

**«ПОВОРОТНАЯ СЦЕНА» В ТЕАТРЕ МАКСА РЕЙНХАРДТА
(НА ПРИМЕРЕ СПЕКТАКЛЕЙ «СОН В ЛЕТНЮЮ НОЧЬ» У.ШЕКСПИРА,
«ПРОБУЖДЕНИЕ ВЕСНЫ» Ф.ВЕДЕКИНДА, «ФАУСТ» И.В. ФОН ГЁТЕ,
«ПАНТЕСИЛЕЯ» Г. ФОН КЛЕЙСТА)**

© 2012 А.О. Дунаева

Российский институт истории искусств

Статья поступила в редакцию 31.07.2012

В данной статье рассматривается эволюция функционального использования «поворотной сцены» в творчестве немецкого театрального режиссера Макса Рейнхардта.

Ключевые слова: «поворотная сцена», поворотный круг, Макс Рейнхардт, «Сон в летнюю ночь», Франк Ведекинд, «Пробуждение весны», «Фауст», Иоганн Вольфганг фон Гёте, «Пантесилея», Генрих фон Клейст.

Творческая эволюция Макса Рейнхардта тесно связана с развитием представлений режиссера о сценическом пространстве, которые диктовались поиском «нового синтеза, постановочных принципов, предусматривающих создание целостного произведения»¹. Концепция пространства в театре Рейнхардта постоянно менялась: от импровизированной сцены в кабаре «Шум и дым» через ломку линии рампы к декорации под открытым небом. Изобретение «поворотной сцены» стало важным этапом на этом пути, попыткой зарождающейся немецкой режиссуры создать цельный театральный мир – не «образ пьесы», но «образ спектакля».

«Поворотная сцена» (Drehbühne) – модель организации сценического пространства, функциональным и, в ряде случаев, художественным центром которой является поворотный круг с расположенным на нем набором декораций. Появление такой сцены в театральном арсенале Рейнхардта было продиктовано необходимостью обеспечить быструю смену места действия в условиях сцены-коробки. На рубеже XIX – XX веков режиссура искала способы минимизировать количество проводившихся за закрытым занавесом перестановок, которые дробили спектакль на несколько частей, а иногда и вечеров. До Рейнхардта, начиная с 1896 года, поворотный круг использовал Эрнст Поссарт в представлениях Придворного театра Мюнхена, но применение его в Мюнхене «ограничивалось быстрой сменой обычных декораций в музыкальных драмах Моцарта, тогда как Рейнхардт <...>

подчиняет декорации, установленные на вращающейся сцене, задачам импрессионистского искусства»².

Возможности Drehbühne развивались у Рейнхардта от спектакля к спектаклю в связи с появлением новых технических и художественных проблем, не решаемых с помощью стандартной театральной машинерии. В книге воспоминаний заведующий сценической частью Немецкого театра (Deutsches Theater) Эрнст Штерн так пишет о традиционном наборе театральных средств своего времени: «Даже дилетант знает, что основу сценического оформления составляют рисованный задник и висячие кулисы. Далее идут разные пластические вещи, вроде лестниц и платформ. Наконец, знакомая система механизированных приспособлений: для опускания под сцену и, наоборот, поднятия на сцену, для исчезновения героя и тому подобные»³.

Характерной чертой режиссуры Рейнхардта на любом этапе его творчества было стремление «раскрыть сверхзадачу пьесы всеми доступными на тот момент сценическими средствами»⁴. Не удивительно поэтому, что программа возрождения классики⁵, которую он последовательно проводил в жизнь, требовала более сложного технического оснащения. С приходом в Немецкий театр в 1905 году Рейнхардт первым делом

² Гвоздев А. Западно-европейский театр на рубеже XIX и XX столетий. – М.; Л.: 1939. – С.245.

³ Stern E. Bühnenbildner bei Max Reinhardt. Mit 80 Zeichnungen des Verfassers. Berlin, 1955. S.121. <Все переводы с немецкого мои. – А.Д.>.

⁴ Макарова Г.В. Театральное искусство Германии на рубеже 19 – 20 веков. М.: Наука, 1992. С.143.

⁵ См.: Рейнхардт М. О театре, который мне видится в будущем // Искусство режиссуры за рубежом. Первая половина XX века. – СПб.: 2004. – С. 57.

¹ Дунаева Александра Олеговна, аспирантка сектора театра, E-mail: dunaeva.alexandra@gmail.com

¹ Макарова Г.В. Театральное искусство Германии на рубеже 19 – 20 веков. – М.: 1992. – С.146.

перестроил сцену по последнему слову техники. Тогда и появился поворотный круг. «Для классического репертуара ему подходил единственный принцип – *Drehbühne in Betracht* <дословно – «вращающаяся сцена в обозрении» – А.Д.>, – пишет Штерн, – вращающийся диск диаметром двадцать метров. Полукруг его, обращенный к зрительному залу, охватывал выложенный из кирпича закругляющийся горизонт. Горизонт этот был покрыт белым гипсом и снабжен множеством электрических лампочек для эффекта звездной ночи»⁶. Поворотный круг не занимал всю ширину сцены Немецкого театра – в каком-то смысле, он представлял собой сцену на сцене, островок жизни под бесконечным звездным небом.

Характеризуя театр Рейнхардта как «импрессионистский», Алексей Гвоздев апеллировал к терминам «эстетический» и «неоромантический». По мнению ученого, новаторство немецкого режиссера состояло в том, что он свел воедино все элементы спектакля: текст, сценическое оформление, музыку, цветовое решение, свет, пластику актеров, – подчиняя их единому ритму, и ритм этот являлся «основным моментом композиции» – говоря иными словами, определял ее. Законченным воплощением такого спектакля ученый считал «Сон в летнюю ночь» (премьера 31 января 1905)⁷.

На поворотном круге была выстроена декорация, представляющая волшебный шекспировский лес. Пролог игрался на авансцене при закрытом занавесе, но основную часть сценического времени занавес был открыт и сцена вращалась на глазах у изумленных зрителей: «С первыми звуками увертюры Мендельсона алый бархат вздрогнул и стал медленно расходиться в стороны. В зал дохнуло ароматом хвои. В распахнувшемся бездонном пространстве медленно плыл пронизанный лунным сиянием лес, которому, казалось, нет конца»⁸. Перестановок теперь не требовалось – «оживший» лес стал образным центром комедии, считавшейся прежде «сумбурной» и «разностильной»⁹. Созданная Рейнхардтом система сценического освещения давала возможность фиксировать тончайшие цветовые оттенки, интенсивность и направление света, в то время как «поворотная сцена» позво-

ляла вписать технический, казалось бы, процесс смены места действия в художественное целое спектакля. Сложная механическая конструкция работала на воплощение замысла режиссера – «создание красочного, богатого контрастами театрального действия, утверждения на сцене особого мира театральной поэтической фантазии»¹⁰.

«Сон в летнюю ночь» был самым известным, но не единственным примером использования Рейнхардтом возможностей поворотного круга. Хотя изначально модель *Drehbühne* предназначалась для воплощения классики, уже в 1906 году сложилась уникальная ситуация, когда поворотный круг был применен для постановки современной немецкой пьесы. В системе театров Рейнхардта новой драматургии отводилась отдельная площадка – открытая в ноябре 1906 года Камерная сцена (*Kammerspiele*). Однако пьесе «Пробуждение весны» Франка Ведекинда, ставшую второй постановкой на этой малой, предназначенной для интеллектуальной элиты сцене, режиссер вскоре перенес на поворотный круг. Что заставило Рейнхардта сделать исключение для пьесы «мюнхенского скандалиста»?

Важную роль сыграла, вероятно, проблематика «Пробуждения весны», которая обеспечила пьесе скандальную и громкую славу. Исходная коллизия «детской трагедии» – пробуждение природных инстинктов в молодых людях, инстинктов, проявление которых неприемлемо в условиях сложившихся общественных отношений с их моралью, нравственностью и системой воспитания. Еще при первой публикации в 1891 году пьеса вызвала ожесточенные споры в литературных кругах, спектакль же Немецкого театра превратил ее в настоящий хит Берлина и всей Германии. В репертуаре театра пьеса продержалась с 1906 по 1926 годы¹¹. Она выдержала около семисот представлений и стала, таким образом, самой репертуарной в тот период современной пьесой на немецком языке. В 1907 и 1908 годах спектакли Рейнхардта с аншлагами прошли на гастролях во многих городах Германии, в том числе Бремене, Дрездене, Гамбурге,

¹⁰ Бояджиева Л.В. Рейнхардт..... – С. 68.

¹¹ Перерыв пришелся на военное время: четыре сезона, с 1913 по 1917 годы, пьеса не игралась в Немецком театре. Однако уже в 1918 году ее возобновили параллельно на большой сцене (12 представлений) и на сцене *Kleines Schauspielhaus* (47 представлений). Последний раз пьеса в режиссуре Рейнхардта была сыграна в 1925-ом, и в том же году 24 ноября состоялась премьера новой постановки, выдержавшей девять представлений. Режиссер спектакля не установлен. Художником, как и прежде, был Карл Вальзер. См.: *Die Spielplaene Max Reinhardts. 1905 – 1930.* Мюнхен: Per&Co, 1931. – С.27 – 32.

⁶ Stern E. *Bühnenbildner bei Max Reinhardt. Mit 80 Zeichnungen des Verfassers.....* – S.122.

⁷ Премьера прошла на сцене Нового театра, а затем спектакль был перенесен в Немецкий театр.

⁸ Бояджиева Л.В. Рейнхардт. – Л.: 1987. – С. 64.

⁹ См.: Гвоздев А. Западно-европейский театр на рубеже XIX и XX столетий..... – С.54.

Ганновере, Лейпциге. И за границей: в Амстердаме, Будапеште и Праге. В сезон 1907/1908 годов пьеса была поставлена уже на тринадцати сценах Германии.

Другой, более важной причиной обращения Рейнхардта к пьесе Ведекинда стали ее художественные особенности. Непривычная архитектура «детской трагедии», ее стилистические перепады, требования к массовке и смене декораций долго заставляли видеть в пьесе лишь драму для чтения, непригодную к исполнению. Рейнхардт же нашел способ воплотить «трагический синематограф»¹² ведекиндовской структуры с помощью «поворотной сцены».

Как у Ведекинда мимолетные столкновения людей рождают «краткие формулы, торопливую пронизательность, стенографическое мышление»¹³, так в постановке Рейнхардта через мелькание коротких сцен передавалась тревога, связанная с переживаниями таинственного и кошмарного. «Поворотная сцена» обеспечивала высокую для того времени скорость смены мест действия, что отвечало «дробленной» структуре ведекиндовской «трагедии». Если в «Сне» зритель наблюдал неторопливое кружение леса – цельного и в то же время бесконечно изменчивого в изобретательно выстроенном свете прожекторов – то в «Пробуждении весны» декорации сменяли друг друга конвульсивно, не давая зрителю возможности досконально рассмотреть очередную «картину», но передавая, с помощью живописных полотен, служивших доминантой практически всех сцен спектакля, лишь «ощущение реальности, граничащей с болезненным кошмаром»¹⁴. По замечанию Гвоздева, в этом спектакле Рейнхардт отказался от создания иллюзии реального пространства. «Отдельные намеки начинают заменять обрисовку цельной сценической картины. Вместо правдоподобного изображения реальной среды акцент переносится на создание «настроения» при помощи стилизованных полотен. В быстрой смене мелькают картины, насыщенные «настроениями»: то детской мечтательностью, то жуткими и страшными видениями, возникающие в минуты отчаяния, страха и душевной растерзанности. Гротеск и лирика смешиваются, создавая «хаос быстрых картин», соответствующий распыленному на

мелкие части действию пьесы Ведекинда»¹⁵. Таким образом, уже первые опыты по использованию поворотного круга давали представление о палитре «настроений», которую могла реализовать эта модель сцены. Крайние точки палитры воплощали: гармоничный, бесконечно разнообразный и всегда цельный волшебный лес – в «Сне в летнюю ночь» и судорожную смену визуальных образов – в коротких эпизодах «Пробуждения весны».

В постановке «Фауста» (Часть I) (премьеры 25 марта 1909 года) Рейнхардт вновь обратился к «поворотной сцене». Но в отличие от изображения волшебного шекспировского леса – разного центра спектакля, объединявшего пестрое жанровое многообразие комедии, декорация «Фауста» строилась на конфликте. На поворотном круге Роллер выстроил монолитную конструкцию из железа. Устремленная вверх, она достигала в самой высокой, центральной точке 6,5 метров над уровнем пола. Конструкция была организована иерархически, в два уровня: «вершина» и «подножье», – но некоторые сцены разыгрывались на соединявших их дорожках и лестничках. Несмотря на то, что у «подножья» поворотный круг делился на восемь секторов, в каждом из которых устанавливались декорации к определенной сцене, спектакль игрался с двумя антрактами, и в каждом антракте имели место значительные перестановки. Можно предположить, что Рейнхардт видел пространство «Фауста» мистериальным. Позже, в 1933 году он развернет под открытым небом Зальцбурга настоящую мистериальную сцену – городок Fauststadt. Пока же все разнообразие миров гётевской трагедии помещалось в пространстве круга, постоянно «перетекая» один в другой. Каждый элемент декорации сочетал несколько мест действия, причем размещение их отражало «диалектику противоположностей», свойственную трагедии Гёте. Перемещая место действия за считанные секунды (поворот сцены на девяносто градусов против часовой стрелки) с «небес» в кабинет Фауста, а оттуда на засаженную березками тропинку, ведущую к городским воротам, Рейнхардт не давал зрителю забыть, что обратная сторона цветущего сада – это гора Броккен, а «небеса» непосредственно граничат с «Кухней ведьм». «Мировой жизненный процесс мыслился Гёте как смена положительных и отрицательных явлений, их взаимодействие и борьба. Поэтическая мифология Гёте символизирует именно

¹² Эфрос Н. Ведекинд у Корша (Письмо из Москвы) // Театр и искусство. – 1907. – №40. – С.649.

¹³ Троцкий Л.Д. Литература и революция. – М.: 1991. – С.237.

¹⁴ Бояджиева Л. Рейнхардт..... – С.86.

¹⁵ Гвоздев А. Западно-европейский театр на рубеже XIX – XX столетий..... – С. 243.

эту диалектику жизни»¹⁶. Подобно миру Гёте, мир спектакля 1909 года существовал по принципу диссонанса, и уже в это «диссонансное» оформление сцены режиссер «вписывал» персонажей. Роль «поворотной сцены» определялась, таким образом, не только необходимостью быстрой смены мест действия (что само по себе стало прорывом в истории постановок «Фауста»). Создание Роллера отражало диалектическое единство гётевского мира, скрепляло разные по стилистике линии спектакля: волшебные, бытовые, возвышенно-трагические, – в единый театральный образ. Рейнхардт стал первым, кто заставил не только актеров, но и пространство говорить языком трагедии Гёте.

При постановке второй части «Фауста» (премьеры 2 февраля, по другим данным 15 марта, 1911 года) Рейнхардт видел пространство спектакля совсем иным. Теперь это было «пространство самой истории, Вселенной»¹⁷. Но и для его воплощения модель поворотной сцены оказалась эффективной.

Как и в 1909 году, круг делился на восемь секторов, в каждом из которых размещалась декорация к нужной сцене. Но если тогда границы секторов не были четко обозначены, а элементы постройки соединялись конфликтно в единой системе средневекового города, то теперь деление на сектора подчеркивалось, а пространство становилось условным, вневременным. Такое деление в целом соответствовало поэтике трагедии: «Гёте разделил действие на пять актов, но они мало связаны между собой. Каждый составляет замкнутую часть действия со своей темой»¹⁸. Рейнхардт избегал мелких деталей, создавая крупные сценические образы. Нельзя не согласиться с английским исследователем Хантли Картером в том, что «определяющими в новой постановке «Фауста» были приемы стилизации»¹⁹. Действительно, часть мизансцен отсылала зрителей к античным пластическим формам, недостижимому идеалу гармонии, присущему греческому искусству. Другая часть – к Средневековью. Это уже иной этап освоения условной декорации, нежели использование живописных полотен в «Пробуждении весны». С уверенностью можно говорить о том, что Рейнхардт на-

шел наиболее лаконичное решение сценического пространства для такого сложного драматургического материала, как вторая часть «Фауста». Перестановок практически не потребовалось – одиннадцатичасовой спектакль шел с одним перерывом²⁰. На сцене не было единой доминанты – каждый эпизод будто замыкался на себе, отыгрывался в отведенном ему секторе поворотного круга. В этой постановке появилась новая для Рейнхардта тема разрушения Империи, продиктованная, по-видимому, предчувствием готовившейся войны. И новый способ организации пространства. Галина Макарова пишет: «...Построения размещались на сегментах, и только в финале открывалось клубящееся пустое пространство. Фауст стоял в центре, спиной к зрительному залу, и по круглому горизонту проплывали облака»²¹. «Клубящееся пустое пространство» – новшество в богатой копилке выразительных средств, которыми располагал Рейнхардт к 1910-м годам. Эффектное и лаконичное, оно опровергало оптимизм финала трагедии, вносило разлад в стилизованный мир спектакля. И оно было невозможно без «поворотной сцены». Макарова недаром называет пространство второй части «Фауста» «самым лаконичным решением в использовании поворотного круга»²².

Но был еще один спектакль, в котором возможности *Drehbühne* использовались Рейнхардтом с не меньшей эффективностью. Речь идет о постановке «Пантесилеи» Генриха фон Клейста 1911 года. В ней тема войны зазвучала уже во всю мощь.

«Пантесилея» на немецкой сцене ставилась редко, скорее воспринималась как драма для чтения. «Требование Клейста к постоянной перемене места действия, где то и дело идут бои между греческими воинами и обезумевшими женщинами, казалось невыполнимым»²³. Однако Штерн, имевший богатый опыт оформления «поворотной сцены», «не нашел в постоянной смене небес, впадин и косоогоров» ничего невозможного. «На поворотном круге было выстроено два холма разной высоты, а между ними пролегал кусочек «долины»; холмы стягивал между собой каменный мостик, перекинутый через «долину». Эта разновысокая наклонная декорация была сделана так, чтобы отпала на-

¹⁶ Аникст А.А. «Фауст» – великое творение Гете. – М.: 1982. – С. 45.

¹⁷ Макарова Г.В. Театральное искусство Германии на рубеже 19 – 20 веков.... – С.152.

¹⁸ Аникст А. «Фауст» Гете. Литературный комментарий. – М.: 1979. – С.233.

¹⁹ Carter H. The Theatre of Max Reinhardt. New York: University Press, 1956. – P. 254.

²⁰ См.: Carter H. The Theatre of Max Reinhardt. New York: University Press, 1956. – S. 116; Reinhardt M. Auszeichnungen. Briefe. Reden. – S.245.

²¹ Макарова Г.В. Театральное искусство Германии на рубеже 19 – 20 веков.... – С. 215.

²² Там же. – С. 214.

²³ Stern E. Bühnenbildner bei Max Reinhardt... – S.112.

добность в ступенях»²⁴. Площадку покрывал специальный материал, имитировавший траву и землю. «Пейзаж» дополняли два пластиковых кипариса, «посаженных» Штерном рядом с ручьем в долине. Такая организация сценического пространства позволяла по-разному группировать массовку, подчеркивая ее значение для действия: «Стоят ли наши амазонки или греки на вершинах холмов, поднимаются ли впечатляющими силуэтами к полукруглому горизонту, – благодаря такой простоте декораций ожидается, что внимание зрителей будет напряженно концентрироваться на исполнителях»²⁵. По словам критика, «на сцене было около пятидесяти женщин и столько же мужчин»²⁶. Записи Штерна подтверждают эту цифру. Модель «поворотной сцены» позволяла сгруппировать в пространстве круга диаметром двадцать метров около ста человек, которые находились в постоянном движении. Битва – вот основной способ взаимодействия групп в этом спектакле, и в своей сценической постройке Штерн создавал обзорное со всех сторон поле брани. На сей раз сценический мир являл площадку непрерывной войны. В этой постановке вновь сцена вращалась на глазах зрителей, только в отличие от шекспировского леса в «Сне в летнюю ночь», прием этот демонстрировал не гармонию мира, а его трагическую незащищенность – война подступала отовсюду, с какой стороны ни посмотри. По видимому, художественный образ «Пантесилей»,

как и решение финальной сцены «Фауста», был продиктован поисками монументальных трагических форм, которые привели режиссера, в частности, к открытию «большого пространства» в «Царе Эдипе» (1910). Татьяна Бачелис пишет, что «Эдип», воплощенный на арене цирка, стал «крайней точкой в отрицании ренессансной сцены-коробки»²⁷.

Постановки на поворотном круге, вроде бы замкнутые в портале сцены, открыли широкие возможности для организации сценического пространства и непрерывного действия, для передачи «настроения». Макс Рейнхардт стал первым режиссером, который сумел не только осуществить непрерывное (без пауз) течение действия, максимально эффективно используя технические возможности поворотного круга. Он сделал поворотный круг художественно содержательным, включил его в театральное действие. Рейнхардт нашел в модели «поворотной сцены» пространственное выражение разных, и, как казалось его современникам, неподвластных сценическому воплощению драматургических систем.

²⁴Hundert Jahre des Deutsches Theater. 1886 -1986. – S.304.

²⁵*Stern E.* Bühnenbildner bei Max Reinhardt. ... – S.112.

²⁶Цит. по: Hundert Jahre des Deutsches Theater. 1886 – 1986. – S. 287.

²⁷*Бачелис Т.И.* Эволюция сценического пространства (От Антуана до Крэга) // Западное искусство. XX век. – М.: 1978. – С.148.

«REVOLVING STAGE» IN MAX REINHARDT'S THEATRE (BASED ON PERFORMANCES «MIDSUMMER NIGHT'S DREAM» BY W.SHAKESPEARE, «SPRING AWAKENING» BY F.WEDEKIND, «FAUST» BY I.W. VON GOETHE «PANTESILEYA» BY H.VON KLEIST)

© 2012 A.O.Dunaeva^o

Russian Institute of History of the Arts

This article discusses the evolution of «rotary stage» model in the work of German theatre director Max Reinhardt.
Key words: «revolving stage», Max Reinhardt, «Midsummer Night's Dream», William Shakespeare, «Spring Awakening», Frank Wedekind, «Faust», Iohann Wolfgang von Goethe, «Pantesileya», Heinrich von Kleist.

^o *Alexandra Olegovna Dunaeva, Phd student.*
E-mail: dunaeva.alexandra@gmail.com