

А.Ю.ВОРОБЬЕВ, архитектор (МАрХИ)

Театр оперы как центр общественного пространства города

Понятие «опера» как театр высшего уровня организационной культуры пространства-действия стало неотделимым от понятия «город» во времена Ренессанса, когда возникла урбанистическая наука и городское поселение начало рассматриваться архитекторами как целостная организованная система [1].

Оперные театры требовали крупных затрат, которые возмещались местной финансовой элитой, что, несомненно, создавало имидж театру как месту собрания передовой общественности города. Обеспечение работы машинерии сцены, смена сложных декораций, работа технического персонала и постоянной труппы, оркестра и т.д., поддержание комплекса художественных мастерских при театре — все эти и другие виды деятельности превращали театр в один из крупнейших многофункциональных общественных комплексов города — место общения горожан, подобно пространству оперы, где деятельность конкретных людей и групп формирует скоординированную работу, олицетворяющую модель городского жизнеустройства (рис. 1).

Оперная деятельность представляет собой высокооргани-

зованный в пространстве процесс, в котором всё подчинено достижению единства действия. Проблема организации пространства и процессов в театре, как и в городе, является одной из системообразующих, так как в ней смыкаются не только культурные аспекты деятельности, но и технологические.

В первой трети XX в. идея театрализации жизни и «живого» театра стала преобладать над «омертвевшими» дворцовым и императорским театрами, переставшими соответствовать реалиям жизни и отличавшимися застывшей структурой пространства, жанров, неизменностью как внутренних, так и внешних принципов организации. [2] Внутреннее устройство театра оставалось «законсервированным» с XVIII в.: постановка основных устоев, в рамках которых развивался и

репертуар, который лишь изображал реальную жизнь, а не являлся ее осмысленным продолжением. [3] Через порталное отверстие, чаще арочное, зритель видел картину, изображение реальной жизни, причем актер и декорации были разведены на разные планы сцены: само действие происходило на авансцене, а декорации менялись на втором и третьем планах. Действие было оторвано от пространства, декорация была не полноправным участником на сцене, а служила лишь фоновым сопровождением.[4] На смену этой традиции пришел тотальный театр, требующий задействования всех элементов актерской и зрительской частей, не ограничиваясь только двумерной площадью сцены.

В начале 30-х годов XX в. в конкурсах на синтетический театр массового действия была сделана попытка воплотить языком архитектуры идеи всеобщего, «всемирного» театра, основой которого должно было стать универсальное пространство, объединяющее «синтетический театр» и театр массовый, уличный. Программа большинства конкурсов на проектирование синтетического театра массового действия требовала от участников развитой технологии сцены, что, по мнению организаторов, должно было скоординировать большие массы людей и упорядочить все массовые игровые процессы в таком театре (рис. 2). В проектах были представлены гигантские комплексы, которые моделировали будущее устройство новой жизни. В них, в едином



Рис. 1. Театр Ла Скала. Интерьер зала

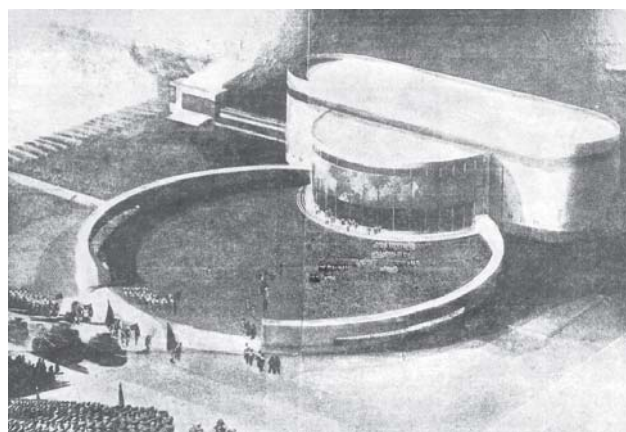


Рис. 2. Конкурсный проект Большого синтетического театра в Свердловске. Архитектор Н. Ладовский, 1931 г.

универсальном пространстве, где сцена соединялась со зрительным залом посредством развитого просцениума, публика участвовала в действии на равных с артистами. Через боковые ворота на авансцену планировалось пропускать демонстрантов, автомобили, танки, конницу. [4] Почти в каждом проекте прилегающая к главному фасаду площадь являлась одной из основных площадок для уличного действия, которое, постепенно трансформируясь, по огромным пандусам переходило во внутреннее пространство театра. Традиционный созерцательный тип восприятия действия сменялся активным участием зрителя при стирании общей границы актерства и повседневности. Система зал-сцена, которая прежде делила людей на две категории — действующих и созерцающих, сделала попытку слияния на основе городской культуры массового представления с театром элитарным.

Массовость выражалась в многофункциональном расширении традиционного пространства театра. Масштаб масс сильно расширил зрительскую и актерскую части комплекса. Сцена стала представлять собой не просто площадку со связанными с ней помещениями артистических, а полноценно выстроенный технологический комплекс «делания» действия из отдельных элементов с расширением прежних функций: в проектах появились комплекс специально спроектированных репетиционных залов, спортивный зал, рекреационная зона артистов, ресторан, библиотека и др. Зрительская часть, кроме физического увеличения объема зала, расширялась благодаря дополнительным функциям, ранее не характерным для театра. К примеру, в программу проекта Ростовского оперно-драматического театра были включены помещения библиотеки и музея, которые должны были функционировать во время спектаклей, а также обособленно от всего комплекса, обслуживая город. Кроме того, в проекте были детские ясли, которыми пользовались молодые родители, оставляя своих детей на время

проведения театральных мероприятий. [5] Это не было простым сложением функций в одном здании — каждая проросла одна из другой, образуя взаимосвязанный процесс жизни, моделируя устройство городской деятельности, основанной на совместном функционировании различных процессов, не теряющих при этом целостность сосуществования.

Конкурсные проекты театров давали городу и обществу временной гандикап в развитии, примерно десятилетие, и уже на стадии проекта моделировали новое жизнеустройство. Ни один из проектов не был полностью реализован. Согласно архивным документам, причины были различны: от экономических проблем города до технологических (требования архитекторов к оборудованию были технически невыполнимы в то время). Однако, подвергая более глубокому анализу проблему слияния массового и элитарного театра, можно говорить о возможном существовании такого театра в принципе, опуская техническую сторону проблемы осуществления, которая благодаря развитию науки со временем могла быть успешно решена.

В Новосибирском Доме Науки и Культуры, одном из немногих почти реализованных проектов, кроме технической стороны проблемы, возникло противоречие между формой и содержанием самого театра. Организация пространства была продумана Т.Бардтом и М.Курилкой до мельчайших подробностей, о чем свидетельствуют стенограммы заседаний, однако найти режиссера, который бы смог организовать деятельность в предлагаемом пространстве, оказалось чрезвычайно сложной задачей [5].

Аналогичная ситуация с функционированием сложилась в театре Анатолия Васильева в Москве уже в наши дни. Первоначально задуманное и спроектированное многозальное пространство комплекса сложно было эксплуатировать — не была учтена одновременная деятельность в смежных залах. Звук при выступлении в одном пространстве накладывался на звук в другом, что делало недееспособным всё пространство. Это внесло диссонанс между спроектированным пространством

театра и организацией процессов в нем.

В новом театре важна была синтетика, система взаимодействия: элементарное суммирование и полное слияние реальности снаружи и жизни внутри театра привело бы к бессмысленности его существования. Жизнь в интерьере театра более гротескна и визуальна, ее легче воспринять. Театр становится как бы передатчиком, заставляющим людей концентрироваться в пространстве на конкретном действии, вычлняя его из обыденности. Эта «сокращенность» внутреннего пространства и сжатие времени в театре происходит как с точки зрения драматургии, так и архитектуры. Диалог внешней жизни и интерьера сохраняется на протяжении эволюции театра. Это постоянство театрального сооружения создает определенную «ответственность» перед городом. Оно, как и здания судов, музеев, ритуальные сооружения, церковные соборы, памятные городские места, имеет большое значение в жизни города.

Современный театр колеблется между несколькими сущностями: это культурный или общественный центр, ритуальный комплекс или место каждодневных встреч в городе; околотеатральное пространство используется для массовых развлечений, политических и коммерческих акций, торговли, представлений цирка, проведения народных карнавалов, балаганов, существующих совместно с «элитарным» в своей первоначальной трактовке заведением. Принципы сосуществования таких взаимодействий города и театра в архитектуре могут проявляться в различных интерпретациях.

В современных постройках театров эта двуликость театрального пространства очевидна и визуально оформлена (рис. 3). Оперный театр становится не просто картиночным символом, «скульптурой» в городе, а одним из центров его культурной и общественной жизни, что является определенным продолжением концепции театра 20–начала 30-х годов XX в.

а



а



а



Рис.3. Оперный театр. Копенгаген (Дания) 2004 г. Архитектор Хеннинг Ларсен: а — вид с воды (фото Ларса Шмидта); б — вид с набережной на пристань и площадь перед театром*; в — фойе

Функциональное и технологическое устройство театральной деятельности почти за полвека было отработано досконально — театральное дело стало большой индустрией, умеющей решать самые трудные постановочные задачи. [2]

В Дании примерно 10 лет назад опера резко потеряла свою популярность, о чем свидетельствует падение продаж билетов на оперные спектакли. Театр должен был привлечь публику, стать центром общения. Отсюда появляются две тенденции развития формы театра: каждый технологический процесс в театре выявляется отдельным объемом, все процессы как бы растворяются в переменной городской ткани; появление биоморфной, часто полупрозрачной оболочки, внутри которой развивается театральная жизнь, размещаются все элементы театра. Последняя тенденция предполагает яркий внешний эффект, визуально подчеркивая композиционный

центр, центр притяжения людских масс.

В 2005 г. в Копенгагене (Дания) был открыт один из самых дорогостоящих оперных театров мира (архитектор Хеннинг Ларсен). Внешне здание выглядит довольно простым, без особых сложных геометрических изысков. Театр располагается на острове в центральной части города. Большой зал вмещает до 1700 зрителей. Характерной особенностью этого театра является гигантский козырек, нависающий в виде сильно выдающейся вперед плоскости над главным фасадом, выходящим к гранитной набережной. Эта плоскость консольно перекрывает примерно 5500 м² площади перед театром, обозначая, тем самым, своеобразное пространство для жизни около театра. От зала оно отделено стеклянным многоярусным фойе с кафе и ресторанами, визуально связанными с внешней средой. Новое здание стало играть не только роль оперного театра, но и общественного, культурного

центра всего города, сделалось местом собрания людей для проведения всевозможного досуга. Козырек стал неким объединяющим символом общности публики, под которым происходит различная деятельность, т.е. новый комплекс смоделировал многофункциональное городское устройство с помощью элементарной смены роли оперного театра в городе, предоставив дополнительные функции, не теряя целостности смыслов.

Другим характерным примером современного оперного театра является театр в Осло (Норвегия) (рис. 4), построенный в 2007 г. архитектурным бюро *Shohetta*. Пространство общения в этом театре интерпретируется как возможность не только обойти здание вокруг, но и прогуляться сверху. Крыша здания является продолжением гигантского пандуса, протянувшегося от берега моря до уровня кровли зрительного зала. Находясь на

а



б



в



г



Рис.4.Оперный театр в Осло (Норвегия) 2007 г. Архитектурное бюро Snohetta: а — вид с птичьего полета; б — вид с воды*; в — фойе; г —зрительный зал

кровле театра, сквозь стеклянную стену фасада человек может видеть многоярусное фойе театра, а, находясь на кровле, при взгляде изнутри фойе он кажется частью интерьера здания. Масштаб здания сознательно сбивается экспрессивной крышей-пантусом, и граница между внутренним и внешним пространством становится малозаметной среди стеклянных перегородок между бетонными конструкциями. Вся поверхность здания превращается в площадку для общения. К театру приходят не только зрители, но и простые горожане. Одновременно театр может являться и смотровой площадкой, и площадью, культурным и общественным центром, городским символом, притягивающим людей.

В обоих рассмотренных театрах зрительный зал отделен внутри здания от внешних объемов. Зал выполнен в виде деревянного кокона, который подчеркнуто выделяется как

самостоятельный элемент комплекса, пусть главный, но не единственный центр около-театральной жизни.

На всем протяжении эволюции театрального пространства от эпохи Возрождения до наших дней слияние массового и элитарного театра происходило скачкообразно, достигая наиболее полного взаимодействия при формировании среднего городского класса. В первые годы Советского государства, когда концепция Нового жизнеустройства стала охватывать все стороны человеческой жизни и построение Новой жизни стало приоритетом власти, идея синтетического театра массового действия проявилась наиболее ярко благодаря не только развитию техники, но и осмыслению проблематики градоустройства, моделью которого и должен был выступить Новый синтетический театр массового действия. Диалог театра и города можно проследить и в наши дни. Его интерпретация принимает различную архи-

тектурную форму, сохраняя целостность фундаментального смысла сосуществования людей в пространстве.

* Натурные фотографии оперных театров в Копенгагене и Осло любезно предоставлены проф. МАРХИ Ю.П.Волчком.

Список литературы.

1. Делюмо Жан. Цивилизация Возрождения. — М.: АСТ, 2008.
2. Narpozzi Marino. Teatri. Architetture 1980-2005. — Milano: Motta Achitettura srl, 2006.
3. Базанов В.В. Сцена XX века. — Л.: «Искусство», 1990; М.: РГГУ, 1998.
4. Стрельцова Е.И. Частный театр в России. От истоков до начала XX века. — М.: ГИТИС, 2009.
5. Хрипунов Ю., Гнедовский Ю., Гнедовский С., Лазарев В., Матвеева Н., Окунева Э. Архитектура Советского театра. — М.: Стройиздат, 1986.