

RU

Театр и дизайн: творчество Оскара Шлеммера и современное понимание сценографии в рекламе

Бурланкова К. А.

Аннотация. В работе рассматриваются исторические предпосылки возникновения театральной мастерской в немецкой школе искусств и ремесел Баухаус. Изучается деятельность Оскара Шлеммера и роль, которую он сыграл в развитии и современном понимании принципов работы с пространством. Целью исследования было изучение вопроса взаимосвязи творчества Шлеммера и дизайна. Полученные результаты показали, что работы и деятельность художника актуальны и оказывают влияние на современное понимание сценографии при работе с видеоконтентом, при постановке шоу, в ивент-индустрии, музейном дизайне и в других областях. Научная новизна заключается во взгляде на формирование театральной мастерской Баухауса в ракурсе методологическом применительно к процессу вузовской подготовки дизайнеров. Исследование этих вопросов является актуальным сейчас, так как в связи с развитием технологических возможностей усложняется работа дизайнера и как никогда необходима четкая теоретическая база, на которую можно опереться в творческих поисках. Именно эти базовые знания дают открытия, сделанные художниками, работавшими в Баухаусе, в том числе Оскаром Шлеммером.

EN

Theatre and Design: Oskar Schlemmer's Creative Work and Modern Understanding of Scenography in Advertising

Burlankova K. A.

Abstract. The work considers the historical background of the theatre workshop emergence in the German school of arts and crafts Bauhaus. The activity of Oskar Schlemmer and the role he played in the development and modern understanding of the principles of working with space are studied. The aim of the research is to investigate the issue of the relationship between Schlemmer's creativity and design. The results obtained have shown that the artist's work and activity are relevant and have an impact on the modern understanding of scenography when working with video content, staging shows, in the event industry, museum design and other areas. The scientific originality lies in the view on the formation of the Bauhaus theatre workshop from a methodological perspective as applied to the process of university training of designers. The study of these issues is relevant now, since in connection with the development of technological capabilities, a designer's work is becoming more complicated and a clear theoretical basis on which to rely in creative search is needed more than ever. It is this basic knowledge that discoveries made by the artists who worked at Bauhaus, including Oskar Schlemmer, provide.

Введение

В статье рассматриваются возникновение и история развития дизайна в немецкой школе искусств и ремесел Bauhaus. Также изучается, какое место в этом процессе занимали театральные эксперименты и новаторские поиски Оскара Шлеммера. Предметом исследования становится не только сам факт возникновения театральной мастерской в рамках Баухауса, но также те задачи, которые она решала в общем ходе развития школы, наиболее яркие работы Шлеммера и студентов.

Здесь следует подчеркнуть, что корпус текстов, исследующих деятельность школы Bauhaus, весьма обширен. Наиболее авторитетными источниками на русском языке являются: (Голдберг, 2015; Уитфорд, 2021; Трубкина, 2002; Колязин, 1992; Максимов, 2001). Однако вопрос развития театральной мастерской нуждается сегодня в дополнительных исследовательских усилиях именно как методологический. Эта оптика оказывается актуальной в связи с особой ролью сценографии в рекламной деятельности и теми актуальными запросами,

которые ставит система подготовки дизайнеров перед современными вузами. Предстоит внимательно изучить то влияние, которое оказали показы Баухауза на современное понимание сценографии в рекламе.

Основная часть

Концепция деятельности немецкой школы дизайна и архитектуры Баухаус была сформулирована в манифесте и прилагавшейся к нему «Программе государственного Баухауса в Веймаре», сформулированной Вальтером Гропиусом, основателем и директором школы. Этот документ был опубликован в 1919 году. Одной из задач школы было преодоление разрыва между искусством и ремеслами. Гропиус хотел реформировать художественное образование в свете идеалов нового общества. Его целью было поднять художественный уровень работы ремесленника до уровня, который занимали изящные искусства. Итогом всего этого должно было стать воспитание нового поколения архитекторов, поскольку Гропиус, будучи архитектором сам, считал строительство высшей целью любой художественной деятельности.

На прошедшей в 1851 году в Лондоне Всемирной выставке вопрос о доминирующей роли машин стал очевидным, и, следовательно, менялись роль и статус ремесленника в будущем. На смену миру вещей, сделанных с умением и любовью конкретными людьми, приходил мир, в котором вещи производили машины и производитель был отделен от продукта своего труда. В конце XIX века школы искусств и ремесел распространились по всей Европе. Но им не удавалось убедить общественность в том, что они не «бедные родственники» Академии художеств. Академии продолжали готовить студентов по программам, истоки которых находились еще в античности, выпускать художественную элиту, игнорируя как современное искусство, так и запросы промышленности. Промышленная революция ускорила и кризис в архитектуре. Возникла проблема, где жить новому угрожающе растущему классу – городскому пролетариату. В отсутствие решения этой проблемы во всех промышленных центрах множились мрачные трущобы. Эту проблему не могли решить мастера, обученные подражать стилям прошедших эпох и возводить отдельные здания из традиционных материалов.

В 1907 году в Германии возникло объединение Веркбунд. В него вошли двенадцать художников и столько же промышленников. Их задачей было связать промышленность, искусство и торговлю, повысив в итоге качество немецкой продукции. Одним из директоров Веркбунда был Петер Беренс, в мастерской которого позднее работали двое из директоров Баухауса: Вальтер Гропиус и Людвиг Мис ван дер Роэ.

Баухаус был не первой школой, которая ставила целью обучение как искусству, так и ремеслам. Термин Hochschule für Gestaltung (институт дизайна) возник задолго до того, как Гропиус назвал так Баухаус, после переезда в Досау. Однако Баухаус стал первой школой, которая смогла решить эту задачу.

Уникальность школы, созданной Вальтером Гропиусом, заключалась в том коллективе, который он сумел собрать под одной крышей. Все художники: Йоханес Итен, Василий Кандинский, Пауль Клее, Оскар Шлеммер, Ласло Мохой Надь и другие, прибывшие в Веймар в разное время с 1919 по 1924 год, – были большими оригиналами, но в то же время они умели доносить свои идеи с впечатляющей ясностью и четкостью, хотя далеко не всегда все было гладко, и часто мастера увлеклись различными концепциями, эзотерическими теориями и проблемами чистого искусства, забывая о практических задачах, стоявших перед школой. Тем не менее, теоретические работы преподавателей школы, например «Искусство формы» и «Искусство цвета» Й. Иттена, вышедшие в издательстве Баухауса, до сих пор являются учебниками, которые используются для обучения дизайнеров во всем мире, а мебель, кофейные и чайные сервизы, архитектурные решения, созданные за 10 лет существования школы, оказывают огромное влияние на современный дизайн и архитектуру.

Во время своего существования школа постоянно преодолевала внешнее сопротивление будучи «бельмом на глазу» и у ремесленных гильдий, и у адептов академической школы. Также постоянные сложности возникали в связи с нестабильной политической ситуацией в Германии между двумя мировыми войнами. В конце концов именно политические вопросы: учебное заведение ругали за космополитизм, за то, что оно не развивает истинно немецких ценностей, а культивирует безликий стиль, который может с одинаковым успехом прижиться и в Европе, и в Северной Америке, – послужили формальной причиной закрытия школы 30 сентября 1932 года.

После закрытия школы ее продукция и ученики разошлись по всему миру. Тель-Авив сегодня называют «городом Баухауса». Бывший студент Баухауса Арье Шарон участвовал в планировке многих городов, возникших после образования государства Израиль в 1948 году. Шахматы Йозефа Хартвига, созданные в 1924 году, в которых форма каждой фигуры отражает ее движение по доске, производятся до сих пор. Колыбель Питера Келера, созданная в 1922 году, стала классикой Баухауса и выпускается сейчас, правда, изменив свою функцию на подставку для журналов. Знаменитый стул «Василий», созданный Марселем Броейром в 1925 году из гнутых стальных трубок, вдохновил многих дизайнеров. Процесс изготовления изделий из гнутых трубок облегчил производство, до этого трубки спаивали, что приводило к повреждениям в месте шва (Ходж, 2019).

Какую же роль в этом учебном заведении играла театральная студия? И каким образом она вообще возникла в школе, которая ставила перед собой сугубо практические задачи?

Оскар Шлеммер согласился преподавать в Баухаусе в декабре 1920 года. Его попросили внести свою лепту в работу без зачисления в штат. Будучи оригинальным живописцем, первоначально Шлеммер взял на себя часть обязанностей Иттена в мастерской монументальной живописи. Также он стал мастером формы в скульптурной мастерской, одновременно обучая студентов рисунку. Несмотря на то, что в Веймар он приехал, уже имея сценографический опыт: несколько постановок в Штутгартском театре, – театральную мастерскую Шлеммер возглавил только в 1923 году, когда подал в отставку его предшественник на этом посту – Лотар Шпайер.

На первый взгляд, включение театрального курса в программу школы, изучающей искусства и ремесла, может показаться странным, но существование театральной мастерской покажется более уместным, если учесть, что школа ставила задачей охватить все виды искусства, доступные широкой публике. В реальности же именно в театральной мастерской происходило объединение всех навыков, которые приобретали студенты разных мастерских. Театр – изначально синкретическое искусство, и в Баухаусе он сыграл важную роль в решении одной из актуальных и новаторских задач школы: создать художника нового типа – мультиспециалиста. Возможно поэтому, в тот период жизни школы, когда Гропиус передал общее руководство Ханнесу Майеру, сменившему курс и сделавшему упор на практическую реализацию потенциала школы, Шлеммер начал вести курс, названный «Человек», который включал в себя натурный рисунок, лекции по биологии, философии и еще ряду дисциплин.

В начале своей работы в Баухаусе Шлеммер не был увлечен ни классическим, ни современным театром. Театр, который он создал, в сегодняшней театроведческой терминологии можно определить как «театр художника», его основным отличием было то, что режиссер-художник мыслит в категориях пластического и визуального творчества и строит сюжет, опираясь на смену и взаимодействие зрительных планов, а не на нарративную составляющую.

«Человек и машина» – концепция, зародившаяся в философии русского конструктивизма и итальянского футуризма, – нашла свое яркое отражение в искусстве Баухауса, в том числе и в перформативных практиках, которые возникли на его сцене. Одним из популярных проявлений этой концепции в театральном искусстве стали механические объекты, в которые превращались человеческие фигуры. Например, «Танец планок», исполненный Мандой фон Крайбиг, представлял собой сгибание и разгибание рук и ног, но увидеть это можно было только в движении длинных тонких палок, торчащих из тела танцовщицы. «Танец стекла», исполненный Карлой Грош, демонстрировался ею в длинной юбке, которая состояла из стеклянных стержней, надетых на обруч. На голове и руках танцовщицы были стеклянные шары, которые заметно ограничивали ее в движениях. Подход к движению в балете через костюмы был новаторским ходом Шлеммера. Для него такой подход помогал подчеркнуть объектную природу актера, в каждом перформансе он старался достичь эффекта максимальной механичности и взаимосвязи движений и образа.

Шлеммер представлял себе идеальных актеров как кукол, двигающихся, когда их дергают за нитки, или, еще лучше, самостоятельно, с помощью настроенного механизма, почти без вмешательства человека, в крайнем случае – управляемых на расстоянии.

За 100 лет со дня открытия (в апреле 1919 года) вокруг истории Баухауса возникло несколько мифов. По-разному трактуется роль школы, но одна из трактовок: здесь удалось собрать искренних художников, которые занимались экспериментами с цветом и формой, чтобы научиться грамматике визуального языка. И в этой области им удалось добиться прорыва, их достижениями человечество пользуется до сих пор. Тяга к синтезу различных видов искусства, ставшая фундаментом эстетической платформы Баухауса, особенно хорошо реализовывалась именно в театральных постановках. Возможно поэтому казалось бы парадоксальное существование и деятельность театральной мастерской в школе продлились так долго – почти до ее закрытия. Именно синтез и взаимодействие различных областей помогли сделать столь универсальные открытия в области визуальных коммуникаций.

Гропиус придавал существенное значение активному включению театра в жизнь школы как «оркестровому» единству всех художественных вопросов, объединенных относительно конструктивно-пространственного единства человека и среды. Спектакли должны были синтезировать человеческий фактор, качества пространства, формы, движения, пластики, света, цвета и звука. В стенах школы родились три значительнейшие театральные концепции XX века: проект «тотального театра» В. Гропиуса и Э. Пискатора, «синтетический театр» В. Кандинского и «театр художника» О. Шлеммера.

Уже упоминалось, что театральный мастерская Баухауса была организована в 1921 году, и само ее появление принципиально отделило Баухаус от других школ декоративно-прикладного искусства, которых на тот момент существовало в Германии множество. Руководство театральной мастерской взял на себя Лотар Шрейер. Он пришел в Баухаус уже сложившимся художником, имевшим опыт сценических постановок и свою концепцию театра. Шлеммер, приглашенный в Баухаус в декабре 1920 года, имел до этого сравнительно небольшой опыт работы в театре. Важно, что шлеммеровское видение театра рождалось непосредственно в стенах Баухауса. До ухода Шрейера Шлеммер успел показать в Баухаусе две из трех наиболее известных своих постановок: «Триадический балет» (1921) и «Фигуративный кабинет» (1922). Впереди еще были «Танцы Баухауса» – этот спектакль художник выпустил в 1926 году. В поисках скрытых возможностей мастерская Шлеммера последовательно обращалась к разному историческому опыту человечества: причудливые костюмы и увеличенные пропорции ассоциировались с театром древних эллинов, персонажи, символизирующие типы человеческого характера и темперамента, – с героями комедии дель арте, в системе актерских жестов, придуманной самим Шлеммером, просматриваются традиции японского театра. Эти сценические опыты имели принципиально лабораторный характер, исследовали возможности пространства и актера внутри этого пространства. Остановимся более подробно на каждом из них.

«Триадический балет»

Скорее всего, персонажи «Триадического балета» первоначально возникли в живописных работах Шлеммера, например, станковых работах 1919 года: «Желтый ряд», «Спираль», «Абстракт», «Танцор». Вот, что говорил об этом Шлеммер: «...после того как я, начав с живописи, дошел до рельефов и цветных скульптур, мне

ничего уже не стоило перенести подобные скульптурные представления на танцоров и сделать их явью в пространственном движении» (Цит. по: Березкин, 2007, с. 33). Действие балета развивалось от прошлого к будущему: от довольно своеобразной стилизации средневековых карнавальных танцев до прекрасного будущего, где царит некий Абстракт. Спектакль, по мнению исследователей, явился достижением в области театрализации учебного процесса в Баухаусе. Композиция и взаимодействие фигур в каждой мизансцене были, по сути, превращением картин в их трехмерные вариации. Студентам и зрителям предлагался открытый урок, представлявший собой художественный калейдоскоп, элементами которого выступали пространство, цвет, линия и плоскость. Костюмы в этом балете создавались не для обыгрывания, а для самой игры. Объемная подвижная фигура-форма выполняла функцию чего-то среднего между костюмом и декорацией. Танцовщик «встраивался» в объем костюма, дополняя своей пластикой и телом предложенный художником образ. Эти костюмы требовали особого способа существования внутри них, особой игры. Внешние ограничения влекли за собой пластический язык, и этот способ игры был связан с танцем. Таким образом переосмыслилось само понятие танца. Спектакль назывался «балетом» и был поставлен на специальную музыку, написанную Паулем Хиндемитом. В реальности получился «антибалет» – некая форма «конструктивистского танца». Основным выразительным инструментом здесь стали «маски», они настолько доминировали, что тело и движение действовали только как их скульптурные оболочки.

«Принципы шлеммеровской “танцевальной математики” повлияли на современную хореографию (М. Бежар, П. Тейлор, А. Фрайер), отразились в уличном брейк-дансе» (Громов, 2009, с. 29-34), элементы подобной эстетики можно обнаружить и в современных шоу, на показах мод (Том Браун, показы 2013 г. и 2020 г.).

«Фигуративный кабинет»

«Во второй постановке Шлеммера в сатирической аранжировке представлена проблема механизации и автоматизации общественного сознания» (Трубкина, 2002, с. 32). Шлеммер создал на сцене пространство плоских фигур, живущих в мире своих страстей, теряющих от переизбытка чувств головы и другие части тел. Спектакль состоит из ряда фантазмагорических перфомансов. Абстрактное черное пространство сцены напоминало охотничий тир, а гротескные персонажи спектакля – мишени. Всем этим миром руководит мастер, взятый из «Песочного человека» Гофмана, создавший идеальный механизм – куклу Олимпию. Это единственный персонаж, которого играет живой актер. Мастер создает мир совершенных механизмов с регулируемыми чувства барометрами на теле, сам приходит от этого мира в ужас и кончает с собой, попадая в прежний, несовершенный, но живой мир. Шлеммер так описывал эту постановку: «...наполовину тир – наполовину метафизиком, абстрактум. Смесь, то есть разнообразие оттенков смысла и бессмыслицы, приведенных в систему при помощи цвета, формы, природы и искусства» (Schlemmer, 1958, с. 285).

«Танцы Баухауса»

В третьей постановке Шлеммера возникли контуры его собственной системы работы с актером. Эта система была теоретически обоснована и включала в себя курс авторских тренингов. В 1926 года Баухаус переехал из Веймара в Дессау. 4 декабря на открытии нового учебного комплекса Шлеммер показал «Танцы Баухауса». Здесь на практике были продемонстрированы основные законы воздействия пространства на актера. Номера иллюстрировали разнообразные движения, действия, танцы, игры. На планшет сцены были нанесены яркие линии, крест, круг, диагональ. Этот спектакль стал итогом экспериментов во взаимоотношениях человека и пространства. Набор номеров «Танцев Баухауса» как бы обнажал приемы театральной лаборатории, показывал зрителю результаты ее исследований. Итогом этой работы стал разработанный Шлеммером принцип «театральной математики». В основу сценической композиции он ставит партитуру движений актера, Шлеммер оставил многочисленные наработки таких танцевальных партитур. Их исследования и обобщения легли в основу его всемирно известной концепции «танцевальной математики» – собственного метода конструирования игрового пространства сцены. Во всех упражнениях «Танцев Баухауса» Шлеммера интересовали «типы соотношения напряжений между фигурой и пространством», не только конструирование пространства с помощью актера, но и осмысление феномена актера через окружающее его пространство. Мобильность окружающей среды создается за счет игрового поля актера, его движения и внутренней эмоциональной динамики, считает Шлеммер (Schlemmer, 1958).

На основе своих театральных опытов Шлеммер дает две схемы взаимодействия человека и среды: в первом случае – «пространство выступает как объективная реальность», тело актера подвергается атаке со стороны силовых линий, которыми расчерчено все пространство сценической коробки; во втором случае – напротив, «абстрактная среда формируется под воздействием человека» (Трубкина, 2002, с. 44), силовые линии исходят от него, а пространство подчиняется этим импульсам и изменяется под воздействием эмоциональных состояний человека.

Заключение

Открытия Шлеммера являются универсальными. Они во многом определили дальнейшее развитие сценографии в театре и в связи с этим оказали влияние на современную рекламную сценографию. Сценография используется во многих областях современного дизайна: при съемках рекламных роликов, действующими

героями которых часто становятся не люди, а предметы, а также при создании шоу, показов в области событийного дизайна. Современный перформативный язык активно используется при донесении информации с помощью визуального месседжа. Понятие визуальной драматургии является основополагающим в создании такого популярного в современной рекламе продукта, как ролики, на основе типографики, в которых действие строится на основе преобразований текста и литер. Знание законов взаимодействия человека и пространства – «театральной математики» Шлеммера – важно при разработке музейной сценографии – одного из актуальных направлений современного дизайна, при создании сценографии для шоу и показов. Изучение наследия Оскара Шлеммера необходимо для создания у студентов, изучающих дизайн, полноценного представления о законах визуального взаимодействия пространства с человеком.

Источники | References

1. Березкин В. И. Театр художника: Россия. Германия. М., 2007.
2. Голдберг Р. Искусство перформанса. От футуризма до наших дней. М.: Ад Маргинем Пресс, 2015.
3. Громов Н. Элементы сценического творчества в педагогике Баухауза // Известия Уральского государственного университета. 2009. № 3.
4. Колязин В. Мейерхольд и Гропиус: профили неизвестной встречи во время гастролей ГосТИМА в Германии в 1930 году // Театр. 1992. № 8.
5. Максимов В. Театральные концепции модернизма и система Антонена Арто: автореф. дисс. ... д. иск. СПб., 2001.
6. Трубкина Е. П. Баухауз. Театр художника: творческие поиски Оскара Шлеммера. СПб.: СПбГАТИ, 2002.
7. Уитфорд Ф. Баухаус / пер. с англ. М.: Ад Маргинем Пресс; Музей современного искусства «Гараж», 2021.
8. Ходж С. Дизайн. Почему это шедевр. 80 историй уникальных предметов / пер. с англ. И. Филипповой. М.: Синдбад, 2019.
9. Schlemmer O. Briefe und Tagebücher. München, 1958.
10. Schlemmer O. Mensch und Kunstfigur // Bauhausbücher. 1924. № 4.

Информация об авторах | Author information



Бурланкова Ксения Александровна¹

¹ Санкт-Петербургский государственный институт кино и телевидения



Burlankova Ksenia Aleksandrovna¹

¹ St. Petersburg State University of Film and Television

¹ buxen@bk.ru

Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 19.10.2021; опубликовано (published): 20.11.2021.

Ключевые слова (keywords): Баухаус; Оскар Шлеммер; театр художника; Bauhaus; Oskar Schlemmer; artist's theatre.