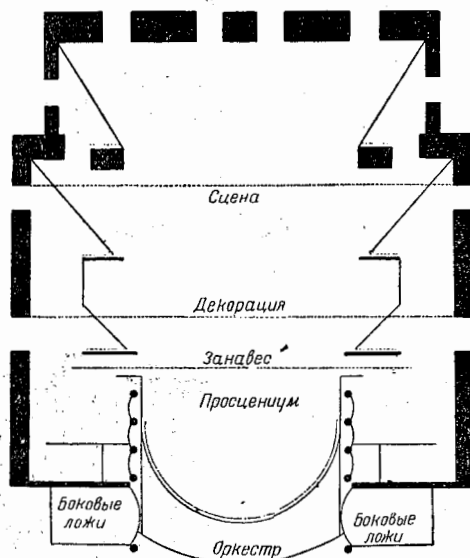


Рис. 33. План сцены по Шинкелю
(по Moritz)

нического искусства, ни происшедшим внутри буржуазного общества социально-классовым сдвигам.

Пионером в деле реформы новейшего театра по праву может считаться Карл-Фридрих Шинкель, который еще в первой четверти XIX в. предусмотрел многое из того, что только спустя полстолетия могло получить некоторое реальное осуществление. Таким образом, он опередил свое время по крайней мере на целое поколение¹.

В результате изучения античного театра Шинкель всерьез поставил вопрос о реформе сцены, подвергнув беспощадной критике глубокую стереоскопическую сцену современных ему театров. Ссылаясь на древних, он протестовал против стремления к чисто физической иллюзии на сцене, защищая принципы простоты и условности, свойственные античному театру.

По мнению Шинкеля, сцена должна представлять собой широкую площадку — авансцену — в неподвижной раме просцениума, являющегося мо-

¹ Franz B. Bierman, Karl-Friedrich Schinkel und Gottfried Semper als Reformatoren des Theaterbaues. «Monatshefte für Baukunst Städtebau», XIII, 1929.

нументальным обрамлением для картины всего театрального действия, которое разворачивается в неглубокой сцене, расположенной за просцениумом. Пытаясь соединить античный принцип неподвижной открытой сцены с глубинной сценой, Шинкель рассчитывал, по его собственному выражению, «бесконечно обогнать древних».

Шинкель предложил схему, согласно которой действие в основном развивалось на сцене и актер мог попасть на авансцену только после поднятия занавеса. Однако реформаторские идеи Шинкеля, предложенные им в связи с его проектом реконструкции Берлинского национального театра, не

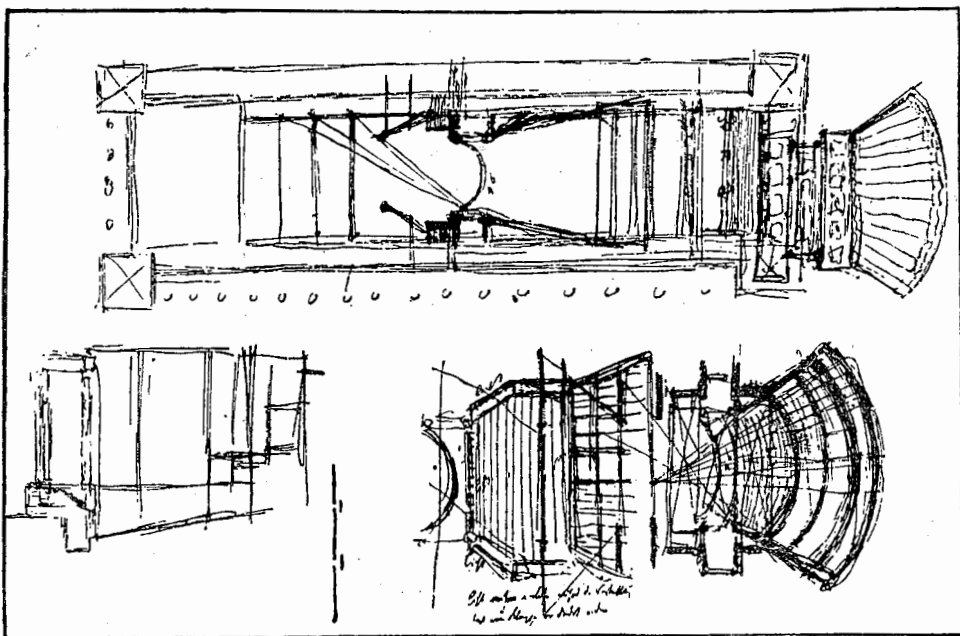


Рис. 34. Эскизы решения зрительного зала в виде секторообразного амфитеатра (по «Monatshefte für Baukunst», 1929)

получили осуществления. Начав свою реформу с устройства сцены и подчеркнув, таким образом, всю серьезность и глубину этой задачи, Шинкель пошел дальше и предложил иное устройство и зрительного зала, — по принципу амфитеатра, но решая его с большой долей изобретательства. Насколько можно судить по тем немногим эскизам, которые остались после этого замечательного мастера, его амфитеатр сильно отличался от античного полукруга и имел вид сравнительно узкого сегмента; это объясняется тем, что условия видимости при глубокой сцене иные, чем при широкой и плоской сцене античного театра.

Шинкель первый учел эту особенность, положив начало «немецкому амфитеатру» (как называл его Литтман), примененному впоследствии в целом ряде позднейших немецких театров.

Комбинацию амфитеатра с глубинной сценой пытались осуществить и мастера классицизма (Габриэль, Гваренги и др.); однако, подходя фор-

мально, а не органически к претворению античных принципов, они добились иной раз интересных интерьеров, но не решали основной задачи — хорошей видимости, так как античный полукруглый амфитеатр, как мы уже указывали, был рассчитан на плоскую и широкую сцену.

Шинкелю не пришлось осуществить свои идеи. В лучшем его произведении — Национальном театре в Берлине, построенном им после пожара старого театра, — мы не видим воплощения в жизнь его принципов. Зал по форме напоминает здесь французские театры эпохи классицизма и имеет четыре яруса лож. Архитектурное оформление театра решено в холодных,

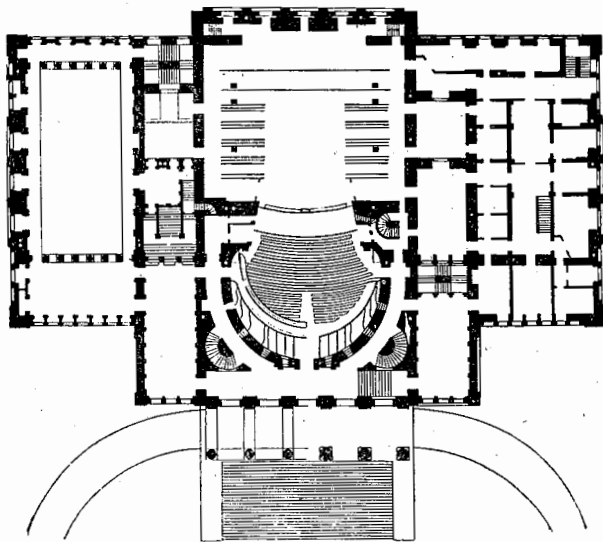


Рис. 35. Королевский театр в Берлине. Арх. Фридрих Шинкель. План 1-го и 2-го этажей (по С. Contant)

хотя и прекрасных, формах, заимствованных у классики. Театр принципиально не отличается от целого ряда европейских театров той эпохи. Единственное, что напоминает о прежних принципах автора, — это устройство просцениума, который мог служить только декоративным дополнением к обычным барочным постановкам.

Положив начало новым исканиям в области решения театрального здания, сам Шинкель в своих осуществленных произведениях остался на им же опороченных позициях.

Преемник и продолжатель идей Шинкеля, Готфрид Земпер, не был намного счастливее своего учителя, но все же ему удалось отчасти продвинуть в жизнь те принципы, которые были ему дороги, и заострить проблемы, недостаточно освещенные его учителем.

Земпер также начал с реформы сцены и в своем проекте дворцового театра в Дрездене вернулся к идее античной плоской сцены, не отказываясь, однако, полностью от современной глубокой сцены. Как и Шинкель, он пришел к смешанному типу театральной сцены, но его проект имеет ряд

принципиальных отличий от предложений Шинкеля. У него широкая авансцена выдается глубоко в зрительный зал, и на ней, а не на задней глубокой сцене, как это намечал Шинкель, должно разворачиваться действие. Примыкающая к авансцене глубинная сцена, связанная с первой посредством порталного отверстия, шириной в 12 м, служит только фоном, на котором разыгрывается действие и на котором происходят все изменения

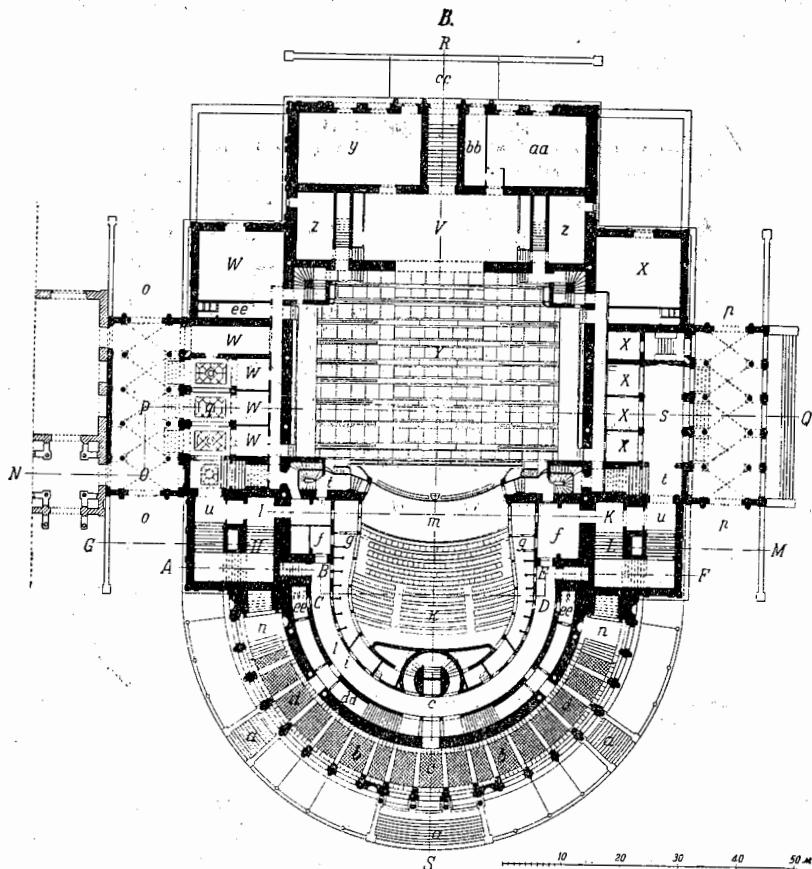


Рис. 36. Старый Гофбург-театр в Дрездене. Арх. Готфрид Земпер.
План 1-го этажа. Театр сгорел в 1869 г.

и превращения, обозначающие смену места действия. Начало действия не обязательно связано с поднятием занавеса. Действующие лица могут приходить на авансцену через боковые двери в стене просцениума. На широкой авансцене перед занавесом могут разыгрываться целые пьесы. Земпер учел в своих реформаторских проектах очень важную особенность античной сцены, а именно композицию сценического образа в виде скульптурного рельефа.

Земперу также не удалось полностью претворить в жизнь свои смелые новаторские идеи. Кулисная барочная сцена чересчур прочно завоевала себе место в театре. В осуществленном по проекту Земпера Дрезденском

театре, для которого предполагались все описанные нововведения, не осталось от них и следа; но, хотя в этом театре и нет еще принципиальных изменений в организации сцены и зрительного зала, все же он очень показателен в смысле тех сдвигов, которые произошли в толковании образа театра как архитектурного организма. Земпер был одним из первых, кто сознательно искал форм, свойственных театральному зданию, которые отражали бы его назначение и отличали бы его от других типов зданий, замкнутых в своем плане¹. В эпоху же классицизма заботились лишь о

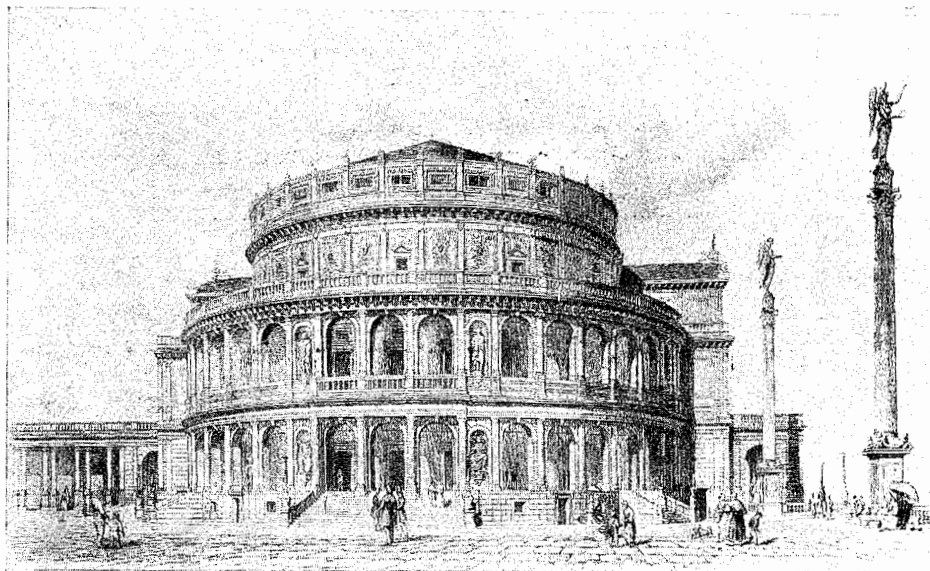


Рис. 37. Старый Гофбург-театр в Дрездене. Арх. Готфрид Земпер.
Театр сгорел в 1869 г.

том, чтобы оформить театры как красивые здания вообще, не считаясь с их назначением.

Земпер в Дрезденском театре, по образцу римских театров, вынес полукруг зрительного зала наружу в его неприкрытом виде, а к нему органически примыкала сцена со всеми ее подсобными помещениями. Подняв зрительный зал на высоту основного мотива и расчленив, таким образом, здание театра на два основных элемента, органически связанных между собой, Земпер добился того классического образа, который и до сих пор может служить примером. В этом театре сцена и зрительный зал еще соединены одной кровлей, поскольку техника не требовала для сцены такого грандиозного пространства, которое она занимает теперь, а пожарных норм, ограничивающих архитектора, еще не существовало.

Лучшим театром Земпера, сохранившимся до сих пор, считают Гофбург-театр. В этом театре дифференциация основных объемных элементов полу-

¹ Semper Gottfried, Das königliche Hoftheater zu Dresden. Braunschweig 1849

чила еще большее выражение, сцена значительно возвышается над объемом зрительного зала и сознательно подчеркнута. Архитектор расчленил здание не только на зрительную и сценическую группы, но и главные лестницы вынес отдельными павильонами.

Во внутренней организации этого театра очень интересны устройство лестниц и методы эвакуации. Роскошно оформленное внутри и решенное в барочном стиле снаружи, это здание не дает чего-либо принципиально но-

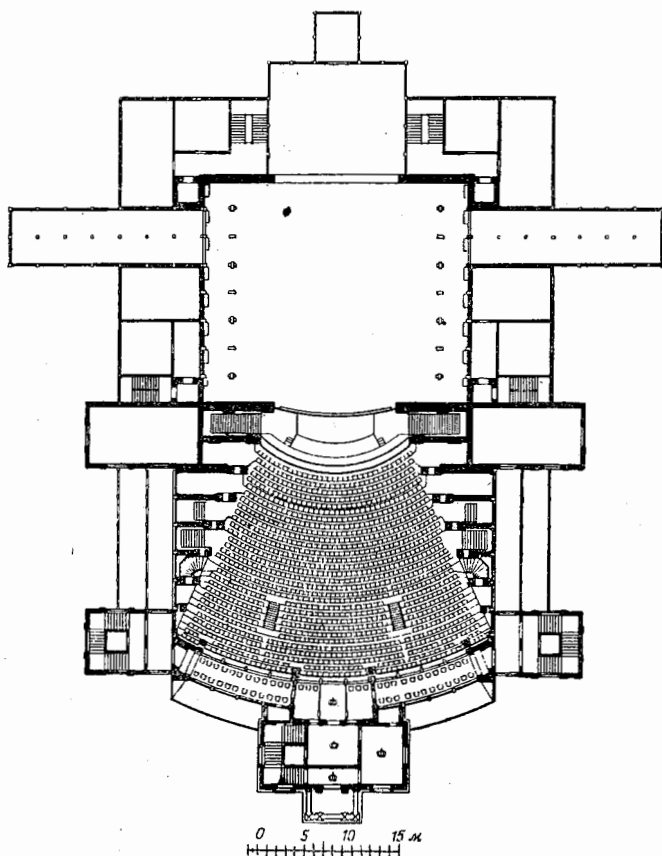


Рис. 38. Оперный (вагнеровский) театр в Байрейте. Архитекторы Г. Земпер и Брюквальд. План (по Е. Sachs)

вого по сравнению с Дрезденским театром, оставаясь в организации сцены и зрительного зала на позициях строго рангового театра. После пожара Дрезденского театра (1869) старик Земпер вместе со своим сыном Манфредом построил новый театр, который, однако, в выразительности уступает сторежнему.

Таким образом, Земперу из всех его смелых идей удалось претворить в жизнь только то, что касалось внешней выразительности театрального здания, но пришлось сохранить, вопреки своим убеждениям, старый барочный театральный организм.

С именем Земпера связана еще одна работа, которая имеет свою большую историю и которая на развитие и эволюцию театрального здания оказала даже большее влияние, чем его основные работы. Речь идет о так называемом вагнеровском театре в Байрейте, официальным автором которого считают архитектора Брюквальда. Брюквальд, действительно, построил

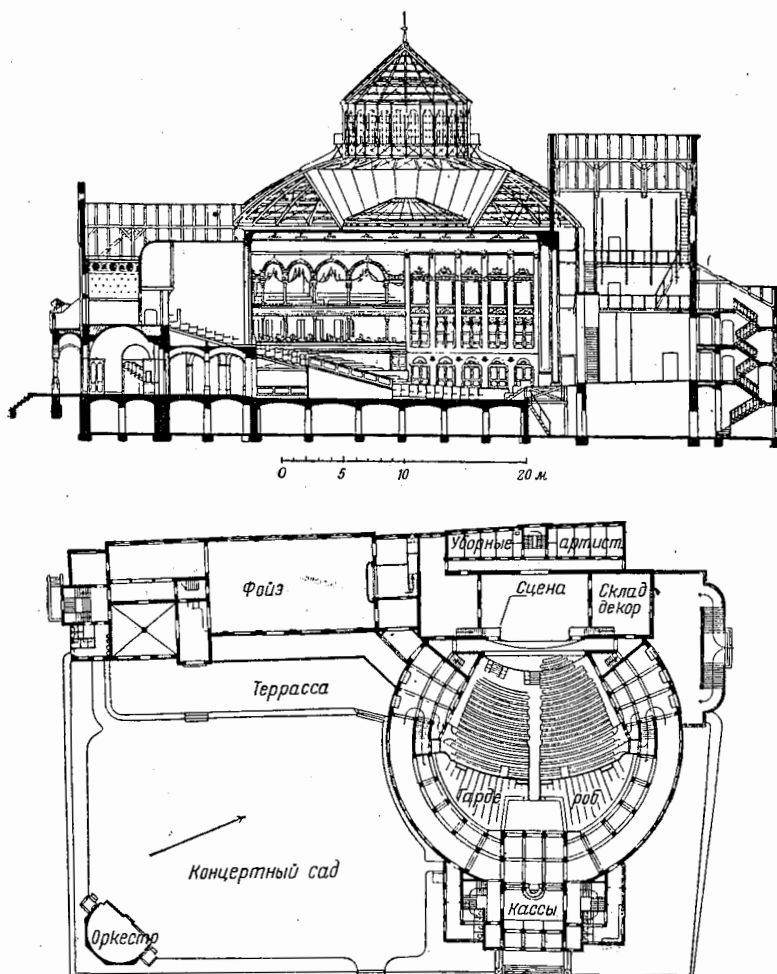


Рис. 39. Народный театр в Вормсе. Арх. Отто Марк. План 1-го этажа и продольный разрез (по «Baukunde des Architekten a. a. O.»).

этот театр по земперовским планам, но дал ему такое внешнее оформление, которое не сделало бы Земперу чести. Здание это интересно еще тем, что здесь впервые режиссер продиктовал свои требования архитектору, чем повлиял на окончательный образ здания. Вагнер поставил Земперу условие, чтобы зал представлял собой сплошной амфитеатр и чтобы было достигнуто «возможно более полное отделение идеального мира сцены от представляемого зрителем реального мира». При этом оркестр должен был

быть невидимым. Первое условие об устройстве зрительного зала амфитеатром вполне совпадало со взглядами Земпера, но требования относительно устройства сцены были диаметрально противоположны его взглядам, которые он так блестяще выразил в своем первом проекте театра для Дрездена. Однако Земпер взялся за выполнение поставленной Вагнером задачи.

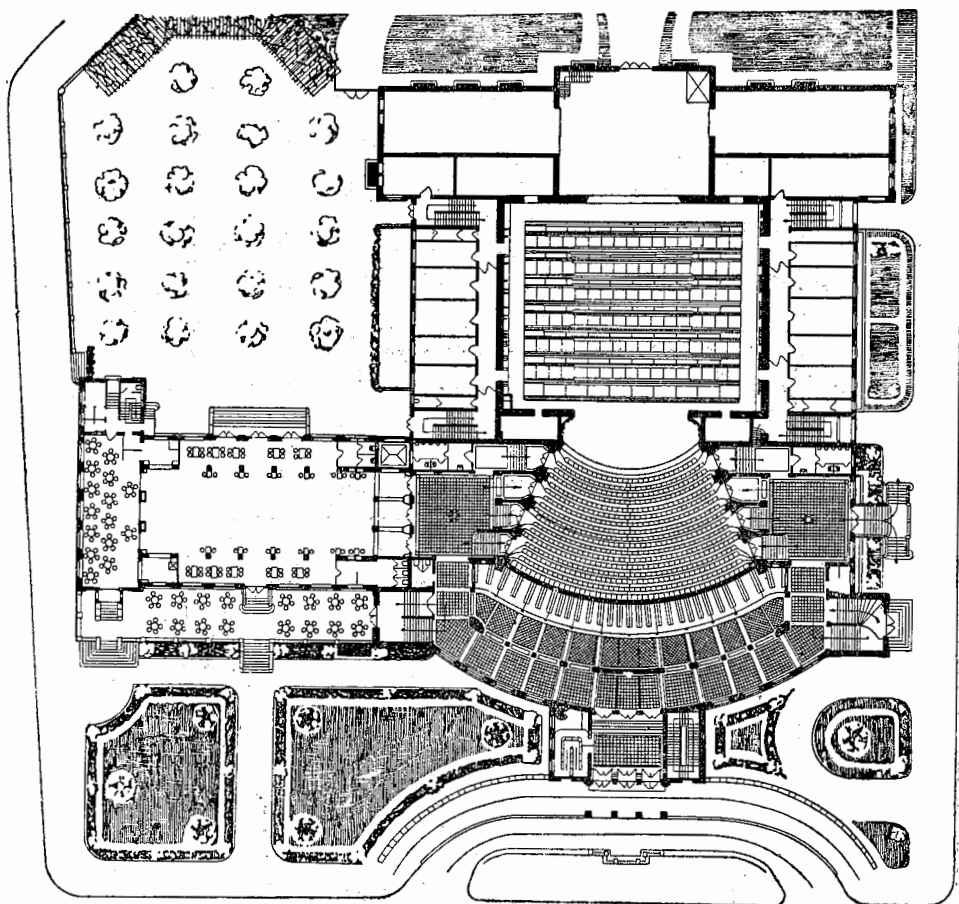


Рис. 40. Театр Принца-регента в Мюнхене. Арх. М. Литтман. План (по М. Земперу; «Das Theater»)

Решая аудиторию по античному образцу, Земпер использовал придуманную уже Шинкелем форму сектора; наиболее удобную при глубокой сцене. Чтобы достигнуть отделения «идеального мира сцены» от зрительного зала, Земпер предложил устройство двойного просцениума, ограниченного двумя порталными рамами, находящимися на некотором расстоянии одна от другой, причем та, которая замыкала сцену, была меньше первой, обращенной к зрительному залу. Между обоими просцениумами не было видимой связи, и таким образом достигалось оптическое действие,

которое Вагнер назвал «мистической бездной». Оркестр был глубоко скрыт и невидим для публики.

Все эти устройства полностью выполнены Брюквальдом в Байрейтском театре. Несмотря на клинообразный амфитеатр, зрительный зал здесь имеет прямоугольную форму, а для связи с амфитеатром устроены шесть пар поперечных перегородок. Эти перегородки истолкованы автором проекта как перспективное продолжение двойного просцениума; если они не имеют архитектурного оправдания, то в акустическом отношении они как будто препятствуют боковому отражению звука.

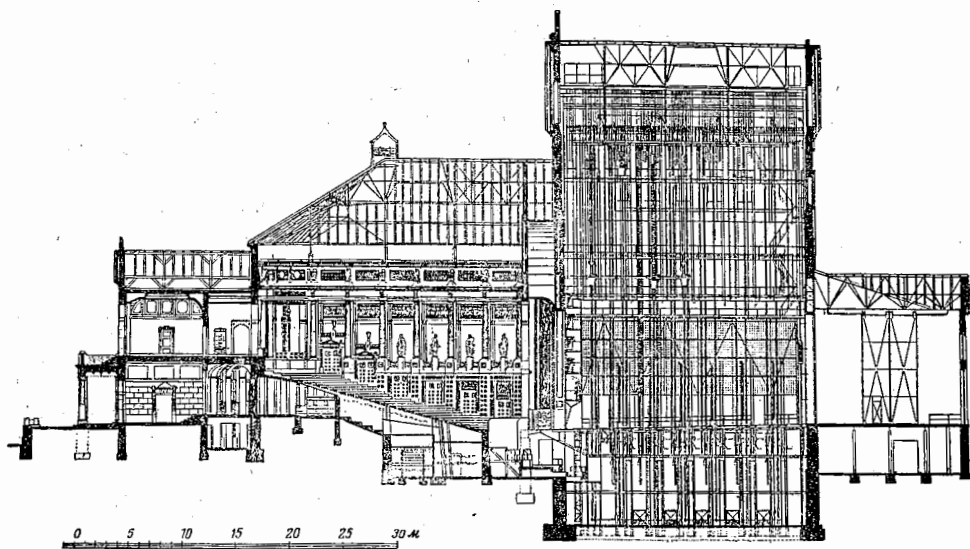


Рис. 41. Театр Принца-регента в Мюнхене. Арх. М. Литтман. Продольный разрез (по М. Земперу; «Das Theater»)

Новое, что было введено Брюквальдом, — это расположение проходов для публики. Каждые три-четыре ряда мест имеют отдельный выход, заключенный между двумя перегородками, обеспечивая, таким образом, максимально раздельную эвакуацию. Этим было положено начало так называемому «немецкому методу» распределения мест, почти повсеместно теперь принятому на Западе.

Указанный прием устройства проходов объяснялся большой опасностью в случае какой-либо паники, так как расстояние между рядами мест в этом театре равно только 70 см; такое расположение способствовало увеличению емкости зала до 1 650 человек.

Влияние, которое имел Байрейтский театр на последующее театральное строительство, свидетельствовало о новом возврате к принципам античного театра, но уже на иной базе, чем это было в эпоху ренессанса или классицизма.

Если увлечение античным театром в эпоху ренессанса выливалось в более или менее точную реставрацию римских театров и в проверку на опыте канонов Витрувия, а во времена классицизма ограничивалось украшениями стен и внешним оформлением, заимствованными у древних, то во

второй половине XIX в. в античном театре искали оправдания для иных взглядов и стремлений. Передвижка классовых сил, которая резко определилась к этому времени, и идеи демократизма, возникшие под давлением все усиливавшейся классовой борьбы, заставили и в области театра искать более демократических форм, чем ранговый и, по существу, придворный театр того времени.

Мысль об устройстве народного театра или, вернее, «театра для народа» все чаще начинает возникать в тогдашнем буржуазном обществе. Примерно через пятнадцать лет после постройки Байрейтского театра (1887) строится в Вормсе, по проекту архитектора Отто Марка, «Городской театр сценических постановок и торжеств».

Зрительный зал этого театра представляет комбинацию амфитеатра с ярусами. Клиновидный амфитеатр Байрейтского театра воспроизведен здесь с несколько увеличенным углом пересечения боковых сторон. Позади амфитеатра устроены два яруса, из которых нижний отведен под ложи, а в верхнем места расположены также амфитеатром. Этот театр представляет дальнейший шаг вперед в деле претворения в жизнь античных принципов. Реформа здесь коснулась не только зрительного зала, но также и сцены, которая очень близка к «шекспировской сцене». Широкая авансцена, размером $14 \times 4,5$ м, предназначена для сценических представлений и выдвинута в зрительный зал в виде дуги большого радиуса. Двойной просцениум делает ее доступной с боковых сторон и разрешает пропуск демонстраций. Сзади авансцена ограничена неподвижной стеной портала с отверстием в 9 м, за которым следует неглубокая сцена. Сцена предназначена не для действия, а, так же как и в шекспировском театре или в проекте Земпера, служит лишь фоном для игры актеров; причем не предусматривалось почти никаких декораций, кроме одноцветного тона, как это предлагал в свое время и Шинкель. Прообразом этого театра послужили не только Байрейтский театр и известные автору проекты Шинкеля и Земпера. Определенное влияние на решение плана этого театра оказал также неосуществленный проект здания Народной оперы в Париже архитекторов Давью и Бурде, созданный ими в 1875 г.

Идеи, зароненные Шинкелем еще в начале XIX в. и развитые затем Земпером, к концу XIX в. получили полное признание, когда необходимость реформы старого барочного театра стала очевидной для всех. При постройке нового театра уже нельзя было пройти мимо тех принципов, которые были заложены в указанных театрах. И режиссеры, и архитекторы искали выхода из того тупика, к которому привел старый, переживший себя тип театра.

Начало XX в. связано с именем немецкого архитектора Макса Литтмана, который в целом ряде своих построек осуществил принципы, уже намеченные до него. В 1901 г. он закончил строительством Театр принца-регента в Мюнхене — монументальное сооружение, в котором он повторил в основном план Байрейтского театра, но дал целый ряд улучшений в смысле организации эвакуации и обслуживания зрителя.

В 1908 г., по проекту Литтмана, построен был Мюнхенский художественный театр¹, который представляет новый этап в развитии театраль-

¹ Littman Max, Münchener Künstlertheater. München 1908.

ного здания. Здесь автор не только преследовал цель устройства массового доступного театра, но претворил в жизнь чаяния передовой художественной интеллигенции, мечтавшей о полном обновлении культуры театра и актерской игры. Этот театр, построенный по указаниям немецкого режиссера и драматурга Георга Фукса, при идейной поддержке Рейнгардта, предназначен только для драматических постановок и, по существу, яв-

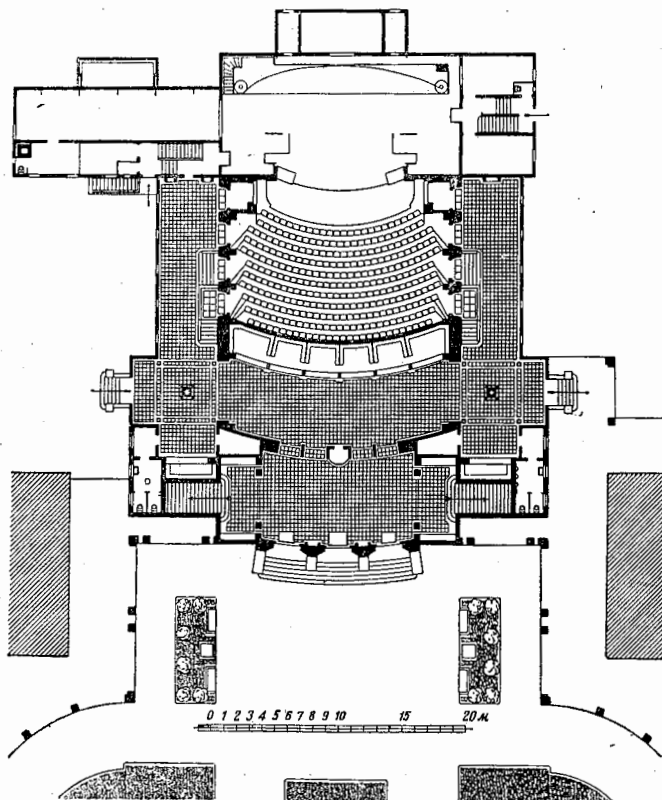


Рис. 42. Художественный театр в Мюнхене.
Арх. М. Литтман. План 1-го этажа

ляется небольшим камерным театром. В решении плана этого театра было заложено много смелых и революционных для того времени идей.

Несмотря на свои небольшие размеры, театр этот занимает видное место в общей архитектонографии современного театра. Небольшой зал его вмещает около 700 человек и решен сплошным амфитеатром с эвакуацией в боковые проходы раздельно для каждых трех рядов. Неглубокая сцена, открытая 10-метровым порталом, непосредственно развивает сделанные в свое время Шинкелем предложения. Задняя стена сцены ограничена одноцветным горизонтом, на фоне которого должно разворачиваться действие. Глубокий просцениум, в пределах которого помещен невидимый оркестр, может быть перекрыт на уровне игровой площадки для образования выступающей в зрительный зал авансцены и развития действия за

пределами порталной арки. Авторы этого театра хотели отрешиться от условности старой сцены и с помощью простейших сценических средств добиться новых художественных образов, рассчитывая главным образом на актера и драматурга. Сцена не имеет развитого колосникового устройства и находится под одной крышей со зрительным залом.

Накануне мировой войны архитектор Ван де Вельде построил в Кёльне театр на «Werkbundaustellung»; в плане его сказалось некоторое влияние Мюнхенского художественного театра, но по-новому поставлен вопрос организации сцены. Этому театру пришлось сыграть большую роль в обновлении старых театральных принципов и оказать значительное влияние на целый ряд театральных сооружений, возникших уже в послевоен-

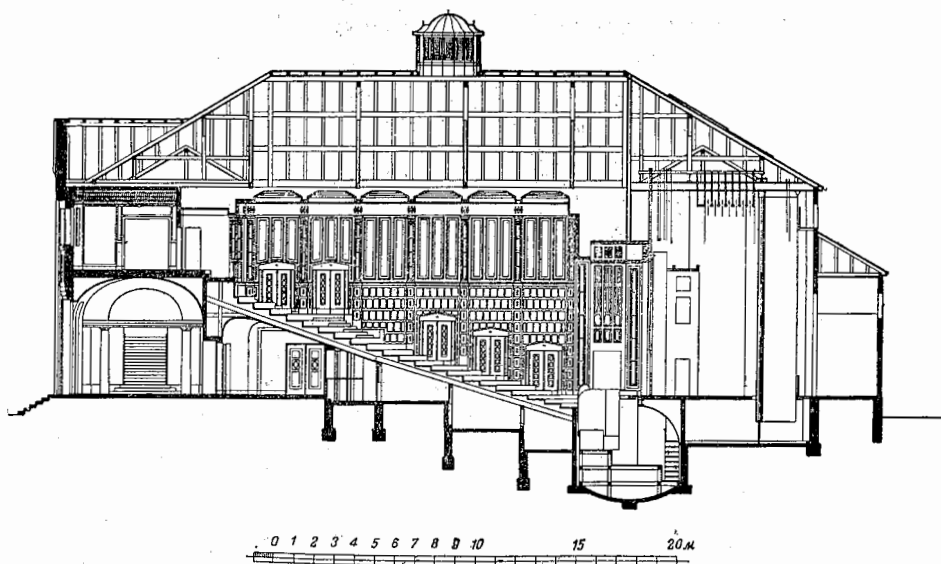


Рис. 43. Художественный театр в Мюнхене. Арх. М. Литтман. Продольный разрез

ные годы. Сцена этого театра имеет форму правильного круга, часть которого выдается в зрительный зал в виде широкой авансцены, отграниченной от остального сценического пространства трехчастным порталом. Позади сцена замыкается жестким купольным горизонтом. На этой сцене впервые применены боковые карманы, примыкающие к главной сцене с двух сторон. Небольшой зрительный зал театра вмещает всего 600 человек, он имеет прямоугольную форму, и места в нем расположены частично в партере, частично в амфитеатре. Все помещения театра расположены в одном этаже.

Указанные примеры не исчерпывают, конечно, того многообразия форм, которые возникли, начиная с середины XIX в., в поисках новых путей театра, но они являются определенными вехами в этих поисках, которые привели в конце концов к сильному размаху реформаторской мысли в послевоенные годы.

В заключение следует отметить тот исторический процесс, который по-

влиял на развитие театрального здания, являющегося одним из материальных элементов культуры человечества.

Театр, возникший в эпоху ренессанса, позволяет с полным правом считать Италию родиной того типа театрального здания, который, видоизменяясь и эволюционируя, столетия продержался в Европе.

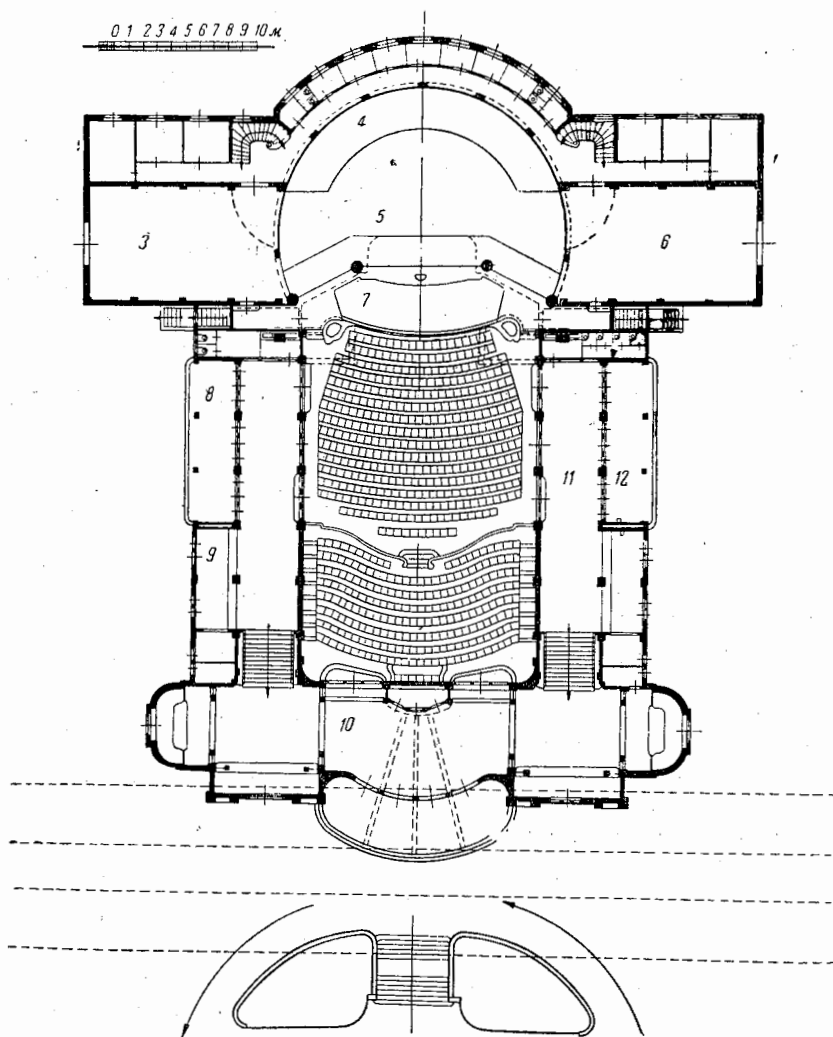


Рис. 44. Театр рабочего союза в Кёльне.
Арх. Ван де Вельде. План 1-го этажа

В XVIII в. Италия уступила свое первенство Франции, где на базе рационалистической философии, подготовившей Великую французскую буржуазную революцию, созданы были условия для нового подъема человеческой мысли и развития культуры. Не изменив существа сложившегося в Италии барочного театра, Франция дала ему лишь новые одежды и

значение самостоятельного архитектурного организма в общем ансамбле города. Вплоть до второй половины XIX в. Франции принадлежало ведущее место в строительстве театров. Постройка здания Большой парижской оперы явилась как бы заключительным аккордом всего развития барочного театра. Реформаторские идеи, возникшие в XIX в., которым суждено было сыграть большую роль в омоложении барочного театра, принадлежали уже не Франции. Пионером и проводником этих идей, начиная с середины прошлого столетия, является Германия. Ей принадлежат имена лучших и смелых новаторов, осуществивших театральные здания, непохожие на привычные штампы.

Но проблема реформы театрального здания, с особой остротой возникшая в послевоенные годы, не получила еще своего разрешения. Если буржуазия на заре своего развития сумела создать тип театра, который столетиями не имел себе соперников, то теперь, когда необходимость создания нового театра ясна всем, в том числе и самой буржуазии, честь создания этого театра не может больше принадлежать ей. Новый театр, несомненно, будет создан и уже создается новым классом, делающим историю.

ОСНОВНАЯ ЛИТЕРАТУРА ПО АРХИТЕКТУРЕ ТЕАТРА XVI—XIX вв. *

I. ТРАКТАТЫ И Т. П.

1. Театральное здание

Algarotti Francesco, Saggio sopra l'opera in musica. Livorno 1763.

[Algarotti Francesco], Francesco Algarotti, a reprint of his essay on opera and a sketch of his life. London 1917.

Boullée, Essai sur l'art de construire les théâtres, leur machines et leurs mouvements. Paris 1801.

Catel L., Vorschläge zur Verbesserung der Schauspielhäuser. Berlin 1802.

Cavos A., Traité de la construction des théâtres. Paris, S. Pétersbourg 1847, 1860.

Cavos A., Atlas du traité de la construction des théâtres. Paris 1860.

Garnier Ch., Le théâtre. Paris 1871.

Gosset Alphonse, Considérations sur l'architecture théâtrale, application au théâtre de Reims. Reims 1867.

Gosset Alphonse, Traité de la construction des théâtres. Historique de la construction des théâtres. Principes généraux de la construction des théâtres modernes. Machinery, éclairage, chauffage et ventilation, acoustiques, précautions contre l'incendie. Paris 1885.

Langhans Carl, Ueber Theater. Berlin 1810.

Milizia Francesco, Trattato completo formale e materiale della teatre. Venezia 1794.

Moritz Eduard, Das antike Theater und die modernen Reformbestrebungen im Theaterbau. Berlin 1910.

(«Beiträge zur Bauwissenschaft», № 17).

Patté Pierre, Essai sur l'architecture théâtrale, ou de l'ordonnance la plus avantageuse à une salle de spectacle, relativement aux principes de l'optique et de l'acoustique. Avec un examen des principaux théâtres de l'Europe, et une analyse des écrits les plus importants sur cette matière. Paris 1782.

* Составлено библиографическим бюро библиотеки ВАА.

Remarques sur la construction des théâtres. Par un décorateur théâtral. St.-Pétersbourg 1817.

Roubo, Traité de la construction des théâtres et des machines théâtrales. Part I. Paris 1777. Часть II не была издана.

Saunders G., A treatise on theatres. 1790.

Semper Manfred, Theater. Stuttgart 1904.

(«Handbuch der Architektur», Teil IV. Halbband 6, Heft 5).

2. Сцена

Bibiena Ferdinando, L'architettura civile preparata su la geometria e riddota alla prospettiva (Scene teatrali). Parma, Monti 1711.

Bibiena Galli F. M., Varie opere di prospettiva. Bologna 1703.

Bibiena Giuseppe Galli, Architektura e prospettive. Augusta (Augsburg) 1740.

Ferari G., La scenografia. Milano 1902.

Furtttenbach Joseph, Mannhafter Kunstspegel, Augsburg. 1663.

См. стр. III—137.

Furtttenbach Joseph, Architectura civilis. Ulm, Saurn 1628.

См. стр. 28—30, 51.

Furtttenbach Joseph, Architectura recreationis. Augsburg 1640.

См. гл. 3, стр. 59—70.

Гвоздев А. А., Иосиф Фурттенбах и оформление спектакля на рубеже XVI—XVII веков (статья в сборнике «О театре», стр. 103—153). Л. 1929. (Гос. институт истории искусств, «Временник отдела истории театра»).

Статья, содержащая первую в русской и иностранной литературе попытку показать развитие взглядов Фурттенбаха на театр и изложить все высказывания его о театре.

Sabbatini Nicola, Pratica di fabricar scene e macchine ne teatri. Pesaro 1638.

Sabbatini N., Anleitung, Dekoration und Theatermaschine herzustellen, 1639. Weimar 1926.

Serlio Sebastiano, Cincve libri d'Architettura di S. S. 1 v. Venezia 1633.

II. ИСТОРИЧЕСКИЕ ТРУДЫ

1. Театральное здание

Brinkmann, A. E., Baukunst des 17. und 18. Jahrhunderts in den romanischen Ländern... 5. vollständig umgearbeitete Auflage. Wildpark—Potsdam 1919. («Handbuch der Kunstwissenschaft» — Die Baukunst des 17. und 18. Jahrhunderts, I).

См. стр. 131—135, 269—272.

Burckhardt Jacob, Geschichte der Renaissance in Italien. 5. Auflage. Esslingen a. N. 1912. См. стр. 372—380, гл. «Der Theaterbau».

Durm, Baukunst der Renaissance. Stuttgart 1903. «Handbuch der Architektur», II Teil, 3 Abtheilung. См. стр. 621—640, гл. «Theatergebäude».

Гвоздев А. А., Возникновение сцены и «театрального здания нового времени» (статья в сборнике «Очерки по истории европейского театра», под ред. А. Н. Гвоздева и А. А. Смирнова. Петроград 1923 г.).

Российский институт истории искусства. «Европейский театр». Вып. 1. (Античность, средние века и Возрождение).

См. стр. 105—124.

Gurlit C., Geschichte des Barockstils in Italien. Band I—III. Stuttgart 1887—1889

См. том I, стр. 486, гл. 21 — «Der Theaterbau und die Bibiena».

Habicht C., Die deutschen Architekturtheoretiker des 17. und 18. Jahrhunderts. «Zeitschrift für Architektur und Ingenieurwesen», 1916.

Hammitzsch Martin, Der moderne Theaterbau. Teil I. Der höfische Theaterbau, der Anfang der modernen Theaterbaukunst, ihre Entwicklung und Betätigung zur Zeit der Renaissance, des Barock und des Rokoko. Berlin 1905—1906.

(«Beiträge zur Bauwissenschaft», Heft 8).

Одна из лучших книг по истории театра.

Hart Jul., Geschichte des Theaters aller Zeiten und Völker. 2 Bände. Neudamm 1894—1896.

Роскошное издание с 1000 фотоснимками.

Klopfer Paul, Von Palladio bis Schinkel. Eine Charakteristik der Baukunst des Klassizismus. Esslingen a/N. 1911 («Geschichte der neueren Baukunst»).

См. стр. 69—93, гл. «Theaterbau».

Mantzius Karl, History of Theatrical Art in ancient and modern times. Philadelphia 1903—1909.

Molmenti Pompeo, La storia di Venezia nella vita privata dalla origine alla caduta della repubblica. 2 tt. V. Edizione. Parte 1—2. Bergamo 1910—1911.

См. часть II, стр. 297—305.

Сильверсван Б. П., Театр и сцена эпохи Шекспира в их влиянии на тогдашнюю драму (Сборник историко-театральной секции, том I). Петроград 1918 г.

Streit A., Das Theater. Untersuchungen über das Theaterbauwerk bei den klassischen und modernen Völkern. Wien 1903.

2. Сцена

Borchardt Hans-Heinrich, Der Renaissancestil des Theaters. Ein prinzipieller Versuch. Halle (Saale) 1926.

Chambers E. K., The mediaeval stage. The Elizabethan stage. Oxford 1923.

Nicoll Allardice, A history of the restoration Drama, 1660—1700. A history of early eighteenth century drama, 1700—1750. Cambridge 1925.

В каждом томе — главы, посвященные техническому оборудованию и другим вопросам сцены.

Schöne, Günter, Die Entwicklung der Perspektivbühne von Serlio bis Galli Bibiena, nach den Perspektivbüchern. Leipzig 1933.

(«Theatergeschichtliche Forschungen», № 43).

Thaler Alwin, Shakespeare to Sheridan. Haward 1922.

III. ОТДЕЛЬНЫЕ ТЕАТРАЛЬНЫЕ ЗДАНИЯ И ПРОЕКТЫ

Birkmire William-Harvey, The planning and construction of american theatres. New York 1896.

Bouchet H., Catalogue de dessins, relatifs à l'histoire du théâtre, conservé au département des estampes de la bibliothèque nationale, etc. Paris 1896.

Galderari O., Discorso intorno teatro Olimpico da Vicenza. Padua 1762.

Capponi Lorenzo, Pianto e spectato del nuovo theatro di Bologna. Venezia 1764, Bologna 1771.

Cavos Albert, Reconstruction du grand théâtre de Moscou dit Petrowski. Paris 1859.

Cochin, Le projet d'une salle de spectacles pour un théâtre de Comédie. Paris 1766

Contant C. and Filippi J. de, *Parallèle des principaux théâtres modernes de l'Europe et de machines théâtrales français, allemandes et anglais*. 4 plts. Paris 1859—1860.

Данилов С. С., Постоянные публичные театры в Петербурге в XIX веке (статья в сборнике «О театре». Л. «Academia», 1929, стр. 153—182).

Donati Paolo, *Nuova descrizione della città di Parma compilata dal professore Paolo Donati*. Parma 1824.

См. стр. 37, 147—148, 158—160. Teatro Ducale di Corto, Teatro Farnesiano, Teatro Nuovo, Teatro Sanvitale.

Donati Paolo, *Descrizione del gran Teatro Farnesino di Parma e notizie storiche sul inedesimo*. Parma, Blanchon 1817.

Donnet A., *Architèctonographie des théâtres de Paris, ou parallèle historique et critique de ces édifices considérés sous le rapport de l'architecture et de la décoration, commencé par Alexis Donnet et Orgiazzi et continué par Jacques Auguste Kaufmann*. 2 vol. in 8° avec 2 atlas in folio 1858.

Dumont, *Parallèles des plans de plus belles salles de spectacles de l'Italie et de France*. Paris 1760.

Fellner und Holmer (archs). *Stadttheater für Krakau*. Wien 1893.

Francheschini Giovanni, *Il teatro Olimpico del Palladio con illustrazioni*. Vicenza 1933. («Vicenza artistica illustrata»).

Furttenbach, *Neues itinerarium Italie*. Ulm 1627.

Описание итальянского придворного театра с «норым» техническим оборудованием сцены.

Garnier Charles, *Le Nouvel opéra de Paris*. 2 vols. Paris 1880.

Gourler, Biet etc., *Choix d'édifices publics construits ou projetés en France*. Paris 1826—1835. Vol. 1. Monuments publics. Théâtre de l'Ambigu-comique à Paris (Seine). Théâtre de l'Academie Royal de musique à Paris.

Vol. II. Monuments publics. Salle de spectacle à Nante.

La facciata del teatro comunitativo di Bologna, secondo il disegno di Bibiena. Bologna 1861.

Landriani F., *Storia e descrizione de principale teatri*. Milano 1830.

Ledoux (arch.), *La salle de spectacle de l'architecte Ledoux à Besançon*. «La revue de l'art», 1927. Vol. LII, pp. 3—28.

Levallet Haug Geneviève, Claude-Nicolas Ledoux, 1736—1806. Paris et Strassbourg 1934.

Театр Леду в Безансоне.

См. стр. 77—91, гл. XXXII, XXXIX, XLI.

Littman Max., *Das Münchener Künstlertheater*. München 1908.

Littman Max., *Das königliche Hoftheater in Stuttgart*. Darmstadt 1912.

Littman Max., *Das Prinzregenten-Theater in München, erbaut vom Baugeschäft Heilman und Littman*. «Denkschrift zur Feier der Eröffnung». München 1901.

Louis, *Salle de spectacle de Bordeaux*. Paris 1782.

Маддокс Михаил, Планы и фасады театра и маскарадной залы в Москве, построенных содержанием публичных увеселений англичанином Михаилом Маддоксом. Москва, Университетская типография. 1797. 12 табл. с текстом.

Nüll von der, *Das K. K. Hof-Opernhaus in Wien von der Nüll und von Siccardsburg*. Gezeichnet von Paul Lange etc. Text von Hans Auer. Wien 1885.

Patte Pierre, *Description du théâtre de la ville de Vicence, chef d'œuvre de A. Palladio, levé et dessiné*. Paris 1779.

Piermarini G., *Architettura del teatro della Scala*. Milano 1789.

Quarenghi Jacques, Théâtre de l'Hermitage de sa Majesté l'Imperatrice de toutes les Russies, St.-Petersbourg 1787.

Quarenghi Giacomo, I Fabriche e Disegni illus. da Cav. Giulio suo figlio. Milano 1821.

Ricci, I teatri di Bologna nei secoli XVII e XVIII. Storia aneddotica. Bologna 1888.

Sax, Edwin O., Modern opera-houses and theatrs. Examples selected from playhouses recently erected in Europe, with descriptive text, treatise on theatre planning and construction and supplements on stage machinery, theatre fires and protective legislation. 3 vols. London 1896—1898.

Scamozzi (Ottavio Bertotti), L'origine dell'Academia Olimpica di Vicenza d. s. teatro Vic. 1804.

Schinkel C. F., Sammlung architektonischer Entwürfe. Berlin 1823—1840. («Theater in Berlin «Schauspielhaus»). Berlin 1864.

Semper Gottfried, Das königliche Hoftheater zu Dresden. Braunschweig 1849.

Rolland Le Virloys (Théâtre de la ville de Metz (1751—1752). Dans Dictionnaire d'architecture. Paris, Associés, 1771, p. 29. «Théâtre», planches 1—8 Théâtre de Metz.

Театральные здания в Санкт-Петербурге в XVIII столетии. (W. Gerngross: Les théâtres de Saint-Petersbourg au XVIII siècle). «Старые годы», 1910, февраль, стр. 3—25.

Thomon. Thomas de, Recueil des plans et façades des principaux monuments construits à St.-Petersbourg et dans les différents provinces de l'empire de Russie par Thomas de Thomon, arch. de S. M. l'Empereur toutes les Russies. St.-Petersbourg 1806.

Wagner Richard, Gesammelte Werke. Leipzig 1871—1883. Bd. IX. S. 338. Bayreuth.

Wyatt Benjamin, Observations on the design for the theatre royal, Drury-Lane. London 1813.

СОДЕРЖАНИЕ

АРХИТЕКТУРА ОБЩЕСТВЕННЫХ ЗДАНИЙ

Некоторые сведения о театре греков и римлян . . .	А. Я. Карра.	7
Эволюция архитектуры театра.	Н. Г. Уманский	73
Архитектура современного театра на Западе	Я. А. Корнфельд	131
Архитектура школ Москвы	А. Т. Капустина	173
Проблема видимости и построение зрительных мест .	В. А. Богословский	191
Об основных установках проектирования открытых физкультурных сооружений	С. П. Зверинцев	213
Американские крытые стадионы	А. М. Данилюк	239

АРХИТЕКТУРА ПРОМЫШЛЕННЫХ СООРУЖЕНИЙ

Завод и город	И. С. Николаев	285
Опыт проектирования Кузнецкого паровозостроитель- ного завода	В. А. Мыслин	319

СТРОИТЕЛЬНАЯ ТЕХНИКА

Строение и архитектурная форма кессона	А. В. Кузнецов	351
О выборе конструкций для высотных зданий	А. Д. Чаплыгин	391
Современные конструкции куполов	Г. А. Цвингман	401
Архитектурные формы древнего мира	Ю. К. Милонов	457

SOMMAIRE

L'ARCHITECTURE DES BATIMENTS LOGEABLES ET PUBLICS

Quelques renseignements à propos du théâtre des anciens Grecs et Romains	A. J. Karra	7
L'évolution de l'architecture du théâtre	N. G. Oumanski	73
L'architecture du théâtre contemporain à l'Occident	J. A. Kornfeld	131
L'architecture des écoles de Moscou :	A. T. Kapoustina	173
Le problème de la visibilité et la construction des places pour spectateurs	V. A. Bogoslovski	191
Les principes des projets des bâtiments sportifs ouverts (en plein air)	S. P. Zverintzev	213
Les stades couverts américains	A. M. Daniluk	239

L'ARCHITECTURE DES BATIMENTS INDUSTRIELS

L'usine et la ville	I. S. Nikolaïev	285
Un essai de projet de l'usine de locomotives et de wagons de Kousnetz	V. A. Mysline	319

TECHNIQUE CONSTRUCTIVE

La structure et la forme architecturale d'un caisson	A. V. Kousnetzov	351
Le problème du choix d'une construction pour des édifices élevés	A. D. Tchaplygine	391
La construction moderne des coupoles	G. A. Zvingman	401
Données techniques des formes architecturales de l'an- tiquité	G. K. Milonov	457

Редактор издательства И. Г. Сушкевич.
Технический редактор Е. А. Смирнова.

★

Сдано в набор 28 июля 1936 года
Подписано к печати 14 Февраля 1937 г.
32½ печ. листов, 72 × 105, 1/16.
В 1 печ. листе 54.400 знаков.
Уполн. Главлита Б—10263. Тираж 3.250.

★

Отпечатано в типографии газеты «Известия», Москва, Пушкинская пл. д. 1.
Заказ № 1760.

Цена 19 руб. 50 коп.
Переплет 1 руб. 50 коп.

О П Е Ч А Т К И

Стр.	Строка	Напсчатоно	Следует
10	Подпись под рисунком	Аскалепия досли	Аскепия доски
25	8, сверху		
65	Подпись под рисунком	в Сегалоссе валютами	в Сагалоссе валютами
90	10 сверху	из	с
111	24 »	в 1850—1854 гг.	в 1580—1584 гг.
132	14 снизу	театра	театр
168	10 сверху	$b = c$	$b + c$
200	в формуле	$\frac{a}{\quad}$	$\frac{a}{\quad}$
331	13 сверху	От	Ог
358	8 снизу	Пальмир	Пальмира
409	Подпись под рисунком	Каупера	каупера
430	1 сверху	рабра-балки	ребра-балки
492	8 сверху	отверстие	отверстия

«Проблемы архитектуры», т. II, кп. 2-я.