УДК 792.03:7.071.1«15/20»(430/100)=161.2

BAUHAUS TOTALTHEATER: ПОСТАТІ, ПРИНЦИПИ, ПРАКТИКА

ОЛЕКСАНДР КЛЕКОВКІН

Анотація. Окреслено особливості естетики творців Bauhaus Totaltheater, його прямі й опосередковані зв'язки з ідеями Ріхарда Вагнера, футуристів і дадаїстів, виокремлено засадничі принципи:

– театр минулого (розмовна драма) був театром конкретних типів, котрі пропагували за допомогою сконструйованої дії релігійний культ або здійснювали державну рекламу;

– новий театр, тотальний театр майбутнього, базується на абстракції, механізації і дії (Aktionsdrama), а не на слові драматурга, як було раніше; метою творчості актора є створення образу у дії всіх людей, а не типів, як було у театрі середньовіччя;

– образ — це нова реальність, створена за власними правилами й організована на основі комбінування елементів (монтаж, колаж, повтор, паралелізм, варіювання, перевертання, асоціювання тощо); отже, акторові, який не володіє досконало своїм тілом, не місце у театрі майбутнього.

Театральні концепції «Баугауза» дістали відгук і в українському театрі, про що свідчить програмна стаття Анатоля Петрицького.

Тип театру, реалізований «Баугазом», Патріс Паві відносить до механічного театру, ведучи його родовід від «театру ляльок й театру предметів, де акторів замінено на анімаційні фігури, автомати й механізми», від Герона Александрійського (I століття), екпериментів Торелллі (XVI століття), ярмаркових ігрищ (XVIII–XIX століть), надмаріонетки Гордона Крейґа, футуристичної сценографії Енріко Прамполіні аж до сучасного мультимедійного театру.

Однак, незважаючи на ознаки подібності між експериментами «Баугауза», футуристів, дадаїстів і творців сучасного перформансу, між ними так само можна виявити й істотні відмінності.

Найголовнішу з них зумовлено бунтівною, скандальною соціальною орієнтацією футуризму, дадаїзму й акційного мистецтва, в основі якої лежали анархістські ідеї, аж до прямого цитування Михайла Бакуніна і Петра Кропоткіна. На відміну від них, в основі сценічних ідей «Баугауза» лежав технологічно озброєний і прагматично орієнтований на ринок підхід.

Ключові слова: театр «Баугауз», тотальний театр, творчість Вальтера Гропіуса, творчість Лотара Шреєра, творчість Оскара Шлеммера, творчість Ласло Моголі-Надя.

Постановка проблеми. Упродовж тривалого періоду естетичні принципи, технічні прийоми і практика Bauhaus Totaltheater сприймалися лише як данина формалізму. Разом із тим, прямі й опосередковані зв'язки Bauhaus Totaltheater із футуризмом та дадаїзмом, вплив експериментів Bauhaus на формування принципів антитеатру другої половини XX століття (театр абсурду, акціонізм, геппенінґ, перформанс, флуксус) примушують ретельніше придивитися до театральних експериментів Bauhaus, зокрема до спадщини Лотара Шреєра, Оскара Шлеммера.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Незважаючи на те що у вітчизняному театрознавстві останніх років посилився інтерес до

авангардових напрямів початку XX століття (Г. Веселовська, Н. Владимирова, М. Гринишина, Н. Єрмакова та ін.), сценічна практика Bauhaus Totaltheater досі не досліджувалася.

Мета дослідження — окреслити засадничі принципи творців Bauhaus Totaltheater, його прямі й опосередковані зв'язки з ідеями Ріхарда Вагнера, футуристів, дадаїстів, вплив експериментів Bauhaus на формування принципів антитеатру другої половини XX століття (театр абсурду, акціонізм, геппенінґ, перформанс, флуксус).

І. Вальтер Гропіус

25 квітня 1919 року в результаті об'єднання Саксонсько-Ваймарської Вищої школи образотворчих мистецтв зі школою ужиткового мистецтва у Ваймарі було відкрито Вищу школу будівництва і художнього конструювання «Баугауз» (Bauhaus, Hochschule für Bau und Gestaltung) під керівництвом берлінського архітектора Вальтера Гропіуса (1883–1969), котрий вважав, що архітектура мусить стати жорстко функціональною, економічною й орієнтованою на технології масового виробництва.

До викладання у «Баугаузі» Гропіус запросив швейцарського художника Йоганнеса Іттена (1888–1967), американського художника Лайонела Фейнінгера (1871–1956, клас гравюри), скульптора Герхарда Маркса (клас кераміки), архітектора Адольфа Мейєра (1881–1929), художників Пауля Клеє (вітраж), Василя Кандинського (настінний живопис), Ласло Моголі-Надя (художня обробка металу), Лотара Шреєра (клас сценографії) та ін. 1925 року, коли ваймарська влада припинила фінансування школи, заклад було переведено до Дессау, де за проектом Гропіуса було зведено нову будівлю, в якій «Баугауз», ставши координаційним центром інтернаціональних архітектурно-дизайнерських процесів, перебував до 1931 року. 1933-го, після приходу нацистів до влади, школу було розформовано, а сам Гропіус виїхав спочатку до Англії, а потім до США.

Чільне місце у навчальній системі «Баугауза» було відведено сценографії. Хоча перші експерименти у цьому напрямі здійснювалися і раніше: від м'яко-поміркованого домінування художника у часи маніфестів про надмаріонетку Гордона Крейґа аж до остаточного вигнання зі сцени актора у постановках опери «Перемога над сонцем» Велимира Хлєбнікова — Олексія Кручених в оформленні Казимира Малевича; фігурин в електромеханічній виставі Еля Лисицького; «Зангезі» Велимира Хлєбнікова — Володимира Татліна; театру кольору Енріко Прамполіні та інших митців, здебільшого символістів, футуристів, експресіоністів, дадаїстів і конструктивістів. Однак саме тут, у «Баугаузі», завдяки Гропіусу ці пошуки набули систематичного характеру.

Саме Вальтер Гропіус, керівник та ідеологічний натхненник «Баугауза», 1927 року створив проект тотального театру для Ервіна Піскатора (власне, вони й ужили вперше словосполучення «тотальний театр», щоправда, в іншому значенні — як синонім епічного театру, тобто театру квазінаукового аналізу, критичної об'єктивності); з технічного боку цей театр мусив синтезувати найголовніші винаходи свого часу: глядача розміщували у сферичному просторі, оточували звуками, пахощами, рухами, кінопроекцією, стереофонією й іншими ефектами. Для реалізації проекту Гропіус запропонував створити кілька сцен і систему рухомих платформ. Свій проект він обґрунтовував так: «В історії сцени розрізняють три основні просторові форми для показу сценічної дії. Кругла сцена, цирк, розташований в центрі сценічного майданчика, на якому концентрично розгортається сценічна дія, що можна бачити з усіх боків у повній рельєфності. Амфітеатр греків і римлян <…>. Сценічна коробка. Сьогодні ми зустрічаємо лише цю третю форму сцени, тобто сцену, що лежить у глибині і головний недолік якої полягає в тому, що вона не залучає глядача до активної участі в дії. Подолати цей недолік означало б посилити враження й освіжити театр» [5, с. 121].

Ескізи Оскара Шлеммера до вистави «Тріадичний балет», с. 31, 28, 29

У цілому, однак, інтереси Гропіуса не були зосереджені на театрі. 1934 року, після закриття «Баугауза» нацистами, котрі називали школу «церквою марксизму», Гропіус, так само як і Бертольт Брехт, Ервін Піскатор, Макс Райнгардт, Рудольф Лабан та інші митці, емігрував спочатку до Англії, а з 1937 року переїхав до Кембриджа в США, де працював професором архітектури Вищої школи дизайну Гарвардського університету, прищеплюючи ідею абсолютної або тотальної сцени іншій театральній культурі.

ІІ. Лотар Шреєр

Театральні досліди Баугауза були пов'язані передусім із ідеями, частково втіленими на сцені, Лотара Шреєра (Lothar Schreyer, 1886–1966) — німецького поета, драматурга, прозаїка, есеїста, театрального критика, режисера і педагога, живописця, котрий вивчав юриспруденцію та історію мистецтв в університетах Гейдельберга, Берліна і Лейпцига. 1910 року він отримав докторський ступінь за дисертацію, присвячену авторському праву в літературі і мистецтві, після чого, повернувшись до Берліна, займався режисурою, друкував критичні есеї про театр і мистецтво, а у 1911–1918 роках був асистентом режисера Deutsches Schauspielhaus (Гамбург). З 1914-го систематично студіював східні містичні вчення.

Свої принципи Шреєр виклав у статті «Твір сценічного мистецтва» («Das Bühnenkunstwerk», 1916), в якій стверджував необхідність такої конфігурації театральних елементів, які б вивели глядача й актора за рамки традиційних виражальних засобів у невідомий творчий світ. На думку Шреєра, сцена мусить бути перетворена на культову арену, на якій слово, жест, світло, костюм і колір стали б не просто творчим матеріалом, але провідником у метафізичний світ. Світло розглядалося ним як «найпростіший технічний засіб перетворення тілесності на духовність». Дія п'єс, звільнена від диктату структури, мусить підпорядковуватися тільки ритмові як внутрішній формі, яка об'єднує всі театральні елементи. Мова і жест, костюм і колір мають підкреслювати місію людини як представника людства; наповнені драматизмом сценічні колізії мусять виявити процес народження нової людини й осягнення світу духовного. Ці погляди було практично реалізовано 1918 року у виставі «Свята Сусанна» А. Штрамма, що викликала скандал [6].

У 1918–1919 роках Шреєр створив у Берліні театральну студію «Штурмбюне» (Sturmbühne, до 1921), а у 1919-му в Гамбурзі — «Кампфбюне» (Kampfbühne), для якої розробив нову техніку так званого тембрового говоріння (Klangsprechen), наближену до принципів речитативу А. Шенберга (актуалізація внутрішнього голосу людини за рахунок повної концентрації і самозанурення). Майстерно стримуваний внутрішній екстаз супроводжувався повільними ритмічними рухами, які відтворювали життєвий ритм у лаконічній і стислій формі. Ритм прирівнювався до внутрішнього духовного життя. У цей період Шреєр здійснив вистави «Людина», «Розп'яття», «Смерть дитини», «Місячна гра», в яких був одночасно драматургом, режисером і сценографом [2, с. 31].

У 1918–1919 роках у маніфестній статті «Експресіоністична поезія» Шреєр так формулював загальні завдання мистецтва:

«Експресіонізм — це духовний рух епохи, що ставить буття внутрішнє над життям зовнішнім. Експресіонізм у мистецтві створює гештальт (цілісний образ), за допомогою якого людина повідомляє іншим про подію свого внутрішнього життя.

Сучасна епоха працює над створенням царства духовності.

Експресіоністи — художники і поети сучасності.

Мистецтво звернулося до життя, перетворилося на життя.

Тому що ми, люди, змінили себе. Від зовнішнього світу ми знову відшукали шлях до внутрішнього. Воля до влади, котра домінувала в нашому зовнішньому житті, звернулася до життя внутрішнього. <…>. *Охопити безмежне — ось наша владна мрія*. Нам потрібно більше, ніж царство природи. Ми б'ємося, щоб знайти безмежне царство духовності. Тільки в безмежному усвідомлюємо ми цілком свою владу. Одиничне занурюється у всеосяжність, заради існування якого й відбувається становлення одиничного.

У мистецтві ми сповіщаємо царство духовності. Духовне життя — це не життя науки, а життя видінь. Крім зовнішнього життя, тобто накопичення звичайного життєвого досвіду, є ще переживання інтуїтивного прозріння. <…>

Твір мистецтва впливає тим, що стає насолодою і переживанням. Будь-яка людина зі здоровим слухом і зором може насолоджуватися твором мистецтва. Для цього не потрібні ні розум, ні спеціальні знання, ні якісь особливі навички, ні освіченість. <…>

Людина, котра переживає, це *екстатична людина*, адже ми і космос — одне ціле» [10, с. 91–93].

Далі, переходячи до техніки мистецтва, Шреєр висуває серед інших такі вимоги:

– образ — це те, що створюється вперше, це нова реальність;

– основні принципи, які формують мистецтво — організація і ритм;

– способи формування ритму — концентрація і децентралізація;

– концентрація здійснюється за допомогою перестановки елементів мови;

– децентралізація здійснюється за допомогою фігур (повтор, паралелізм, варіювання, перевертання, асоціювання тощо);

– перелічені правила — не правила мистецтва, адже кожен твір несе свої правила у самому собі і ніякому закону мистецтво не підкоряється [10, с. 95–101].

Перша постановка Шреєра, вистава «Народження», виконувалася театром маріонеток, у якому діяли: Хтива жінка, Хтивий чоловік, Чоловік, який танцює, Чоловічий інтелект, Жіночий інтелект. Змонтовані з пружин, шестерень, коліщат, важелів та інших механічних елементів маріонетки нагадували годинниковий механізм, за допомогою якого кожна фігура виявляла сутність образу. На думку В. Берьозкіна, «образи шреєрівського театру художника мали експресіоністичний характер і задумувалися як персонажі якогось сценічного містико-культового ритуалу», однак «за формою і виражальними засобами були створені з елементів як кубістич-

Ескізи Оскара Шлеммера до вистави «Тріадичний балет», с. 27, 33, 35

ної пластики, так і футуристичної динамічності (зсувів і зрушень)», об'єднаних «монтажною колажністю, що походить від дадаїзму» [2, с. 31].

Удосконалюючи систему підготовки вистави, велике значення Шреєр надавав записові партитури вистави [11, с. 407–428].

1928 року Шреєр прийняв католицтво, а 1932-го став послушником у домініканському абатстві; з 1933 року працював над життєписами святих; написав «Містику німців» (1933), «Експресіоністичний театр: Мої спогади» («Expressionistisches Theater. Aus meinen Erinnerungen», 1948) [10, с. 90–91]. Про роки своїх театральних експериментів Шреєр писав: «Першими, хто у період експресіонізму у Німеччині послідовно і свідомо вели до повного розкріпачення і надмаріонетки, були ми з Оскаром Шлеммером» [2, с. 32].

III. Оскар Шлеммер

Оскар Шлеммер (Oskar Schlemmer, 1888–1943) — німецький художник, скульптор, хореограф, театральний художник і режисер. Народився у сім'ї дрібного підприємця і драматурга-любителя. Через фінансові труднощі, залишивши 1905 року школу, змушений був працювати підмайстром на деревообробній фабриці. У 1906–1910 роках навчався у місцевій школі мистецтв і ремесел, а також в академії мистецтв. Захопившись авангардовим мистецтвом, Шлеммер спільно з братом Вільгельмом відкрив у Штутгарті галерею сучасного мистецтва (1913). Експериментував у сфері кубізму й абстрактного мистецтва, захопився настінним живописом. Перебуваючи у 1914–1915 роках у складі діючої армії, був двічі поранений.

Відчуваючи інтерес до художньо-пластичних перетворень людського тіла, Шлеммер перейшов від станкового мистецтва до балетної сценографії та режисури, нерідко і сам виступаючи як танцівник. Його головним твором у цій сфері став «Тріадичний балет» (Triadisches Ballett, 1918–1922) на музику П. Хіндеміта (прем'єра у штутгартському Ландестеатрі). Як постановник співпрацював, крім Хіндеміта, з драматургом О. Кокошкою (1921), Е. Піскатором (1923), І. Стравінським (1929) і А. Шенбергом (1930; його музична драма «Щаслива рука» стала останнім спектаклем Шлеммера). Упродовж 1920–1929 років Шлеммер вів майстерню скульптури, настінного живопису і театру в «Баугаузі», куди його запросив Вальтер Гропіус.

Ігноруючи тодішні уявлення про видо-родовий і жанровий поділ мистецтва і немов розвиваючи ідеї німецьких романтиків Ваґнера (Gesamtkunstwerke) і Крейґа (Übermarionet), Шлеммер спрямував свої зусилля на створення нового — тотального — виду мистецтва, в якому мусили об'єднатися балет і пантоміма, образотворче мистецтво і театр.

Замисливши створити тотальний театр [15, с. 87–101], 1912 року Шлеммер разом із Альбертом Бургером і Ельзою Хетцель розпочав роботу над виставою «Тріадичний балет», яку повністю було показано 1922 року в Штутгартському національному театрі. Цього ж року на тій самій сцені демонструвалося механічне кабаре «Фігуративний кабінет» (das Figurale Kabinett) у двох варіантах. Подальші покази цих вистав здійснено під час Тижня «Баугауза» 1923 року в Національному театрі Ваймара.

Механічний театр, в якому апарати виконували ролі разом із акторами, був сприйнятий як нове слово у театральному мистецтві. Сучасникам здавалось, що машина може витиснути людину [8, с. 444–451].

Свій проект Шлеммер називав тотальним театром, здатним виявити загальні і всеосяжні ідеї, що мусили стати близькими народній аудиторії. Сучасний тотальний театр, на думку Шлеммера, мусив стати театром сюрпризів — дійством ексцентріади. «Після того як я, розпочавши з живопису, дійшов до рельєфів і кольорових скульптур, — писав Шлеммер, — мені вже не важко було перенести подібні принципи роботи на танцюристів і примусити їх рухатися у просторі» [2, с. 33], інакше кажучи, він переніс свої образотворчі фантазії на сцену.

За допомогою вертикальних підвісних конструкцій і мостів дія переходила з однієї площини на іншу; застосування автомобіля, ліфтів, літака, кіно, дзеркальних пристроїв дозволяло створювати нові форми руху.

Настільки ж різноманітно використовувалося світло й колір: на майданчиках за допомогою світильників, прожекторів, рефлекторів та екранів створювалися структури зі світлових форм, одна їх частина грала конструктивну роль, а інша декоративну; колір на сцені отримав самостійну функцію, звільнився від предметності. Простір сцени було насичено звуками, що передавали дію і зближалися з кольорами. Іноді мовчазні неживі предмети ставали немов живими: дугова лампа раптом починала говорити і співати тощо. Тим часом актори у визначених позах і костюмах, окремі слова, рухи людей і предметів, кольорові плями, світлові відблиски утворювали ритмічні ряди. При використанні дзеркальних установок деякі обличчя з хору неймовірно збільшувалися і видозмінювалися (ефект кривого дзеркала). За допомогою кіно, грамофона і гучномовця підсилювалися жести і голоси. Застосовувалися й інші засоби виразності: симулътанні, синоптичні і синакустичні.

Triadisches Ballett складався з трьох частин; у назві фіксувався потрійний ритм руху сценічного буття; тріада була основним принципом розвитку й одночасно принципом побудови сценічної системи; дія мала три щаблі: зав'язку, розвиток і завершення. Усі частини балету утворювали одну танцювальну композицію, інколи комічну, подеколи трагічну, сцени якої змінювалися і перетворювалися на очах у глядачів. Перша частина мала бурлескний характер і виконувалася на лимонно-жовтій сцені; друга, святкова, патетично-урочиста — на рожевій сцені; третя, містико-фантастична — на чорній сцені.

Видовище складалося з 12 різних танців, які виконувалися у всіляких непобутових костюмах, елементами яких були геометризовані форми, частково зроблені з м'яких матеріалів, підбитих ватою, частково — зігнуті листи металу або інших жорстких пофарбованих матеріалів (дерево, картон тощо).

Поперемінно танцювали троє героїв: двоє танцюристів і танцівниця. В усіх сценах брали участь також двоє своєрідних персонажів — патетиків (Die beiden Pathetiker). Ці скульптурні рельєфи заввишки в усю сцену персоніфікували патетичний вираз сили і мужності, прав-

Ескізи Оскара Шлеммера до вистави «Тріадичний балет», с. 26, 24, 25

ди і краси, закону, свободи і ще низки чеснот. Вони вели діалог між собою, а у певні моменти мова патетиків підтримувалася оркестром і переходила у мелодекламацію.

Постановка ексцентріади здійснювалася за партитурою, створеною Ласло Моголі–Надем, який виголошував таке розуміння театру: «Якщо у середні віки (а до певної міри і в наш час) центр уваги сценічного втілення переносився на зображення різних типів (Герой, Арлекін, Селянин тощо), то завданням актора майбутнього є донесення дії загальнолюдського значення» [1, с. 69] (порівняймо з маніфестом Шреєра: «Охопити безмежне — ось наша владна мрія» [10, с. 91]).

У «Фігуративному кабінеті» сцена являла наполовину тир, наполовину — метафізичну абстракцію, суміш змісту і нісенітниці, вар'єте й організованої за допомогою кольору форми, натури і мистецтва, людини і машини, акустики і механіки. Перед глядачем розгортався потік метаформ: велике зелене обличчя перетворювалося на ніс, що займав весь сценічний простір; попеременно в людській фігурі пропадали то голова, то торс; повільно рухалася процесія фігур — білих, жовтих, червоних; тіла розшукували власні голови, знаходили, знову губили. Нарешті — поштовх, тріск, переможний марш, величезна рука вимагає зупинки. Піднімається і свистить *трулеіш* лакований ангел. Все це здійснювалося за допомогою пласких *kunstfigur*, які пересувалися за допомогою схованих за ними виконавців [2, с. 35]. Спектакль користувався популярністю і впродовж шести років не сходив зі сцени.

1923 року під час Тижня «Баугауза» учні Шлеммера — К. Шмідт, Ф. В. Боглер, Г. Тельчер — здійснили постановку «Механічного балету», який базувався на візуальній дії — рухалися геометричні фігури, котрі утворювали різноманітні просторові композиції. Ці фігури, так само як і у Шлеммера, пересувалися виконавцями-лялькарями, схованими за фігурами. Далі принцип механічного балету було представлено у виставах А. Вейнінгера, Р. Клеманса й інших художників «Баугауза» [2, с. 40–41].

У праці «Людина і модель» («Mencsh und Kunstfigur»), видрукуваній 1924 року у присвяченому театрові числі часопису Bauhaus, Шлеммер висував такі тези:

– історія театру — це зміна соматотипу людини;

– людина є виразником фізичної і психологічної наївності, природності і штучності;

– допомагають виявити цю метаморфозу форма і колір;

– знаки нашого часу — абстракція і механізація;

– досі актор засновував своє сценічне існування на слові драматурга, але слово зникає, і тоді починає говорити тіло;

– закони кубічного простору є невидимою мережею контурних і стереометричних відносин, це математика, еквівалентна людському тілу, котре створює баланс через рухи;

– сьогодні художник має три можливості: або він шукає реалізацію у межах заданого простору (це означає співробітництво у чинній сценічній формі, перебуваючи на службі у поетів і акторів), або він прагне до реалізації свого мистецького задуму з максимально можливою свободою (можливим це стає на тій сцені, де поети й актори відходять на другий план на користь візуального або тільки через візуальне стають ефективними: балет, пантоміма, цирк) [14, с. 7–24].

У своїй педагогічній практиці Шлеммер прагнув допомогти учневі «ознайомитися з абеткою сцени, дослідити і навчитися застосовувати її елементи» [2, с. 49]. Адже «порядок, закон і теорія народжувалися і формувалися на практичній основі експериментів і живих імпровізацій. Простір і час розглядалися як полярні компоненти всього, що відбувалося на сцені. <…> Практика завжди випереджала теорію. Вона демонструвала та ілюструвала прості сценічні дії, танці та ігри, такі як *просторовий танець* — ходіння, крок, стрибки у визначеному просторі; *танець форм* — з реквізитом (булава, куля); *танець жестів* — ходіння, стояння, лежання, сидіння, жестикуляція, неартикульована мова і боротьба з предметами, які зіштовхнулися у просторі; <…> *танець маріонеток*» [2, с. 50].

Не знайшовши підтримки своїх театральних ідей серед керівників «Баугауза», 1929 року Шлеммер перейшов до Бреславської академії, а 1932 року — до Вищої школи образотворчого й ужиткового мистецтва у Берліні.

Сьогодні твори Шлеммера представлено в музеях Базеля, Бреслау, Дессау, Ессена, Ганновера, Кельна, Дуйсбурга, Франкфурта, Мюнхена, Саарбрюккена, Штутгарта і Нью-Йорка, а його самого вважають однією з трьох ключових постатей в історії перформансу [7]. Однак тоді, 1933 року, під час чистки «дегенеративного мистецтва» Шлеммера було звільнено з посади, після чого він заробляв на життя працею на одній з лакофарбових фабрик; згодом виконував маскувальні роботи для військових частин, експериментував з фарбами і т. ін.

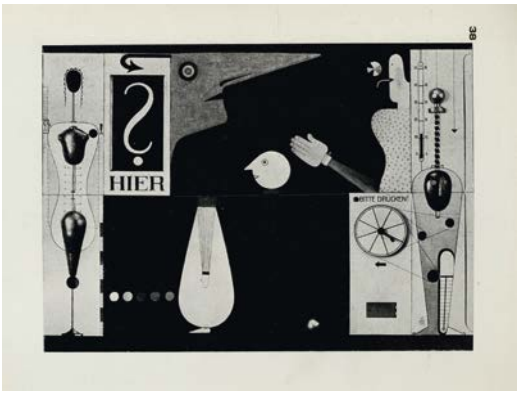
У сьогоднішніх дослідженнях театральні експерименти Шлеммера інколи настільки високо оцінюються, що його навіть називають балетмейстером: «Балетмейстер Оскар Шлеммер (1888–1943) приєднався до Баугауза 1921 року і керував його театральними експериментами у 1923–1929 роках. Шлеммер трактував сцену як скульптор, використовуючи актора як механічного робота, що видозмінив людську подобу. <…> Експерименти Театру Баугауз зробили значний вплив на сучасний балет» [9, с. 180].

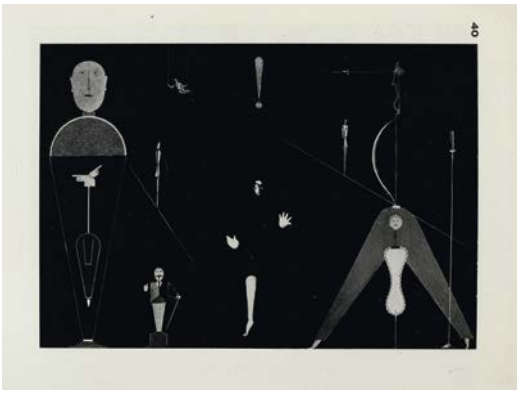
IV. Ласло Моголі-Надь

У тому самому числі часопису Bauhaus, в якому було видрукувано статтю Оскара Шлеммера, з'явився маніфест «Театр, цирк, вар'єте», написаний теоретиком авангарду, фото- кіно- й образотворчого мистецтва, прізвище якого залежно від традиції подається то як Моголі-Надь, то як Мохой-Нагі, а пишеться як László Moholy-Nagy (1895–1946). У маніфесті висувалися такі тези:

– у минулому театр був лише доповіддю, пропагандою або сконструйованою дією, що концентрувала події і вчення у найширшому сенсі: як «драматизирована» сага, як релігійний культ або державна реклама;

– у розмовній драмі (Erzählungsdrama) раннього періоду всі елементи — звук, колір (світло), рух, приміщення, предмети і Людина — виконували лише ілюстративну функцію;





Ескізи Оскара Шлеммера до вистави «Тріадичний балет», с. 34, 36

– розвиток театру привів до драми дії (Aktionsdrama), в якій стали переважати елементи драматичного руху (театр імпровізації, комедія дель арте);

– логічно виникла потреба в механічній ексцентриці, що концентрує сценічну дію у чистому вигляді;

— Людині, обмеженій у своїх фізичних можливостях, вже немає місця в цій концентрованій дії, що вимагає точної форми й організації руху — руху, який можна було би контролювати до найменшої деталі;

— Людина, як найактивніший виразник життя, є, безперечно, одним з найефективніших елементів динамічного (сценічного) оформлення, отже, її використання, у сукупності її дій, говоріння і мислення, функціонально обґрунтовано;

– однак використання Людини на сцені слід відрізняти від її використання у традиційному театрі, де Людина була або інтерпретатором індивідуальності, або узагальненим типом; сьогодні, у новому *тотальному театрі*, Людина мусить віддати всі свої фізичні і розумові сили ініціативній і продуктивній дії;

– завдання актора майбутнього — представити у дії всіх людей, а не конкретний тип, як це було у театрі середньовіччя;

– тотальний театр з різноманіттям його комплексів (освітлення, приміщення, сценічний майданчик, форма, рух, звук, Людина) мусить стати цілісним організмом, в якому застосування металічних або штучних матеріалів у створенні масок і костюмів стане звичним;

— бліде обличчя актора, його суб'єктивна міміка і жести будуть відкинуті назавжди;

— так само буде відкинута панорамна сцена, яку замінять підвісні мости, прибудови і трибуни у залі для глядачів і т. ін. [13, с. 45–46].

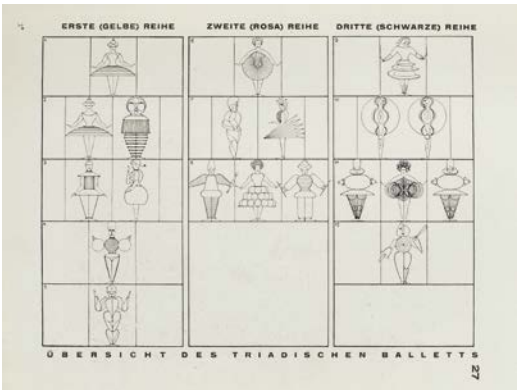
Саме у цій статті Моголі-Надь упроваджує термін Gesamt Bühnen Aktion, що можна перекласти як «всеохопне сценічне дійство» або «тотальний театр» і зіставити з терміном Gesamtkunstwerk Ріхарда Вагнера. Згодом Моголі-Надь неодноразово повертався до ідеї Gesamtkunstwerk [12].

Згодом Моголі-Надь мав змогу реалізувати свої театральні ідеї — зокрема у виставі «Венеційський купець» В. Шекспіра, здійсненій 1929 року Ервіном Піскатором.

1937 року твори Моголі-Надя демонструвалися на влаштованій нацистами виставці «дегенеративного мистецтва», де було представлено твори авангардистів, зневажені особисто Гітлером та його адміністрацією.

V. Рецепція ідей «Баугауза» в українському театрі

Театральні концепції «Баугауза», зокрема



Ескізи Оскара Шлеммера до вистави «Тріадичний балет», с. 23

ідеї Шлеммера, дістали відгук і в українському театрі, про що свідчить програмна стаття Анатоля Петрицького: «Ось як визначає стиль мистецтва конструктивіст, керівник теа-майстерень Bauhaus-у Оскар Шлеммер (в оригіналі — Шлемель): "гасло нашого часу є абстракція, що, з одного боку, вирізнює частки цілого, щоб або довести їх до абсурду, або піднести до найвищого рівня, а з іншого боку, вона узагальнює, об'єднує, щоб у більших розмірах створити нову суцільність. Гасло нашого часу надалі є механізація, нестримний процес, який охоплює всі галузі життя й мистецтва. Все, що можна механізувати, механізують. І за нашого часу не останнє місце займають ті можливості, що їх дає техніка та винахідництво, які часто створюють зовсім нові підвалини й уможливлюють здійснення сміливих фантазій або дозволяють про це здійснення мріяти". Ось підвалина нової техніки теа-оформлення. Цілком правий Шлеммер (в оригіналі — Шлемель), коли він накреслює шляхи розвитку сучасного театру через техніку та винахідництво. До того ж сцена не є місце дії, одірване від актора (матеріалу — тіла). Сучасне сценічне оформлення є: машина, збудована з органічних зв'язків, машина, що її компонують з режисерського та малярського матеріалів; з актора, речі і речей, пов'язаних механікою з рухом і розвитком дії та гри (механіка) актора. Виходячи з цього завдання часу й шукаючи сучасного стилю, цілком зрозуміло прагнути якнайперше урівноважити матеріал і механіку. Цим ми нібито доходимо бажаного наслідку — кінцевого завдання щодо театрального оформлення. Але це ще не все, бо те, що є кінцевим у капіталістичному мистецтві, не може бути для нас за кінцеву мету. Навіть довівши сценічне оформлення до механізації та органічно зливши його з актором, тобто врівноваживши композицію спектаклю, можна звихнути у бік, протилежний прагненням радянського театру, а саме в бік лише технічний, тобто абстрактний (саме в таку абстракцію вилилося західне мистецтво *форми для форми*). Це буде конструкція для конструкції, а тому відволікатиме нас від нашого прагнення, бо мистецтво визначають не лише формальні ознаки, але і його ідеологія, його прагнення до кінцевого завдання, а наше кінцеве завдання — соціалізм» [4, с. 41]. І далі, відштовхуючись від ідей Шлеммера, Петрицький переводить його ідеї у річище конструктивізму й обґрунтовує необхідність створення *машини для сценічної гри,* тобто *ігрової сценографії.* Ясна річ, незважаючи на зовнішню подібність до гасел партії (індустріалізація, машинізація, механізація, електрифікація), марення Петрицького виявилися не на часі, спроби втілити їх могли призвести — у кращому разі — до звинувачень у формалізмі і у занесенні до списку «пачкунів», «шкідників» та інших «ворожих елементів».

Висновки

Творча практика Bauhaus Totaltheate спиралася на такі головні принципи:

– театр минулого (розмовна драма) був театром конкретних типів, котрі пропагували за допомогою сконструйованої дії релігійний культ або здійснювали державну рекламу;

– новий театр, тотальний театр майбутнього, базується на абстракції, механізації і дії (Aktionsdrama), а не на слові драматурга, як було

раніше; метою творчості актора є створення образу у дії всіх людей, а не типів, як було у театрі середньовіччя;

– образ — це нова реальність, створена за власними правилами й організована на основі комбінування елементів (монтаж, колаж, повтор, паралелізм, варіювання, перевертання, асоціювання тощо); отже, акторові, який не володіє досконало своїм тілом, не місце у театрі майбутнього.

Тип театру, реалізований «Баугазом», Патріс Паві відносить до *механічного театру,* ведучи його родовід від «театру ляльок й театру предметів, де акторів замінено на анімаційні фіґури, автомати й механізми», від Герона Александрійського (I століття н. е.), експериментів Торреллі (XVI століття), ярмаркових ігрищ (XVIII–XIX століть), супермаріонетки Гордона Крейґа, футуристичної сценографії Енріко Прамполіні аж до сучасного мультимедійного театру [3, с. 501]. Більше того, Роузлі Голдберг цілком обґрунтовано вважає, що Оскар Шлеммер, поряд із іншими митцями «Баугауза», був ключовою фігурою у передісторії перформансу [7].

Однак, незважаючи на ознаки подібності між експериментами «Баугауза», футуристів, дадаїстів і творців сучасного перформансу, між ними так само можна виявити й істотні відмінності. Найголовнішу з них зумовлено бунтівною, скандальною соціальною орієнтацією футуризму, дадаїзму й акційного мистецтва, в основі якої лежали анархістські ідеї, аж до прямого цитування Михайла Бакуніна і Петра Кропоткіна. На відміну від них, в основі сценічних ідей «Баугауза» лежав технологічно озброєний і прагматично орієнтований на ринок підхід.

Література

1. Базанов В. Сцена XX века. Ленинград, 1990. 240 с.
2. Березкин В. Театр художника: Россия. Германия. Москва, 2007. 464 с.
3. Паві П. Словник театру. Львів, 2006. 640 с.
4. Петрицький Ан. Оформлення сцени сучасного театру // Нова ґенерація. 1930. № 1. С. 40–42.
5. Пискатор Э. Политический театр. Москва, 1934. 264 с.
6. Ришар Л. Энциклопедия экспрессионизма: Живопись и графика. Скульптура. Архитектура. Литература. Драматургия. Театр. Кино. Музыка. Москва, 2003. 432 с.
7. Золотухин В. Роузли Голдберг: «Перформанс стоит не на обочине, а в самом центре искусства XX века» // Театр. 2010. № 1. С. 152–155.
8. Савельева Н. Сценография праздничной среды. Уроки механического театра // Театральное пространство: Материалы конференции (1978). Москва, 1979. С. 444–451.
9. Стайн Дж. Л. Сучасна драматургія в теорії та театральній практиці: У 3 кн. Львів, 2003. Кн. 3: Експресіонізм та епічний театр. 288 с.
10. Шрейер Л. Экспрессионистская поэзия // Иностранная литература. 2011. № 4. С. 91–93.
11. Buckley J. The Bühnenkunstwerk and the Book: Lothar Schreyer's Theater Notation // Modernism/modernity. 2014. Vol. 21. No. 2. P. 407–428.
12. Moholy-Nagy L. Easel painting, architecture and «Gesamtkunstwerk» // Moholy-Nagy L. Painting, Photography, Film. With a note by H. M. Wingler and a postscript by O. Stelzer. London, 1969. P. 16–19.
13. Moholy-Nagy L. Theater, Zirkus, Varieté // Bauhaus. 1925. No. 4: Die Bühne im Bauhaus. S. 45–56.
14. Schlemmer O. Mencsh und Kunstfigur // Bauhaus. 1925. No. 4: Die Bühne im Bauhaus. S. 7–24.
15. Smith M. W. Schlemmer, Moholy-Nagy, and the Search for the Absolute Stage // Theater. 2002. Vol. 32. No. 3. P. 87–101.

References

1. Bazanov V. Stsena XX veka [Bazanov V. 20th century stage]. Leningrad, 1990. 240 s.
2. Berezkin V. Teatr hudozhnika: Rossiya. Germaniya [Berezkin V. Theatre of an artist: Russia. Germany]. Moskva, 2007. 464 s.
3. Pavi P. Slovnyk teatru [Pavis P. Dictionary of the theatre]. L'viv, 2006. 640 s.
4. Petryts'kyy An. Oformlennya stseny suchasnoho teatru [Petrytskyi An. Set design of contemporary theatre] // Nova generatsiya [New generation]. 1930. # 1. S. 40–42.
5. Piskator E. Politicheskiy teatr [Piscator E. Political theatre]. Moskva, 1934. 264 s.
6. Rishar L. Entsiklopediya ekspressionizma: Zhivopis i grafika. Skulptura. Arhitektura. Literatura. Dramaturgiya. Teatr. Kino. Muzyika [Richard L. Encyclopedia of expressionism: Fine art and graphics. Sculpture. Architecture. Literature. Drama. Theatre. Cinema. Music]. Moskva, 2003. 432 s.
7. Zolotuhin V. Rouzli Goldberg: «Performans stoit ne na obochine, a v samom tsentre iskusstva XX veka» [Zolotukhin V. Roselee Goldberg, "Performance stands not on the side, but at the very center of 20th century art"] // Teatr [Theatre]. 2010. # 1. S. 152–155.
8. Saveleva N. Stsenografiya prazdnichnoy sredyi. Uroki mehanicheskogo teatra [Savelieva N. Scenography of the festive environment. Lessons of the mechanic theatre] // Teatralnoe prostranstvo: Materialyi konferentsii (1978) [Theatre space: Proceedings of the conference (1978)]. Moskva, 1979. S. 444–451.
9. Stayn Dzh. L. Suchasna dramaturhiya v teoriyi ta teatral'niy praktytsi: U 3 kn. [Styan J. L. Contemporary drama in the theatre theory and practice: In 3 volumes.] L'viv, 2003. Kn. 3: Ekspresionizm ta epichnyy teatr [Vol. 3: Expressionasm and epic theatre]. 288 s.
10. Shreyer L. Ekspressionistskaya poeziya [Expressionist poetry] // Inostrannaya literature [Foreign literature]. 2011. # 4. S. 91–93.
11. Buckley J. The Bühnenkunstwerk and the Book: Lothar Schreyer's Theater Notation // Modernism/modernity. 2014. Vol. 21. No. 2. P. 407–428.
12. Moholy-Nagy L. Easel painting, architecture and «Gesamtkunstwerk» // Moholy-Nagy L. Painting, Photography, Film. With a note by H. M. Wingler and a postscript by O. Stelzer. London, 1969. P. 16–19.
13. Moholy-Nagy L. Theater, Zirkus, Varieté // Bauhaus. 1925. No. 4: Die Bühne im Bauhaus. S. 45–56.
14. Schlemmer O. Mencsh und Kunstfigur // Bauhaus. 1925. No. 4: Die Bühne im Bauhaus. S. 7–24.
15. Smith M. W. Schlemmer, Moholy-Nagy, and the Search for the Absolute Stage // Theater. 2002. Vol. 32. No. 3. P. 87–101.

Александр Клековкин. Bauhaus Totaltheater: творцы, принципы, практика

Аннотация. Определены особенности эстетики создателей Bauhaus Totaltheater, его прямые и косвенные связи с идеями Рихарда Вагнера, футуристов и дадаистов, выделены основные принципы:

– театр прошлого (разговорная драма) был театром конкретных типов, пропагандировавших с помощью сконструированного действия религиозный культ или осуществлявших государственную рекламу;

– новый театр, тотальный театр будущего, основан на абстракции, механизации и действии (Aktionsdrama), а не на слове драматурга, как было раньше; целью творчества актера является создание образа в действии всех людей, а не типов, как было в театре средневековья;

– образ — это новая реальность, созданная по собственным правилам и организованная на основе комбинирования элементов (монтаж, коллаж, повтор, параллелизм, варьирование, ассоциирование и т. д.); следовательно, актеру, который не владеет в совершенстве своим телом, не место в театре будущего.

Театральные концепции «Баухауза» получили отклик и в украинском театре, о чем свидетельствует программная статья Анатолия Петрицкого. Тип театра, реализованный «Баугазом», Патрис Паве относит к механическому театру, ведя его родословную от «театра кукол и театра предметов, где актеры заменены на анимационные солнечные столбы, автоматы и механизмы», от Герона Александрийского (I век н. э.), экспериментов Торелли (XVI век), ярмарочных игрищ (XVIII–XIX века), супермарионетки Гордона Крега, футуристической сценографии Энрико Прамполини до современного мультимедийного театра. Однако, несмотря на признаки сходства, между экспериментами «Баухауза», футуристов, дадаистов и создателей современного перформанса можно обнаружить и существенные различия. Главнейшее различие обусловлено мятежной, скандальной социальной ориентацией футуризма, дадаизма и акционного искусства, в основе которого лежали анархистские идеи, вплоть до прямого цитирования Михаила Бакунина и Петра Кропоткина. В отличие от них, в основе сценических идей Баухауза лежал технологически вооруженный и прагматично ориентированный на рынок подход.

Ключевые слова: театр «Баухаус», тотальный театр, творчество Вальтера Гропиуса, творчество Лотара Шрейера, творчество Оскара Шлеммера, творчество Ласло Моголи-Надя.

Oleksandr Klekovkin. Bauhaus Totaltheater: creators, principles, practice

Summary. The features of the creators of "Bauhaus Total Theater" aesthetics, its direct and indirect connections with Richard Wagner's, Futurists' and Dadaists' ideas are outlined, the basic principles are set out:

– the theater of the past (speaking drama) was a theater of certain types, which promoted the religious cult or carried out state advertising with the help of the constructed action;

– a new theater, a total theater of the future is based on abstraction, mechanization and action (Aktionsdrama), instead of the playwriter's word, as it was before;

– the purpose of the actor's creativity is creation of an image in the action of all people, instead of types, as it was in the theater of the Middle Ages; image is a new reality, created by its own rules and organized on the basis of combination of elements (editing, collage, repetition, parallelism, variation, reversal, association, etc.);

– consequently, an actor who does not have a perfect command of his body has no place in the theater of the future.

Bauhaus's theatrical concepts were also marked in the Ukrainian theater, as Anatoly Petrytsky's program article evidenced. The type of theater, realized by the Bauhaus, Patrice Pavi, referred to the mechanical theater, originating from the theater of puppets and theater of subjects, where the actors were replaced with animated figures, automations and mechanisms, from Heron of Alexandria (1st century), Torelli's experiments (16th century), fairgrounds (18th—19th centuries), Gordon Craig superpuppets, Enrico Prampolini's futuristic scenery up to the modern multimedia theater. However, despite the signs of similarity between the experiments of Bauhaus, Futurists, Dadaists and the creators of modern performances, there are also significant differences between them. The most important of them occurred due to the rebellious, scandalous social orientation of Futurism, Dadaism and promotional art, which was based on anarchist ideas, direct quotation of Mikhail Bakunin and Peter Kropotkin. Unlike them, Bauhaus's stage ideas were based on a technologically arranged and pragmatically market-oriented approach.

Keywords: Bauhaus Theater, the total theater, the work of Walter Gropius, the work of Lothar Schreyer, the work of Oscar Schlemmer, the work of Laszlo Mogoli-Nadia.