

ТЕХНИЧЕСКАЯ РЕВОЛЮЦИЯ В НЕМЕЦКОМ ТЕАТРЕ 1800–1840 ГГ.: К ВОПРОСУ О СИНТЕЗЕ ИСКУССТВА И ТЕХНОЛОГИИ В ЭПОХУ РОМАНТИЗМА

Александра Евгеньевна Мартель

студентка 3 курса историко-филологического факультета

Южно-Уральский государственный гуманитарно-педагогический университет

454080, Россия, г. Челябинск, пр. Ленина, 69

sashamartel05@gmail.com

Наталья Эдуардовна Сейбель

доктор филол. наук, профессор кафедры русского языка и литературы

Южно-Уральский государственный гуманитарно-педагогический университет

454080, Россия, г. Челябинск, пр. Ленина, 69

seibelne@cspu.ru

ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-6840-8286>

Статья поступила в редакцию: 18.11.2025

В статье анализируется техническая революция в немецком театре 1800–1840 гг., рассмотренная как синтез искусства и технологии в эпоху романтизма. Исследование демонстрирует стремительное развитие немецкой сцены начала XIX в. в области сценографии, машинерии, освещения и акустики. Новизна работы заключается в комплексном рассмотрении архитектурных, технических и организационных реформ, определивших становление немецкого театра как лидера европейского театрального процесса. Актуальность исследования связана с интересом к историческим моделям интеграции технологий в искусство и их влиянию на формирование художественной целостности.

Ключевые слова: немецкий театр, романтизм, сценография, театральная техника, синтез искусств.

Немецкий театр, сформировавшийся как профессиональный институт к концу XVIII века (значительно позже, чем в Англии, Франции или Италии), в начале XIX в. переживал период интенсивного становления. Если изначально политическая раздробленность и отсутствие устойчивых традиций национальной драматургии привели к «отставанию», то преддверье романтизма совпало с «живейшим подъемом драмы» [Шиллер 1957: 7]. Относительная «молодость» и отсутствие жестких канонов стали предпосылкой для революционного

развития в период 1800–1840-х годов. Немецкий театр начал опережать соседние страны по целому ряду направлений, прежде всего – в области технического оснащения и режиссерско-сценографических решений. Реформа сценического пространства, инициированная архитекторами, инженерами и теоретиками искусства, превратила театр из места условного представления в сложный механизм по созданию художественной иллюзии, где «сам театральный мир трактовался как наиболее отвечающий запросам романтизма, как царство фантазии, свободы, игры» [Макарова 1992: 61].

Для ведущих деятелей немецкой культуры начала XIX века – И. В. Гёте, Л. Тика, К. Иммермана и Э. Т. А. Гофмана – реформа сценического пространства являлась ключевой задачей, напрямую связанной с реализацией их художественных программ. Ещё на рубеже XVIII–XIX веков И. В. Гёте и Ф. Шиллер выдвинули требование радикального преобразования традиционной театральной архитектуры. Ориентируясь на античность, они призывают акцентировать внимание на переднем плане – авансцене и просцениуме, что нашло прямое воплощение в работах ведущих архитекторов эпохи.

Карл Фридрих Шинкель, проектируя Драматический театр в Берлине (1819–1821), обратился к модели новоаттической сцены (IV в. до н.э.) – широкой, но неглубокой, приподнятой над зрительным залом. Хотя он не отказался полностью от кулисной системы, новаторство проявилось в организации зала, расположенного амфитеатром, что выносило действие на передний план, усиливало его зрелищность и позволяло разукрупнить страсти и треволнения, переживаемые актером в соответствии с шиллеровской установкой: «Пусть поэт ... гармонией в малом подготовит нас к гармонии в великом, симметрией частей – к симметрии целого» [Шиллер 1957: 11].

Параллельно с этой «античной» линией развивалось иное направление, связанное с именем Людвиг Тика, который вдохновлялся реконструкцией устройства английского театра елизаветинской эпохи, предполагавшего ярусность самой сцены, возможность «вертикального» движения актёра по нескольким уровням пространства (небо–земля–ад). Таким образом, архитектурные поиски немецкого театра этого периода характеризовались одновременным существованием и переплетением двух основных тенденций: стремления к возрождению античного канона и интереса к воссозданию «нео-шекспировской» формы сцены [Ткачева 2010: 69–71].

Реконструкция декорационных систем немецкого театра 1800–1840-х годов, проведенная на основе анализа технической документации и театральных трудов и монографий, демонстрирует целенаправленный

переход от условного оформления к созданию целостного иллюзионистского пространства. Этот процесс характеризовался не отказом от традиционной кулисной сцены-коробки итальянского театра XVII века, а ее усложнением и насыщением – кулисно-речным планшетом сцены [Базанов 1976: 277]. Такая направленность архитектурных поисков совпала с общим направлением развития драматургии, в которую всё активнее проникают драмы-сказки («Мир наизнанку» Л. Тика, «Девушка из страны фей» Ф. Раймунда), драмы-аллегии («Волны моря и любви» Фр. Грильпарцера, «Дон Жуан и Фауст» К. Д. Грааббе) и драмы-странствия («Генрих фон Офтердинген» Новалиса, «Удивительная история Петера Шлемиля» А. Шамиссо), «полные громоздких сценических эффектов» [Холодковский 1882: 1].

В конструкции сцены немецкого театра начала XIX века для управления пространством и сменой декораций использовалось несколько систем. Например, проход, огибающий пространство сцены. Он был обнесён стеной или балюстрадой и позволял актёрам незаметно переходить на другую сторону, а рабочим сцены – опускать, поворачивать и поднимать декорации [Teigl 2015: 27]. Популярна на то время и система откидных досок (клапанов) и съёмных реек, которые визуально разделяли разные планы сцены. Узкие рейки служили для маскировки зазоров вокруг подвижных кулисных станков. Технический персонал, находившийся в подпольном пространстве (трюме), опускал соответствующую рейку, освобождая щель необходимой длины, по которой выдвигались кулисы с декорациями. Деревянные щиты, закреплённые на планшете сцены с помощью петель также могли опускаться в трюм в проёмы в полу сцены. Эта механическая система позволяла эффективно поднимать на игровой уровень плоские декорационные элементы или, наоборот, опускать их под сцену для быстрой и незаметной для публики смены оформления [Базанов 1976: 277]. Такую конструкцию новой сцены проектировал Людвиг Иоганн Тик для быстрой смены декораций. «Задник мог меняться с каждым новым актом. Декорационное оформление должно было помогать зрителю погрузиться в атмосферу пьесы, создавать фон для игры актёра, на котором сосредоточено внимание зала», – пишет Е. А. Ткачева [Ткачева 2010: 75].

Сопутствующим шагом стало внедрение объёмных декораций (практикаблей). Они впервые были применены в крупнейших придворных театрах, таких как Берлинская королевская опера (ныне Konzerthaus Berlin) и мюнхенский Придворный театр, где финансовые и технические возможности позволяли осуществлять такие сложные проекты. Наглядным примером является постановка оперы «Вольный

стрелок» Карла Марии фон Вебера в Берлине в 1821 году. Сценограф Карл Гропиус, стремясь визуализировать контраст между идиллическим миром и демоническим хаосом, отошел от чистой живописи и создал сложный объемный ландшафт с использованием скальных конструкций, деревьев с объемной кроной и подвижными облаками – трехмерную среду, в которую погружались персонажи.

Эволюция осветительных устройств в немецком театре 1800–1840-х годов позволила также превратить и свет в инструмент драматургии и режиссуры. Переход от равномерного освещения к точечному и атмосферному знаменовал собой рождение новой эстетики. В ней свет стал выразителем идеи постановки. Этот переход был обусловлен как технологическими новшествами, так и требованиями романтической эстетики, стремившейся к передаче иррационального, таинственного и субъективно-эмоционального.

Технологическим прорывом стало внедрение газового освещения, которое начало вытеснять масляные лампы и свечи в 1820-е годы. Газ, подаваемый по трубам, мог регулироваться с помощью кранов, что впервые в истории театра позволило не только мгновенно гасить или зажигать свет, но и плавно изменять его интенсивность. На основе этой технологии была усовершенствована система рампы. Газовая рампа, разделенная на секции, позволяла создавать разнонаправленные световые потоки. В том же «Вольном стрелке» резкий рамповый свет, окрашенный в красные и оранжевые тона с помощью цветных стекол (слоды или желатина), бросал на лица персонажей и декорации неестественные тени, визуализируя вторжение демонических сил в реальный мир.

Однако переход был постепенным: так, венский Театр в Йозефштадте, открывшийся после реконструкции в 1822 году, изначально использовал комбинированную систему из масляных ламп и газовых рожков, что было продиктовано как экономией, так и недоверием к новой технологии, но «несмотря на все усовершенствования, масляные лампы часто гасли во время спектакля, нещадно чадили, издавали неприятный запах» [Базанов 1976: 280]. Осуществив переход к газовому освещению, техники театра стали окружать источники света проволочной сеткой для оптимальной защиты [Krzeszowiak 2002: 76].

Ещё одним видом освещения можно считать дневной свет – подражание шекспировским традициям, ведь, например, «в отношении освещения Тик весьма радикален. В идеальном театре он отрицает искусственное освещение» [Ткачева 2010: 81]. Новые технические возможности способствовали «стратегии “расщепления”

драматического единства» [Шебельбайн, Сейбель 2025: 86] на разрозненные сцены и множество сюжетных линий, как сатира-сказка К. Д. Грааббе «Шутка, сатира, ирония и кое-что посерьезнее», например.

Эволюция акустических решений в немецком театре начала XIX века представляла собой переход к сложному звуковому синтезу. Этот процесс был связан, в первую очередь, с архитектурной реформой театрального пространства и развитием сценической машинерии. Ключевым нововведением, закрепившимся в этот период, стало погружение оркестра в оркестровую яму. Архитекторы, такие как Карл Фридрих Шинкель при проектировании Берлинской оперы и Готфрид Земпер для Дрезденской оперы, целенаправленно проектировали яму как акустический резонатор, учитывая новейшие достижения акустической науки [Базанов 1976: 287]. В Вене же, во время реконструкции театра Йозефштадта в 1825 году, оркестровую яму приподняли за счет увеличения пола, что улучшило звучание [Вауер 1957: 52].

Это привело к изменению баланса силы звука. В предшествующую эпоху, особенно в театре барокко и классицизма, оркестр часто располагался на одном уровне со зрительным залом, за сценой или даже на сцене. Это вынуждало актера подстраиваться под оркестр. Однако с погружением оркестра в яму ситуация изменилась. Теперь оркестр стал подстраиваться под актера. Дирижер и музыканты получили возможность регулировать динамику, чтобы не заглушать слово. К тому же сам актёр, находясь в «барельефной мизансцене» [Мейерхольд 1968: 151], был ближе к зрительному залу, отчего все реплики выдавались громче и чётче, «над» музыкой. «Сцена должна соответствовать всем пространственным требованиям совершающегося на ней общего драматического действия; затем она должна таким образом соответствовать этим требованиям, чтобы драматическое действие было доступно слуху и зрению зрителей», – писал Вагнер [Вагнер 1978: 237].

Параллельно с реформой оркестра происходило усложнение машинерии для создания звуковых эффектов. В отличие от предшествующей эпохи, где звук чаще выполнял условную сигнальную функцию, теперь он стал инструментом создания сложной акустической иллюзии, способной передавать психологическое состояние персонажей. Наиболее эффектными были механизмы, имитировавшие явления природы. Например, эффект грома создавался вибрацией больших листов жести, производившей резкий треск, или перекатыванием чугунных шаров по желобу со ступенчатым дном, что

позволяло регулировать силу и продолжительность раскатов. Эффект ветра достигался с помощью вращающегося барабана с натянутой тканью, скорость вращения которого определяла силу и характер звука. Для имитации шелеста дождя использовался так называемый «дождевой ящик» – деревянная емкость, в которой перекачивались сухой горох или мелкие камешки, которые при наклоне перекачивались, издавая звук нужной интенсивности. Так, в спектакле комедии-сказки Л. Тика «Шиворот-навыворот» Машинист, «руша последовательное развитие сюжета, устраивает грозу с громом и молнией, радует публику световыми эффектами и морскими сражениями. При этом он с легкостью раскрывает все свои секреты: гром — это железный шар, который катают по потолку, а молнию делают, поджигая толченую канифоль» [Ткачева 2010: 60].

Преобразования в области сценического пространства и машинерии требовали изменений в организационной структуре театра и методах работы с актерским коллективом. В противном случае технические новации рисковали остаться лишь внешним эффектом, не подкрепленным глубиной актерской игры. Таким образом, организационная модель немецкого театра также демонстрировала синтез заимствований и инноваций. Например, принцип ансамблевой игры, заимствованный позднее мейнингенцами, сочетался с системой репетиционного процесса. Личный вклад в становление целостного сценического произведения в Германии внес Карл Лебрехт Иммерман, руководитель Дюссельдорфского театра. Он утвердил усовершенствованную систему репетиций, ключевым принципом которой стала идея актерского ансамбля, где все исполнители были «объединены общей идеей, актеры не играли разрозненно каждый свое» [Ткачева 2010: 102]. В результате стали возможны такие многофигурные драмы, как «Расточитель» Ф. Раймунда, «Император Октавиан» Л. Тика и др.

Так, немецкий театр начала XIX в. продемонстрировал способность к продуктивному синтезу искусства и технологии, а творческая трансформация международного опыта позволила ему не только преодолеть свое историческое отставание, но и стать одним из лидеров европейского театрального процесса. Этот технологический прорыв находился в прямой взаимосвязи с развитием литературного романтизма: сценические новации позволили воплотить на сцене ключевые мотивы романтической драматургии – двоемирие, интерес к иррациональному, фантастическому и сверхъестественному, создав для них визуально-звуковое обрамление. Техническая революция в театре, таким образом, стала неотъемлемой частью общей художественной

эволюции эпохи, обеспечившей синтез искусств в немецком романтизме.

Список литературы

Базанов В. В. Техника и технология сцены [Текст] : [Учеб. пособие для высш. и сред. учеб. заведений искусств и культуры]; Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии. Ленинград : Искусство. Ленингр. отд-ние, 1976. 367 с.

Вагнер Р. Кольцо нибелунга: Избранные работы. М.: Эсмо-пресс, 2001. 800 с.

Макарова Г. В. Театральное искусство Германии на рубеже XIX-XX веков. Национальный стиль и формирование режиссуры. М.: Наука, 1992. 335 с.

Мейерхольд В. Э. Статьи. Письма. Речи. Беседы. В 2 ч. Ч. I. М.: Искусство, 1968. 350 с.

Ткачева Е. А. Театр Людвиг Иоганна Тика [Текст]: реконструкция постановочного метода Людвиг Иоганна Тика на материале его драматургии. СПб.: Астерион, 2010. 159 с.

Холодковский Н. Предисловие переводчика // К.Д. Грааббе Дон Жуан и Фауст. 1829. URL: http://az.lib.ru/g/grabbe_h_d/text_1829_don-juan_i_faust.shtml (дата обращения: 17.11.2025).

Шебельбайн Я. О., Сейбель Н. Э. Эволюция от фрагмента к коллажу в немецкоязычных пьесах о становлении героя XIX-XXI вв. // Сибирский филологический форум. 2025. № 2 (31). С. 86.

Шиллер Ф. О современном немецком театре // Собр. соч. в 7 т – Т. 6. М.: Худ. лит., 1957. с. 11.

Bauer A. Das Theater in der Josefstadt zu Wien, Wien 1957. 266 S.

Krzeszowiak T. Theater an der Wien. Seine Technik und Geschichte 1801-2001, Wien 2002. 242 S.

Teigl L. Das Theater in der Josefstadt, Die Baugeschichte von 1788 bis 1923; Technischen Universität Wien Fakultät für Architektur und Raumplanung. Wien, 2015. 141 S.

THE TECHNICAL REVOLUTION IN THE GERMAN THEATER 1800–1840: ON THE SYNTHESIS OF ART AND TECHNOLOGY IN THE ERA OF ROMANTICISM

Alexandra E. Martel

3rd Year Student of the Faculty of History and Philology
South Ural State University of Humanities and Pedagogy
454080, Russia, Chelyabinsk, Lenin Ave., 69
sashamartel05@gmail.com

Natalia E. Seibel

Doctor of Philology, Professor in the Department of Russian Language and
Literature
South Ural State University of Humanities and Pedagogy
454080, Russia, Chelyabinsk, Lenin Ave., 69
seibelne@cspu.ru
ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-6840-8286>
Submitted 18.11.2025

The article analyzes the technical revolution in the German theater of 1800–1840, considered as a synthesis of art and technology in the era of Romanticism. The study demonstrates the rapid development of the German stage at the beginning of the 19th century in the field of set design, machinery, lighting and acoustics. The novelty of the work lies in the comprehensive consideration of the architectural, technical and organizational reforms that determined the formation of the German theater as the leader of the European theatrical process. The relevance of the research is related to the interest in historical models of technology integration into art and their influence on the formation of artistic integrity.

Key words: German theater, romanticism, set design, theatrical technique, synthesis of arts.

Просьба ссылаться на эту статью в русскоязычных источниках следующим образом:

Мартель А. Е., Сейбель Н. Э. Техническая революция в немецком театре 1800–1840 гг.: к вопросу о синтезе искусства и технологии в эпоху романтизма // *Мировая литература в контексте культуры*. 2025. № 21 (27). С. 110–117. doi 10.17072/2304-909X-2025-21-110-117

Please cite this article in English as:

Martel A. E., Seibel N. E. Tekhnicheskaya revolyutsiya v nemetskom teatre 1800–1840 gg.: k voprosu o sinteze iskusstva i tekhnologii v epokhu romantizma [The Technical Revolution in the German Theatre 1800–1840: on the Synthesis of Art and Technology in the Era of Romanticism]. *Mirovaya literatura v kontekste kul'tury* [World Literature in the Context of Culture]. 2025, issue 21 (27), pp. 5–13. doi 10.17072/2304-909X-2025-21-110-117