

Мир театра в музее. Воссоздавая историю

Театральные пьесы и роли, будучи однажды сотворены авторами, остаются в истории литературы и искусства, при этом настоящей жизнью они живут только в интерпретациях и прочтениях режиссеров и актеров. Выставочный проект, подготовленный Музеем архитектуры, — тоже своего рода инсценировка истории русского театра, заведомо неполная и эскизная. Поскольку здесь впервые архитектура театральных зданий рассматривается вместе с архитектурной пространством сцены, вперые формы театральной архитектуры сопологаются с экспериментами художников и сценаристов, а внутренний мир театра сравнивается с внешним силуэтом грандиозных или не очень театральных сооружений.

В России как само искусство театра, так и практика строительства зрелищных сооружений возникают достаточно поздно и по необходимости опираются на традиции Западной Европы. При этом в XVII—XVIII веках Россия воспринимает весь накопленный Европой опыт целиком и сразу. И если в Италии, Франции, Германии, Голландии театр развивался поэтапно — от попыток реконструкции античных форм к сложению национальных традиций под влиянием личных вкусов правителей и предпочтений граждан, то в России начиная с эпохи Алексея Михайловича и античная, и европейская театральные практики и системы усваивались по совокупности, но не в синтетической, сплавленной форме, а во всем своем многообразии.

Первые спектакли в Петербурге и Москве ставились немцами (пастор Иоганн Готфрид Грегори при Алексее Михайловиче и Иоганн Кунст при Петре I) и голландцами (театр Николая Бидлоо на Яузе) — вот почему в России при сооружении деревянных зрелищных построек следовали типу протестантского храма: зрительный зал такого театра походил на зал церковных собраний, внешней отделке зданий внимания практически не уделялось. Правда, в «Комедиальной хранине» Петра I уже были обозначены признаки сословного театра: зрители благородных сословий стояли позади лавок партера.

Интерес к театральному зрелищу — развлекательному и поучительному — по-

сле смерти Петра I только растет: из-за границы приглашаются теперь не только гастролирующие труппы, но и профессиональные архитекторы, выписываются из Европы и соответствующие труды и увражи. При Анне Иоанновне в России появляется итальянская опера, итальянскому же архитектору Франческо Бартоломео Растрелли было поручено отстроить новый театр на Красной площади в Москве — на месте «Комедиальной хранины» Петра I. В деревянном театре Растрелли, создании машин для которого занимался Джироламо Бон, представлений так и не было сыграно — двор переехал в Петербург, а заброшенный театр вскоре сгорел.

В «веселый век» Елизаветы Петровны театр как одно из галантных развлечений переживает свой расцвет. «Отныне и впредь и будущую зиму, — гласил один из указов, — при дворе ее императорского величества каждую продолжавшуюся неделю по нижеписанным дням быть, а именно: по воскресеньям — куртам, по понедельникам — интермедиям, по вторникам — придворным маскарадам, по четвергам — комедиям французским…» Обер-архитектор Растрелли — один из гениев елизаветинского барокко — создает театр в Новом Зимнем дворце, чьи чертежи и виды сохранились¹. Стремясь во всем не подражать дворам Европы, но затмевать их, Елизавета добивается приезда в Россию самого выдающегося театрального художника того времени — Джузеппе Валериани, с которым Растрелли согласовывал свои проекты.

Хранящиеся в Музее архитектуры, Государственном Эрмитаже и Музее истории Санкт-Петербурга планы, эскизы зданий и декораций, представленные на выставке, позволяют воссоздать особенности театральной архитектуры и сценографии елизаветинской эпохи. Театры, возводимые иностранцами Бартоломео Растрелли (театр в Зимнем дворце, Оперный дом на Царицыном лугу в Петербурге, Головинский оперный дом в Москве) и Анджело Карбони (Оперный дом Локателли в Москве), не были точными копиями каких-то европейских построек. Даже внутреннее устройство их залов было оригинальным — оно отражало специфику двора русской императрицы. Так, если французский Версальский театр, будучи придворным, в своем устройстве был подчинен строгому официальному церемониалу, то елизаветинские театральные залы с их ложами и ярусами не столько следовали строгой иерархии, сколько отражали куртуазные нравы и обычаи своего времени. В театре Зимнего дворца для Елизаветы Петровны был поставлен трон в парте-

ре, императорская ложа была устроена по центру, маленькая ложа — во втором ярусе. При этом было предусмотрено и тайное место, откуда Елизавета могла незаметно наблюдать действия и представления, оперные спектакли и французские пьесы, а также разыгрываемые придворными любительские сценки.

Вопреки привычке историографов проследить эволюционные процессы везде и всюду, в развитии театра в России нельзя наблюдать последовательного развития типов и жанров от эпохи Елизаветы к эпохе Екатерины II — елизаветинский и екатерининский театры не противостоят один другому по стилям как театры барокко и классицизма. Екатерина передает публичному Российскому театру в Москве здание Головинского оперного дома, сооруженного Растрелли к коронации Елизаветы. В своем внутреннем устройстве екатерининские театры оставались преимущественно барочными, так же как и сценография: ведь зрители ждали от представлений зрелищности, от посещения театра — праздника, а столь любимая Екатериной опера, рожденная в эпоху барокко, нуждалась в близком ей по духу оформлении.

При этом в эпоху Екатерины происходит становление национального театра: императрица превращает театр из личного развлечения в общественное и государственное дело. Так просвещенная монархиня, следуя вольтеровскому изречению «Театр поучает так, как этого не сделать толстой книге», оказывается у истоков формирования российской архитектурной, сценографической и актерской школ. В 1766 году ею была учреждена Дирекция императорских театров, был издан указ — «Стат всем к театрам и к камер и к бальной музыке принадлежащим людям»². Особенное внимание уделялось образованию³ и распространению литературы: архитектор Василий Баженов переводит «Десять книг об архитектуре» Витрувия, надворный советник, архитектор Иван Лем издает «Теоретические и практические предложения о гражданской архитектуре. Выдержки из Витрувия, Палладио, Серлио, Блонделя и других авторов», в Россию выписывается многотомное издание Французской королевской академии архитектуры «Recueil Élémentaire d'Architecture», отдельный том которого был посвящен театру. Отныне российский заказчик, будь то сама императрица или частное лицо,

мог опираться на весь опыт античности и Ренессанса, традиции стилей барокко и классицизма.

И здесь случается непредвиденное — с точки зрения европейца, российский театр откатывается назад в историю. После елизаветинских сооружений и представлений, передовых и современных, со сложнейшим живописно-перспективным оформлением, происходит возврат к архитектурно-рельефным декорациям и планировкам Палладио и Серлио. При этом такое разнообразие приводит к формированию в России сразу нескольких театральных направлений — драматических и музыкальных.

Помимо грандиозных сооружений екатерининского времени — Эрмитажного театра Дж.Кваренги в Петербурге



и Петровского театра Х.И.Розберга в Москве — строятся и частные театры в помещичьих усадьбах. Шереметевы, Юсуповы, Апраксины устраивали представления как в собственных домах в столицах, так и сооружали целые залы или даже отдельные постройки для представлений в усадебных ансамблях. В нашем проекте мы рассказываем о театрах в подмосковных имениях Кусково, Архангельское, Останкино и Ольгово, раскрывающих разные типы феномена русского усадебного театра⁴.

Императорские театры с момента своего создания были чем-то большим, нежели просто храм Мельпомены: отныне (и до сих пор) они олицетворяют государство Российское, представляя его устройство в миниатюре. Отправной точкой для формирования государственного театра в России становится не столько учреждение специальной Дирекции, ведавшей и придворными, по сути, камерными театрами, и частными гастроли-

рующими труппами, сколько возведение Большого (Каменного) театра в Санкт-Петербурге по повелению Екатерины II. Театр, сооруженный Антонио Ринальди и Людвигом Тишбейном и кардинально перестроенный в конце XIX столетия в Петербургскую консерваторию, стал самым крупным в России и одним из крупнейших в Европе, чем и заслужил свое название — Большой. В отличие от Эрмитажного театра, сохранявшего черты рококо, Большой создавался как публичный: Екатериной определялись ярусность и размер лож, а также сословное размещение зрителей по отношению к императорской ложе, заметно превосходившей все остальные. Прямоугольный объем здания театра снаружи венчал треугольный фронтон со статуей Минер-

Большой театр в Москве во многом подражал своему столичному тезке — это становится очевидным при сравнении проектов Жана-Франсуа Тома де Томона и Осипа Бове. При этом значение московского Большого в репрезентации идей государственности в архитектуре трудно переоценить — ведь главным представлением, разыгрываемым в его стенах с момента завершения строительства, были коронационные торжества.

Театр эклектики и модерна уже ориентируется на совершенно иного заказчика и зрителя. Новый буржуазный класс, который ко второй половине XIX века уже обладал не только средствами, но и прекрасным образованием и развитым вкусом, формирует новый оригинальный театр. Любительские

вы на вершине — так весь внешний облик постройки отсылал к храмовой античной архитектуре.

После неоднократных поновлений в 1802 году при императоре Александре I петербургский Большой театр был перестроен и увеличен в масштабе архитектором Жаном-Франсуа Тома де Томоном, который, заменив дорические пилястры на восьмиколонный портик ионического ордера, придает всему сооружению еще более «античный» вид. Идеи открытости, естественного порядка и либерализма Александра, превратившего императорскую ложу в просто центральную, не разделялись его преемником — Николаем I, поручившим перестройку Большого театра Альберту Кавосу.

Девятнадцатый век решает конфликт классической архитектуры и барочной сценографии: Андреас Роллер вводит строгое деление на планы (как правило, их три), увеличивает глубину сцены и композиционно уравнивает сюжеты декораций. Сценографию классицизма далее развивает работавший в московском Большом театре Карл Вальц. Этот «официальный маг» Большого императорского театра становится и мастером нового стиля — романтического.

В.М.Владимиров
Проект театра-клуба «Железнодорожник», 1920-е. Перспектива
Бумага, карандаш, тушь, гуашь, белила, золотой порошок. 24,8 × 81,7
ГНИМА Plа-12370

спектакли становятся обязательной составляющей дачной жизни и семейных праздников: не скованные, в отличие от аристократии, узами строгой сословности купцы на равных общались с художниками, поэтами, драматургами, архитекторами, которые принимали самое живое участие в организации разнообразных представлений, устройстве временных сцен и строительстве новых зданий: народных домов, театров-клубов, летних театров-феерий и театров-пассажей. Сценография театра рубежа XIX—XX веков возвращается к живописным декорациям — художники круга «Мира искусства» средствами одной только плоской картины удивительным образом «раздвигают» пространство сцены, изображая интерьеры классических гостиных и русских палат, парковые постройки и целые видовые панорамы. Наследие многих театральных художников, получивших мировую известность и вынужденных

эмигрировать после революции 1917 года, сегодня открывается вновь благодаря деятельности фонда AVC Charity.

Политика в области зрелищ молодого Советского государства порождает совершенно новые типы представлений и самих зданий: рабочие клубы, синтетический театр и театр массового действия, уличные демонстрации... — все это кажет-



ся новым театром, «театром революции». При этом четкого деления в архитектуре советского театра на прогрессивный, экспериментирующий авангард и традиционную, архаизированную «неоклассику», как оказалось, не происходит: архитекторы проектируют и в новых формах, и в абсолютно узнаваемых ренессансных, барочных, ампириных... Еще большая рассинхронизация в XX столетии наблюдается между театральной архитектурой и сценографией. Так, в конце 1920-х, когда во время нэпа происходит окончательное становление конструктивистских форм, сами спектакли продолжают оформляться со всей декоративностью модерна или классической помпезностью. И наоборот, с победой сталинской неоклассики в архитектуре эстетика авангарда и ар-деко как будто уходит внутрь театра, в сценографию и костюмы.

После Второй мировой войны публичные зрелищные сооружения приобретают торжественность и пышность форм ампира — прообразом для многих зданий региональных театров становится московский Большой. При этом республиканские театры наконец обретают свой репертуар, переносят на сцену сюжеты национальной истории и мифологии

и начинают представлять собой оригинальный и самобытный феномен.

В это время театральное действие как таковое, несмотря на общую политизированность атмосферы и идеологический контроль, является отдушиной для целого ряда художников и архитекторов (многие из которых работали и сценографами). Ведь именно здесь, внутри

а также выделения лож (хотя правительственные ложи все же существовали). Но стремление к рациональности иногда переходило в чрезмерную суровость, если не сказать скучность. Такая простота в сочетании с прокламационным возвратом к театру жизненному и реалистическому, с одной стороны, вынесла на сцену «новый быт», с другой — обезличила и типизировала декорации. При этом модернистский театр на первое место выводит творца — драматурга, режиссера и актера.

«Состояние постмодерна» поднимает новые проблемы в искусстве театра, и если сценография в сегодняшней России, кажется, переживает еще одно (воз)рождение, то архитектура не дает ясного представления о новом типе зрелищного здания. При этом примеров грамотного и достойного приспособления исторических зданий к нуждам современного театра немало — но интересных архитектурных решений театральных зданий или комплексов практически не реализуется. Внутри театральной коробки сегодня проводятся активные эксперименты со сценическим пространством и его взаимоотношением со зрительным залом, сооружаются трансформируемые залы и сцены. И в каждой постановке в этих залах режиссер и сценограф выстраивают свой отдельный, может быть, иногда даже герметичный мир. Иногда, напротив, в театрах одного режиссера все внутреннее пространство перестраивается в гигантскую декорацию спектакля. Однако все это разнообразие сценических подходов не отмечает кризиса — совсем наоборот: в непрекращающемся эксперименте — удачном или нет — создается новый мир театра, а значит, меняется наша с вами реальность. Как утверждал Карел Чапек, творивший в предшествующую эпоху больших изменений: «У театра великая будущность, как у всего, что имело великое прошлое».

¹ См. подробнее: *Денисов Ю.М.* Новый каменный Зимний дворец Елизаветы Петровны. Л., 1989.

² Стат учреждал в России актерскую профессию.

³ Об этом см.: *Архангельский А.С.* Императрица Екатерина II в истории русской литературы и образования. Казань, 1897.

⁴ К концу правления Екатерины II в России было 15 частных театров.

Вадим Басс

Театральная архитектура в России: между храмом и гиньолем

История театральной архитектуры, обязательный набор основных этапов, сооружений, идей и приемов выглядит более или менее одинаково от издания к изданию. История эта начинается с Греции и Рима, она включает и построения Серлио, и опыты по реанимации античного театра с опорой на Витрувия и археологию, предпринятые Палладио и его последователями с XVI по XVIII век, и итальянский ранговый театр (примером может служить миланский Ла Скала Джузеппе Пьермарини), и французские здания (в числе которых — «иконы» наподобие театра Бордо или Парижской Оперы Шарля Гарнье) с проектами (круглая опера под куполом Булле или театральное здание Дюрана), и родственники шекспировского «Глобуса», и немецкие и австрийские театры — внимание историков архитектуры обычно задерживается на берлинском Драматическом театре (Шаушпильхаусе) Карла Фридриха Шинкеля и проекте Национального театра его друга и учителя Фридриха Жилли, на вагнеровском театре в Байройте, Земперопере в Дрездене (и других работах Готфрида Земпера), на венских Опере и Бургтеатре. Начало XX столетия связывается с театрами Оскара Кауфмана и Огюста Перре, с сооружением Анри Ван де Вельде на кельнской выставке Веркбунда 1914 года, фестивальный театром Генриха Тессенова в Хеллерау и фантастическим Большим драматическим театром, построенным Гансом Пельцигом для Макса Рейнхардта (1919). Эпоха модернизма принесла в театр сценические и архитектурные эксперименты, направленные прежде всего на разрушение «четвертой стены» и вовлечение зрителя в действие — вспомним разнообразные проекты «тотального театра», «универсального театра», «синтетического театра», советские конкурсы на «театр массового действия» или идеи великого дизайнера, одного из законодателей

Театральная архитектура в России: между храмом и гиньолем

театральной моды 1920–1930-х, Нормана Бел Геддеса. Кстати, театральные работы Бел Геддеса, автора, наверное, самой точной попытки предсказать будущее — нью-йоркской «Футурамы» 1939 года, — были хорошо известны советским зодчим. Так, его проект харьковского «театра массового музыкального действия» получил на конкурсе 1930–1931 годов вторую премию. Пространственные опыты архитекторов, сценографов и режиссеров поддерживались и достижениями современной зрелищной техники, включением в спектакль кинопроекции, использованием разнообразного звукового и светового оборудования (а впоследствии — и освоением мультимедийных технологий). Как писали авторы программы конкурса на театр в Ростове-на-Дону в 1930 году, «среди культурных учреждений театр является наиболее доступным орудием пропаганды идей социалистического строительства. Обладая максимумом средств слуховой и зрелищной выразительности, театр должен вмещать в себе наибольшие возможности для воздействия на зрителя, обеспечивая в то же время его отдых всеми культурными удобствами. В связи с указанными задачами, на помощь актерской речи и мимике в современном театре должна быть мобилизована техника в лучших образчиках ее последних достижений. Только при таких условиях можно рассчитывать на рациональное использование возможностей современного театра, как проводника советской культуры, агитатора и пропагандиста основных установок социалистического строительства»¹.

С другой стороны, и кинематограф часто наследовал архитектурные решения у «старшего брата»; границы театрального жанра в XX веке вообще становятся весьма размытыми, смещаясь в сторону универсального зала для разнообразных зрелищ и собраний. Не случайно высшей точкой в развитии советского амфитеатра должны были стать залы Дворца Советов (причем Малый зал проектировался фактически как театральный, со сценой), а Кремлевский дворец съездов известен не только как место проведения съездов КПСС, концертов к очередным годовщинам и новогодних елок, но и как сценическая площадка. Инновации по части развлечений обычно лежат в технической сфере, сама же идея многофункционального пространства существует не одно столетие: достаточно было, например, просто перекрыть театральный зал, как это делали в петербургском Большом или Эрмитажном театрах, — и готово помещение для маскарадов.

«Форма следует функции»

Театр — или его многофункциональные наследники — крайне разнообразный архитектурный жанр с разветвленной типологией. Сооружения открытые и под кровлей, отдельные здания и залы для зрелищ, встроенные в комплексы более широкого назначения, будь то дворцы барокко или классицизма, общественные собрания, народные дома и «пассажи» буржуазной эпохи или советские дома культуры. Своя история и типология решений есть у сценической и у зальной части, по-разному архитекторы организуют их взаимоотноше-



Театр в Эпидавре, Греция (арх. Поликлет Младший, IV в. до н.э.). Вид на театрон и оркестру Фото В.Ф.Кринского, 1957
Серебряный отпечаток. 27,5 × 23
ГНИМА КПнвф-1194/132

ния, по-разному разрешают вопросы «загрузки и эвакуации», устраивают лестницы и фойе, планируют время-препровождение и поведение зрителей вне собственно спектакля, проектируют служебные помещения, обеспечивающие работу огромной машины театра: от артистических уборных до декорационных мастерских. Сложился и разнообразный арсенал приемов и композиционных решений, благодаря которым театральное здание без труда опознается: скажем, портики французских театров XVIII века, полуцилиндр зала, часто окруженно-го фойе (прием, любимый немецкими зодчими XIX столетия), высокий объем сценической коробки, «земперовская» лоджия — «триумфальная арка» главного входа и прочее.

В отношении архитектурно-художественных достоинств все тоже весьма различно. Есть безусловные шедевры, присутствие которых в среде — источник сильных архитектурных эмоций для го-

рожанина (в качестве примера назовем петербургский Александринский театр, сооруженный Карлом Росси). Есть театры, где все самое впечатляющее находится внутри (это, скажем, вичентинский Олимпико Андреа Палладио, teatro all’antica — «театр в античном духе» — Винченцо Скамоцци в Саббьонете или грандиозный театр Фарнезе в Парме, встроенный Джованни Баттистой Алеотти во Дворец Пилотта). Множество других театральных сооружений оказывается лишь более или менее совершенной оболочкой для собственно зрелищной технологии — оболочкой, в силу необходимости имеющей то или иное пространственное и визуальное решение, некоторую композицию и форму и воплощенной средствами принятого архитектурного языка. Середина — вторая половина XIX столетия дают множество примеров подобных театров. Русские архитекторы могли почерпнуть сведения о них, не покидая мастерской, и сами произвели на свет немало таких сооружений, интересных скорее как памятники эпохи, памятники истории театральной жизни, духовной и социальной истории, чем как памятники per se. Думается, именно к этой категории относятся работы самого успешного строителя театров в России второй половины XIX столетия, Виктора Шретера. Его постройки в Рыбинске, Тифлисе, Иркутске, Нижнем Новгороде, Киеве, перестроенный Мариинский — это скорее просто добротная, профессионально сделанная архитектура, чем «шедевры». Впрочем, как это часто бывает, самая яркая работа Шретера в театральной жанре осталась на бумаге. Обширное здание оперы на 2000 мест, спроектированное в 1888 году, должно было разместиться на Марсовом поле. К счастью для нынешних ценителей исторического облика Петербурга, этот проект реализован не был — едва ли дежурный театральный «неоренессанс» стал бы удачным дополнением ансамбля площади. Два десятилетия спустя там же не случился другой зал, уже не для оперных представлений, а для политических дебатов: в 1905–1906 годах Петербургское общество архитекторов провело конкурс на здание для свежедарованной Государственной думы. А здания парламентов в смысле устройства аудиторной части — родственники театров по прямой. Так, полукруглый зал Совета пятисот, встроенный Жаком-Пьером Жизором и Этьеном-Шерубеном Леконтом в парижский дворец Бурбонов, воплощал не только риторику античных добродетелей, но и интерес французских архитекторов к амфитеатру — интерес, ранее материализованный в работах Клода

Никола Леду (театр в Безансоне, парижский особняк балерины М.-М.Гимар, комплекс солеварен в Арк-э-Сенане) или в Хирургической школе архитектора Жака Гондуэна. Едва ли удивительно, что одной из самых узнаваемых картинок в советской архитектуре «первых лет Октября» становится вариация на тему театра Олимпико — амфитеатр с колоннадой и трехъярусной римской scaenae frons («ордерной декорацией сцены»), предложенный Иваном Фоминым на конкурсе проектов Дворца рабочих в Петрограде (1919). В послереволюционное пятнадцатилетие советские зодчие в проектах и зданиях дворцов труда и домов культуры используют весь арсенал, все разнообразные схемы устройства залов для зрелищ и общественных собраний, разработанные предшественниками — строителями театров прошлого, от античности до начала XX века.

«Я шла, как в храм…»

Поль Валери писал: «Когда я задумываюсь о театре, я часто оказываюсь как бы раздвоенным между двумя чрезвычайно простыми системами <…>. Мне мыслятся два театра: один восходит к Храму, второй — к Гиньолю <…>. Говоря о Гиньоле, я представляю себе зал, сцену и декорации подчеркнута театральные, насколько это возможно; всюду угадываешь картон, раскрашенную штукатурку, сусальное золото; есть в этой системе нечто трогательное и циническое, какая-то чарующая поэзия: она признается в своей неспособности или же равнодушии к правде и одновременно сочетает их с убежденностью в неотразимом эффекте иллюзии»². В театре-храме, напротив, «царит условность высшего порядка, и никакой вольности он не допускает. Кажется, что все в нем движимо законами столь же величественными, как те, которыми древние наделяли свой простой и грандиозный космос. Они верили в мировой порядок, и это чудесное ослепление, возможно, внесло в их искусство то дыхание святости, чистоты и рока, какое мы в нем находим <…>. Такой театр должен быть не театром подмостков, но театром благородной по качеству архитектуры»³. Собственно, существующие театральные здания и помещаются между этими полюсами — между не стыдящейся своей искусственности бутафорией театра-гиньоля, убеждающего нас, что жизнь есть театр и все — иллюзия, и величием «храма», на несколько вечерних часов утверждающего театр как жизнь и предлагающего катарсис по цене входного билета. Причем этот театр «благородной по качеству» архитектуры по стилю совершенно не обязательно

должен быть классическим — нейтральная, «исчезающая» простота модернизма здесь столь же действенна. Растворить зрителя в происходящем на сцене, полностью сосредоточить его внимание на действии, сделать спектакль единственной реальностью — этой цели были подчинены усилия авторов; это настроение постепенно овладевает умами начиная с XIX столетия, когда, скажем, стали гасить свет в зале. Соответственно меняются и конвенции поведения в театре (да и сами цели визита). Так, Джакомо Кваренги, объясняя выбор формы зала для Эрмитажного театра, писал в пояснении к увражу 1787 года: «Все места одинаково почетны, и каждый может сидеть там, где ему заблагорассудится <…>. На полукруглой форме театра я остановился по двум причинам: во-первых, она наиболее удобна в зрительном отношении, и, во-вторых, каждый из зрителей со своего места может видеть всех окружающих, что при полном зале дает очень приятное зрелище»⁴. Царедворец конца XVIII века, в согласии с этикетом екатерининских «эрмитажей» «оставляющийчины за дверью» (впрочем, для императрицы, как известно, ставят специальные кресла впереди — так что она и главный режиссер происходящего, и главный актер, и — нередко — автор пьесы), наблюдающий всех и наблюдаемый сам, — согласитесь, такой зритель в такой позиции далек от полного поглощения действием. Как и зритель в барочной опере, располагающийся с семейством в абонированной на годы, отделанной и меблированной по собственному вкусу ложе. Как и театрал начала XIX столетия, реагирующий на представление так, «чтоб только слышали его». Театр — место флирта и политических демонстраций, с миром сцены связывались и самые сильные «гражданские чувства», и самые свободные нравы на грани общественных приличий (а то и за ней — в отношении театра и его служителей грань эта была весьма подвижной).

Остров свободы

Именно обостренная условность, конвенциональность происходящего делает театр местом, куда в России ходят «дышать вольностью» — будь то драматургия «революционно-демократического» направления или эзопов язык и дозволенное свободомыслие спектаклей «Современника» или «Таганки». И архи-

тектура театральных зданий вполне обеспечивала пространство для этой свободы: визуальными формулами ее могут служить и линии зальной подковы ранговых театров, и цилиндрический объем кваренгиевского амфитеатра с пристроенным к нему позже фасадом-ширмой, и радикальные жесты, воплощенные в мельниковских клубах и композиционном разнообразии театральных проектов рубежа 1920–1930-х, и экспрессивная и маньеристически неканоничная «сталинская неоклассика» театров середины XX столетия, и даже сдержанно-классический вариант «интернационального стиля» послесталинских лет или постмодернизм 1970–1980-х. Эта вольность (ну или представление о мере допустимого в театре) отразилась даже в профессиональной литературе — «Архитектура театра» Григория Бархина, сданная в набор летом 1946 года и опубликованная в 1947-м, включает подробное, заинтересованное и благожелательное рассмотрение радикально модернистских проектов и построек начала 1930-х — для Ростова-на-Дону, Харькова, Свердловска, Новосибирска и т. п. (приводятся там и разные версии проекта «театра на пл. Маяковского» — бывшего им. Вс.Мейерхольда, будущего концертного зала им. П. И. Чайковского). И это — через полтора десятилетия с начала официальной политики «освоения наследия» и поношения конструктивизма, «формализма» и прочего!

Мир без границ

Кстати, театр оказывался едва ли не самым интернациональным жанром архитектуры, здесь можно было — и следовало — опираться не только на опыт прошлого, но и на современную мировую практику. Разработки зарубежных коллег в этой области подлежали внимательному изучению — как и архитектура западных кинотеатров, концертных залов и т. п. «Архитектура зрелищ» была сферой культурного трансфера по преимуществу — будь то работы зодчих европейского происхождения и образования в России XVIII века, строительство венцами Фердинандом Фельнером и Германом Гельмером Одесской оперы (этот дуэт в конце XIX столетия снабдил театрами, кажется, половину Восточной и Центральной Европы), участие иностранцев в конкурсе на оперный театр в Киеве (1896–1897) — или уже в советских курсах. Причем трансфер отнюдь не был

Театральная архитектура в России: между храмом и гиньолом

односторонним: сценографические опыты конструктивистов, архитектура клубов, ряд театральных зданий и проектов — важный вклад российских архитекторов в мировое искусство. Информация об этих работах была доступна западным коллегам: скажем, сборник «Architecture for the New Theatre», изданный в Нью-Йорке в 1935 году⁵, включал и статью В.Степанова о советских театрах. Порой отечественные зодчие находились на переднем крае новых архитектурных веяний (как это было, по мнению Е. А. Борисовой, с проектами Гаральда Боссе для Риги⁶), порой давали более или менее эффективное разрешение уже отработанных моделей — впрочем, и в этом случае результаты могли быть вполне убедительными. Достаточно обратиться к примеру Александринского театра. Здание, возведенное в конце 1820-х — начале 1830-х годов, воплощает традиционную витрувианскую модель органического формообразования, выращивания «совершенного тела», размеренного ордером. По сравнению с ним построенный десятилетием ранее шинкелевский Драматический театр сморится просто пришельцем из будущего — того будущего, в котором архитектура станет восприниматься как искусство разгораживания пространства поверхностями и комбинации объемов (эта «модернистская» модель была подготовлена еще в эпоху Просвещения). И тем не менее творение Росси — одна из немногих очевидных «икон» театральной архитектуры, что русской, что мировой.

Школа человеческого общежития

Хотя начало русского театра приходится на царствование Алексея Михайловича, именно с петровской «форсированной модернизацией» начинается полномасштабное его вторжение в жизнь — и в пространство городов. Дело не только в том, что новая культура зрелищ была частью «вестернизированного» образа жизни. Но театр — средство воспитания способности к восприятию условного, к абстрагированию, к конвенциям (вспомним эксцессы, которые иногда случаются, когда в зале оказывается зритель, не «считывающий» театральной условности). Этот навык соблюдения декорума, навык «игры по правилам» можно насаждать мерами полицейскими и насильственными, а можно и так (или, скажем, при посредстве скульптурных изваяний в Летнем саду). Не случайно формулой изменений становится Петербург, «город-театр». Как писал почти два века назад де Кюстин, «петербургские архитекторы смешивают воедино два таких различных искусства, как возведение зданий и постройка декораций. Петр Ве-

ликий и его преемники приняли столицу за театр»⁷. Точнее — сделали ее таковым, театром «благородной по качеству архитектуры», воплощенной в штукатурной бутафории театра-гиньоля. Вероятно, высшей точки эта «храмовая» линия достигает в Эрмитажном театре Екатерины, где колоннада за амфитеатром продолжается нарисованной колоннадой задника, окружающей площадь с круглым храмом и портиком (мотив в духе Пантеона, любимый Кваренги). И высочайшая заказчица по окончании спектакля может подойти к окну Эрмитажа и увидеть через Неву почти тот же храм — строящуюся кваренгиевскую купольную Биржу со скругленными торцами и портиками. Сложно найти лучшую иллюстрацию к идее театра-храма, подчиняющего себе жизнь, чем та утонченная иллюзия, которую создавала Екатерина, строя свой личный новый Рим на Неве.

Для эпохи Просвещения и было характерно восприятие театра в качестве модели для жизни — об этом хорошо написано, например, в статьях Ю. М. Лотмана о театре («Сцена и живопись как кодирующие устройства культурного поведения человека начала XIX столетия» и др.). Визуальная формула такого мироощущения — знаменитая гравюра из трактата Леду, представляющая зал театра в Безансоне в виде огромного глаза. То есть театр — театр, но на сцене — вы сами. Следующие поколения постепенно избавятся от привычки смешивать театр с жизнью. Свидетельством чему — хрестоматийный опыт «остранения», рефлексии театральных конвенций, предпринятый Толстым в описании визита Наташи Ростовой в оперу.

Пределы условности

Впрочем, связь с жизнью рамками сценической условности не ограничивается. История театральной архитектуры — это еще и история пожаров, катастроф, когда «полная гибель всерьез» грозила и актерам, и посетителям. Искусственный мир театра требует и искусственного освещения, источником которого были последовательно свечи и плошки, масляные лампы, газ — и только потом относительно безопасное электричество. Опыты по электрическому освещению залов в нашей стране приходятся на конец 1870-х годов, а с середины 1880-х русские театры начинают осваивать новинку⁸, которая изменяет восприятие сцены (теперь появилась возможность устраивать полное затемнение зала на время действия); даже декорации теперь стали писать по-иному. До этого же театры представляли собой кошмар городских властей: по сведениям С. С. Данило-

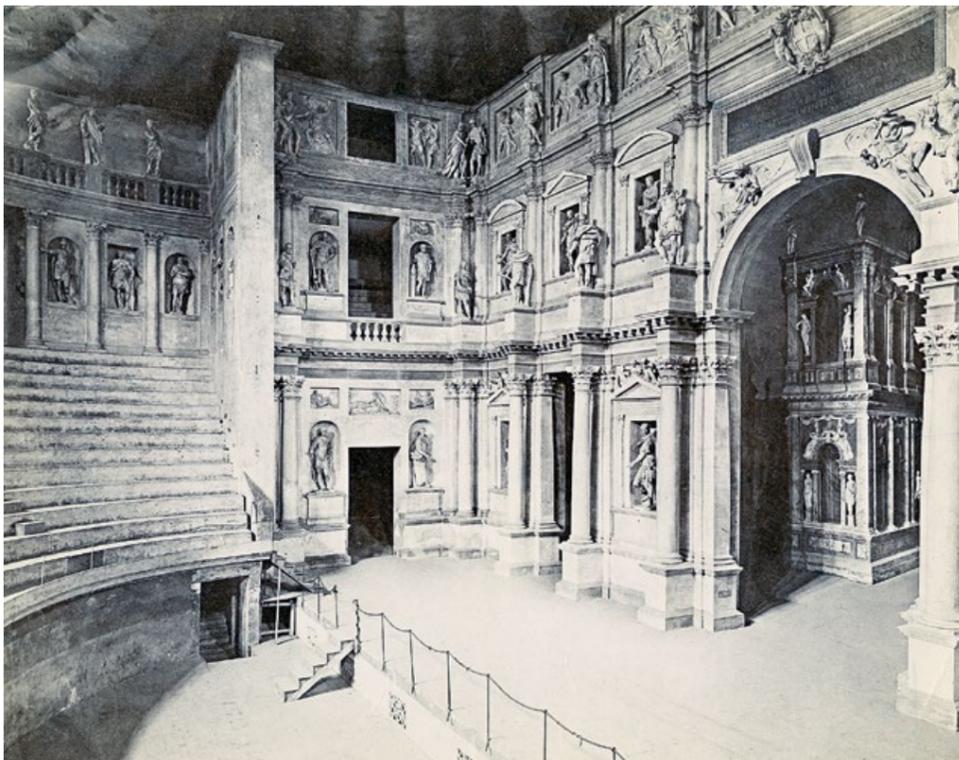
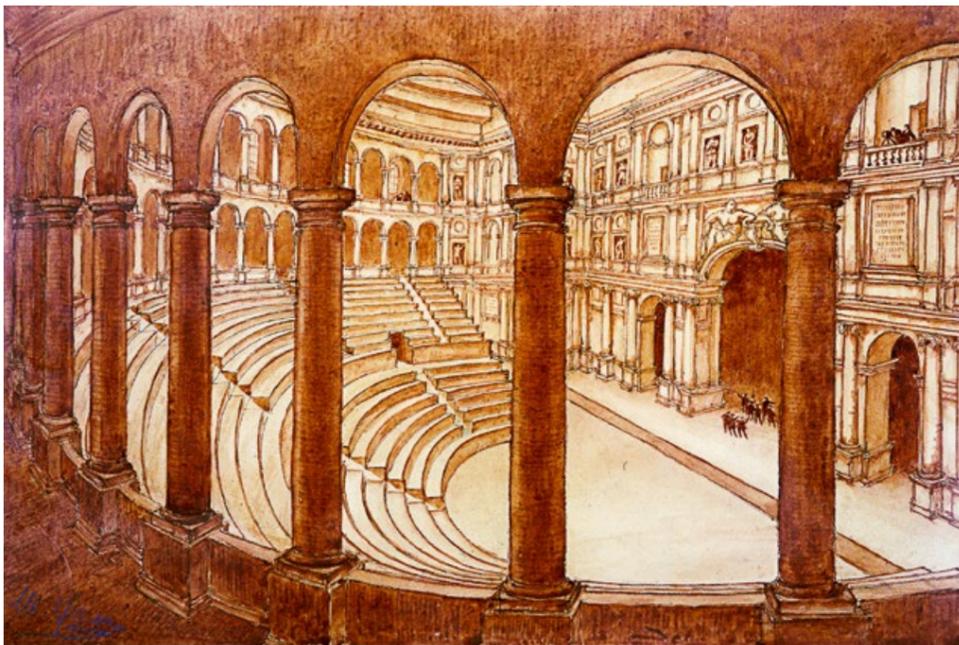
^[1] Вадим Басс

ва, в середине 1840-х в петербургском Большом театре было до 900 ламп, в Александринском — до 800, в Михайловском — 500. В 1855-м Большой освещали уже в сумме 1755 ламп, Александринский — 825 и т.д.⁹

Вот почему проектировщиков безопасность занимала ничуть не меньше,

чем вопросы перспективы и акустики. А нормы, которыми регулировалось строительство театров, определяли требования к их устройству именно в смысле эвакуации зрителей — «как в отношении расположения мест, проходов и выходов в зрительном зале, так и относительно пути публики от выхода

Театр Олимпико в Виченце, Италия (арх. А.Палладио, В.Скамоцци, 1585).
Фрагмент сцены и зрительного зала
Фото. Изд. Алинари, кон. XIX — нач. XX в.
Альбуминовый отпечаток. 19,5 × 24,3
ГНИМА ОФ 4524-365



из зала к выходу из здания»¹⁰. Как отмечал С.В.Беляев, «в истории планировки театральных зданий 1881 год, год двух выдающихся по числу жертв катастроф в Ницце и Вене, является тем рубежом, когда под влиянием общественного мнения подлежащие власти энергично взялись за разработку вопроса о пожарной безопасности театральных зданий. Почти одновременно появляются специальные постановления этого рода в Вене, Париже, Берлине и Мюнхене»¹¹. В конце 1880-х выходят и обязательные постановления Петербургской городской думы; «нормы этих постановлений, дающие подчас весьма удачные плановые решения, иногда же создающие крупные затруднения, особенно в экономическом отношении, хорошо известны всем нашим строителям <...>, потому что, будучи единственными, они получили распространение и применение почти во всей России»¹². Изменения этих норм обсуждали зодчие и городские власти, Общество архитекторов-художников в начале 1910-х составило новый проект. Кстати, именно забота о пожарной безопасности театров — источник хорошо знакомой каждому метафоры, именуемой хождение как минимум семь десятилетий, со знаменитой Фултонской речи Уинстона Черчилля 1946 года; речь, разумеется, идет о «железном занавесе».

Табель о рангах, или «Все зрители равны, но...»

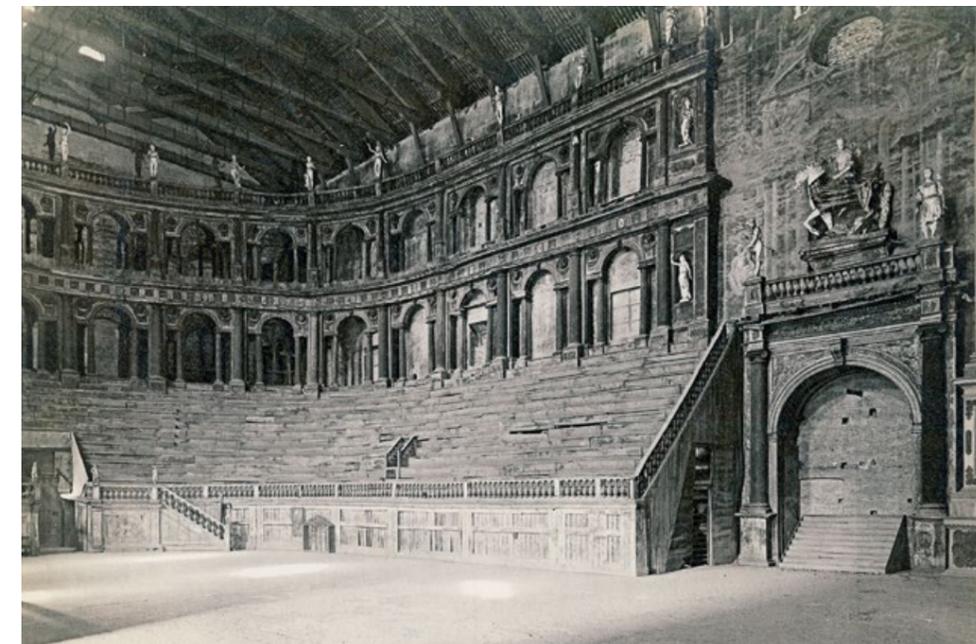
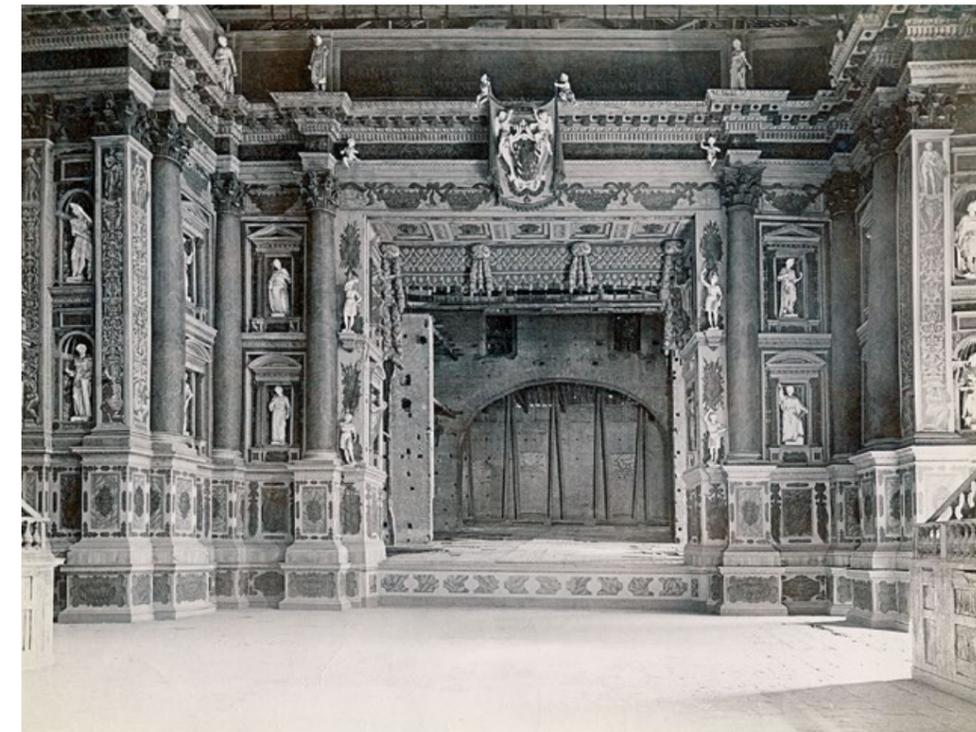
Как и в любом архитектурном жанре, характерные решения театров — продукт ограничений. Именно с ограничениями по части видимости и слышимости связано появление рангового театра, более компактного, но ставящего зрителей в заведомо неравные условия в смысле доступа к происходящему на сцене; впрочем, перспективная декорация и глубинная сцена-коробка в любом случае не предполагают одинаково совершенной иллюзии для всех сидящих в зале, они все равно рассчитаны на зрителя в идеальной позиции, на «главного зрителя». Все же ранговый зал с его распределением публики по ярусам воспринимался как модель принципиально «старорежимная», феодальная, и процесс «демократизации» театра сопровождался новой волной интереса к амфитеатру. В арсенал архитекторов войдут, например, секторальные залы наподобие вагнеровского театра в Бай-

ройте (здание было построено под руководством Вагнера с использованием нереализованного проекта театра для Мюнхена Готфрида Земпера). Каким бы выгодным ни было увеличение вместимости зала, зодчие так или иначе упирались в предельные расстояния, зрительные углы, ограничения по уклону, необходимое возвышение рядов и т.д. Слишком большого удаления зрителей от сцены старались избежать путем устройства балконов, которые станут характерным решением в театрах, кинозалах и иных «аудиториумах» XX века (скажем, в залах советских домов культуры). Правда, советские архитекторы оказывались в затруднительном положении прежде всего из-за политических, а не коммерческих амбиций заказчика: задания на проектирование залов предполагали вместимость до 8000 человек (свердловский театр в варианте зала для собраний, конкурс 1932 года)! Впоследствии от такой гигантомании излечатся, но вот залы Дворца Советов так и проектировали на 21 000 и 6000 мест.

В XX столетии зодчие будут экспериментировать с формой зала, положением и устройством сцены, количеством и геометрией порталов — все для того, чтобы обеспечить неотрывное внимание зрителя, непрерывность действия и быструю смену декораций. Новые театральные поветрия принесут и новые решения — например, залы, в которых сцена оказывается в окружении зрительских мест. Для западной архитектуры примером таких новаций становится трансформируемый зал из проекта архитектора Вальтера Гропиуса и режиссера Эрвина Пискатора, для советской, скажем, проект ГОСТИМа (Государственного театра им. Вс.Мейерхольда) Михаила Бархина и Сергея Вахтангова, после долгих перипетий превратившийся в Концертный зал им. П.И.Чайковского (архитектор Дмитрий Чечулин). Впрочем, уже в петербургском Мариинском, построенном Альбертом Кавосом в 1847–1849 годах, вполне успешно сочетались сцена для театральных представлений и арена — для цирковых (здание театра-цирка было перестроено тем же архитектором после пожара 1859 года, далее последовали реконструкции по проектам В.Шретера и переделки уже советского времени, в результате которых «Мариинка» и приобрела сегодняшний несколько хаотичский вид).

Модернистские эксперименты по устройству театрального пространства будут отставлены вместе с модернистским театром и модернистской архитектурой. Однако проекты советских зодчих, «осваивавших наследие» в 1930–1950-х, в отношении разнообразия и парадоксальности решений не уступают работам предшествующего

Театр Фарнезе в Парме, Италия (арх. Дж.-Б.Алеотти, 1618). Вид на сцену
Фото. Изд. Алинари, кон. XIX — нач. XX в.
Из собрания И.В.Жолтовского
Альбуминовый отпечаток. 19,1 × 25
ГНИМА ОФ-4836-229



периода. Просто разнообразие теперь в первую голову есть разнообразие архитектурного языка. Достаточно посмотреть на разные предложения для Театра Красной армии и на построенное здание, на конкурсные варианты зрелищных сооружений для Москвы, Минска и Ашхабада, на «иконки» советской театральной архитектуры, возведенные

Театр Фарнезе в Парме, Италия (арх. Дж.-Б.Алеотти, 1618). Зрительный зал
Фото. Изд. Алинари, кон. XIX — нач. XX в.
Альбуминовый отпечаток. 19,3 × 24,7
ГНИМА ОФ-4836-225

в Ереване, Ташкенте, Куйбышеве, Сочи и других городах. Позже, в послесталинский период архитекторы театров будут снова, как их предшественники XIX — первой половины XX столетия, стараться шагать в ногу с остальным миром. Но «сталинская классика» театров середины века, особенно в ее

ства областных центров театр данной вместимости соответствует потребности их населения»¹³. По замыслу создателей, эти типовые проекты можно было использовать вплоть до рабочих чертежей (особенно в том, что касалось устройства сценической части). Унификация сцены не просто отражала интерес советской



«социалистическом по содержанию, национальном по форме» исполнении для союзных республик — действительно уникальный язык, уникальная сумма наречий.

В эти годы наряду со «штучными» вещами прежде всего для столиц разрабатываются и типовые проекты — в согласии с иерархическим характером «культуры два» по В. Паперному, для городов поменьше (скажем, областных центров). Так, во второй половине 1930-х Комитет по делам искусств устраивает закрытый конкурс на типовые проекты театров вместимостью 700, 1000 и 1200 человек, в котором участвуют Власов, Гольц, Буров, Мордвинов, Колли, Чечулин и др. Проектированием театров и разработкой норм занимается трест «Теакинопроект», он же впоследствии «Теапроектмонтаж», он же «Теапроект», а с 1951 года — институт Гипроттеатр. В 1940-е годы под общим руководством И.В. Жолтовского, который был консультантом треста, в «Теапроектстроймонтаже» разработаны проекты театров на 1000, 800 и 600 мест. «За основу работ был принят театр с вместимостью зала в 1000 зрительных мест. Для большин-

архитектуры к стандарту (вспомним многочисленные конкурсы этих лет на типовые проекты зданий и ячеек различного назначения). Поскольку театр — это не только труппа, но и гастроль, единое решение сцены позволяло без особых сложностей использовать декорации на выезде.

Что касается устройства зала, авторы так обосновывали свой выбор раннего театра: «Не отрицая возможности применения разнообразных решений зрительного зала, при проектировании данных театров были приняты залы ярусного типа. Этот тип зала имеет меньшие габариты и объем, а следовательно, более экономичен. Благодаря такой структуре зала основная масса зрителей наиболее приближена к рампе — обстоятельство, которое положительно оценивается большинством творческих работников театра. Акустические свойства ярусного зала наиболее благоприятны для проведения драматических

спектаклей»¹⁴. Залы по этим проектам имели овальный план с развитым партером, переходящим в небольшой амфитеатр, ряды лож у стен партера (бенуар), один ярус (бельэтаж) для малых театров и два — для театров до 1000 мест с ложами или балконами.

Нормальную видимость для всех в ярусном театре было обеспечить непросто. Впрочем, эгалитарная риторика давно уступила место молчали-



Парижская Опера (арх. Ш.Гарнье, 1875).
Парадная лестница
Изд. X.Phot, 1870–1890-е
Альбуминовый отпечаток, 17,9 × 12
ГНИМА ФТ-9250

вому признанию того, что «некоторые животные равнее других»: «В театрах на 1000 и 800 мест предусматривается устройство с левой стороны особых лож с изолированными наружными входами и комплексом обслуживающих помещений. Симметрично с правой стороны зала располагается ложа Дирекции с упрощенной планировкой обслуживающих помещений. В театре на 600 зрительных мест припортальные ложи устраиваются упрощенно»¹⁵. Г.Бархин прямо говорит про «ложи специального назначения» на 10–12 мест каждая с хорошей видимостью: «...одна представительная, другая для Дирекции театра <...>. Эти ложи должны иметь самостоятельные наружные входы

Вадим Басс

с удобным к ним подъездом <...>. Кроме того, при этих ложах делаются гостинные комнаты и аванложи». Согласно автору, «значительная архитектурная обработка этих лож со стороны зрительного зала служит средством усиления архитектуры зала»¹⁶. В общем, за столетие мало что изменилось, разве что там, где раньше говорили «императорский», теперь красуется «специальное назначение». Кстати, в одном из недавних примеров — Мариинском-2 — зал тоже ранговый, в результате посетителя внутри встречает странная смесь модернистского языка и старорежимной структуры с «царской ложей» посередине.

Расчет начинается с вешалки

Ограничения, определяющие архитектуру театров, были связаны не только с доступом зрителей к творящемуся на сцене или с соображениями пожарной безопасности. Нормированию¹⁷ подлежало все — от размера помещений для парткома и комитета ВЛКСМ, от количества и площади артистических уборных до количества унитазов в «уборных физиологических» (был такой термин в середине века). С одной стороны зодчих ограничивали вопросы функциональности — и здесь, разумеется, чем больше вы запроектируете фойе, лестниц, гардеробов, вспомогательных и служебных помещений, тем лучше. Хороший пример — Театр Красной армии Каро Алабяна и Василия Симбирцева, «вальжностью» назначения площадей, отношением зальной и сценической частей ко всему объему здания напоминающий скорее буржуазный шик Парижской Оперы Гарнье. Правда, избранный авторами московского здания прием планировки, необходимость втиснуть все помещения в «искусственно» назначенные очертания пятиконечной звезды сделали их задачу вдвойне сложнее, а решения — едва ли эффективными.

С другой же стороны на архитекторов давила экономика. «Золотую середину» предлагалось искать в районе 45 м³ объема здания на одного зрителя. Много это или мало? В «мегаломанских» проектах универсальных театров этот параметр мог достигать и 70, и 100 «кубов» на зрителя¹⁸; в первоначальном, вполне гигантском, проекте театра для Ташкента Алексея Щусева кубатура достигала 80 м³ на место, в варианте, принятом к осуществлению, она сни-

Театральная архитектура в России: между храмом и гиньолем



зилась до 50 м³. Но в общем советские архитекторы, проектируя уникальные и представительные здания театров, себе в размахе не отказывали: Театр Красной армии при числе зрителей 1900 имел площадь застройки 9800 м², ростовский театр Владимира Щуко и Владимира Гельфрейха, знаменитый «трактор», — около 8200 м² при 2250 зрителей, театр архитектора Иосифа Лангбарда в Минске — 6800 «квадратов» на 1500 человек — соотношение не такое уж далекое от Парижской Оперы с ее «пятном» в 11 000 м² на 2150 мест. И куда как выгоднее упоминаемых Г.Бархиным Венской оперы и парижского театра Шайо (1937) с их скромными 8500 и 5000 м² на 3000 мест соответственно.

Правда, основные вызовы для архитекторов лежали скорее в области поисков образа «советского общественного здания». Поскольку театр — модель жизни, школа условности. А архитектура середины прошлого века, оснащенная «болтливой» фигуративной декорацией, вся была такой моделью. То есть получалась некая «условность вдвойне», в которой не было различий между миром вовне и внутри сценической коробки.

Театр Ла Скала в Милане (арх. Дж. Пьермарини, 1776–1778). Главный фасад
Фото, стереопара. Изд. Новое фотографическое общество в Берлине, кон. XIX — нач. XX в.
Серебряный отпечаток, 7,7 × 13,9
ГНИМА НВФ-170-225

«Уснуть и видеть сны»

В последние советские десятилетия появилось изрядное количество вполне достойных, качественных театральных зданий. В большинстве случаев эта архитектура была несколько вторичной, следуя на шаг позади мировой моды; в облике построек отчетливо проступает то Ле Корбюзье, то Кэндзо Танге, то Луис Кан, то Алвар Аалто, а то и Ганс Шарун. И хотя в СССР тех лет едва ли можно найти «иконки», подобные Сиднейской опере Йорна Уттона, все же драматеры во Фрунзе и Перми, Новосибирский ТЮЗ, Одесский театр музыкальной комедии, Вильнюсская опера, «Таганка», МХАТ им. М.Горького и другие театральные здания вполне достойно выглядят в мировом контексте. Как и многие киноконцертные залы и дворцы культуры — от столичных и до колхозных (последние иногда оказывались образцами неожиданно интересной архитектуры). Даже

самые скромные из них обычно выгодно отличаются от официоза административных зданий и скуки массовой жилой застройки.

Несмотря на триумфальное шествие по миру мультимедийных технологий, доставляющих зрелище в нужный момент прямо вам домой или в ваш гаджет, живой театр, живой концерт сдавать позиций не собирается. Наоборот, в начале XXI века в мире построены впечатляющие примеры «зрелищной архитектуры», которые, в согласии с модой, сами являются

«зданиями-спектаклями». Среди них — опера в Осло работы бюро «Снохетта», опера в Гуаньжоу от Захи Хадид, пекинский Национальный центр исполнительских искусств (архитектор Поль Андрё), шедевр Фрэнка Гери — Концертный зал Уолта Диснея в Лос-Анджелесе или, например, Дом музыки Хельсинки (бюро LPR-arkitehdit) и Оперный театр в Харбине (MAD Architects). Симпатичные постройки появляются и в бывших советских республиках (скажем, в Тбилиси, где Массимилиано Фуксас построил неболь-

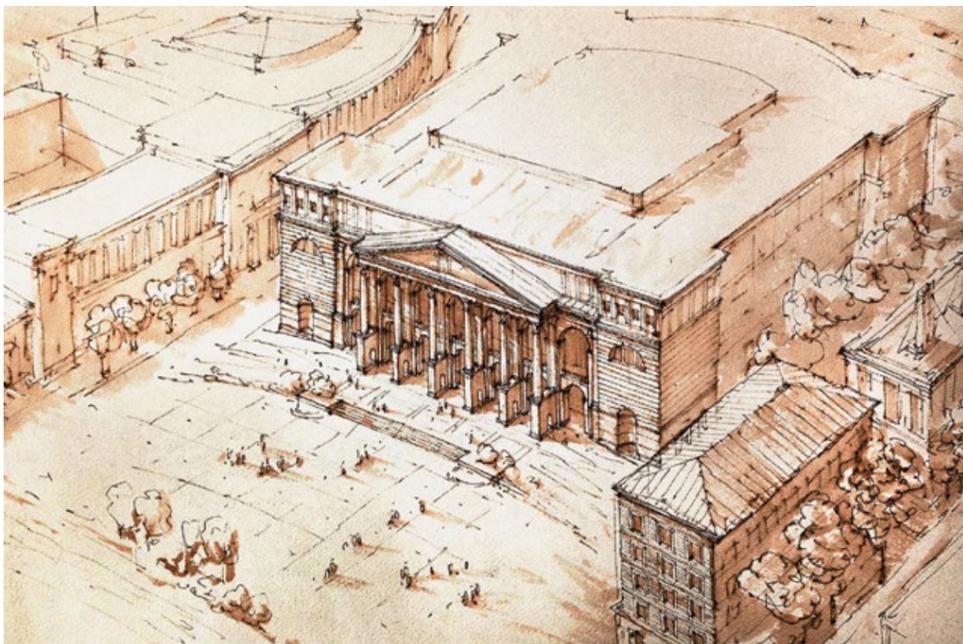
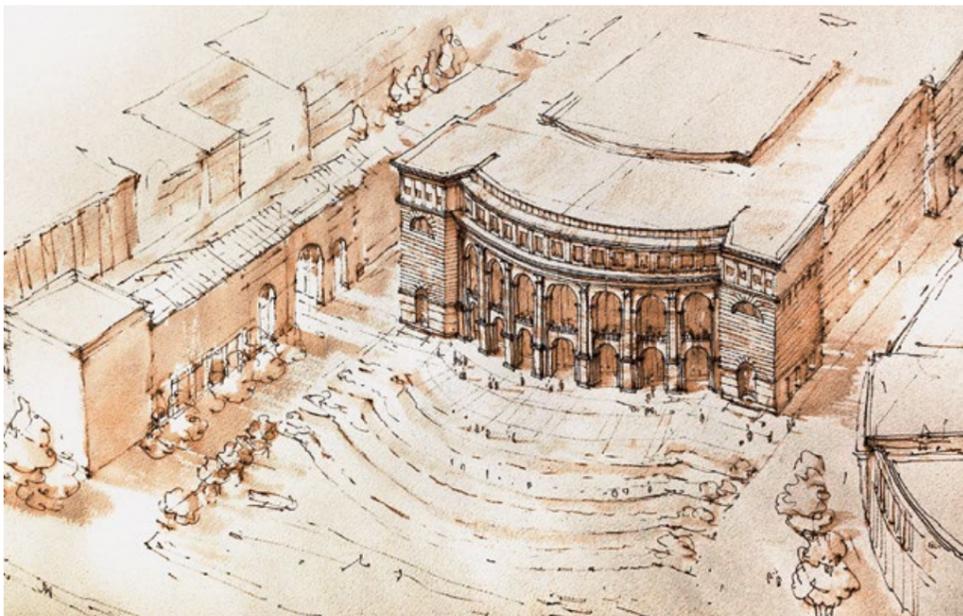
М.Атаянц

Театр балета Б.Эйфмана. Проект Судебного квартала в Санкт-Петербурге, 2013

Бумага, перо и кисть коричневым тоном. 61 × 45.

Фрагмент

Предоставлено автором



шой музыкальный театр с выставочным залом в форме двух труб).

История же постсоветской центральной архитектуры в нашей стране по преимуществу полна разочарований и нереализованных надежд (как это случилось с проектом Дэвида Чипперфилда по реконструкции Пермской оперы). Особых достижений на «зрелищном фронте» пока не наблюдается. Конечно, не все новые здания подобны монструозному китчевому коллажу московского «Et Setega». Но и унылый серый чемадан «Мариинки-2», который петербуржцы обычно сравнивают с шопинг-моллом, стал явным поражением. Хотя некоторые повороты этой истории выглядели вполне оптимистично — так, среди приглашенных на конкурс 2003 года архитекторов было несколько имен с мировой репутацией: это Марио Ботта, Ханс Холляйн, Арата Исодзаки, Эрик Мосс, Эрик ван Эгераат, Доминик Перро. Да и театр в победившем проекте Перро — в изначальном, конкурсном варианте, еще не изуродованном множеством переделок, — смотрелся приличным современным зданием (впрочем, работа Эгераата была, пожалуй, интереснее и аккуратнее, точнее). Однако особенности отечественного строительства на государственные деньги привели к тому, что «мсье прогнали со двора», а начатое сооружение завершили по совершенно другому проекту от других зодчих. Получилось в лучших традициях советского общепита — невкусно, дорого, да еще и обхамили в процессе. Неожиданный шанс обрести театр от нормального современного зодчего обернулся лишними аргументами для местных противников новой архитектуры, а в интерьерах — странным сочетанием несочетаемого, модернистских элементов и сверкания подсвеченного оникса. Другое же, не менее чувствительное поражение — отказ от проектов архитектора Максима Атаянца для судебного комплекса в Петербурге. Проект балетного театра для той же местности несколько лет назад разработали голландцы из UNStudio, а в 2013-м на берега Невы собрались переводить федеральные суды. За прошедшие с победы Атаянца в конкурсе годы проект ансамбля — и театра в том числе — претерпел множество изменений, но все его версии демонстрировали архитектуру точную и убедительную, основанную на глубоком знании классической традиции (особенно неожиданным в сочетании

античности и современности был «помпейский» вариант театра). К сожалению, «театра благородной архитектуры» нам теперь в ближайшие годы ожидать не приходится.

¹ Программа конкурса на составление проекта здания театра в городе Ростове-на-Дону. Ростов-н/Д, 1930. С. 3.

² Валери П. Мои театры // Об искусстве: Сб. / Пер. с фр. М., 1993. С. 266.

³ Там же.

⁴ Цит. по: Тарановская М.З. Архитектура театров Ленинграда: Историко-архитектурный очерк. Л., 1988. С. 40.

⁵ См.: Architecture for the New Theatre / Ed. by E.J.R. Isaacs. New York, 1935.

⁶ См.: Борисова Е.А. Русская архитектура второй половины XIX века. М., 1979.

⁷ Кюстин А. де. Россия в 1839 году. СПб., 2008. С. 121.

⁸ См.: Данилов С.С. Способы освещения театральных зданий в России в XVIII и XIX вв. // Работы по технике сцены: Сб. статей. Л., 1937. С. 58 и далее.

⁹ См.: Там же. С. 42–43.

¹⁰ Беляев С.В. К вопросу о планировке театральных зданий и концертных зал. СПб., 1914. С. 2.

¹¹ Там же.

¹² Там же.

¹³ Меллер В.А., Щепетов Б.В. Опыт проектирования драматических театров. М.; Л., 1948. С. 5.

¹⁴ Там же. С. 6.

¹⁵ Там же. С. 7.

¹⁶ Бархин Г.Б. Архитектура театра. М., 1947. С. 190.

¹⁷ См., например: Сборник справочных материалов по вопросам строительства объектов Комитета по делам искусств при Совете министров СССР. М.; Л., 1947.

¹⁸ См.: Меллер В.А., Щепетов Б.В. Указ. соч. С. 88.

К истории русского театра:
от Алексея Михайловича
до Екатерины II

Людмила Старикова

К истории русского театра: от Алексея Михайловича до Екатерины II

Театральные здания могли быть построены в России, естественно, только тогда, когда появился сам театр.

Во второй половине XVII века Средневековье на Руси клонилось к закату, надвигалось Новое время. Царь Алексей Михайлович, находившийся в первую половину своего царствования под давлением авторитета патриарха Никона, начиная с 1660-х годов постепенно от него освобождается. Он все больше оглядывался на европейские державы, с которыми Россия вступала в тесные связи и входила в большую европейскую политику, проявляя интерес к новшествам и пытаясь примерить их к своему двору, в том числе и театр, которого до того на Руси еще не было. В 1658 году государь указал иноземцу на русской службе Ивану Гебдону «призвать в Московское государство из Немецкой земли мастеров комедии делать»¹, подобные повеления повторялись и в последующие годы, но без видимых результатов.

В 1671 году овдовевший царь женился вторым браком на Наталье Кирилловне Нарышкиной, для которой были устроены и новые «потехи»: 16 февраля и 18 мая следующего года во дворце приезжие иноземцы показали «балеты», где фигурировали Орфей, Меркурий и Пикель-Геринг (традиционный шутовской персонаж)². А 15 мая Алексей Михайлович указал полковнику на русской службе Николаю фон Стадену «приговаривать» в русскую службу в Курляндии, среди прочих мастеров, «двух человек трубачей, да двух человек, которые б умели комедии всякие строить»³. 30 мая царица родила царевича — будущего Петра I, и, как это было принято при европейских дворах, в череде празднеств по этому поводу царь решил устроить «комедию» — так тогда называли любое театральное представление. 4 июня государь повелел «иноземцу магистру Ягану Готфриду учинить комедию, а на комедии действовать из Библии книгу Эсфирь; и для того действия устроить хоромину вновь»⁴.

Кандидатуру Иоганна Готфрида Грегори, пастора Лютеранской «Офицерской» кирхи в Немецкой слободе, предложил

Артамон Сергеевич Матвеев — «ближний» боярин царя, «западник», возглавлявший Посольский приказ и занявшийся устройством первого спектакля. Грегори создал его сценический текст на основе библейской легенды об Эсфири, получивший название «Артаксерсово действо», и подготовил исполнителей его из 60 юношей-иноземцев, жителей Немецкой слободы, исполнявших и женские роли. «Комедийную хоромину» — первое театральное здание — возвели в селе Преображенском, личной вотчине государя.

Первый спектакль состоялся 17 октября 1672 года⁵ и длился десять часов, что было вполне в духе той неторопливой эпохи⁶. Его сопровождала инструментальная музыка, впервые публично вырвавшаяся из-под запрета; исполняли ее музыканты, вывезенные фон Стаденом. В июне 1673 года набрали в актеры русских молодых людей из подьячих и других служащих, около 70 человек, обучавшихся «на дворе» у Грегори. Он подготовил с ними «Олофернову комедию», или «Иудишь», и другие пьесы. На зиму спектакли переносили в Кремль, где в палатах над аптекой оборудовали специальное помещение.

26 января 1676 года Алексей Михайлович неожиданно скончался, и «минулись комедии» во дворце. Первый русский театр явился еще робким ростком искусства Нового времени и плодом совместных (подчас невероятных) усилий: образованного русского боярина, чутких к художествам услужливых иноземцев, сметливых русских мастеровых — и царской прихоти. Заводимый прежде всего как «государева потеха» (то есть являясь театром придворным), он целиком подчинялся дворцовому распорядку и прекратил свое существование со смертью царя. Однако в этой области — как, впрочем, и во многих других — Алексей Михайлович наметил уже контуры и «приоткрыл форточку» того «окна в Европу», которое позже прорубил его сын Петр I.

Эпоха Петра I, принесшая кардинальные изменения во все сферы бытия россиян, породила совершенно новые формы общественной жизни, в которых одним из главных признаков становится стремление к публичности.

Царь сам изобретает ранее невыдуманные и невиданные на Руси способы и поводы для реализации этого: торжественные процессии по случаю встречи и проводов войск, спуска кораблей, публичные свадьбы и похороны, балы, ассамблеи, маскарады, фейерверки, иллюминации и др. Как необходимый и неотъемлемый элемент в этой общественной культурной жизни должен был появиться и публичный театр.

По указу царя в июле 1701 года был отправлен в Польшу в город Гданьск (Данциг) Ян Сплавский, иноземец «венгерской породы», комедиант-кукольник, проживавший с 1698 года в Москве. В июле 1702-го он привез театральную труппу, руководимую И.К.Кунстом⁷, в составе восьми актеров и одной актрисы (жены Кунста). Вскоре Кунсту отдали в обучение 12 «русских робят». В связи с ожидаемыми спектаклями встал вопрос о театральном помещении для них.



История выбора места и строительства театра — «Комедиальной храмины» — была продолжительной и мучительной⁸, и к моменту первого представления ее не достроили, оборудовав театральный зал в доме Лефорта в Немецкой слободе. В нем и состоялся дебют немецких актеров 8 декабря 1702 года, русских — 15-го. Каждая труппа играла на своем языке и, вероятно, разные пьесы; в дальнейшем обе труппы могли, по всей вероятности, играть и в один вечер по очереди. Для первого представления Кунстом была написана триумфальная комедия, называвшаяся «О крепости Грубетона, в ней же первая персона Александр Македонский» (под «закрытыми именами» в ней подразумевались крепость Орешек и царская персона); в основном же исполнялся репертуар, привезенный труппой, куда входили переделки пьес многих европейских авторов.

К сентябрю 1703 года на Красной площади достроили «Комедиальную храмину»⁹ между Спасских и Никольских ворот. Она действовала до начала 1707 года (ее начали разбирать в связи с ожиданием наступления шведов

на Москву¹⁰). В мае 1706-го немецкие актеры были отпущены на родину, а русские перешли, вероятно, в штат царевны Натальи Алексеевны (младшей сестры царя), устроившей свой «домашний» театр в родительской Комедийной хороmine в Преображенском¹¹, переехавший затем с нею в Петербург. В новой столице для него оборудовали на Крестовском острове специальное здание, довольно большое, с партером и ложами; «десять актеров и актрис были природными рус-

«Пожалуй братец о деньгах не говори...»

Комедия дель арте. Лубок

Из изд.: Русские народные картинки.

Собрал и описал Д.А.Ровинский.

Атлас. СПб., 1881. Л.101

Бумага, печать. 53 × 61,5

ГНИМА Архитектурная книга

скими». Царевна сама писала пьесы, обрабатывая библейские сюжеты, и приравнивала их к современным событиям. Театр просуществовал до смерти Натальи Алексеевны в 1716 году и в известной степени компенсировал отсутствие в это время русского профессионального публичного театра.

В 1701 году в Москве открылся «школьный» театр в Славяно-греко-латинской академии, основанной еще Симеоном Полоцким в эпоху Алексея Михайловича в Заиконоспасском монастыре. В начале XVIII века «школьный» театр быстро распространился в духовных семинариях многих российских городов: Иркутска, Казани, Новгорода, Петербурга, Ростова (ярославского), Смоленска, Твери, Тобольска — и существовал вплоть до середины столетия.

Он сыграл важную роль в приобщении молодого поколения россиян к театральному искусству и безоговорочно повлиял и на любительские театральные опыты светских учебных заведений первой половины XVIII столетия. В 1706 году в Москве был открыт Госпиталь («госпиталь»), служивший одновременно медицинским училищем («Хирургической школой»), руководимый голландцем доктором Н.Бидлоо, где ученики устраивали свои театральные представления. «Школьные» спектакли, как правило, происходили в стенах учебных заведений.

В панораме зрелищной жизни Петровского времени значительное место занимали выступления заезжих иностранных артистов: циркачей-акробатов, кукольников, дрессировщиков... Они были во многом сродни русским старинным площадным развлечениям, не требовали знания чужого языка и перевода, а также специально оборудованных помещений. Однако для выступлений одного такого атлета-силача Иоганна Эккенберга был выстроен специальный манеж и выпущены афиши¹².

За четверть века в петровское царствование Россия должна была познакомиться с европейской культурой, в которой одним из важных элементов являлся театр.

В царствование Анны Иоанновны в России появляется постоянно действующий придворный театр, представленный первоклассными европейскими труппами. Первая из них прибыла в Москву в середине февраля 1731 года, ангажированная у польско-саксонского короля Августа II. Она состояла из труппы певцов-вокалистов и музыкантов-виртуозов под руководством Джованни Альберто Ристори и блестящего полного ансамбля комедии дель арте во главе с директором Томазо Ристори, выступавшего в роли Скарамуша, являвшегося еще и опытным машинистом, и декоратором.

10 октября 1730 года (когда еще только велись переговоры о приезде артистов) был издан указ: «...для комедии построить пристойный к тому дом на Красной площади, где прежде сего был комедиантский дом»¹³ («Комедиальная храмина» Петровского времени была разобрана в 1722 году). Теперь театр — «Комедиантский дом» — возводился гораздо больших размеров по проекту Ф.Б.Ра-

стрелли, по канонам лучших европейских театров. Однако к моменту представления прибывших итальянцев театр не успели завершить, и он чуть позже сгорел в пожар 27 мая 1737 года¹⁴.

Для выступлений итальянцев «фатр» устроили в большой зале в новом императорском дворце. Он представлял собой переносную сцену, сделанную Т.Ристори¹⁵, на которой 26 февраля 1731 года сыграли первую комедию «Счастливы обман» и после нее — музыкальную интермедию «Веласко и Тилла». Императрица соизволила передать актерам, что она «очень довольна ими, хотя и не понимает по-итальянски». Но чтобы удовольствие от спектаклей было более полным, она выразила желание иметь перевод текста их на русском языке, «чтобы можно было лучше понимать сюжет и жесты, сопровождающие реплики» (тогда уже появились переводы сценариев итальянских комедий дель арте, которые дошли до нас из репертуара более позднего времени — 1733–1735 годов¹⁶).

В конце августа 1731 года к итальянской труппе присоединилась значительная группа музыкантов и певцов «из Немецкой земли» под руководством И.Аволио. Когда в декабре того же года королевские актеры отбыли на родину, представления могли продолжаться. В начале 1732-го, уже в Петербург, прибыли новые артисты, среди которых был Пьетро Мира — скрипач и актер-импровизатор, исполнявший в комедиях роль Петрилло и вскоре ставший «любимым шутком» при Анне Иоанновне. В самом начале 1733 года приехала новая труппа комедии дель арте во главе с Джованни Антонио Сакко, впоследствии знаменитым актером, создавшим маску-образ Труффальдино. Ей на смену через два года прибыла новая группа артистов под руководством капелмейстера Франческо Арайя — сюда входили комедийные актеры, оперные певцы, танцовщики, балетмейстер, декоратор, машинисты... С 1736 года этой «Итальянской компанией» (хотя в труппу входили и представители иных национальностей) были предприняты постановки первых больших опер в русских театрах, в которых появились балетные сцены. Для выступлений «Компани» в Петербурге был выстроен в 1734 году театр «комедии опера»¹⁷ по проекту того же Растрелли.

К истории русского театра:

от Алексея Михайловича

до Екатерины II

Людмила Старикова

30

В мае 1732 года в Петербурге был учрежден Сухопутный шляхетный кадетский корпус — учебное заведение для детей дворян, которых кроме прочих предметов обучали музыке и танцам. С 1 августа 1734-го в корпус был принят «танцевальный мастер» Жан-Батист Ланде¹⁸. Через два года его ученики уже участвовали в балетных сценах в первой большой итальянской опере «Сила любви и ненависти», а в марте танцевали в придворном театре перед императрицей «три разные балета» и «имели честь быть похвалены». С 1 января 1738 года Ланде приняли на придворную службу балетмейстером¹⁹ и отдали ему в обучение шесть русских мальчиков и шесть девочек — так появилась первая русская балетная труппа.

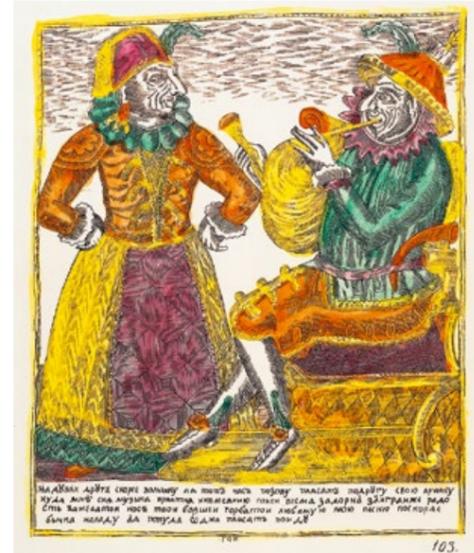
С самых первых месяцев своего царствования Анна Иоанновна начала собирать к царскому двору (наряду с иностранными артистами) всевозможных российских народных исполнителей: рассказчиков, рассказчиц, балагуров, затейников, музыкантов с народными инструментами (гусями, бандурами...), и более всего — певчих. Проявляла она особый интерес и к «русским комедиям» — любительским спектаклям, которые исполняли ее придворные: пажы, карлы, калмыки, Балакирев (шут при императрице), певчие и кадеты²⁰. В городских демократических кругах в это время создаются любительские труппы так называемых «охотников», устраивавшие спектакли «русских комедий», для исполнения которых они арендовали или «палату» в большом доме, или «отдельный покой», временно приспособляемый для спектаклей.

В начале 1740 года к русскому двору была приглашена немецкая драматическая труппа под руководством Каролины Нейбер, выдающейся актрисы и реформатора немецкой сцены²¹. Однако ее представления продлились в Петербурге только до октября 1740 года — тогда в связи с кончиной императрицы Анны Иоанновны был объявлен траур и все театральные представления прекратились на год.

При Елизавете Петровне жизнь придворного театра (по сравнению с предшествующим десятилетием) становится еще более интенсивной, разнообразно насыщенной и плодотворной, она втягивает в свою орбиту все более широкий круг зрителей и исполнителей. В 1742 году ко двору прибыла «Французская компания» — драматическая труппа французских актеров под руководством Шарля Сереньи, познакомившая русскую публику с французской классицистской драматургией — трагедиями и комедиями

Жана Расина, Пьера Корнеля, Жана-Батиста Мольера²². В 1757 году в Россию приезжает комическая оперная труппа Джио-Батта Локателли²³.

Театр становится неотъемлемой частью официального придворного церемониала. Для Елизаветы важнейшими церемониями были восшествие на престол, коронация и годовщины этих событий. К этим датам силами «Итальянской компании» готовились представления итальянских опер с балетами (в 1750-е были созданы и две «русские» оперы), которые повторялись теперь после первого спектакля еще несколько раз и даже через несколько лет. Круг зрителей при-



«Надувай друг скорее волюнку...» Лубок

Из изд.: Русские народные картинки.

Собрал и описал Д.А.Ровинский.

Атлас. СПб., 1881. Л.103

Бумага, печать. 53 × 42,5

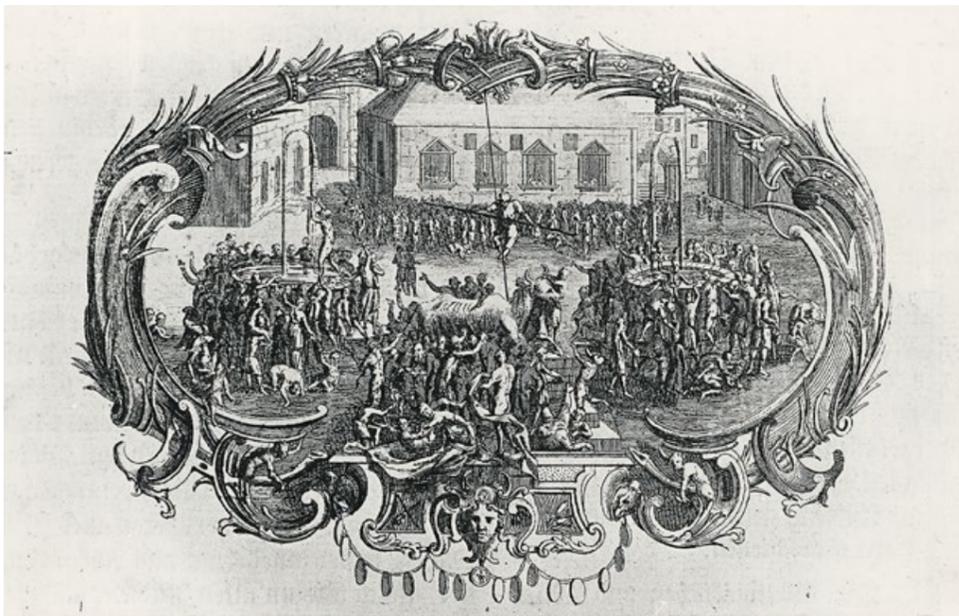
ГНИМА Архитектурная книга

дворного елизаветинского театра расширяется: кроме «шляхетства» сюда допускаются и «знатное купечество»; строятся новые театральные здания — «оперные дома»²⁴. Так, в Москве к коронации в 1742 году был выстроен «Оперный дом на Яузех». Однако для более широкого зрителя вход в придворный театр оставался закрыт.

Рядовые зрители, включая крепостных дворовых людей, могли за плату посещать открытый в 1742 году по данной императрицей Елизаветой Петровной «Привилегии» публичный постоянно действующий городской театр, каким стала «Немецкая комедия»²⁵ со зданиями в Москве, «в Новой Басманной слободе», и в Петербурге, «на Адмиралтейском острове в Морской улице». Репертуар «Немецкой комедии» был таким же, как и у многих «вольных» трупп, существо-

31

вавших независимо от императорского двора и не финансировавшихся государственной казной. Он состоял из небольших пьес или импровизированных сценок в духе комедии дель арте, понятных самой непритязательной аудитории, с музыкальным и вокальным сопровождением, акробатическими номерами, цирковыми трюками, механическими «чудесами» и диговинками в виде огромных кукол-автоматов. Желая снискать у русской публики особенный успех,



немецкие актеры исполняли некоторые эпизоды на русском языке с русскими песнями и танцами.

В течение 1740-х годов «Немецкая комедия» завоевывает необыкновенную популярность среди широких слоев российской публики. Она оказала несомненное влияние на деятельность русских актеров-любителей — «охотников», постепенно создававших полупрофессиональные партикулярные труппы. К концу 1740-х годов русские «охотники» — и московские, и петербургские — вступают в тесный профессиональный контакт с «Немецкой комедией», сдававшей в аренду российским актерам-любителям «комедиантские дома»²⁶.

Начиная со второй трети 1750-х годов популярность «Немецкой комедии» сменяется у русского зрителя интересом к национальному театру, пусть и любительскому. Тогда же в любительских спектаклях кадетов Шляхетского корпуса «родилась сценически» русская драматургия: трагедии и комедии, созданные его выпускником А.П.Сумароковым и М.В.Ломоносовым. Первое представление кадетов состоялось «в парадных покоях дворца» 8 февраля 1750 года; последнее — 21 декабря 1751-го. Соеди-

нение этих двух культур, демократической и придворной, театра «охотников» и театра кадетов, в середине 1750-х годов способствовало завершению длительного процесса формирования национального профессионального театра и окончательно упрочило при дворе мысль о необходимости и своевременности его организации.

Еще во второй половине 1740-х годов Елизавета Петровна стала приглядываться к любительским труппам, а после

О.Оллигер

Гулянье на Ивановской площади в коронацию Анны Иоанновны. Фонтаны с вином и выступление канатоходца-персиянина, 1730
Гравюра

завершения спектаклей кадетов указом от 3 января 1752 года императрица «повелела» привезти в Петербург Ф.Г.Волкова с братьями, «которые в Ярославле содержат театр и играют комедии»²⁷. 30 августа 1756 года в праздник в честь святого Александра Невского, в день именин Александра Сумарокова, императрица Елизавета Петровна сделала драматургу подарок — учредила «Русский для представлений трагедий и комедий театр» (его первую труппу составили шесть ярославцев и семь бывших придворных певчих) и назначила его директором! Молодой «Русский для представления трагедий и комедий театр» делил сцены с иностранными придворными труппами, где давал спектакли для придворной публики и «для народа за деньги». В январе 1759 года Русский театр включили в число придворных, что сулило материальную обеспеченность, но ограничивало зрительскую доступность и вводило в зависимость от чиновников Придворного ведомства.

В 1759 году в Москве появился «Российский театр», труппу которого составили во многом ученики и студенты Императорского университета, открытого в 1755 году. Он не имел своего здания — его «приютит» на сцене своего Оперного дома у Красных ворот итальянец Дж. Локателли, антрепренер комической оперы. Московский «Российский театр» просуществовал недолго. В декабре 1761 года императрица Елизавета Петровна скончалась, объявиви годичный траур, во время которого театральная жизнь замерла.

Новая императрица Екатерина II, взошедя на престол в результате дворцового переворота, долгое время хотела представлять перед подданными в образе Минервы — богини государственной мудрости и покровительницы искусств и ремесел. Она прекрасно понимала значение литературы и искусства, в особенности театрального, в формировании общественного мнения, в воспитании всех слоев общества, и уделяла театру достаточное внимание, сама время от времени писала пьесы и говорила: «Театр — школа народная. Я главный учитель в этой школе, и за нравы народа — мой первый ответ Богу».

Не случайно в ее коронационные торжества Ф.Г.Волков представил грандиозное театрализованное «общенародное зрелище» — маскарад «Торжествующая Минерва», тексты к которому писал и Сумароков.

К празднованию трехлетней годовщины своего царствования императрица указала соорудить открытые «на пространной площади построенные» театры, предназначенные для «всенародного» увеселения. В Москве такой театр был построен на Девичьем поле²⁸, в Петербурге — на пустыре, на месте бывшего дровяного склада Брумберга, за Малой Морской улицей, близ Мойки. На заведение и содержание этих театров средства отпускались из государственной казны; труппы их составлялись на сезон из «охотников», репертуар состоял из «разных комедий с пристойною музыкаю».

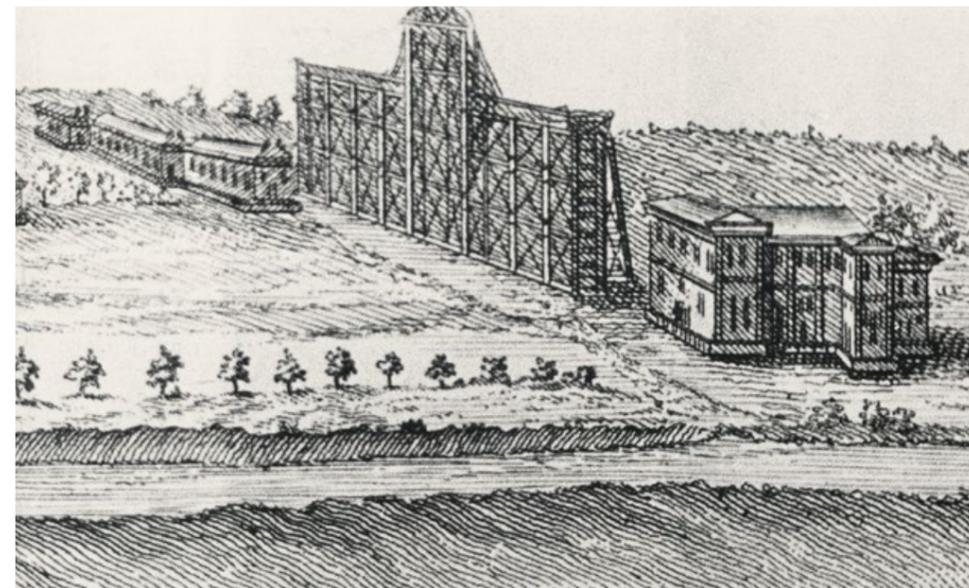
Эти бесплатные публичные представления сыграли видную роль в развитии театральной жизни обеих столиц, особенно для Москвы, где до тех пор не было постоянного русского публичного театра — он был открыт только в начале 1766 года. «Дирекцию» Московского театра императрица после рассмотрения представленных «Проектов» от ино-

странных деятелей поручила русскому — Н.С.Титову, полковнику в отставке, любителю театра и сочинителю. Театр в Москве был «вольный» (то есть существовал не на деньги казны), но находился «под высочайшим покровом» (то есть опекой двора); для представлений ему был отдан Головинский придворный оперный дом, где 21 февраля 1766 года состоялся первый спектакль²⁹; актерам разрешили репетировать и жить в покоях Лефортовского дворца; ядро труппы составили бывшие студенты и ученики гимназии Московского университета, которых по разрешению императрицы уволили в театр, а директору выдали займы нужную сумму. 1 марта 1769 года Титова в связи с финансовыми трудностями освободили от директорства, отдав русский театр в содержание итальянцам — антрепренерам И.Бельмонти и И.Чинти с условием сооружения нового театрального здания. Итальянцы пристроили театральный зал к дому графа Воронцова на Знаменке, получивший название «Знаменский театр», — он сгорел в феврале 1780 года. За десять лет существования у Московского театра сменилась целая вереница «содержателей», а после пожара остался один — М.Е.Медокс³⁰, отстроивший к концу декабря 1780 года Петровский театр. При открытии его публичке сообщали: «...огромное сие здание, сооруженное для народного удовольствия и увеселения, которое вышиною 8, длиною в 32, а шириною в 20 сажень, умещающее в себе 110 лож, не считая галерей, по мнению лучших архитекторов и одобрению знатоков театра <...> превосходит оно почти все знатные Европейские театры»³¹. В Петровском театре помимо спектаклей происходили концерты, маскарады и балы, для чего в партере устроили «подъемный» пол. Через несколько лет к зданию пристроили «Ротунду» — огромную круглую маскарадную залу.

В Петербурге придворный театр в эпоху Екатерины II, так же как и при Елизавете Петровне, продолжал оставаться неотъемлемой частью официального дворцового церемониала и главным украшением важнейших событий императорского двора. Для постановок великолепнейших опер с балетами и отдельными балетных спектаклей в столице перестраивались старые и возводились новые театральные здания. В 1766 году Екатерина II решила провести реорга-

К истории русского театра: от Алексея Михайловича до Екатерины II

низацию всего придворного театра: был разработан «Штат всем, к театрам и к камер, и к бальной музыке принадлежащим людям», куда вошли «Французский театр», «Российский театр» и прежняя «Итальянская компания», предшественница «Дирекции императорских театров». Первым актером придворного «Российского театра» (то есть драматического) после смерти Ф.Г.Волкова стал И.А.Дмитревский, который с конца 1770-х годов обучал будущих актеров как придворного, так и частных домашних театров,



а также преподавал сценическое искусство питомцам Московского Воспитательного дома, составившим в 1779–1783 годы труппу Вольного театра в Петербурге.

В 1783 году императрица провела в Петербурге еще одну реформу всей театрально-зрелищной придворной жизни: вместо «Дирекции» придворных театров с директором во главе был организован «Комитет, управляющий зрелищами и музыкой» с коллегиальным управлением. Театры были разделены на придворные и «городские». По существу, возникло три типа театров. Первый — замкнуто-закрытый придворный театр (Эрмитажный, открывшийся в 1783 году, архитектор Джакомо Кваренги). Второй — публичный придворный, в котором проходили бесплатные спектакли и куда публика допускалась, как и раньше, по повесткам от Придворной канторы и садилась «по рангам», а иногда давались спектакли «для народа за деньги», как в городском театре (Большой, Каменный театр, открывшийся в 1783 году, архитектор Антонио Ринальди). Третий — публичный городской театр, подчиненный «Комитету», в него зрители попадали «за деньги», покупая билеты (Малый, Деревянный театр на Царицыном лугу,

взятый в казну в 1783 году; до этого с 1779 года в здании работал «Вольный» театр антрепренера Карла Книппера).

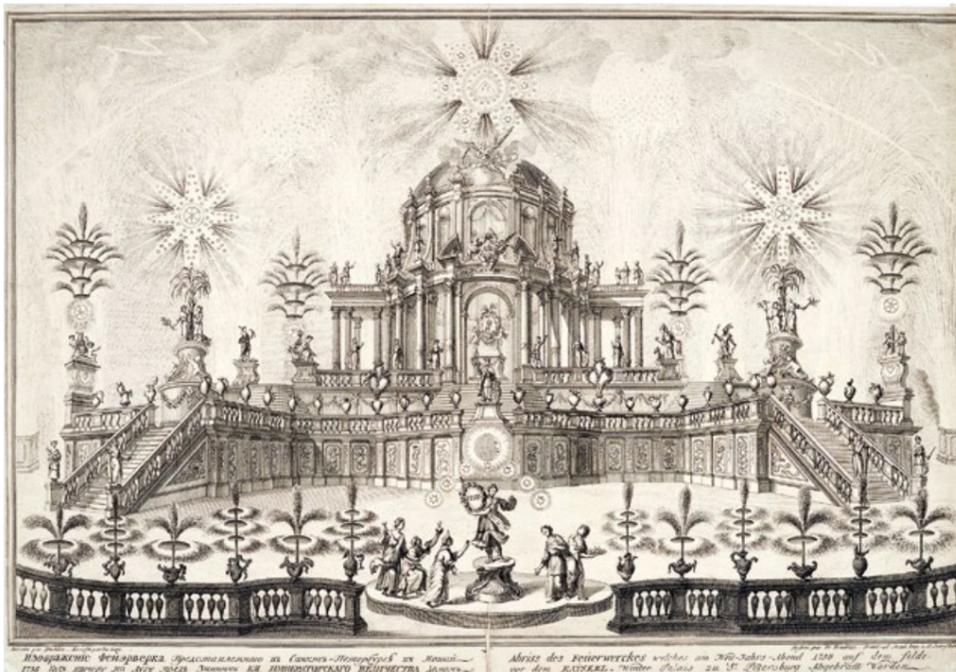
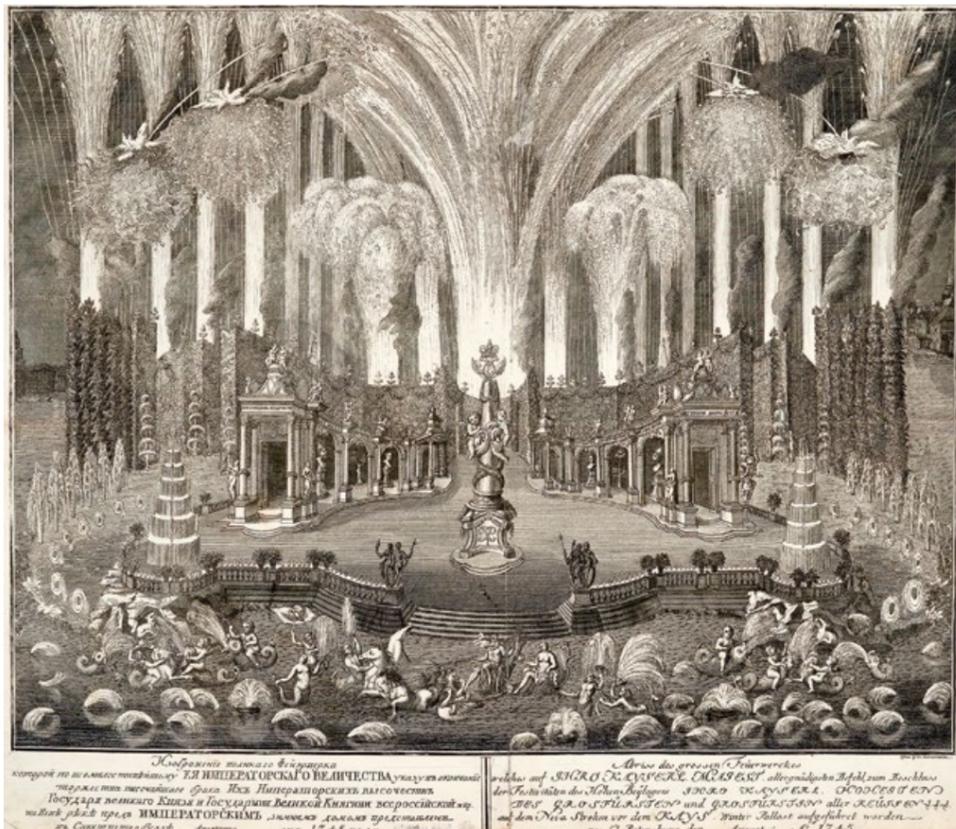
В 1780-е годы в связи с разделением Российской империи на губернии выделяются губернские города. Многие губернаторы считали престижным завести свой («казенный») театр — таковые появляются в Калуге, Воронеже, Казани, Иркутске, Тамбове, Туле, Твери, Пензе, Орле, Симбирске, Саратове, Харькове... В провинции «работали» и частные домашние крепостные театры, которые иногда заме-

Оперный дом на Яузе и установка для фейерверков. Фрагмент гравюры из изд.: «Обстоятельное описание торжественных порядков благополучного вшествия в царствующий град Москву и священнейшаго коронования Ее Императорского Величества Императрицы Елисавет Петровны самодержицы всероссийской, еже бысть вшествие 28 февраля, коронование 25 апреля 1742 года»

няли публичные. К концу XVIII века театральная география и топография России изменилась до неузнаваемости.

Частный (домашний) театр, возникший в России во времена крепостного права, историки обычно называют «крепостным». В конце XVII столетия он был знаком избранной публике как единичное явление (домашние представления давались у А.С.Матвеева и, вероятно, у В.В.Голицына), в первой половине XVIII века был все еще редок, а во второй половине пустил глубокие корни и в 1770–1780-е пышно расцвел.

Домашние театры, которых на территории Российской империи XIX века (до отмены крепостного права в 1861 году) насчитывалось более двухсот³², были различны по своей организации: в одних играли только сами



Г.А. Качалов

«Изображение великого Фейэрверка которой по всемилюстивейшему Ея Императорскаго Величества указу в окончание торжества высочайшего брака Их Императорских высочеств Государя великого князя и Государыни Великой Княгини всероссийской и пр. на Неве реке пред Императорским зимним домом представлен в Санктпетербурге Августа дня 1745 года»
Бумага, гравюра резцом. 45,5 × 53
ГНИМА РИИ-3291

Ф. Градици

«Изображение фейэрверка представленного в Санкт-Петербурге в Новый 1736 год ввечеру на лугу пред Зимним Ея Императорскаго Величества Домом». Проект Я. Штелина, осуществление И. Санти
Бумага, гравюра резцом. 72 × 50
ГНИМА РИИ-2098

дворяне, часто титулованные, высокопоставленные и даже коронованные, или их дети (это дворянский любительский театр); в других рядом с дворянами-любителями выступали «домовые», то есть крепостные актеры; в третьих на главные роли приглашались «вольные» артисты императорской сцены или частной публичной профессиональной антрепризы, а остальную труппу составляли из своих «доморожденных»; в четвертых «вольные» знаменитости, российские и иностранные, фигурировали только как руководители оркестра, балетмейстеры и театральные педагоги, а исполнителями были в основном «собственные» актеры; существовали также помещичьи театры, которые превращались в публичные городские или ярмарочные, с платой за вход.

Любой такой театр можно назвать «крепостным»: домашний или публичный, он создавался по прихотю хозяина-помещика, на его средства, благодаря труду его собственных крепостных людей, используемых в качестве актеров, или музыкантов оркестра, или обслуживающего персонала сценического действия, которое происходило чаще всего в собственном (иногда арендованном) доме, где владелец был полновластным хозяином на сцене, за кулисами и в зрительном зале. То есть именно барин, помещик определял художественный и эстетический уровень спектаклей, формировал направление (драматическое или музыкальное), выбирал репертуар, распределял роли, размещал по своему усмотрению зрителей, а также представлял нравственное лицо театра.

Поначалу крепостные театры устраивались в городских усадьбах обеих столиц, особенно в Москве, где только в 1780–1790-е годы их существовало более 20. Зимой домашние театры функционировали в городе, а на лето вместе со своими хозяевами переезжали в загородные имения. Так, в Москве в конце XVIII — начале XIX века действовали театры С.С. Апраксина, Г.И. Бибилова, И.Я. Блудова, Н.А. и В.А. Всеволожских, П.М. Волконского, И.А. Гагарина, А.И. Давыдова, Н.И. Демидова, И.А. Дурасова, И.К. Замятина, Л.К. Нарышкина, Н.И. Одоевского, В.Г. Орлова, С.М. и Г.П. Ржевских, Д.Е. и А.Е. Столыпиных, А.С. Степанова, П.А. Познякова, Д.И. и Н.Н. Трубецких, П.Б. и Н.П. Шереметевых, Н.Г. и Б.Г. Шаховских, Н.Б. Юсупова и др. В Петербурге

особенно известны были домашние театры Е.П. Барятинской, П.А. Голицыной, Е.Ф. Долгорукой, А.А. и Л.А. Нарышкиных, А.Н. Нелидинской, А.С. Строганова, И.Г. Чернышева, наследника престола, Павла Петровича.

К концу XVIII века стали появляться крепостные театры и в провинциальных городах и имениях, порой очень удаленных от центра, в том числе на Урале и в Сибири. Уровень их был очень разный: от примитивных доморожденных представлений на насроко сколоченных подмостках с размазанной простыней вместо занавеса — до прекрасно организованных спектаклей в специально выстроенных театрах с хорошо оборудованной сценой. Пример первого — театр князя Г.А. Грузинского в селе Лысково; второго — театр князя Н.Г. Шаховского в селе Юсупово, а затем в Нижнем Новгороде; театр П.П. Есипова в Казани; С.М. Каменского в Орле; С.Г. Зорича в Шклове.

Крепостные театры существовали в условиях, когда их владельцы старались максимально использовать таланты крепостных, развивая их способности, заботились о всестороннем образовании, создавали хорошие условия для творчества. Но, оторванные от родной почвы, не имевшие права распоряжаться своим талантом и своей жизнью, многие из деятелей крепостных театров преждевременно погибли. История крепостных театров России полна трагических судеб и драматических коллизий. Однако, несмотря ни на что, эти театры внесли ценный вклад в развитие национального театрального искусства, содействовали его широкому распространению — многие провинциальные театры ведут свою историю от домашних «крепостных» трупп.

¹ Старикова Л.М. Немецкие комедианты у истоков русского театра // Современная драматургия. 2013. №11. С. 240.

² Майер И. Балет «Орфей» и начало русского театра при царе Алексее Михайловиче: миф и реальность (на основании новых документов): Доклад в Немецком историческом институте (ДНИ), в 6-ке ИНИОН. Москва, март 2014.

³ Богоявленский С.К. Московский театр при царях Алексее и Петре. М., 1914. С. 1–2.

⁴ Там же. С. 8.

⁵ Рейтенфельс Я. Сказания светлейшему герцогу Тосканскому Козьме Третьему о Московии / Пер. с лат. [и предисл.] А.И. Станкевича. М., 1905. С. 73. [По изд.: *Reutenfels J. De rebus Moschoviticis... Patavii, 1680.*]

К истории русского театра: от Алексея Михайловича до Екатерины II

⁶ Relation du voyage in Russie fait en 1684 par Laurent Rinhuber. Berlin, 1883. S. 29. В русском переводе: Брикнер А. Лаврентий Рингубер // Журнал Министерства народного просвещения. 1884. №2. С. 401.

⁷ Пекарский П.П. Актеры в России при Петре Великом // Современник. Февр. 1858. Т. 67. С. 186; Барсов Е.В. Новые розыскания о первом периоде русского театра // Чтения в Обществе истории и древностей российских. М., 1882.

⁸ Кн. З.С. 6–8; Богоявленский С.К. Указ. соч. С. 83.

⁹ Архивных документов о выборе места и строительстве театрального здания на Красной площади выявлено в разных фондах достаточно много, и они были опубликованы в разные годы обнаружившими их исследователями: Есиповым, Барсовым, Богоявленским. Сведенные все архивные данные (опубликованные и вновь выявленные) см. в: Старикова Л.М. Русский театр петровского времени, Комедийная храмина и домашние комедии царевны Натальи Алексеевны // Памятники культуры. Новые открытия. 1990. М., 1992. С. 137–147.

¹⁰ Старикова Л.М. Указ. соч. С. 143.

¹¹ Там же. С. 144–146.

¹² Там же. С. 147–155.

¹³ Старикова Л.М. Документальные уточнения к истории театра в России петровского времени // Памятники культуры. Новые открытия. 1997. М., 1998. С. 179–190.

¹⁴ Театральная жизнь России в эпоху Анны Иоанновны. Документальная хроника. 1730–1740. Вып. 1 / Сост., авт. вступ. ст. и коммент. Л.М. Старикова. М., 1995. С. 466.

¹⁵ Там же. С. 499–501.

¹⁶ Там же. С. 175–177.

¹⁷ Перетц В.Н. Итальянские комедии и интермедии, представленные при дворе императрицы Анны Иоанновны в 1733–1735 гг. СПб., 1917.

¹⁸ Театральная жизнь России в эпоху Анны Иоанновны... С. 358.

¹⁹ Там же. С. 417.

²⁰ Там же. С. 32–55, 350–421.

²¹ Старикова Л.М. Документальный комментарий к теме «Ф.К. Нейбер и Россия» // Памятники культуры. Новые открытия. 1998. М., 1999. С. 129–138.

²² Театральная жизнь России в эпоху Елизаветы Петровны... Вып. 2. Ч. 1. С. 26–27, 401–455; Театральная жизнь России в эпоху Елизаветы Петровны. Документальная хроника. 1751–1761. Вып. 3. Кн. 1. М., 2011. С. 21–23, 595–651.

²³ Там же. С. 653–720.

²⁴ Театральная жизнь России в эпоху Елизаветы Петровны... Вып. 2. Ч. 1. С. 549–661.

²⁵ Там же. С. 33–39, 665–722.

²⁶ Старикова Л.М. Театрально-зрелищная жизнь Москвы в середине XVIII в. // Памятники

культуры. Новые открытия. 1986. Л., 1987. С. 151–155. №25–27, 32, 33, 38–40.

²⁷ Ф.Г. Волков и русский театр его времени. М., 1953. С. 84–87.

²⁸ Старикова Л.М. Театрально-зрелищная жизнь Москвы... С. 140–142, 176–183.

²⁹ Старикова Л.М. К 250-летию основания Московского публичного регулярного театра // Вопросы театра. 2015. №3–4. С. 300–336.

³⁰ Чайнова О. Театр Маддокса в Москве. М., 1927; Старикова Л.М. История Московской публичной антрепризы 2-й половины XVIII века // Памятники культуры. Новые открытия. 1996. М., 1998. С. 95–140; Она же. Московский Петровский театр на грани XVIII и XIX веков // Памятники культуры. Новые открытия. 2005. М., 2013. С. 203–215; Пряшников М.П. Английский предприниматель М. Медокс в России // Памятники культуры. Новые открытия. 2005. М., 2013. С. 216–233.

³¹ Московские ведомости. 1780. №105. 30 дек. С. 835–836.

³² Дынник Т.А. Крепостной театр. М.; Л., 1943; Сахновский В.Г. Крепостной усадебный театр. Л., 1924; Евреинов Н.Н. Крепостные актеры. Л., 1925; Елизарова Н.А. Театры Шереметевых. М., 1944; Лепская Л.А. Репертуар крепостного театра Шереметевых. М., 1996.

Московские театры эпохи классицизма: Петровский, Арбатский, Большой и Малый

Архитектурная история публичных театров в Москве, начавшаяся во времена императрицы Елизаветы Петровны, продолжилась в ранний период царствования Екатерины II, когда по ее указанию для московской публики на Девичьем поле было выстроено специальное здание для представлений¹.

В основном же итальянские оперные антрепризы Бельмонти, Чинти, Гротти давали спектакли во владении графа Р.И.Воронцова на Знаменке, где существовал «Знаменский оперный дом» — незатейливая постройка с одной каменной стеной и тремя деревянными. Именно здесь в 1776 году произошло рождение московской театральной труппы (привилегию на ее содержание получили П.В.Урусов и М.Медокс), выступавшей на Знаменке до тех пор, пока здание «оперного дома» не сгорело в 1780 году.

В конце XVIII века в России театр из места увеселения аристократов все больше превращается в публичное учреждение, и необходимость строительства в Москве большого городского театра становится очевидной. Построить первый капитальный театр в городе, вмещавший достаточное количество зрителей, удалось обрусевшему англичанину Майклу Мэддоксу, известному как Михаил Егорович Маддокс, или Медокс. Причем строительство каменного театра вменялось Медоксу, к тому времени единолично владевшему известной привилегией, в обязанность: «чтобы он [театр] был украшением города и был удобен и приличен для маскарадов, балов и концертов»².

Здание Петровского театра, названного по местоположению на улице Петровке, было построено в 1780 году московским архитектором Х.И.Розбергом, ранее осуществлявшим в основном строительные работы по чужим проектам и занимавшимся восстановлением кремлевских построек. С этого здания и началась история капитальных городских театральных зданий Москвы. Место для театра там, где когда-то улица Петровка

делала поворот к Охотному ряду, было выбрано из чисто практических соображений: здесь продавалось усадебное владение князя Лобанова-Ростовского с обгоревшей коробкой каменного дома. За пять месяцев, видимо частично с использованием старых стен, было возведено трехэтажное каменное здание, заметно выделявшееся своими размерами среди окружающей городской застройки.

Из документов известно о существовании проектных чертежей и модели



здания, которые не сохранились. Планы, фасады и интерьеры уже осуществленного театра Медокса — позднее его называли Старым Петровским театром — были представлены в альбоме гравированных чертежей, напечатанном в 1797 году для подношения императору Павлу I³. По плану постройки видно, что первоначальная ее композиция была по-классически строго симметрична и очень проста: прямоугольник с небольшими ризалитами (позднее она была нарушена пристройкой крупного объема маскарадного зала). Архитектура фасадов представляла собой сдержанный вариант безордерного классицизма, главный фасад со входом в театр был обращен к Петровке и выделен только балконом на белокаменных кронштейнах и несколькими прямоугольными нишами. Внешний облик Петровского театра, краснокирпичные стены которого так и остались неоштукатуренными, явно не выдерживал сравнения с работами М.Ф.Казакова и других московских зодчих того времени: здесь функциональность явно преобладала над художественностью.

Правда, существует свидетельство о том, что предпринимались попытки сделать монотонный фасад первого ка-

питального московского театра более представительным. В собрании муниципальной библиотеки итальянского города Бергамо хранятся эскизные чертежи знакового архитектора эпохи классицизма — Джакомо Кваренги, представляющие проект сооружения со стороны Петровки портика из восьми коринфских колонн, таких же колонн на других фасадах и сложного карниза между вторым и третьим этажами. Листы оставшегося неосуществленным проекта не датиро-

К.К.Лопяло

Вид Петровского театра со стороны реки Неглинки и Кузнецкого моста. Реконструкция, 1977

Бумага, тушь, акварель, 48,5 × 69,8

ГНИМА Р V-6878

ваны, поэтому представляется неясным, в какой период Кваренги был привлечен к этой работе⁴.

Скупость обработки фасадов Петровского театра контрастировала с архитектурой и декоративным убранством его интерьеров, композиция которых воспроизводила сформировавшийся в XVII веке в Италии и уже устоявшийся к тому времени в Европе тип ярусного зрительного зала с подковообразным расположением лож. Как многие крупные публичные театральные здания второй половины XVIII века, Петровский театр имел итальянскую систему устройства лож в ярусах. Ложы имели перегородки, превращающие пространство каждой из них в изолированный свое-

образный салон, удобный для светского общения.

Москвичей, особенно любивших балы и маскарады, восхищал блестяще декорированный обширный маскарадный зал, пристроенный к театру в 1787 году и вмещавший до 2000 человек. Уникальная по размерам и композиции двусветная ротонда, вписанная в квадратную пристройку к зданию театра, судя по чертежу, имела прекрасно скомпонованный ордерный архитектурный декор: 24 колонны отделяли площадку для танцев от круговой галереи, стены были оформлены пилястрами и лепниной.

Старый Петровский театр просуществовал 25 лет: он был открыт 30 декабря 1780 года и сгорел 8 октября 1805-го. Историю московских театров времени классицизма обобщают слова С.Н.Глинки: «...театрам судьбой была уготована печальная участь. Они переходили из рук в руки, с улицы на улицу, от директора к директору, и от одного несчастья к другому. В то время как к ним прикреплялась любовь народная, против них враждовала стихия»⁵. После пожара труппа снова была вынуждена давать спектакли в домашнем театре князя Волконского на Самотеке, а затем — в доме А.И.Пашкова на Моховой улице (здесь большой зал располагался в северном крыле здания, перестроенном позднее в университетскую церковь Св. Татьяны). К этому времени театр стал государственным и именовался Московским императорским.

В 1808 году стараниями Дирекции императорских театров Москвы московская театральная труппа получила постоянное пристанище: по проекту молодого архитектора Карла Росси на Арбатской площади было выстроено деревянное (для быстроты) на каменном фундаменте здание театра. Изображений этого сооружения не сохранилось — представление о его архитектуре нам дают лишь чертежи с планами Арбата той эпохи и описания современников. Росси — воспитанник петербургской архитектурной школы, ориентировавшийся на театральные постройки столицы, проекты Кваренги и Тома де Томона, — именно в Москве впервые самостоятельно проявляет талант, так блестяще развернувшийся в его последующем творчестве — знаменитых ансамблях Петербурга. Театр Росси стоял в центре довольно свободного, хотя и по-московски нерегулярного простран-

Московские театры эпохи классицизма:

Петровский, Арбатский,

Большой и Малый

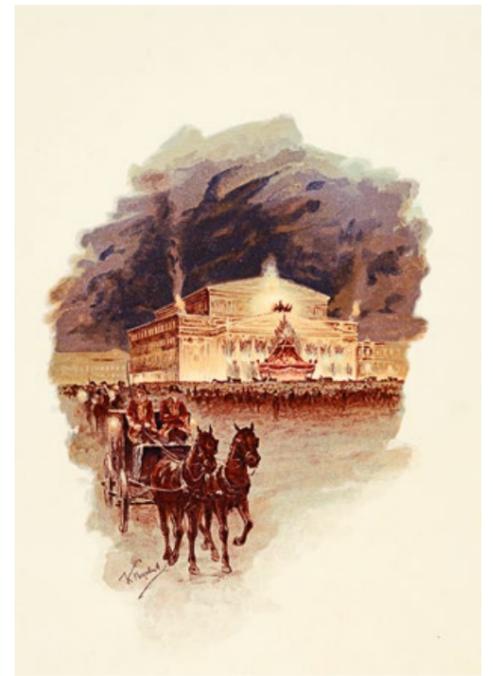
ства: такое выгодное, островное положение, дающее обозрение со всех сторон, обусловило сооружение опоясывавших здание колоннад. «Он [театр] был сделан наподобие греческого храма, кругом его были колонны, посреди их галерея, по которой можно было обойти вокруг всего театра. В этом, хотя и деревянном театре сцена была довольно большая, с хорошо устроенными машинами машинистом Борнье, помещение для зрителей было огромное...»⁶ В интерьере театр имел три яруса лож, партер и бенуар, раек. Росписи театрального зала исполнил художник Скотти. «Здание служит городу особым украшением»⁷, — сообщал московский главнокомандующий М.Тутолмин Александру I. Первое представление в театре состоялось 13 апреля 1808 года, но, к сожалению, жизнь его была недолгой. Театр Росси был уничтожен страшным пожаром осенью 1812 года — и театральная труппа снова была вынуждена давать спектакли в домах С.С.Апраксина и А.И.Пашкова.

В возрождавшейся после пожара Москве в ряду задуманных крупных градостроительных работ значились и планировка площади Старого Петровского театра, и «отстройка каменного Петровского театра»⁸. Руководство над осуществлением этого проекта было поручено Осипу Бове, отвечавшему в Комиссии о строении Москвы за четвертый (центральный) участок и ставшему в 1814 году главным архитектором «фасадической части». Старый Петровский театр действительно занимал удобное в градостроительном отношении положение для привлечения зрителей в центре Москвы — не случайно именно это место отстаивалось управляющим театральной труппой Императорского театра А.Майковым для возобновления театрального здания после утраты театра на Арбате.

Ансамбль Петровской (с 1830-х годов Театральной) площади был создан по проекту О.И.Бове в 1816–1830-х годах. В соответствии с традициями классицизма им было задумано и осуществлено парадное регулярное пространство, где доминировал внушительный и величественный объем Петровского (Большого) театра. Прекрасный фон для него составляли обрамляющие пространство площади четыре одинаковых по фасадам здания с аркадами на первом этаже и портиками, смещенными к поперечной оси площади.

История проектирования самого Петровского театра осложнялась тем, что московские градоначальники не вполне доверяли созданию монументального и сложного сооружения московским зодчим, желая заручиться мнениями

и проектами столичных академиков архитектуры. В итоге, как и многие крупные сооружения того времени, здание Большого театра стало результатом коллективного труда архитекторов. В 1816 году в Москве был проведен первоначальный конкурс на проект, в котором помимо известных Д.Жиллярди, Ф.Кампорези, А.Бакарева, Л.Дюбуи приняли участие архитекторы Ф.Соколов, И.Матвеев, И.Жуков



К.Первит

Большой театр в Москве. Иллюминация во время коронационных торжеств императора Николая II, 1896

Бумага, цветная литография, акварель. 43,6 × 31

ГНИМА Р III-6287

и В.Балашов. Однако судьба этих проектов осталась неизвестной. В 1818 году к проектированию театра были привлечены Бове и архитектор Комиссии о строении Д.Ф.Ламони, проекты которых были посланы на рассмотрение в Петербург. Вполне возможно, что Бове, уже определивший к тому времени масштаб новой Петровской площади, задал размеры и зданию будущего театра. В конкурсе Академии художеств побеждает проект петербургского архитектора А.А.Михайлова⁹, очевидно знакомого с планировками Бове. Предложение Михайлова было утверждено в марте 1821 года московским генерал-губернатором Д.В.Голицыным для исполнения и передано на доработку и осуществление Бове. Как опытный строитель и тонкий мастер Бове творчески подошел к проекту Михайлова: ради соблюдения гармонии между размерами площади и здания театра архитектор меняет масштаб постройки

и совершенствует ряд конструктивных решений, предлагая, в частности, несколько иную композицию интерьеров. Доработанный проект Бове был «высочайше» утвержден в Петербурге в ноябре 1821 года. Комплекс подлинных авторских чертежей Бове дает представление о работе над проектом: архитектор, ранее не имевший опыта строительства театров, особенно тщательно продумывал архитектуру интерьеров.

Построенное здание Большого театра выглядело огромным: сооружение высотой 37 м господствовало над площадью и окружающей застройкой. Его главный фасад был решен в крупных, выразительных и чрезвычайно лаконичных формах позднего классицизма (ампира), восьмиколонный ионический портик торжественно выделялся на фоне глухой поверхности стен, плоский quadro-

вый руст и лента орнаментального фриза под карнизом составляли единственный декор стенной поверхности главного фасада. Особенный эффект зданию театра придавала гипсовая квадрига Аполлона, помещенная на фоне глубокого темного арочного проема над фронтоном портика. В отличие от профильного расположения колесницы в проекте Михайлова, Бове поставил ее фронтально — так достигалась динамика скульптурной группы, как бы вылетающей из пространства арки.

В целом Бове удалось в строгой и торжественной архитектуре Большого театра воплотить образ «храма искусств», отвечавший эстетике классицизма. Величественность и красота новой площади, спроектированной архитектором, нашли отражение в многочисленных графических листах, созданных современниками выдающегося ансамбля.

Театральная площадь с Большим и Малым театрами. Вид со здания гостиницы «Москва»
Фото, 1940-е
Репродукция, пленка, ч/б негатив/ 9 × 12
ГНИМА НВРНВ-372



Театральная площадь в Москве.
Вид от Китайгородской стены
Фото, 1910–1917
Серебряный отпечаток. 15,5 × 22
ГНИМА НВФ-407-105

Выстроенный Большой театр отвечал современным ему требованиям в отношении театральной техники, акустики и удобства размещения зрителей (все конструктивное и техническое устройство было выполнено под руководством известного инженера Девиса). Здание было рассчитано на сложные сценические эффекты, а также на проведение маскарадов, во время которых пол партера поднимался до уровня авансцены. Зрительный зал, вмещавший до 3000 зрителей, был почти в два раза больше зала Старого Петровского театра: хорошая видимость сцены обеспечивалась постепенным сокращением выноса ярусов и отсутствием опор балконов, укрепленных на кронштейнах. Зрительные ложи Большого театра получили открытый характер и были отделены друг от друга только легкими колонками по «французской системе».

Первый спектакль в новом театре состоялся 6 января 1825 года. Его интерьеры вызвали восторги современников: «Прежде всего кинулись в глаза огромность и высота зала, пленяющая вместе с тем пропорцией всех частей, а потом — богатство убранств, доказывающее изящный вкус и тонкое умение знать средину оно; наконец, легкость архитектуры лож и галерей, которые, казалось, держались в воздухе без всяких поддержек»¹⁰.

По аналогии с крупнейшими театральными зданиями Европы (Большие театры в Бордо и Петербурге) новый театр в Москве получил название Большого Петровского театра и считался воплощением театральной архитектуры классицизма и одним из лучших сооружений в своем ряду.

Грандиозный пожар 11 марта 1853 года уничтожил интерьеры здания, все театральные декорации и костюмы, машины и музыкальные инструменты. Дальнейшая история Большого театра была связана с именем главного архитектора императорских театров — Альбертом Катериновичем Кавосом. В закрытом конкурсе на восстановление здания участвовали К. А. Тон, архитектор московских театров А. С. Никитин и А. К. Кавос. В собрании Музея архитектуры сохранился выполненный Тоном конкурсный проектный чертеж разреза театра, дающий представление о размахе предполагавшейся зодчим архитектурной композиции с огромным куполом и крупными боковыми портиками. Однако уже

14 мая 1853 года был утвержден более реальный и близкий к первоначальному облику Петровского театра проект Кавоса, справедливо считавшегося наиболее опытным специалистом в области театральных построек, автора опубликованного в 1847 году «Трактата о конструкциях театров». В изданном им в 1857 году в Париже альбоме «Grand Théâtre de Moscou dit Petrovski» архитектор не только подробно описал то, что было сделано в процессе строительства театра, но и обосновал свои размышления по поводу сложных проблем, с этим связанных. Итак, он задался целью «по возможности расширить зал, с тем, чтобы разместить в нем больше зрителей, чем раньше, нисколько при этом не стесняя их, углубить ложи, увеличить сцену, увеличить количество входов и выходов для публики, разместить все необходимые для представлений помещения <...>, сделать более красивым главный фасад, роскошно украсить в византийском вкусе зал и строго выполнить все требования оптики и акустики»¹¹. Практически все им задуманное архитектором выполнил.

В результате заданный еще Михайловым и Бове монументальный объем театра был в основном Кавосом сохранен. Построив новые стены, он увеличил их высоту на 2 м. Общая композиция главного фасада была сохранена, в почти неизменном виде остался колонный портик, единственный подлинный свидетель прошлого облика театра.

Однако безупречная чистота архитектуры строгого ампирического фасада осталась в прошлом: в верхней части здания появился второй фронтон; вместо прежней арки были сделаны 13 оконных проемов, разделенных пилястрами; возобновленная из красной меди по проекту скульптора П. К. Клодта квадрига Аполлона была перемещена на конек фронтона. Весь богатый архитектурно-скульптурный декор фасадов решался в установившемся к этому времени стиле эклектики — появились новые ниши для скульптуры, пышные обрамления окон, многочисленные барельефы. Все плоскости фасадов покрылись дробной и сухой по рисунку лепниной ренессансного характера.

В функциональном отношении театр, построенный Кавосом, был современнее, удобнее и во многом превосходил сооружение Михайлова — Бове. Проектируя здание, архитектор много внимания уделил освещению и вентиля-

ции, а также противопожарным мерам, предусмотрев дополнительные лестницы и выходы. При этом Кавос указывал на то, что «нельзя театр сделать полностью огнестойким вследствие большого количества дерева, применение которого неизбежно в механизмах, для дверей, решеток и так далее...»¹². Оригинальная конструкция плафона в большом зале и облицовка деревом каменных стен создали неповторимую акустику, считавшуюся одной из лучших в мире. Многочисленные изменения произошли в архитектуре и убранстве зрительного зала: количество ярусов увеличилось до шести, ложи теперь «разделялись на два помещения: в итальянском вкусе в задней половине и во французском в передней половине»¹³. Влияние нового стиля ярко проявилось и в пышной декорации ярусов и всех интерьеров театра. Элементы декора эпохи Возрождения, барокко, рококо, собранные воедино, были призваны создать праздничную атмосферу, настраивающую на искусство оперы и балета.

Открытие восстановленного Большого театра состоялось 20 августа 1856 года и было приурочено к коронации Александра II. Выразительность и монументальность здания, стоящего в центре города, позволяют ему и сегодня играть важнейшую роль в архитектуре Москвы. Сложившийся в эпоху классицизма и выверенный временем тип крупного театрального здания, ярким образцом которого является Большой театр, неоднократно влиял на проектирование подобных сооружений в нашей стране в последующие эпохи.

Рассматривая историю Театральной площади в Москве, нельзя обойти вниманием еще одно театральное здание. В 1823 году рядом с Большим театром обосновался Малый. Его архитектурная история — пример постепенного превращения обычной городской постройки в театральную. Переделка здания, взятого в аренду Театральной дирекцией у купца В. В. Варгина, под театр была произведена в 1823 году за два месяца О. И. Бове. Первое представление в нем казенная драматическая труппа дала в октябре 1824-го. В 1837-м дом Варгина был официально передан Малому театру, и в 1838–1840 годах значительные перестройки осуществлял архитектор К. А. Тон, которому удалось умело решить непростые пространственные и функциональные задачи. Тон значительно увеличил объем здания в сторону улицы Неглинной (здесь свободно разместились новый зал и большая сценическая коробка) и создал знаменитый своей акустикой и удобством зрительный зал

подковообразной формы. При этом общий масштаб и классицистические формы фасада здания, входящего в ансамбль Петровской площади, Тоном были тактично сохранены. Частично изменилась фасадная пластика здания: были заложены открытые аркады нижнего этажа, пространственный портик первоначального южного ризалита заменен более плоским с трехчетвертными колоннами, появился симметричный северный ризалит. Сегодня Малый театр, сохранивший в общих чертах классическую декорацию фасада, — единственное здание, дающее представление о том, каким было архитектурное окружение Большого театра, составлявшего ранее цельный ампирический ансамбль, дошедший до наших дней с большими утратами.

¹ Старикова Л. М. Театрально-зрелищная жизнь Москвы в середине XVIII в. // Памятники культуры. Новые открытия. 1986. М., 1987.

² Логожев В. П. Столетие организации императорских театров. Вып. 1. Кн. 1. СПб., 1906. С. 25.

³ Планы и фасады театра и маскарадной залы в Москве, построенных содержанием публичных увеселений Михаилом Маддоксом. М., 1797.

⁴ Пилявский В. Петровский театр // Строительство и архитектура Москвы. 1981. № 2. С. 32.

⁵ Кони Ф. Из устных рассказов старожилы. М., 1841.

⁶ Глушковский А. П. Воспоминания балетмейстера. Л.; М., 1949. С. 83.

⁷ Танеев С. В. Из прошлого императорских театров. Вып. 1. СПб., 1885. С. 34.

⁸ ЦГИА г. Москвы. Ф. 16. Оп. 6. Св. 711. Д. № 72028. Отношение № 652 от 23/V 1816 г.

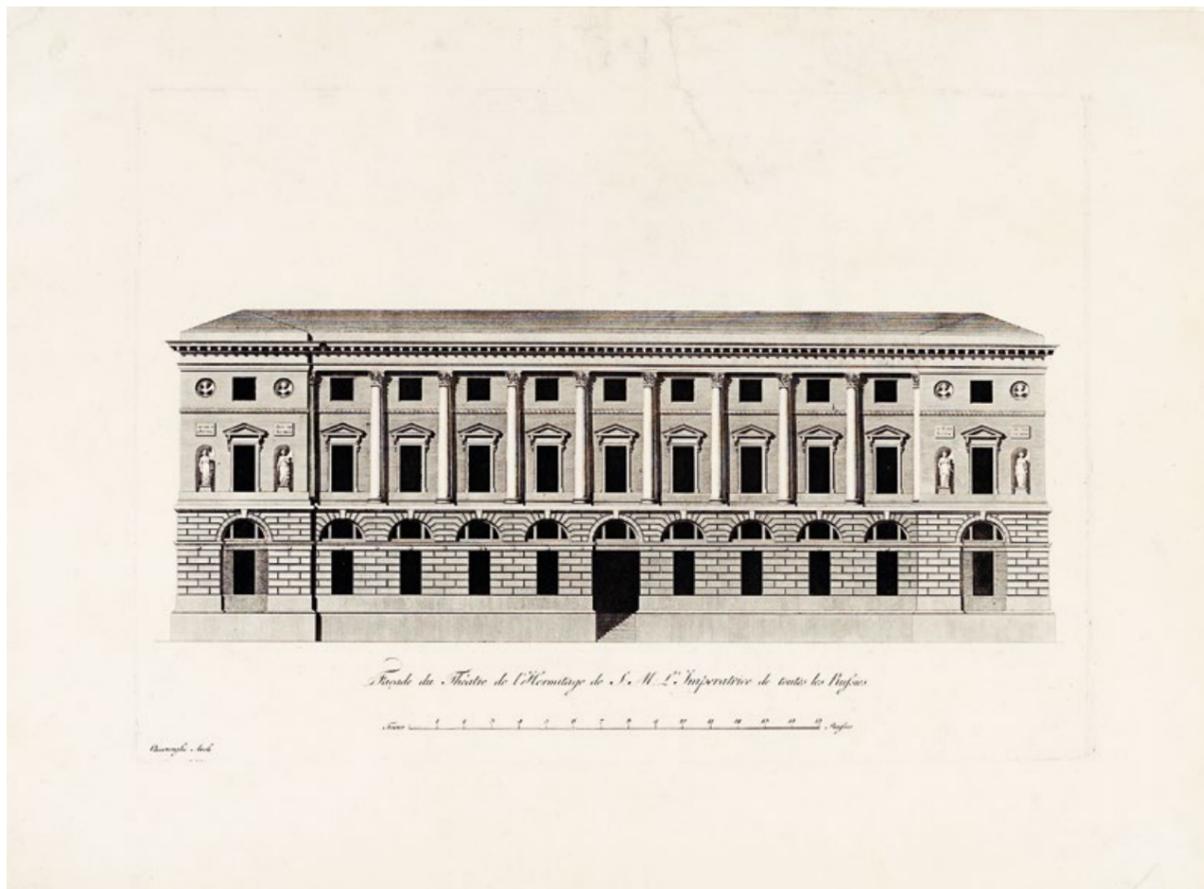
⁹ Архитектор Михайлов Андрей Алексеевич (1773–1849) — профессор Академии художеств, член Комитета по делам строений и гидравлических работ Санкт-Петербурга, участник конкурса на проект Исаакиевского собора и здания Сената и Синода. Среди известных его построек — здание Российской академии наук, Рисовальный корпус Академии художеств, здание Патриотического института, церковь Св. Екатерины.

¹⁰ Толстой М. Я. Об открытии Большого театра // Отечественные записки. СПб., 1825. Ч. 21. С. 179.

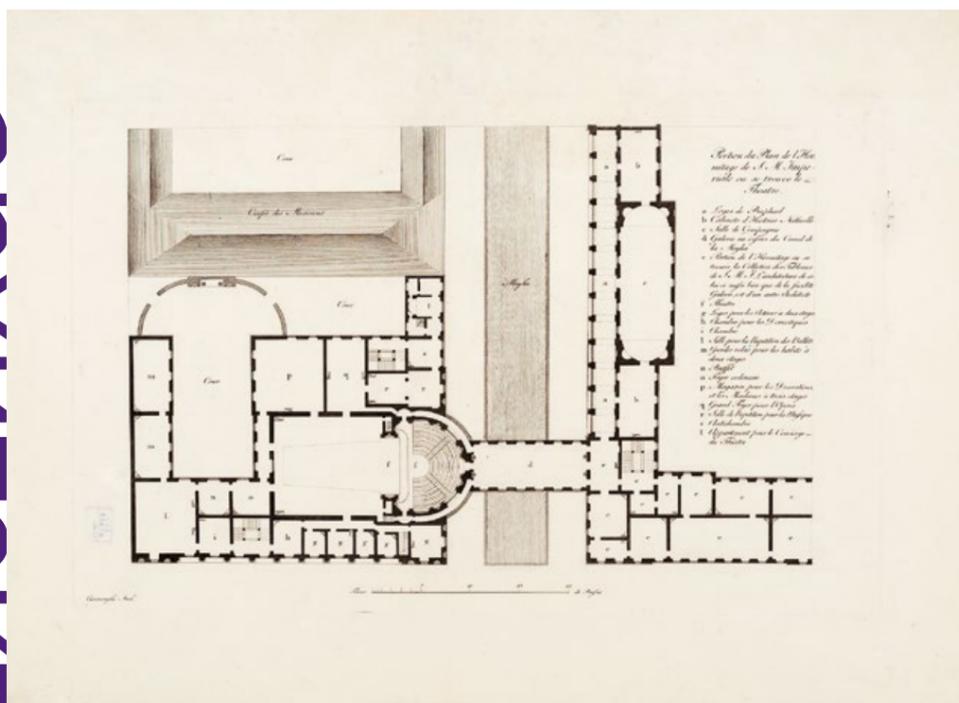
¹¹ Cavos A. Grand Théâtre de Moscou dit Petrovski. Paris, 1857. P. 5–6. Цит. по: Либсон В. Я., Кузнецова А. И. Большой театр СССР: История сооружения и реконструкции здания. М., 1982. С. 144.

¹² Там же.

¹³ Там же.



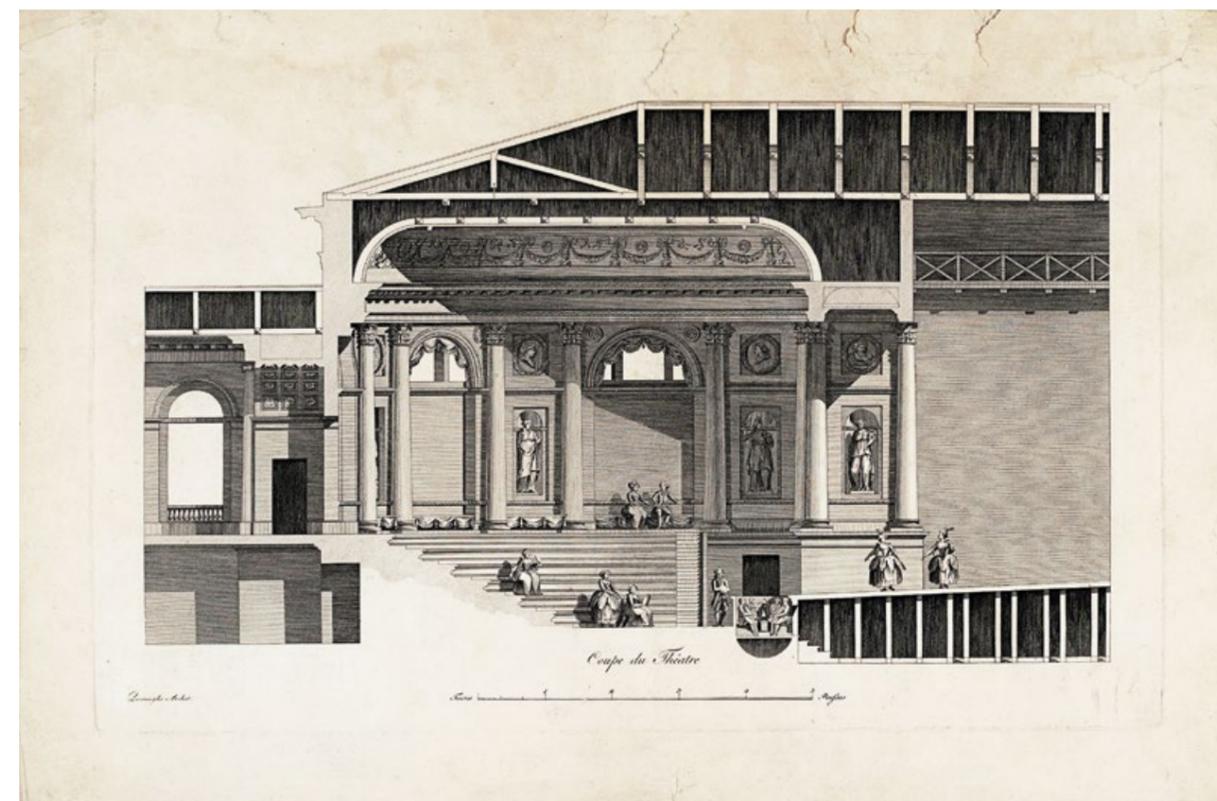
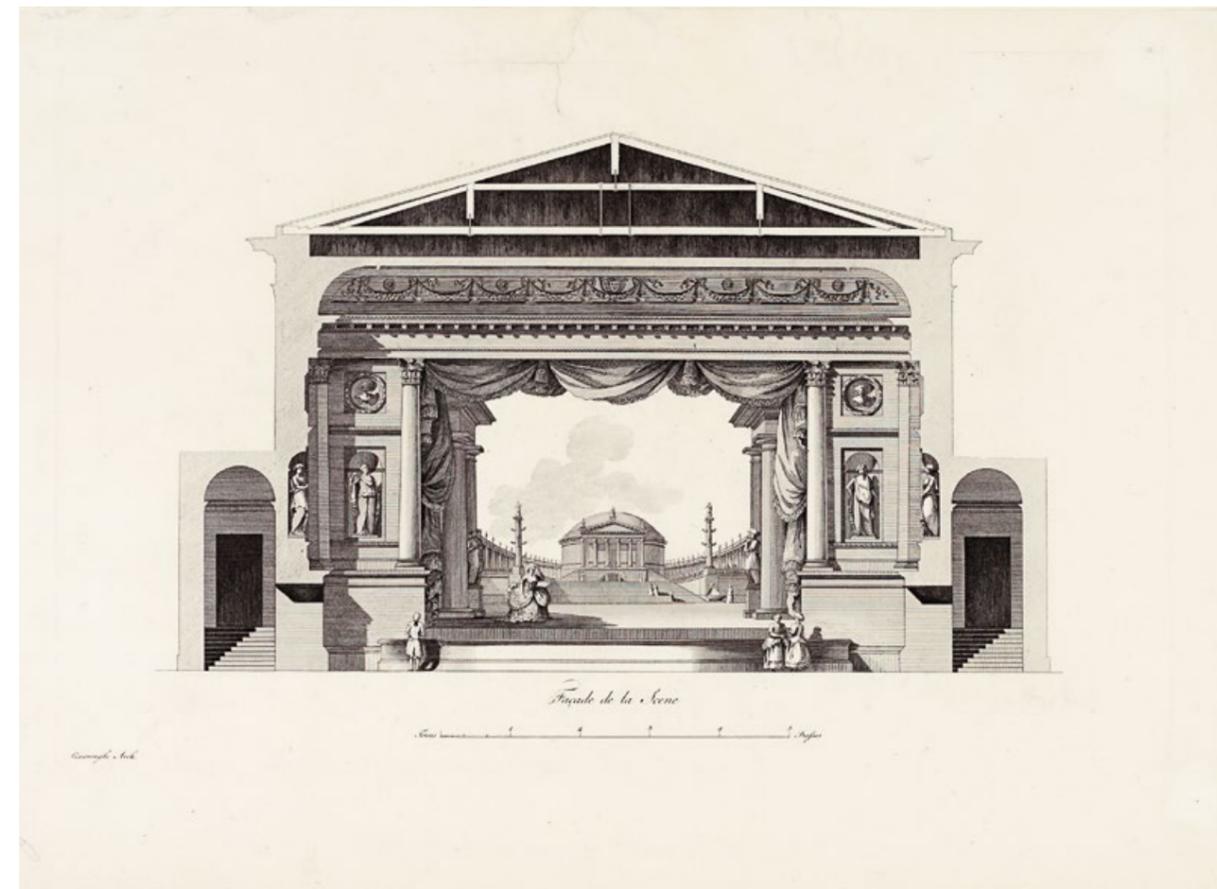
Неизвестный художник по рисунку Дж. Кваренги
Эрмитажный театр в Санкт-Петербурге.
Главный фасад, 1787
Издательство Академии наук
Бумага, офорт. 46,5 × 62,6
ГНИМА РХII-86/5



Неизвестный художник по рисунку Дж. Кваренги
Эрмитажный театр в Санкт-Петербурге.
Генплан, 1787
Издательство Академии наук
Бумага, офорт. 49,6 × 68,4
ГНИМА РХII-86/3

Неизвестный художник по рисунку Дж. Кваренги
Эрмитажный театр в Санкт-Петербурге.
Поперечный разрез с видом на сцену, 1787
Издательство Академии наук
Бумага, офорт. 45 × 64,6
ГНИМА РХII-86/6

Неизвестный художник по рисунку Дж. Кваренги
Эрмитажный театр в Санкт-Петербурге.
Продольный разрез по сцене, 1787
Издательство Академии наук
Бумага, офорт. 43,1 × 63,7
ГНИМА РХII-86/7





К. И. Кольман
Вид Эрмитажного театра, нач. XIX в.
Перо, тушь, кисть, акварель. 18,6 × 25,2
ГЭ ОР-22696

—
Эрмитажный театр в Санкт-Петербурге
(арх. Дж. Кваренги, 1783–1787)
Фото, 1950-е
Серебряный отпечаток. 18,3 × 27,5
ГНИМА НВФ-440-008

—
Зрительный зал. Эрмитажный театр в Санкт-Петербурге (арх. Дж. Кваренги, 1783–1787)
Фото, 1950-е
Серебряный отпечаток. 18,3 × 27,5
ГНИМА НВФ-440-009

Джакомо Антонио Доменико Кваренги (1744–1817) — итальянский архитектор, ведущий представитель строгого классицизма в России. Родился в Италии, обучался живописи и архитектуре в Риме. В 1779 году приехал в Россию по приглашению Екатерины II и был назначен придворным архитектором.

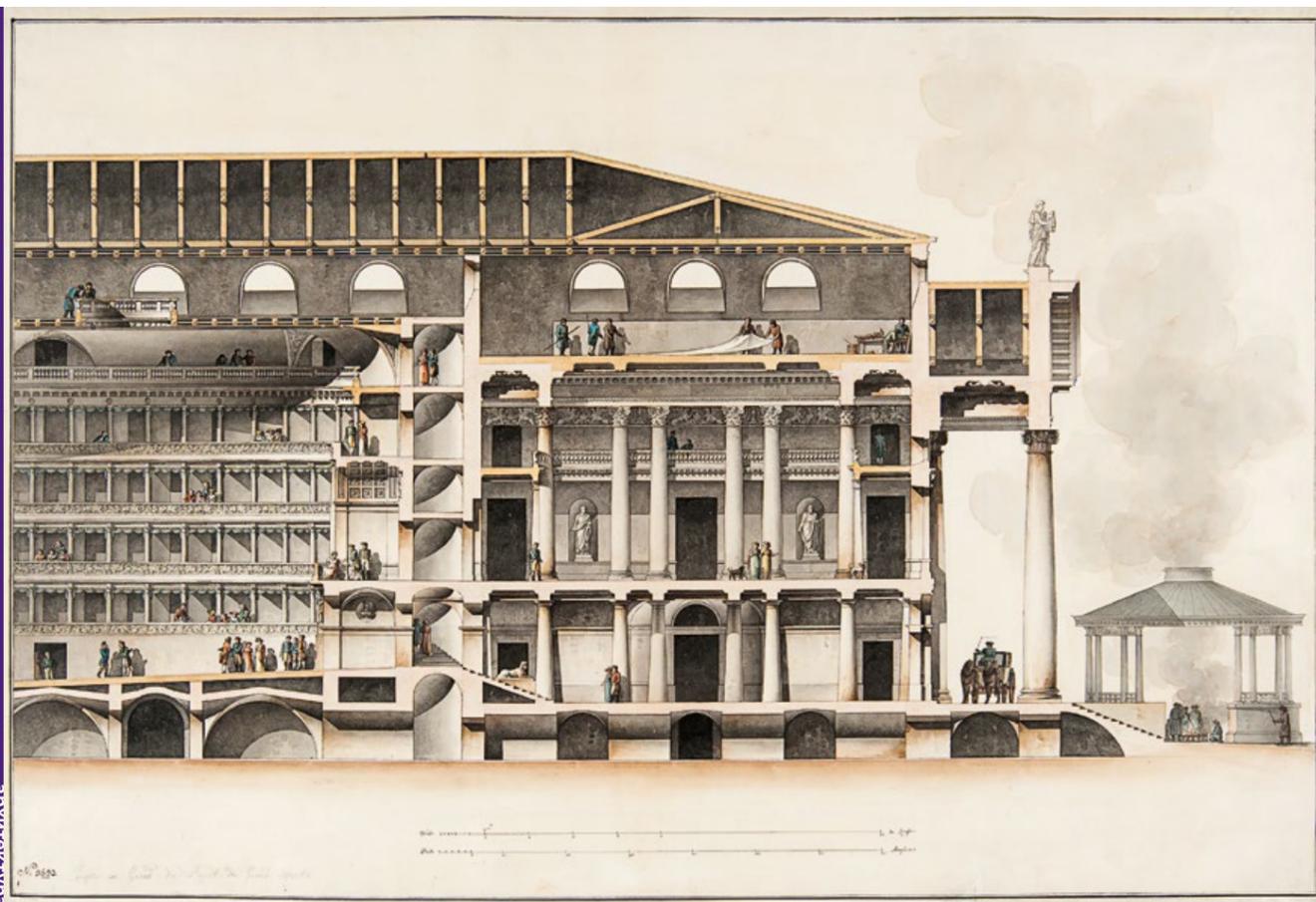
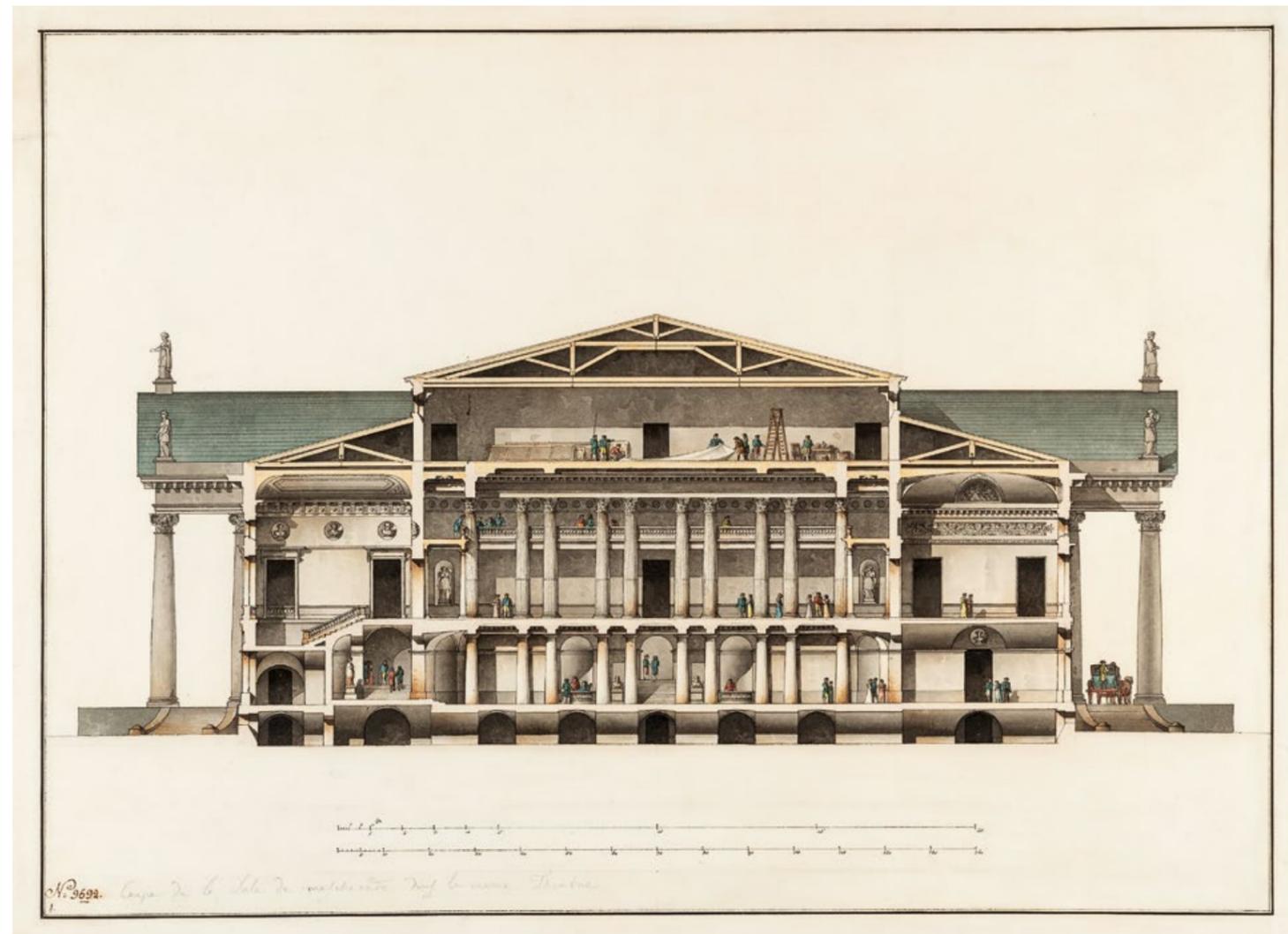
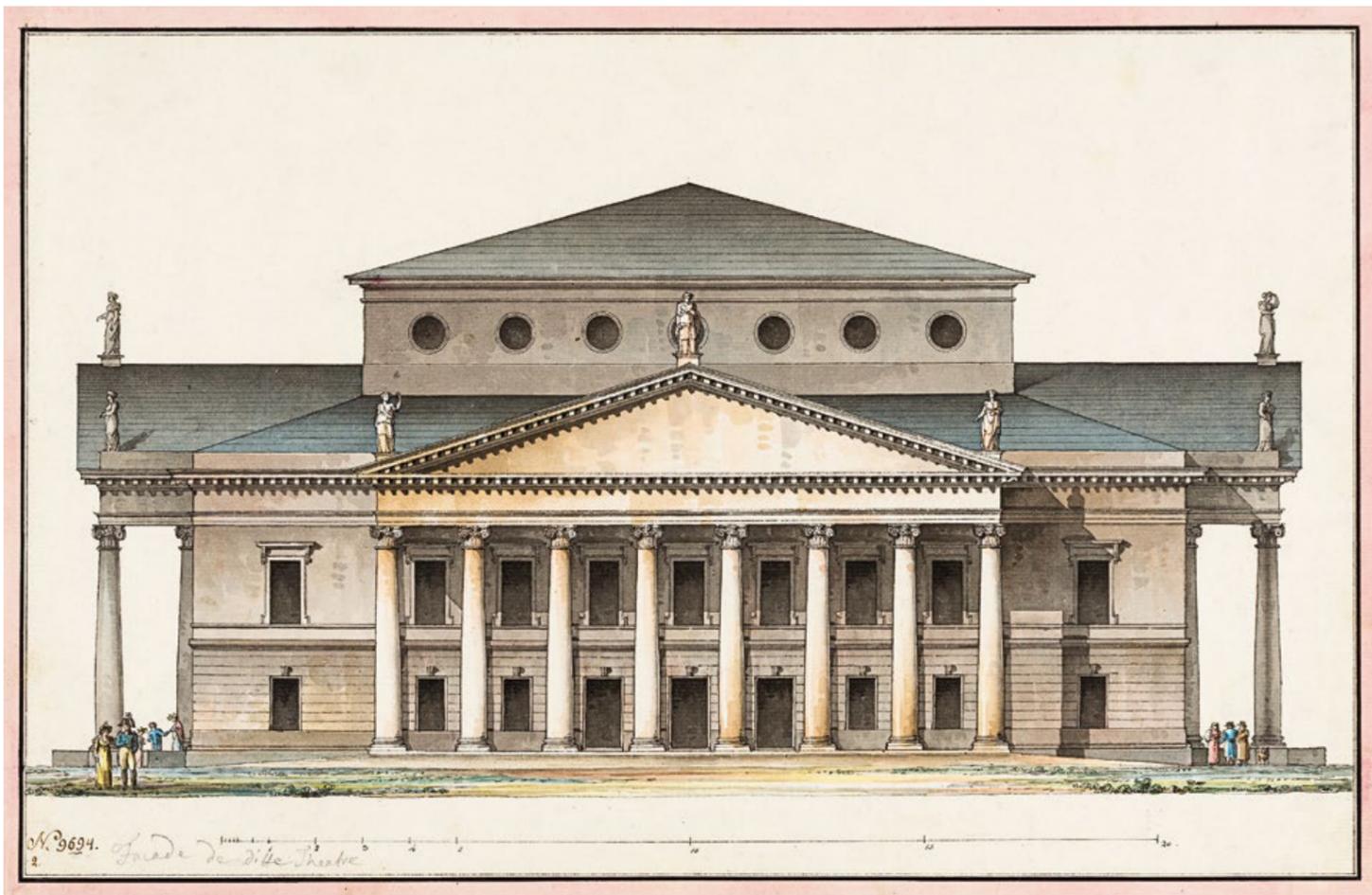
Античные художественные симпатии Кваренги, сформировавшиеся во время его обучения в Италии, в точности соответствовали предпочтениям императрицы Екатерины II, что обусловило успех архитектора при русском дворе. Особенно ярко это совпадение проявилось при проектировании самого известного театра Кваренги — Эрмитажного. Архитектор был хорошо знаком как с античными театрами Италии, так и с выдающимся произведением Андреа Палладио — театром Олимпико в Венеции. Еще в конце 1770-х годов Кваренги выполнил свой первый проект театра для итальянского городка Бассано в общепринятой тогда ярусной планировке (не осуществлен).

В 1783 году в результате масштабной перепланировки Зимнего дворца был уничтожен большой дворцовый театр, построенный Растрелли. Екатерина II задумала устроить в своей резиденции новый театр для узкого круга избран-

ной публики. Проект и постройка его были возложены на Кваренги. Архитектор с согласия императрицы задумал театр «по образцу античных», хотя в его убранстве нельзя не отметить влияния театра Олимпико. В то же время эта работа не стала упражнением в копировании чужих композиционных схем — Кваренги создал совершенно новый тип театрального здания.

Зрительный зал театра небольшой, полукруглый, диаметром 19 м. В центральной площадке партера расставлялись стулья для императрицы и наследников — остальным зрителям отводились шесть рядов амфитеатра. Сам Кваренги писал: «В театре этом нет никаких особенных мест, и при отсутствии этикета всякий может садиться, где хочет. Я сделал амфитеатр полукругом по двум причинам. Во-первых, потому что каждый из зрителей удобнее видит сцену, во-вторых, потому что зрители хорошо видят друг друга и доставляют прекрасную картину глазам, когда театр бывает полон». Об оформлении театра архитектор сообщал: «Я старался придать архитектуре театра





—
Дж. Кваренги
 Проект Большого театра в Санкт-Петербурге.
 Главный фасад, 1811
 Перо, кисть, тушь, акварель. 29,8 × 47,3
 ГЭ ОР-9694

—
Дж. Кваренги
 Проект Большого театра в Санкт-Петербурге.
 Поперечный разрез, 1811
 Перо, кисть, тушь, акварель. 47 × 64,3
 ГЭ ОР-9692

Дж. Кваренги
 Проект Большого театра в Санкт-Петербурге.
 Продольный разрез по главной оси, 1811
 Перо, кисть, тушь, акварель. 64,5 × 95,3
 ГЭ ОР-9690

благородство и простоту; украшения употреблял самые приличные по назначению здания. Колонны и стены сделаны из мрамора. Я поместил на коринфских капителях сценические маски, следуя образцам различных капителей, виденных мною в Риме и, главным образом, найденных мною в раскопках театра в Помпее».

Оборудование сцены было исполнено в соответствии с техническими требованиями XVIII века. Сцена в два раза превышала площадь зрительного зала: «обширна и годна для грандиозных спектаклей, как для музыкальных опер, так и для балетов». Особое внимание уделялось созданию благоприятной акустики: «Над авансценой и под оркестром я велел устроить коробовые своды из елового дерева, чтобы тем самым сделать звуки более ясными и звучными». Работы над театром были завершены в течение двух лет, и в ноябре 1785 года здесь состоялись первые спектакли.

В эти же годы Кваренги осуществил проект подобного интимного театра для царской семьи во дворце в Пелле (дворец строился по проекту

И.Е. Старова, разобранный в царствование Павла I). Среди других работ Кваренги следует выделить проект театра в задуманном графом Н.П. Шереметевым Дворце искусств на Никольской улице в Москве, со зрительным залом-амфитеатром. Проект был исполнен в конце 1780-х в рамках импровизированного архитектурного конкурса, проведенного Шереметевым, но так и не был осуществлен.

Для городских публичных театров Кваренги предпочитал ярусную планировку, позволявшую добиться большей вместимости залов. В 1802 году он составил проект перестройки петербургского Большого театра (не реализован, предпочтению было отдано проекту Тома де Томона). В итальянских собраниях хранится полный комплект чертежей так называемого «театра со сфинксами» Кваренги: главный фасад театра украшен шестиколонным портиком, а входы фланкированы фигурами сфинксов. По всей видимости, проект относится к 1811 году — времени, когда решался вопрос о постройке в Петербурге нового театра у Аничкова сада.

Менее классикой между авангардом Советским театром:

Часть IV

Сергей Кавтарадзе

Театр на политической сцене. Театральное здание в советской архитектуре 1930-х годов

Изучая историю архитектуры конкретной эпохи, мы, как правило, выделяем из общего корпуса памятников здания одного функционального назначения, наиболее полно отражающие ее стилевые черты. Обычно это храмы, хотя в данной роли бывали и дворцы, и особняки, и доходные дома. В тот особый период, когда решалось, каким путем — авангардным или классическим — будет двигаться дальше советская архитектура, такой типологической доминантой стали театры, точнее, сложные комплексы, призванные заменить обществу и театр, и храм, и клуб, и стадион. Конечно, были и другие проекты — Дворец труда, Дворец Советов, Наркомтяжпром. Однако, как показало время, подобные титанические замыслы практически неосуществимы. А театры, не все, но многие, были воплощены, представления в них идут и сейчас.

Вообще архитектура как вид искусства родственна театру. Здания, построенные так, чтобы стать не только кровом, но и производением, всегда играют роль, изображают работу конструкций, примеряют маски прошлого, притворяются виллой, крепостью или храмом. Актерствуют и детали — колонны и антаблементы, триглыфы и модульоны. Известно, что талантливые архитекторы часто оказывались хорошими сценографами. Звезды советского зодчества — братья Веснины, Владимир Щуко, Георгий Гольц и многие другие — охотно творили не только в пространстве реального города, но и на сцене (особенно в тех случаях, когда театру нужны были не просто кулисы и театральные задники, а трехмерные композиции с обобщенными образами, оперирующими и миметическими сред-

ствами, и собственно формой). Неудивительно поэтому, что именно конкурсы на театральные здания наиболее ярко отражают суть тех важных событий, что происходили в короткий, но чрезвычайно насыщенный временной отрезок начала 1930-х годов.

Есть историческая ирония в том, что пик торжества модернизма пришелся на начало той самой эпохи, что его погубила. Время нэпа, дав относительную творческую свободу, лишило авангарди-

проявлений возвращение к командным методам управления, форсированная индустриализация и насильственная коллективизация, последовавшие за победой в политической борьбе Сталина и его приближенных, воспринимались как новый поворот к масштабному преобразованию Бытия, как шанс на участие в великих делах и на осуществление грандиозных жизнестроительных планов.

Именно в начале первой пятилетки появилась идея строительства типоло-



стов главного — чувства, что они строят не просто новое бесклассовое общество, но и новую, совершенно устроенную, идеально организованную Жизнь. Несмотря на возвышенную риторику, в целом это была прагматичная эпоха. Культурно-массовая работа по-настоящему массовой не была. В основном она сосредоточивалась в рабочих клубах — наследниках дореволюционных народных домов, — где рабочие, недавние деревенские жители, могли собираться после смены, заниматься в библиотеках, закусывать в безалкогольных буфетах и участвовать в самодеятельности, в том числе и сценической. Театральная жизнь страны протекала насыщенно и разнообразно, однако великих начинаний в ней не наблюдалось. Наряду с авангардными и экспериментальными площадками стойко удерживали зрителя традиционные постановки, в которых действовали личности, а не классы. Разумеется, популярными были относительно «низкие» жанры — цирки и кабаре. Всячески поддерживалась самодеятельность масс, например, в городах создавались ТРАМы — театры рабочей молодежи.

На фоне нэповского прагматизма и его внешних «мелкобуржуазных»

«Взятие Зимнего дворца», реж. А. П. Кугель, Н. Н. Евреинов. Массовые празднества в Петрограде, 7 ноября 1920. Серебряно-желатиновый отпечаток. 11,2 × 16 ГЦТМ КП-128371

гически новых сооружений — огромных зданий, совмещающих в себе функции театра, стадиона, площади для военных парадов, зала торжественных собраний и множества других мероприятий, необходимых там, где личность должна чувствовать себя частью огромного, организованного и сплоченного единой целью коллектива. Всего за несколько лет было заказано большое число проектов, а также проведено немало масштабных конкурсов, многие в несколько этапов и с привлечением зарубежных архитекторов. В 1930 году состоялся всесоюзный конкурс на оперно-драматический театр в Ростове-на-Дону. В 1930–1931 годах провели международный конкурс на проект Театра массового музыкального действия в Харькове. «Массовый театр» проектировали для Иваново-Вознесенска. Новосибирск получил проект «синтетического панорамно-планетарного» театра. Большой синтетический театр в 1931 году планировали и для Свердлов-

Театр на политической сцене. Театральное здание в советской архитектуре 1930-х годов

ска. В 1931 году был проведен конкурс на театр МОСПС (Московского областного совета профсоюзов) в Москве. В 1933-м состоялся второй конкурс на это здание. 1932 год — начало проектных работ (и интриг), посвященных московскому Центральному театру Красной Армии. В 1933-м прошел второй тур конкурса на здание театра им. В.И.Немировича-Данченко в Москве. Наконец, в 1934 году обратились к столицам национальных республик — Минску, Ашхабаду, позже Ташкенту; интенсифицировали строительство в Ереване.

Самыми грандиозными были первые конкурсные программы. Появилось особое название — «театр массового действия». Оно родилось не сразу (более ранний конкурс для Ростова-на-Дону предусматривал строительство объекта,



по традиции названного оперно-драматическим театром), однако точно отражало отличие задуманного от традиционных храмов Мельпомены и Талии. Здесь очень важно слово «действие». Действо — это не просто игра, обычная пьеса. Это священнодействие, мистерия, то есть сакральное повторение судьбоносных событий, имеющее почти такую же силу и почти такую же близость к реальности. Это закольцовывание времени, возвращение великого прошлого.

Подобный опыт уже имелся в истории революционного искусства, правда, тогда он обошелся без специально построенного здания: декорацией и архитектурным обрамлением служила сама Дворцовая площадь Петрограда. В 1920 году, к трехлетию Октябрьской революции, режиссер Николай Евреинов поставил грандиозное представление с участием армии, флота (в том числе крейсера «Аврора»), 10 тысяч статистов, мобилизованных диктатурой пролетариата, а также стопятидесятитысячной толпы — то ли зрителей, то ли участников событий. После символического пантомимического действия, развернутого на двух огромных помостах, после проезда колонны грузовиков с революционны-

ми рабочими, массы вновь «пошли на штурм», Зимний подсветили прожекторами «Авроры», а «театр теней» в окнах дворца транслировал «бои» во внутренних покоях. История, еще памятная большинству, была воскрешена практически в том же масштабе².

Присвоение сценическому действию статуса мистерии влекло за собой кардинальные изменения в самой концепции театра. В таком действе не может быть отстраненного «чистого» зрителя: в той или иной мере в процесс включаются все присутствующие. Идея, что в театре новой эпохи не должно быть четкого разделения на наблюдателей и участников, что зритель должен вовлекаться в игру не только душой, но и телом, не оставляла деятелей театрального авангарда (прежде всего, бескомпромиссного новатора,

со сцены, чтобы играть прямо в зрительном зале. В пределе условность спектакля и реальная жизнь должны были разрушить «четвертую стену», слиться в совместном строительстве счастливого будущего. (Вот красноречивый фрагмент программы конкурса на Театр массового музыкального действия в Харькове: «Сцена должна быть механизирована с полной централизацией управления всех сценических устройств. В соответствии с идеологическими требованиями постановочных процессов необходимо разрешить задачу слияния актера со зрителем путем развития просцениума и другими средствами по усмотрению автора. При проектировании сцены должна быть целиком разрешена задача так называемого сценического пространства для постановки зрелищ массового действия»⁴.)

Панорама с фрагментом бокового фасада
Драматического театра им. М. Горького
(арх. В.А.Шуко, В.Г.Гельфрейх,
скульп. С.Г.Корольков, 1930–1936)
в Ростове-на-Дону
Фото, 1930-е
Репродукция, стекло, ч/б негатив. 18 × 24
ГНИМА V-15477

Такой задаче как нельзя лучше соответствовали принципы именно модернистской архитектуры. Например, отказ от устройства театрального здания в едином объеме и обращение к композициям из множества отдельных помещений, каждое со своей функцией, были не только выражением верности принципам конструктивизма. Это способ агрессивного распространения архитектуры, ее упорядочивающей и организующей силы во внешнее пространство, навстречу хаосу еще не охваченной революционными преобразованиями реальности.

Сергей Кавтарадзе

218

Пожалуй, только братья Веснины оставались честными функционалистами: их проекты гармоничны и уравновешенны, композиции статичны, а подача в перспективах и аксонометриях избегает «динамизирующих» ухищрений. Таков проект Театра массового музыкального действия в Харькове. Так же выглядит осуществленное здание Дворца культуры Пролетарского района Москвы⁵. Веснины вообще прекрасно понимали специфику театра и театрального здания. Несмотря на предусмотренную возможность сквозного прохода парадов и демонстраций, в их пояснительной записке со знанием дела обсуждается наличие сценического портала, колосников, указывается число возможных планов в декорациях.

Другие же модернисты, в том числе представители групп АСНОВА (Ассоциация новых архитекторов) и АРУ (Объединение архитекторов-урбанистов), уже не могли избежать соблазна передать пафос движения вперед, навстречу коммунистическому будущему, их образы «лучезарны» и полны благородных порывов. В графике это достигалось низким горизонтом (искусствоведы называют такой прием «лягушачьей перспективой») и острыми углами перспективных линий (как при съемке широкоугольным объективом), что, правда, являлось изменой принципу примата прямого угла Ле Корбюзье.

Очень скоро выяснилось, что есть другие стили, не столь радикальные в отрицании исторического наследия, зато куда лучше приспособленные к выражению пафоса. Уже в 1932–1933 годах творческие соревнования перестали быть царством бескомпромиссных модернистов. Если на первом конкурсе на Театр МОСПС в 1931 году в центре внимания были такие отчаянные авангардисты, как Константин Мельников, Николай Ладовский, Александр Никольский, Бруно Таут⁶, то на втором, объявленном в 1933-м, конструктивист Николай Колли с многообъемной композицией в духе Дома Центросоюза, вероятно, чувствовал себя одиноким в окружении коллег, не стеснявшихся обращаться к наследию прошлого, а в подаче перспективных видов даже немного маскировался под них. Зато сотрудники Алексея Щусева — Анатолий Жуков и Дмитрий Чечулин — представили фасад по-своему смелый и отчаянно эклектичный, собравший

Театр на политической сцене.
Театральное здание в советской
архитектуре 1930-х годов

и пилоны, и ордера, и барельефы, и круглую пластику. Еще большее почтение к классике проявилось в предложении Виктора Кокорина, где покрытые огромными кессонами стены возвышались над колоннадами безукоризненного композиционного ордера. Пожалуй, пафосные тенденции лучше всех выразил Илья Голосов: его проект не перегружен «наследием», зато выступающие из общего



овального объема пилоны со скульптурой отлично выражали стремление вперед и вверх — «навстречу великим победам». По существу, это возвращение в доминирующий в ту эпоху мировой тренд — обращение к стилю, позже получившему название «ар-деко».

Еще более отчетливо данная тенденция заметна в других творческих соревнованиях. Так, например, первоначальный проект здания театра им. Вс. Мейерхольда архитекторов Михаила Бархина и Сергея Вахтангова был раскритикован за аскетичность, и к работе были привлечены силы, способные придать постройке нарядный вид. На втором этапе конкурса на театр им. В.И.Немировича-Данченко (июль 1933 года) совет жюри во главе с самим Немировичем-Данченко выбрал в качестве лучших именно те работы, которые можно отнести к ар-деко (у нас в стране для определения этого стиля допустим термин С.О.Хан-Магомедова «постконструктивизм»). И модернистские проекты М.Гинзбурга и братьев Веснинных, и «историзмы» в исполнении А.Власова, А.Жукова и Д.Чечулина остались не отмеченными. Победили работы Архитектурного кабинета Наркомпроса (Г.Кру-

тиков и В.Попов), Гипрогора (А.Аркин и, в качестве художника, Кувакин), художника И.Рабиновича и архитектора Э.Розенфельда⁷.

Причин для отказа от масштабных авангардных решений, от «синтетических театров» и площадок для массовых действий было несколько. Уже в начале 1932 года в редакционной врезке к статье Георгия Крутикова «Большой синтетиче-

Клуб Союза коммунальников им. И.В.Русакова
(арх. К.С.Мельников, 1927–1929) в Москве
Фото, 1929
Фоторепродукция М.М.Чуракова, 1970-е
Стекло, ч/б негатив. 13 × 18
ГНИМА XI-34426

ский театр в Свердловске» говорилось, что проекты конкурса обсуждались специальным совещанием делегатов XVII партконференции, которое «сочло возможным: 1) отказаться от пропуска через театр массовых демонстраций, воинских частей и т.п., 2) от постройки отдельного концертного зала, 3) ограничить трансформацию зала для съездов и т.п. до 6 тыс. чел., 4) упростить задание по механизации партера и сцены, 5) сократить площадь сцены и 6) допустить увеличение числа лож»⁸. Конечно, такая скромность, прежде всего, была вызвана нехваткой средств. Однако существовали и другие причины. Театр возвращался к своему исконному призванию — быть театром. Без военной техники и «демонстрирующих масс» на сцене, но с декорациями, занавесом на портале и ложами, из которых трудно взаимодействовать с актерами. Победившие во внутривидеальной борьбе Сталин и его ближайшее

219

окружение видели будущее иначе, чем романтики авангарда. Социализм предстояло строить в одной отдельно взятой стране, государство, вопреки тому, что предсказывал Маркс, не только не собиралось отмирать, но и беспредельно усиливало свою власть. Задача упорядочить мироздание во всей полноте больше не ставилась, наоборот, от неподвластного Сталину мира отгораживались непроницаемыми границами. Внутри была страна, в ней — города, а крупным городам, как и в дореволюционном прошлом, полагался театр. С единым объемом, со сценической коробкой и зрительным залом, с кулисами, задником и желательным — большой парадной люстрой над креслами партера.

Авангардные решения здесь никак не подходили. Проекты модернистов всегда рассматриваются авторами как независимо существующие объекты. В пояснительных записках, конечно, указывалось, на какой площади здание стоит и на какие улицы выходят его фасады. Но в графике этого нет. На планшетах модернистов театр — машина для постановок, сложный агрегат, который можно поставить всюду, была бы необходимость. Однако в новой сталинской жизни подобное недопустимо. Здание — часть городской среды и, соответственно, часть ансамбля. Не случайно на страницах профессиональных журналов появляются «птички» — гипотетические виды с высоты птичьего полета, — очень похожие на реконструкции античных полисов, с храмами, форумами и театрами. «Нельзя к зданию театра Мейерхольда на данном месте относиться как к имеющему единичное значение. Нужно было решить архитектурно весь кусок Садово-Триумфальной площади, примыкающей к зданию театра. Другие проектировщики решали тоже только угол. А этого недостаточно. Нужно решить весь ансамбль», — писал А. Щусев, обосновывая отказ от уже принятого к осуществлению проекта⁹.

Фасады без декора, характерные для авангарда, в наступающую эпоху также становились все менее приемлемыми. Конструктивизм еще не запретил полностью, но как бы само собой подразумевалось, что это стиль промышленной архитектуры¹⁰. В принципе модернистов справедливо обвиняли в формализме. Они не просто составляли композиции из функциональных объемов, но и делали это красиво, призывая на помощь свое мастерство в ритме, пропорциях и игре пространств. Однако и новым вождям, и «массам» абстрактное эстетство было чуждо. Требовались простые и понятные символы — серп и молот, звезда, самолет.

Впервые это стало понятно в Ростове, где осуществленное здание напоминает то ли трактор, то ли танк. Еще более наглядна история с конкурсом на Центральный театр Красной армии 1932–1934 годов. После серии аппаратных интриг победители первых этапов были отстранены от реализации, а заказчики, прежде всего Лазарь Каганович, подсказали своим фаворитам — деятелям ВОПРА (Всероссийское общество / Всесоюзное объединение пролетарских архитекторов) Каро Алабяну и Василию Симбирцеву — самое простое, лобовое решение: положить



Центральный театр Красной армии (арх. К.С.Алабян, В.Н.Симбирцев, при участии Б.Г.Бархина, 1934–1940) в Москве. Капители колонн
Фото Сасфенова, 1930-е
Пленка, ч/б негатив. 24 × 36
ГНИМА V-6137

в основу композиции плана пятиконечную «красноармейскую звезду»¹¹.

Как известно, развитие архитектуры, которую теперь принято называть «сталинской», на стадии ар-деко не остановилось. В принципе в промежутке между великими войнами в мировой архитектуре сосуществовали и взаимодействовали три основных тенденции. Во-первых, модернизм, в котором историческое наследие присутствовало через категорическое отрицание оно. Во-вторых, ар-деко, до Второй мировой войны реально доминирующее направление, настолько распространенное, что его не сразу заметили и не сразу осознали как самостоятельный стиль (это произошло только в 1960-е годы). Наконец, в-третьих, это почтительное обращение к историческому наследию, точнее, наследиям, так как выбор того, чему следует подражать, становился делом принципиально

важным. Эти же течения можно заметить и в истории архитектуры нашей страны, только в силу влияния административных факторов они здесь редко практиковались одновременно, чаще всего что-то одно становилось доминирующим и обязательным.

В итоге на долгие годы в Советском Союзе победила именно третья тенденция, использование исторического наследия — курс на строгое следование тому, что оставлено прошлым, без трансформаций и искажения пропорций. Впрочем, в истории отечественной архитектуры

театра это порой давало неожиданные результаты. Городами, которым остро потребовался театр, оказались столицы так называемых национальных республик, в том числе те, что ни театра, ни драматического искусства до сих пор не знали. Вместе с европейским Минском в ряд городов, где должны были появиться храмы сценических муз, вошли закавказский Ереван и среднеазиатские Ашхабад и Ташкент. Это породило интересный феномен, в случае со Средней Азией демонстрирующий предельную эклектику. Поскольку в местной архитектурной типологии исторически театров не было, использовались традиционные композиции, какими они сложились в Европе XIX века. Все это украшалось привычным декором, чаще ордерным. А уже потом, заполняя фриз и простенки, на плоскости накладывался «национальный орнамент», мотивы с ковров и рукописных книг. Порой это порождало химерические эффекты. Так, на проектной графике Вла-

димира Шуко 1934 года, представляющей предложение по Государственному театру Туркменской ССР, франты в белых панamaх, командиры в португелях и галифе и туркменские аксакалы в халатах и папах-тельпек стоят на ступенях здания, чей образ явно навеян фантазиями Фердинандо Галли да Бибиена и строительной практикой Жака-Жермена Суффло. Впрочем, в этом предложении и настоящих восточных мотивов немного — геометрический орнамент и огрубленные подобию мукарнас.

Зато позже, уже в 1939 году, другой архитектор с дореволюционным академическим званием — Щусев — в театре им. Алишера Навои для Ташкента развил данную тенденцию в полной мере. За фасадами в романском стиле (в дальнейшем парадный портик был переработан с добавлением мотивов исламской архитектуры) скрывались интерьеры, богато украшенные местными мастерами, работавшими в соответствии с национальными традициями.

Перед самой войной было закончено строительство еще одного «национального» театра — в Ереване. Это здание занимает особое место в ряду рассматриваемых сооружений, поскольку более других заслуживает звания «синтетического». Проект Александра Таманяна гармонично вобрал в себя и сплавил воедино практически все тенденции театральной архитектуры первой половины XX века. Работа над ним началась еще в 1926 году, за несколько лет до эпохи больших театральных конкурсов¹². Тогда речь шла о Народном доме, то есть, как уже говорилось, о развивавшемся с дореволюционных времен типе клубного здания для рабочих. Однако предложенные здесь концептуальные решения предвосхитили основные тенденции архитектуры начала 1930-х годов. Прежде всего, это идея двух залов для одной сцены — открытого летнего и купольного всепогодного, а также возможность трансформации партера в площадки для народных гуляний, применение амфитеатра и отказ от лож и балконов как выражение демократического равенства зрительской массы, разрушение преград между актером и зрителем. Таманян мог черпать подобные концепции не только из идеологического арсенала большевиков. Воспитанник Императорской Академии художеств, он прекрасно ориентировался в европейской культуре

той эпохи, был, очевидно, знаком и с традиционными экспериментами руководителя берлинского Немецкого театра Макса Рейнхардта и, возможно, даже с теософскими воззрениями Рудольфа Штейнера, по крайней мере, в композиции ереванского театра можно усмотреть некоторое сходство с первым Гётеанумом¹³. Овал из амфитеатров предугадывает конкурсные предложения модернистов, например проект Театра массового музыкального действия в Харькове братьев Весниных. В то же время работа Таманяна предвосхитила и более поздние тенденции. Несмотря на наличие двух залов, здание решено единым объемом. Оно с самого начала задумывалось как часть городской среды нового Еревана и, более того, как один из главных элементов градостроительного ансамбля. Наконец, проект второй половины 20-х годов уже решил задачу, игнорировать которую стало не только можно ко времени его осуществления, то есть в 1939–1940 годах. Театр Таманяна — это, безусловно, памятник именно армянской архитектуры. Причем, чтобы сделать образ «национальным», неоклассицисту Таманяну не потребовалось обращаться к поискам специфического местного орнамента¹⁴. Большой аркатурный декор на полукруглом фасаде четко ассоциируется с аркадой нижнего яруса круглого храма Звартноц, построенного в VII веке в соответствии с античной традицией. Храм, открытый археологами в 1901–1907 годах, прекрасно соединял в себе архитектурную классику и национальный колорит, подсказав архитектору простой творческий ход, свободный от применения чрезмерно экзотических решений.

Война и послевоенная разруха на время притормозили, хотя и не прекратили полностью работы по возведению театральных зданий. Этот труд не заморал ни во время боев, ни в 1950-е годы. Появлялись театры и позже, в благополучные десятилетия советской эпохи, рождаются и сегодня — в новой России. Однако смысл этого строительства стал иным, не тем, что в 1930-е годы. Зритель теперь только «зрит». Из проектирования зрелищных зданий ушла экзистенциальная составляющая, идея, что тот, кто приходит в театр, должен выйти из него другим человеком: преобразиться, переродиться и перековать — стать строителем Светлого Будущего, достойным современником великой эпохи.

¹ Хазанова В.Э. Клубная жизнь и архитектура клуба. 1917–1941. М., 2000; Воробьев А.Ю. Архитектурные конкурсы 1930–1932 годов на театр массового действия и синтетический театр в СССР. Поиски театра нового типа: Дис. ... канд.

архитектуры / Мос. архитектурный ин-т. М., 2012. С. 89–93.

² Подробно и с привлечением архивных материалов это событие описано в монографии: Чубаров И. Коллективная чувственность: теории и практики левого авангарда. М., 2014. С. 134–146.

³ Бархин М. Театру новатору — новую архитектуру // Строительство Москвы. М., 1932. №7. С. 17.

⁴ Цит. по: Театр массового музыкального действия в Харькове. АСНОВА // Советская архитектура. Орган секции соцраселения и жил.-бытового строительства Ин-та экономики Комакадемии, сектора науки Наркомпроса и ЦК Союза рабочих промышленного жилищно-коммунального строительства. №1–2. М., 1931. С. 60.

⁵ Хронологически это первый конкурс на здание рассматриваемого типа — 1930 год. Правда, это был еще скорее клуб, чем театр. Веснины получили внеконкурсный заказ, их проект и был осуществлен. На эту работу очень похоже их предложение по театру им. В.И.Немировича-Данченко.

⁶ Карра А. Архитектура театра. Конкурс на проект театра МОСПС // Строительство Москвы. М., 1932. №7. С. 13–19.

⁷ Круглов Н.А. Театр им. В.И.Немировича-Данченко // Советская архитектура. М., 1933. №6. С. 35.

⁸ Советская архитектура. Орган секции... №1. М., 1932. С. 57. (Сам Крутиков, впрочем, в это время был еще в плену жизнестроительных порывов: «В проекте АРУ на улице, на площадь перед театром выдвигается группа помещений для работы с массовым зрителем, являющихся центром массовой работы. Задача этого форпоста нового театра — эмоциональная, идеологическая зарядка масс». (Там же. С. 71.))

⁹ Щусев А. Против аскетической архитектуры // Строительство Москвы. М., 1933. №2–3. С. 17.

¹⁰ Там же.

¹¹ См. подробнее: Хан-Магомедов С.О. Архитектура советского авангарда. Кн. 2. Социальные проблемы. М., 2001.

¹² Тигранян Э.А. Архитектура театров Армении // Պիտված քաղաքաշինչի հանդես. Vol. 3. 1974. P. 72–76.

¹³ Гётеанум — памятник «органической архитектуры», спроектированный Р. Штейнером в 1920-х годах, — всемирный центр антропософского движения в швейцарском городе Дорнахе, названный в честь Гёте. См. подробнее: Казарян А. Архитектурная идея Народного дома в Ереване. Размышления о творческом методе Александра Таманяна // Вопросы театра. 2014. №1/2 (вып. XV). С. 267–279.

¹⁴ Об этом: Хан-Магомедов С.О. Архитектура советского авангарда. Кн. 1. Проблемы формообразования. Мастера и течения. М., 2001.



Трибуна. Первомайские торжества на площади Коммуны (Суворовской) в Москве
Фото, нач. 1930-х
Серебряно-желатиновый отпечаток. 22,3 × 20,6
ГНИМА НВФ-491-5



Эстрада на Моховой улице в Москве. Праздничное оформление Манежной площади к 1 мая
Фото, после 1934
Серебряно-желатиновый отпечаток. 21,4 × 27,9
ГНИМА НВФ-492-13

Эстрада-трибуна в виде крейсера у здания Центрального дома Красной армии (бывшего Екатерининского института благородных девиц). Праздничное оформление площади Коммуны (Суворовской) в Москве к 1 мая
Фото, 1930-е
Серебряно-желатиновый отпечаток. 23 × 29,2
ГНИМА НВФ-492-28

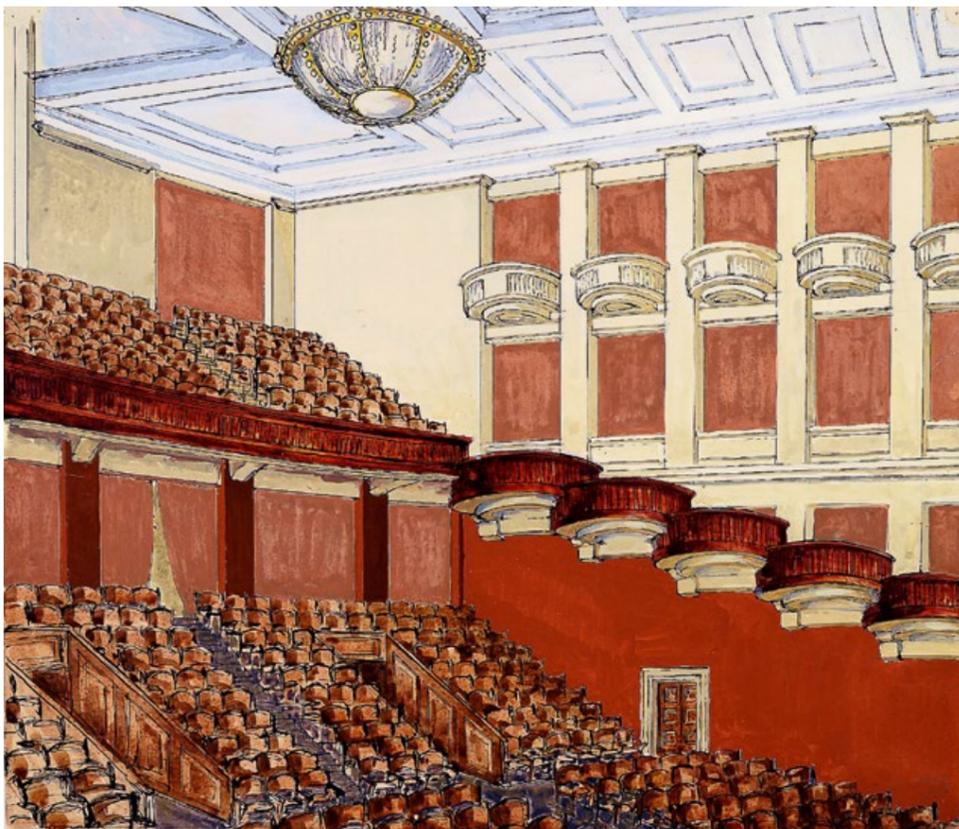


Праздничное оформление Манежной площади в Москве. Концертная эстрада у северного фасада Манежа
Фото, после 1934
Серебряно-желатиновый отпечаток. 18,4 × 25,7
ГНИМА НВФ-492-9

Эстрада-трибуна на площади Коммуны (Суворовской) в Москве
Фото, нач. 1930-х
Серебряно-желатиновый отпечаток. 22,5 × 25,1
ГНИМА НВФ-491-68

Праздничное оформление к 1 мая площади Маяковского (Триумфальной) в Москве
Фото, 1936
Серебряно-желатиновый отпечаток. 19,4 × 28,5
ГНИМА НВФ-492-15





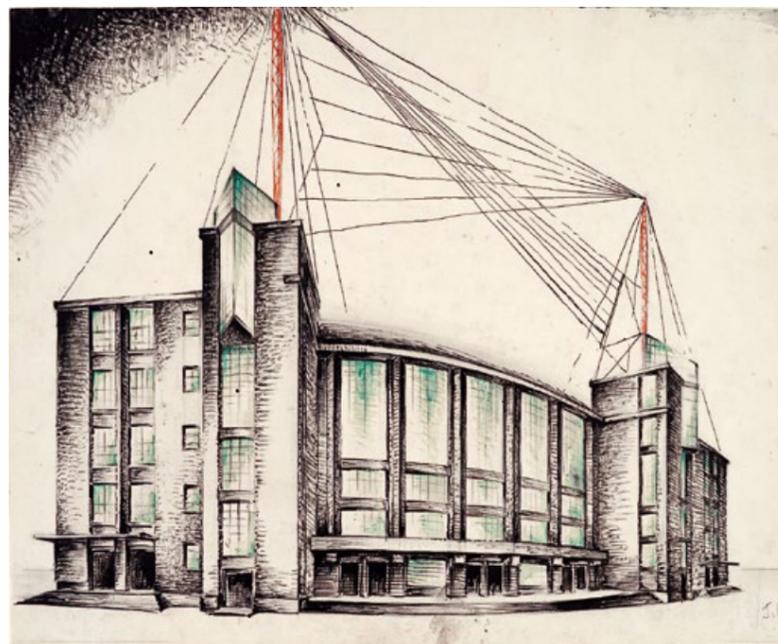
А.И.Гегелло, Д.Л.Кричевский
 Проект Дома культуры Московско-Нарвского района (ныне Дворец культуры им. А. М.Горького) в Ленинграде, 1925. Интерьер зрительного зала
 Бумага на картоне, карандаш, тушь, гуашь, акварель, белила, лак. 42 × 49,9
 ГНИМА Р1а-7664/16

—•—
 Дворец культуры им. А. М.Горького (арх. А.И.Гегелло, Д.Л.Кричевский, 1925–1927)
 Почтовая открытка, 1927
 Бумага, печать. 14,5 × 9,5
 ГНИМА КПоф-5302/36

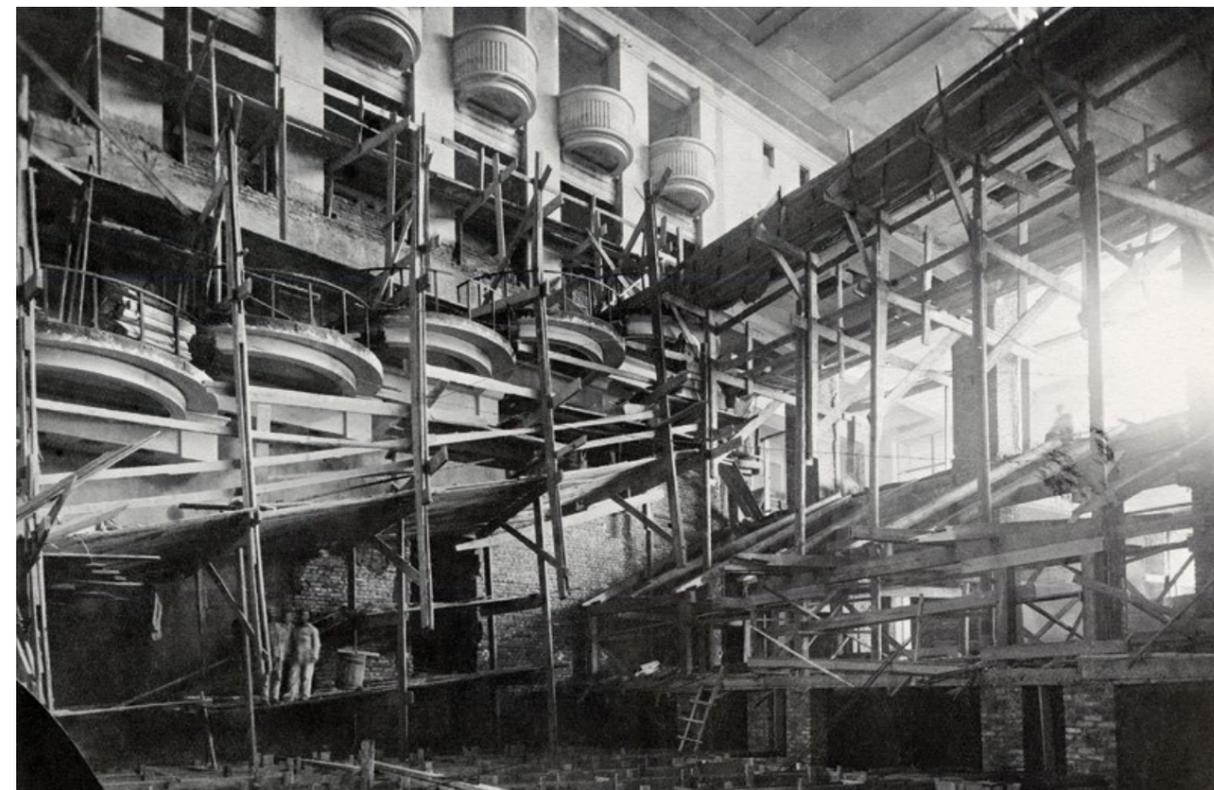
—•—
 Дворец культуры им. А. М.Горького. Интерьер.
 Строительство
 Фото, 1927
 Бумага, печать. 17,1 × 11,8
 ГНИМА КПоф-5302/46

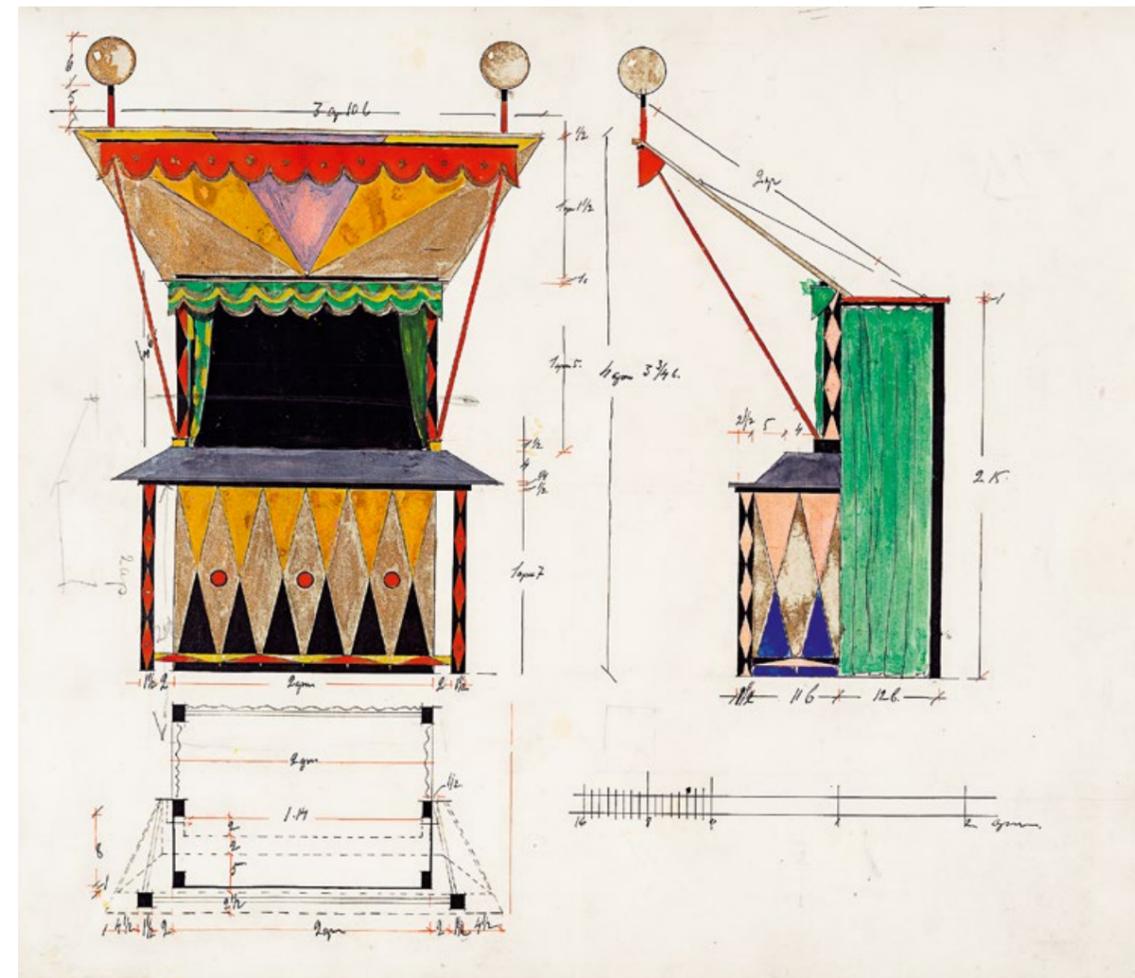
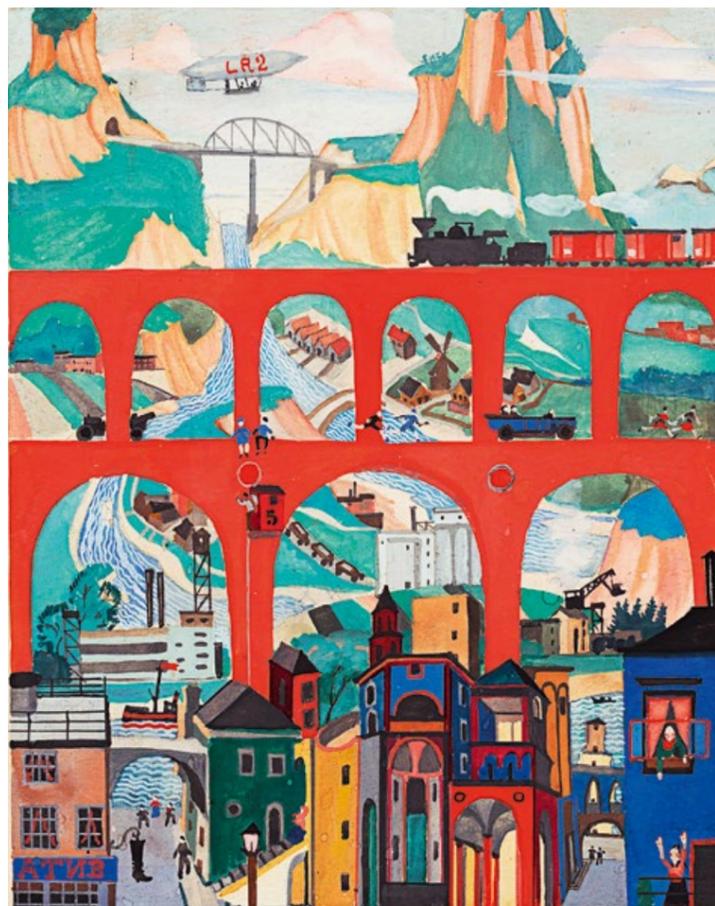
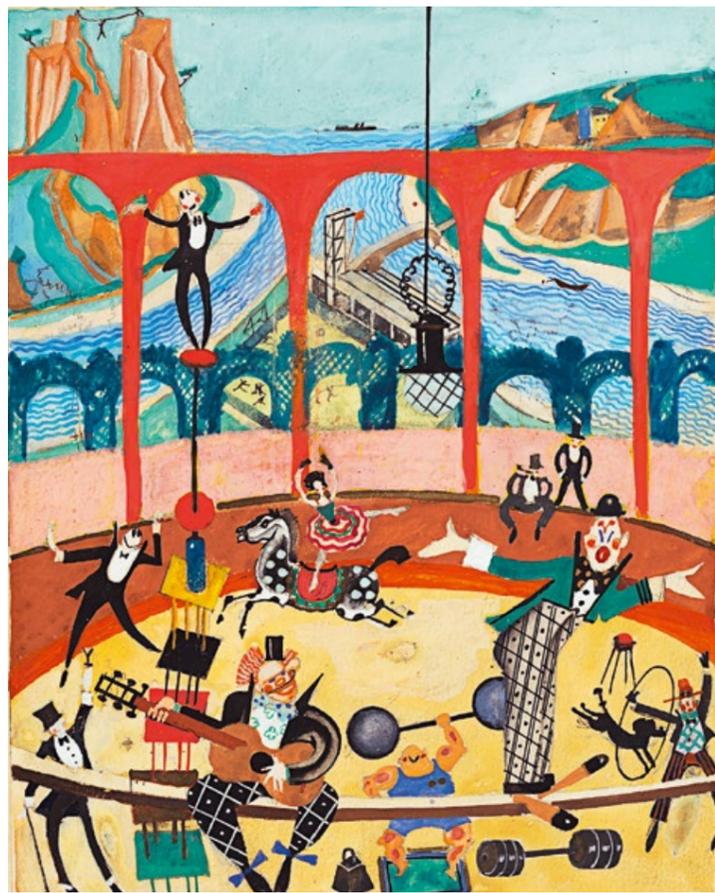


Дворец культуры им. А. М.Горького.
 Фрагмент фасада. Строительство
 Фото Л.Г.Андреевского, 1927
 Серебряный отпечаток. 11,8 × 15
 ГНИМА КПоф-5302/44



А.И.Гегелло, Д.Л.Кричевский
 Проект Дома культуры Московско-Нарвского района (ныне Дворец культуры им. А. М.Горького) в Ленинграде, 1925. Главный фасад. Перспектива
 Бумага, карандаш, тушь, акварель.
 21,9 × 33,9
 ГНИМА Р1а-8149/1





Г.П. Гольц

Реквизит для кукольного представления. Ширма. Фасады. Конструктивная схема, 1920-е. Бумага, тушь, цветная тушь, гуашь, акварель, бронзовый порошок. 40,5 × 46,6. ГНИМА Р1а-14294/1

Г.П. Гольц

Эскиз костюма Женевьевы во фраке к спектаклю «Женитьба ле Труадека» по пьесе Ж.Ромена. Театр им. Евг. Вахтангова, 1926. Калька, карандаш, цветные карандаши, бронзовый порошок. 30,6 × 23. ГНИМА Р1а-14316/8

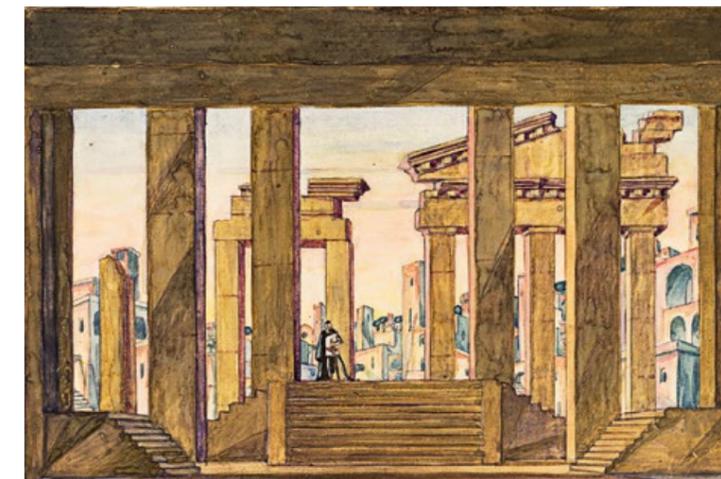
Г.П. Гольц

«Рыцари», «Цирк», «Фантастический пейзаж с каруселями», «Фантастический пейзаж с виадуком». Эскизы декоративных панно Московского театра для детей, 1928. Бумага, карандаш, гуашь, белила. 21,5 × 17; 21,5 × 16,7; 21,1 × 17; 21,2 × 16,7. ГНИМА Р1а-14297-1/2/3/4

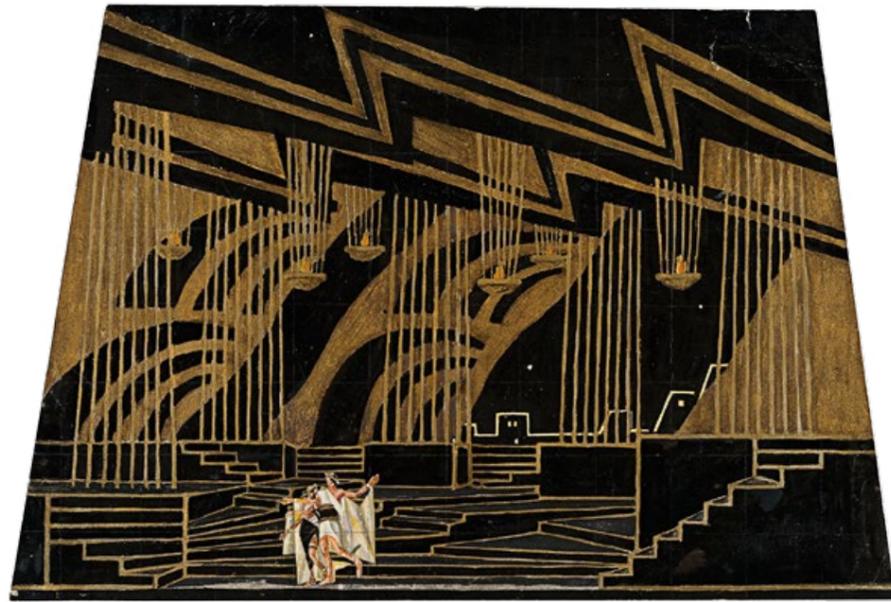




Сцена из трагедии «Электра» Софокла,
пост. Р.Н.Симонов, худ. Г.П.Гольц, В.И.Мухина.
Театр им. Евг. Вахтангова, 1946
Фото, 1946
Серебряный отпечаток, тонирование. 42 × 58 ГНИМА
КПоф-5168-207



В. А. Щуко
Эскизы декораций и костюмов к опере «Риенци»
Дж. Верди. Мариинский театр, 1923
Бумага на бумаге, карандаш, коричневая тушь,
акварель. 25 × 36,5
ГНИМА РІ-6933/2

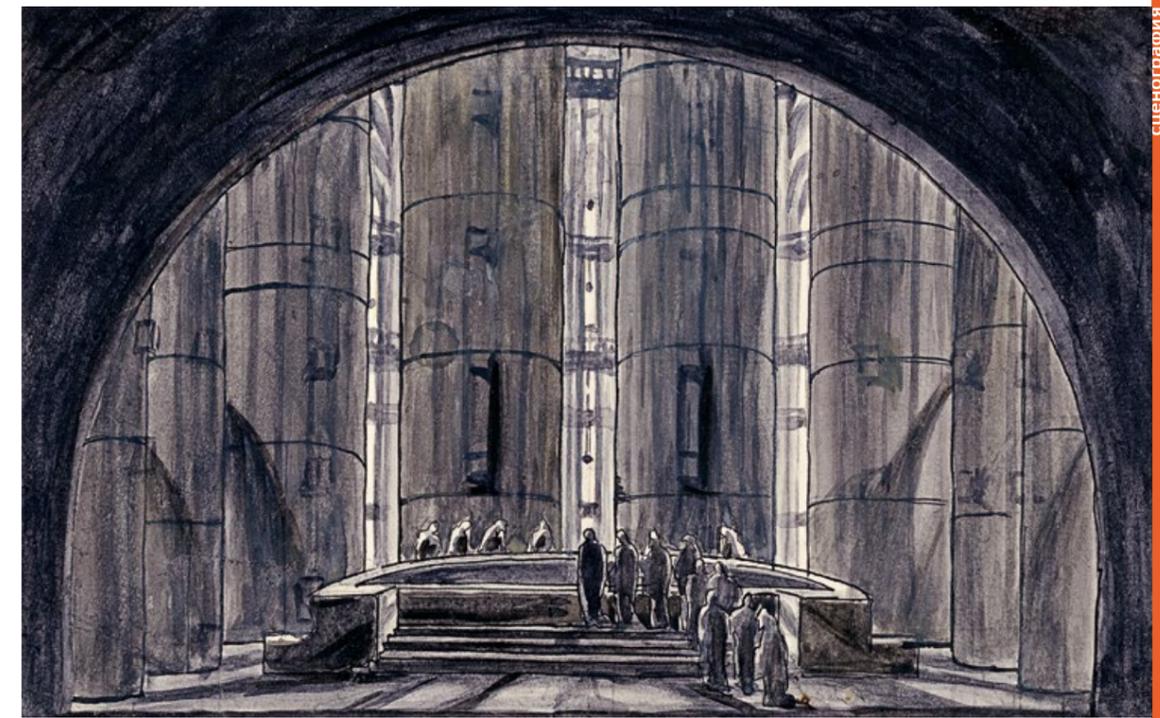


В. А. Шуко
Зал Синего бассейна. Эскиз декорации к драме «Земля» В.Я. Брюсова, реж. Н.В. Петров. Большой драматический театр, Петроград, 1922
Бумага, акварель. 24 × 31,5
ГНИМА РІ-6939/1



В. А. Шуко
Эскиз декораций к трагедии «Антоний и Клеопатра» У. Шекспира. Драматический театр им. А.С.Пушкина (б. Александринский), Петроград, 1922–1923
Бумага, карандаш, темпера, серебряный порошок, бронзовый порошок, белила, аппликация. 25 × 35,3
ГНИМА РІ-6947/1

В. А. Шуко
Эскиз декорации к трагедии «Антоний и Клеопатра» У. Шекспира. Драматический театр им. А.С.Пушкина (б. Александринский), Петроград, 1923
Бумага, карандаш, темпера, бронзовый порошок, серебряный порошок, белила. 25,6 × 35,5
ГНИМА РІ-6947/2



Владимир Шуко (1878–1939) — получив диплом архитектора-художника в мастерской Леонтия Бенуа Высшего художественного училища при Императорской Академии художеств, работал в разных стилях, жанрах и областях. Если ранние постройки архитектора — парковые и увеселительные сооружения — были решены в стиле модерн, а зрелые — в неоклассике (доходные дома в Петербурге, русские павильоны на международных выставках), то после революции Шуко примыкает к конструктивистскому направлению, активно дополняя простые геометрические формы и объемы крупным орнаментом и скульптурой (советская версия ар-деко).

Библиотека имени Ленина и проект Дворца Советов — самые известные работы Шуко, задачей которых становится синтезирование нового «большого стиля» Страны Советов на основе классических форм архитектуры, соцреалистической фигуративной пластики и государственной эмблематики в общественных зданиях небывалого масштаба. Главной театральной постройкой Шуко, осуществленной совместно с его учеником Владимиром Гельфрейхом, остается Драматический театр в Ростове-на-Дону (1930–1935). В этом уникальном театре-тракторе к малому залу (860 мест) ведут

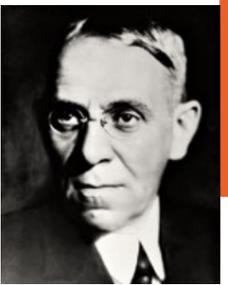
остекленные лестничные марши с выставочными галереями, вынесенные в отдельные объемы-«гусеницы». Открытые лестницы и пандусы для автомобилей направляют зрителей к вестибюлю главного зала (2250 мест). Плоская поверхность фасада театра предназначалась для кинопроекции и рекламы, а фризový горельеф изображал батальные сцены времен Гражданской войны. Театр открывался спектаклем «Мятеж» по повести Дмитрия Фурманова — тогда на сцену была выведена конница. Проект Шуко театра для Ашхабада с закрытым и летним залами реализован не был — в его архитектурном решении оригинально сочетаются классические приемы организации пространства (арочные перекрытия, колоннады) с национальной орнаментикой и колористикой.

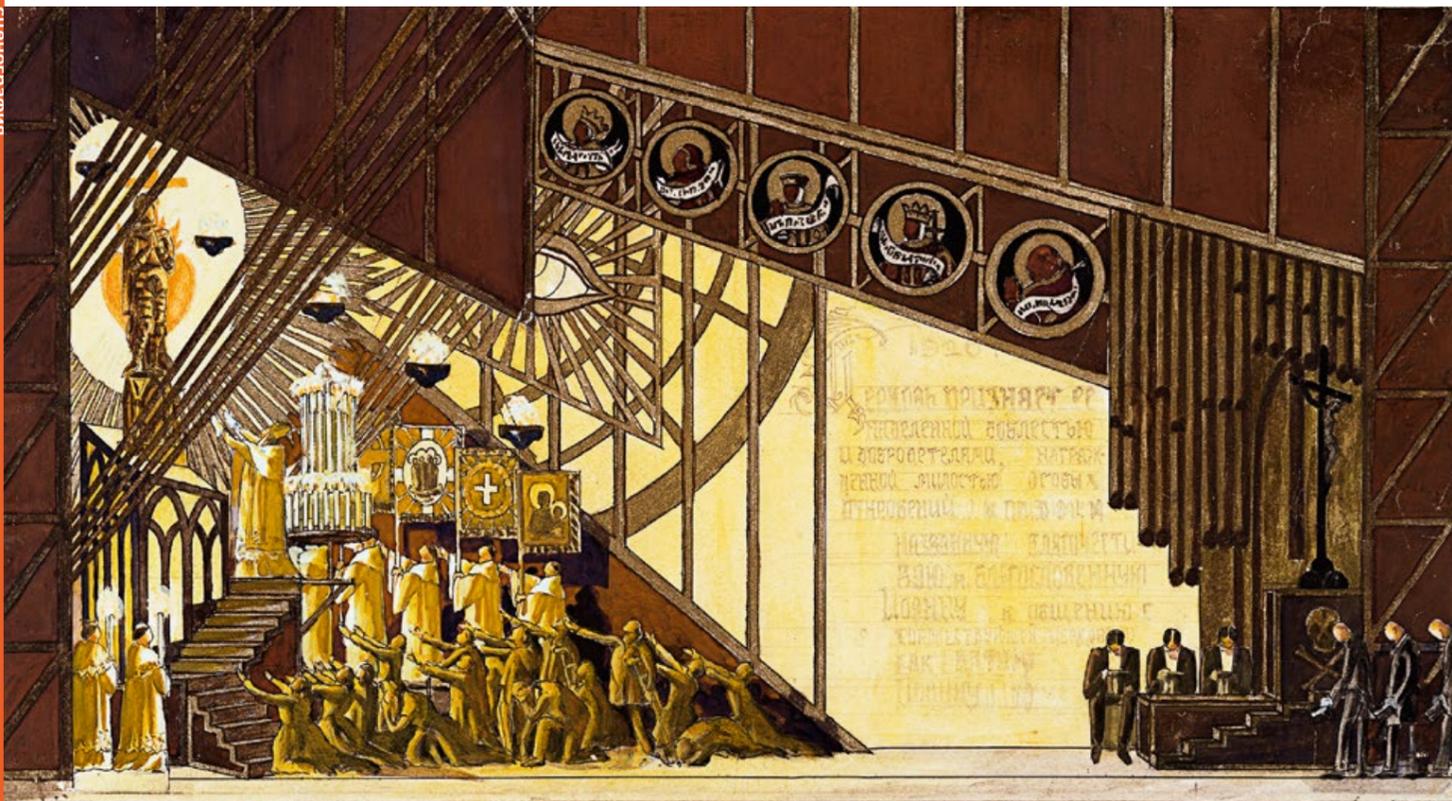
Формирование — пространственное и стилистическое — новой архитектуры общественных зданий сопровождалось у Шуко непрерывной работой внутри театра — в качестве художника и декоратора. Первые его постановки прошли в миriskusническом «Старинном театре» в Петербурге, реконструировавшем средневековые и ренессансные формы зрелищ. Здесь Шуко, погружаясь в театральную «археологию», объединяет живописную декоративность символистов с объемно-пространственными, чисто архитектурными сценическими построениями.

Сезон 1919 года петроградский «театр трагедии, романтической драмы и высокой комедии» (БДТ), среди основа-

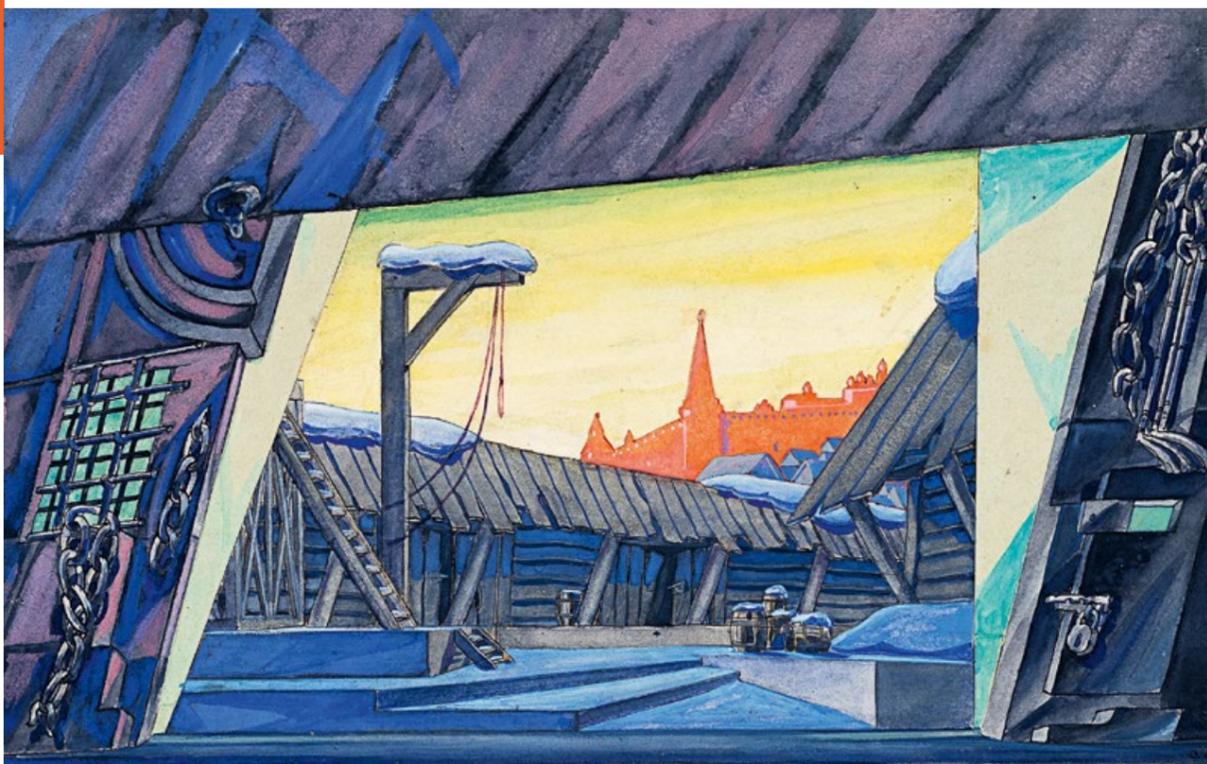
телей которого был Александр Бенуа, открывается драмой Ф. Шиллера «Дон Карлос» в монументальных, стилизованных под эпоху декорациях Шуко. В 1920-е Шуко экспериментирует на сцене, отказавшись от ретроспективизма и точного следования стилю постановки, развивая принципы так называемого «декоративного конструктивизма».

Его эскизы к «египетским» спектаклям «Антоний и Клеопатра», «Цезарь и Клеопатра» выполнены в духе ар-деко с использованием контрастных тонов, золотой краски и геометрической орнаментики. Позднее оригинальным приемом, «изобретенным» Шуко, становится портал-рама, внутри которого происходит основное действие спектакля («Орлиный бунт», «Бешеные деньги», «Бал-маскарад»...). Как архитектор Шуко построил один театр, спроектировал еще три (Театр массового музыкального действия в Харькове, Театр им. МОСПС, Театр в Ашхабаде), как декоратор и художник по костюмам оформил более 40 постановок, оставив в истории архитектуры и театрального искусства новые пространственные формы и стилистические решения.

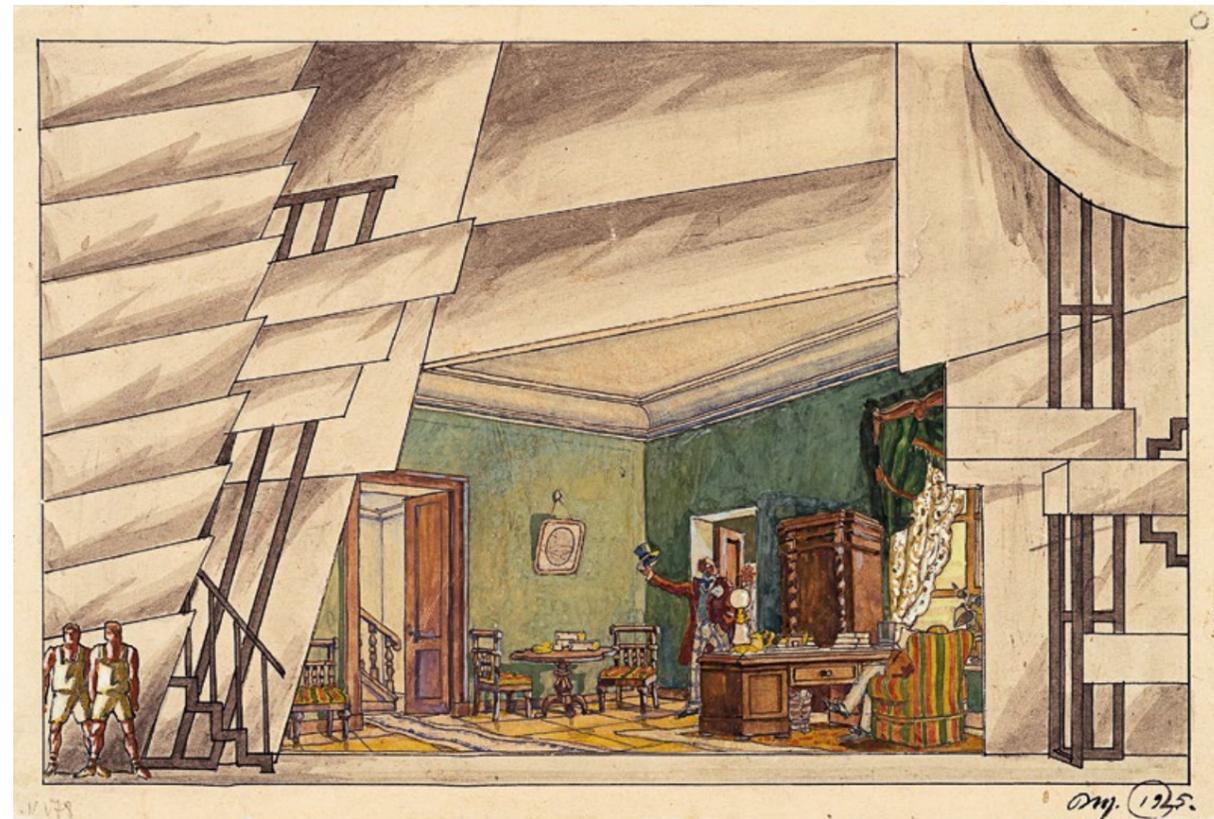
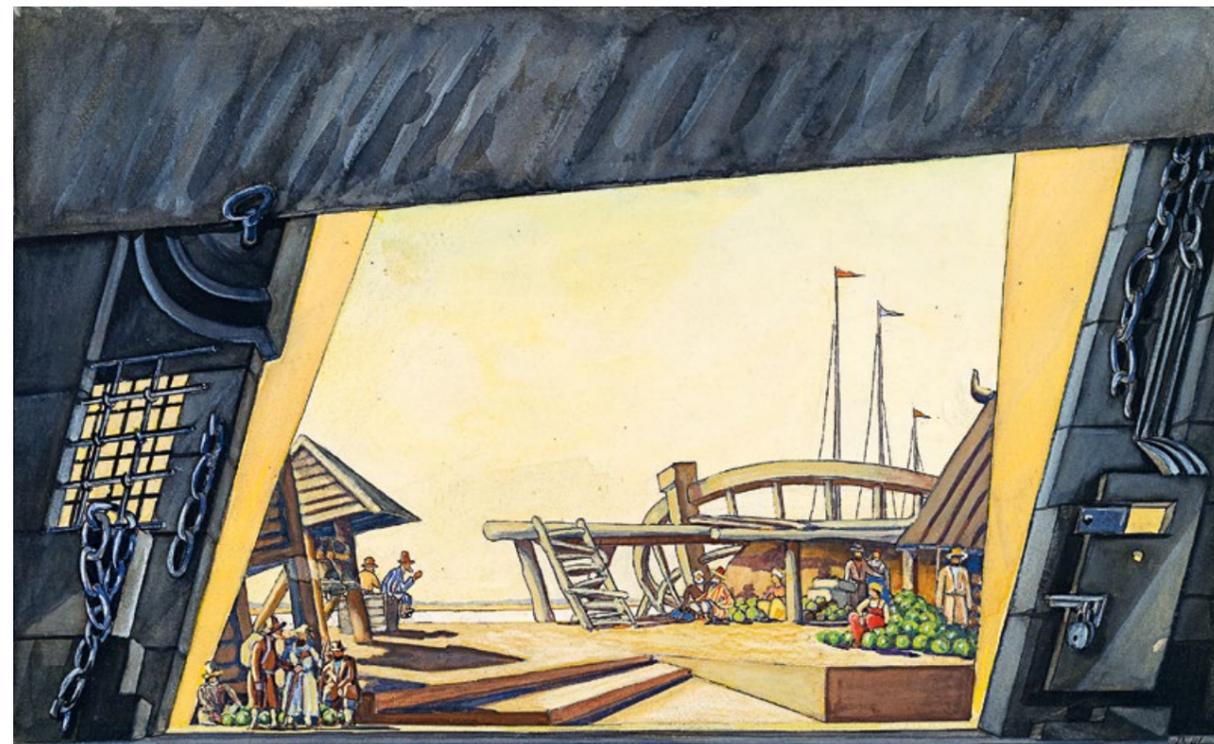




В. А. Щуко
Эскизы декораций к пьесе «Святая Иоанна» Б. Шоу. Драматический театр им. А. С. Пушкина, Петроград, 1924
Бумага на картоне, карандаш, тушь, темпера, белила, золотой порошок. 24 × 44,5
ГНИМА РІ 6945/2



В. А. Щуко
Тюремный двор. Эскиз декорации к опере «Орлиный бунт» А. Пащенко. Мариинский театр, Ленинград, 1921–1925
Бумага на фанере, карандаш, тушь, гуашь, акварель, белила, аппликация. 27 × 42
ГНИМА РІ 6931/2



В. А. Щуко
Пристань. Эскиз декорации к опере «Орлиный бунт» А. Пащенко. Мариинский театр, Ленинград, 1921–1925
Бумага на картоне, карандаш, тушь, гуашь, белила. 26,8 × 42,5
ГНИМА РІ-6931/1

В. А. Щуко
Декорация к комедии «Бешеные деньги» А. Н. Островского. Государственный театр драмы, Ленинград, 1925
Бумага на картоне, карандаш, тушь, гуашь, белила, аппликация. 22,3 × 33,1
ГНИМА РІ-6928