

**Ключевые слова:** театр, сценография, авангард, конструктивизм, Владимир Гамза, Чешская студия, чешская театральная культура.

**Коваленко Георгий Федорович**

Доктор искусствоведения, главный научный сотрудник, сектор искусств стран Центральной Европы, Государственный институт искусствознания, Москва  
ORCID ID: 0000-0002-0107-9924  
georgikovalenko@gmail.com

**Key words:** theater, scenography, avant-garde, constructivism, Vladimir Gamza, Czech studio, Czech theater culture.

**Kovalenko Georgy F.**

Doctor of Art History, State Institute for Art Studies, chief researcher of the Department of Central European Art, Moscow  
ORCID ID: 0000-0002-0107-9924  
georgikovalenko@gmail.com

KOVALENKO G.F.

Theater Constructivism: Vladimir Gamza

The article is devoted to the creative work of the Czech stage director and scenographer Vladimir Gamza, who first brought constructivist design of the performances to the professional Czech scene. His career is traced from the theatrical impressions received in Russia, where he lived until 16 years old, to his performances in the Czech studio, of which he was one of the founders. The principles that he followed during the stage design of his productions are revealed.

КОВАЛЕНКО Г.Ф.

# Театральный конструктивизм: Владимир Гамза

Статья посвящена творчеству чешского режиссера и сценографа Владимира Гамзы, впервые принесшего на профессиональную чешскую сцену конструктивистское оформление спектаклей. Прослеживается его творческий путь от театральных впечатлений, полученных в России, где он жил до 16 лет, до поставленных им спектаклей в Чешской студии, одним из основателей которой он являлся. Выявляются принципы, которым он следовал при сценическом оформлении своих постановок.

УДК 792  
ББК 85.19

В истории чешского театрального авангарда особое место принадлежит Владимиру Гамзе. Он был первым, кто принес на чешскую профессиональную сцену конструктивистское оформление.

Первые театральные впечатления и опыт он получил в России, где жил до 16 лет. Гамза знал творчество МХТ, посещал уроки В. Качалова, бывал на лекциях актерского мастерства в студии К. Станиславского. Видел многое у Всеволода Мейерхольда и Александра Таирова. Но кумиром для него был Евгений Вахтангов. Его репетиции, лекции для актеров, спектакли сформировали театральное мировоззрение Гамзы.

Его мечта стать актером исполнилась очень рано – в 18 лет. Переехав в Прагу и освоив чешский язык, он нашел Эдуарда Бояна, сразу распознавшего в нем талант. Боян рекомендовал Гамзу Карелу Гилару, и тот принял его в труппу Театра на Виноградах. Играть Гамза начал буквально с первого дня: правда, несколько небольших ролей не принесли ему особых успехов, хотя и не считались неудачами. Огромная труппа виноградского театра состояла из давно утвердивших себя звезд, и они не намерены были уступать кому бы то ни было свои роли. Гамзу совершенно не устраивала такая ситуация, поэтому, несмотря на уговоры Гилара, он ушел в Театр в Нусях. И здесь уже играл все: от Ромео до кальдероновского Сигизмунда.

В Нусях Гамза не задержался надолго, так как из-за смены руководства театра изменился его репертуар: игрались только комедии и оперетты. Гамза переехал в Брно и вступил в труппу Национального театра. Там тоже все напоминало театр на Виноградах, но все-таки он нашел единомышленников, мечтавших о совсем другой сцене. Именно об этом Гамза позднее напишет в своем очерке 1928 года «Возникновение и история Художественной студии»: «Случайное знакомство с Йозефом Бездичком, а он, как и я, был молодым бунтарем

и служил в том же театре, что и я, привело к быстрому и определенному решению сформировать задуманное предприятие; мы спорили много вечеров и ночей, чтобы прийти к согласию в отношении художественных и административных проблем. Для четкого определения системы работы и целей Чешской студии (так мы решили назвать свой союз по образцу русских студий) был составлен определенный распорядок и устав. Мы издали воззвание к молодежи и составили две труппы из актеров из Праги и Брно, в большинстве выпускников государственных консерваторий» [3, с. 26].

Проект возник весной 1923 года, но только летом 1924-го он был реализован. После многих сложностей существование Чешской студии было одобрено властями.

В программном манифесте «Кто мы», изданном перед началом деятельности студии, помимо нескольких темпераментных фраз о ее миссии в современной театральной культуре содержались два существенных положения: подчеркивались неэкономический характер предприятия и равноправие всех его членов. Гамза сам через несколько лет оценивал эти фразы манифеста как «патетический возглас, обращенный к общественности» [3, с. 23].

В уставе, принятом всеми членами студии весной 1924 года, говорилось: «Идеальной целью Чешской студии является создание собственной актерской традиции и стиля, все это должно стать результатом времени, работы и художественных индивидуальностей коллектива.

Характерно здесь стремление создать на основе общего художественного мировоззрения коллективное произведение» [3, с. 32].

В качестве руководителя студии избрали Владимира Гамзу, имевшего к тому времени основательное театральное образование и достаточно большой театральный опыт. Организационным вождем предприятия стал Йозеф Бездичек, один из основателей студии.

«Последовал целый год вдохновенного и изматывающего труда. Год борьбы за существование пятнадцати молодых актеров, год распрей, становления, бегства половины членов труппы – неудовлетворенных, обиженных и малодушных. Зима в глухих, темных, грязных уголках Моравии, безрезультатные поиски ночлега и общий ужин хлебом и молоком, купленный на скромную выручку за вечерний спектакль. Год внезапных успехов и ужасных неудач. Борьба, борьба

и снова борьба. И, однако, внутри железная дисциплина, упорная работа по театральному уставу», – так описывал Гамза борьбу чешской студии за существование [3, с. 37].

Именно так и было. Члены студии не получали зарплату, а делили выручку от спектаклей. Актеры выполняли все вспомогательные функции: сами строили декорации, шили костюмы, расписывали роли и часто из собственных средств пополняли бюджет театра.

Драматургически Чешская студия отнюдь не была авангардной. В этом аспекте, бесспорно, проявлялось влияние Иржи Магена, который руководил литературной частью театра. Играли Ростана, Виктора Дыка, Стринберга... Футурист Маринетти был представлен своей импрессионистической пьесой «Огненный бубен».

Материалов о деятельности Чешской студии мало. О ее странствиях по моравским городкам и селам можно узнать, пожалуй, только из мемуаров, поскольку критики в периодической печати сообщали о чисто организационных моментах, совсем не касаясь творческих исканий студии. Сравнительно объективную информацию дал в начале 1925 года Бедржих Вацлавек в «Народном освободении». Он оценил энтузиазм студии, но упрекал ее в излишней раздробленности сил, недостатке единого художественного руководства. Режиссерами были тот же Гамза, Бездичек, Ян Туммерж, но на большинстве афиш вместо одного режиссерского имени стояли несколько имен одновременно.

Об оформлении спектаклей материалов почти не сохранилось. Известно только, что у студии не было своего художника, оформлению не придавали существенного значения, и большинство декораций изготавливали сами студийцы. Но все же в историю театрального конструктивизма вошел один из спектаклей Гамзы – «Периферия» Франтишка Лангера (премьера состоялась 23 апреля 1925 г.).

Гамза сам объяснил причины, по которым ему пришлось обратиться к конструктивизму: «Побуждением к конструкции не было у нас стремление к внешней схожести на модную тогда сцену, как это происходило во многих театрах. Наш конструктивизм, как, впрочем, и все дальнейшие попытки, был обусловлен внутренней тональностью пьесы. 16 различных мест действия должны были меняться с кинематографической быстротой, неумолимо мчаться к кульминации. Было ясно: использование тяжелой кулисной системы рисованных планов на сельской и технически никак не приспособленной сцене

могло бы убить пьесу. Нужно было сконструировать сцену абсолютно функциональную. Устранить все декоративное и в действии не участвующее, все рисованное, иллюзионистически обманчивое, что стремится быть чем-то, чем не является, что создает орнамент сцены, а не непосредственно участвует в действии, не нужен занавес, не нужны кулисы, перспектива, трехмерный актер пусть окажется на трехмерной основе! Мы обнажили сцену, не закрывали рампу и рефлекторы, построили сложный каркас с шестнадцатью различными вариантами положений, из которых каждое создавало нужную атмосферу той или иной картины. Световой поток, направленный всегда только в определенное место, фокусировал внимание на том или ином пространственном участке. Все остальное тонуло во тьме и отбрасывало только тени причудливого вида, создавая своего рода метафизический фон для сложного психологического образа. Такое экономичное и функциональное решение сценической площадки сделало возможным почти кинематографические смены картин. С другой стороны, оно открыло новую возможность субъективного действия, одновременности нескольких событий: например, в одном углу сцены происходит убийство, в то время как в другом беззаботно развлекается ничего не подозревающий страж порядка. Или: напряженная драматическая ситуация вставлена в рамку пробуждающегося движения большого города и т.д. Практические выгоды этих возможностей превышают техническое совершенство киноэкрана, связанного почти всегда с единым моментом восприятия. Попытка французского фильма «Наполеон» совместить одновременно три действия потерпела неудачу по сравнению с функционально и остроумно решенной конструктивной сценой» [2, с. 30].

Важным документом, дающим информацию о спектакле Гамзы «Периферия», является черно-белая фотография в книге Владимира Колатора «О Владимире Гамзе» [2].

Простая деревянная конструкция устремлена вверх, но, в сущности, в поле зрения попадали только две игровые плоскости. Первая, создаваемая неподнятым полом, была соединена с другой трехступенчатыми пролетами, которые делили обе основные плоскости на части. Кроме того, каждую из двух плоскостей членили колонки, разделяющие их на три равные части; неправильные деревянные решетки, не превышающие высоту колонок и размещенные между

ними, создавали ощущение каких-то стилизованных стен; в ограниченных пространствах размещались столы, стулья, иногда часть сценического пространства была просто определена надписью (трактир, кузов).

Гамза в своих воспоминаниях говорит о незакрытых светильниках и рефлекторах, чего, однако, на фотографии не видно. Вне конструкции опущена только одна неброская небольшая лампа, но она, очевидно, не имела особых смысловых функций.

Конечно, оформление «Периферии» напоминает скорее средневековую симультанную сцену, чем проявления советского конструктивизма. В связи с этим напомним две основные причины (или два основных импульса) возникновения театрального конструктивизма в России. Первая из них – увлечение современной техникой и поиски красоты в образе конструкции, в обнаженном грубом материале. Едва ли Гамза руководствовался этим. Вторая существенная причина конструктивистских решений русских авангардных режиссеров заключалась в их отношении к актерам, от которых они требовали акробатической техники и биомеханики.

У Гамзы ничего этого обнаружить нельзя. Наоборот, Гамза делит одну большую плоскость на множество небольших площадок, сосредотачивая действие актера на нескольких четвертях метра. И именно в этом проявляются аналогии со средневековой сценой. Только вместо занавесок у Гамзы свет рефлекторов.

Гамза не стремился быть современным во что бы то ни стало, не стремился закрепить за собой право первенства в использовании конструктивизма в чешском театре. Он обращался к конструктивистским элементам потому, что они соответствовали требованиям спектакля, как его представлял себе Гамза. Оформление «Периферии» не касалось актерского исполнительства и никак не могло воздействовать на него в плане динамизации или особого способа сценического существования.

«Периферия» завершила деятельность Чешской студии. Не было финансовых гарантий, возникли идеологические и художественные противоречия между Гамзой и Бездичком, распалась труппа. Часть студии, руководимая Гамзой, объединилась с группой Е.А. Лонгена, но почти через месяц совместной работы между двумя художниками возник конфликт.

В августе 1925 года Гамзу приглашают в качестве режиссера и актера в Городской театр в Кладно. В двух поставленных там спектаклях Гамза работает уже только с конструктивистской сценографией. В «Вишневом саде» Чехова и в «Ткачах» Гауптмана конструкции применены по тому же принципу, что и в «Периферии»: в их отдельных частях симультанно развивались два или три эпизода.

Руководитель кладненского театра Йозеф Бурда вспоминал: «Вскоре после приглашения я поручил ему (Гамзе. – Г.К.) подготовку «Вишневого сада». Уже на репетициях я видел, с какой радостью работают с ним актеры, с совершенством исполняя его замыслы. И если в постановке он прибегал к конструктивистской и условной сцене, то от актеров последовательно требовал реалистических проявлений – его работа в России приносила свои плоды. Все актеры в этом спектакле выросли на сто процентов, если так можно сказать» [3, с. 52].

В конце лета 1926 года Гамза организовал в Праге новый театр, назвав его Художественной студией, но преждевременная смерть режиссера оборвала все его замыслы и планы.

В истории чешского театрального авангарда Гамза занимает особое место. Его работы не примыкали ни к идейным программам «Деветсила»<sup>(1)</sup>, ни к искусству «Освобожденного театра»<sup>(2)</sup>. Его спектакли в большей степени принимала официальная критика, чем представители авангарда. Творчеством Гамзы особенно интересовался Йиндржих Гонзл, который в посвященном ему некрологе писал: «Гамза, если вообще существует русский дух, был приверженцем той мистической и христианской России, которая после 1905 года была опьянена своими Сологубами, Мережковскими, Андреевыми, Вяч. Ивановыми и другими. Религиозное театральное увлечение делало из Гамзы внимательного и превыше всего преданного своей работе художника, но одновременно и ограничивало его в кругу этих понятий» [1, с. 104].

(1) «Деветсил» (чешск. *Devětsil*) – чешская авангардная группа, возникшая в Праге в 1920 году, члены которой в поисках новых художественных форм экспериментировали в таких синтетических жанрах, как театр и кинематограф.

(2) Освобожденный театр – одна из авангардных сцен, появившихся в Чехии в середине 20-х гг. XX века (режиссеры Й. Фрейка и Й. Гонзл), черпала вдохновение в русском и французском авангарде.

### Список литературы:

- 1 *Honzl J.* Divadeini a literárni podobizny. Praha, Orbis, 1959. 195 p.
- 2 *Kolátor V.* O Vladimíru Gamzovi. Praha, Rok vydání, 1931. 62 p.
- 3 *Loucká, M. V.* Gamza, příspěvek k počátkům české divadelní avantgardy. Diplomová práce, Filozofická fakulta Filozofická fakulta Filozofická Fakulta, Univerzity Karlovy Univerzity Karlovy Univerzity Karlovy, Praha, 1966. 64 p.

### References:

- 1 *Honzl J.* Divadeini a literárni podobizny. Praha, Orbis Publ., 1959. 195 p.
- 2 *Kolátor V.* O Vladimíru Gamzovi. Praha, Rok vydání Publ., 1931. 62 p.
- 3 *Loucká, M. V.* Gamza, příspěvek k počátkům české divadelní avantgardy. Diplomová práce, Filozofická fakulta Filozofická fakulta Filozofická Fakulta, Univerzity Karlovy Univerzity Karlovy Univerzity Karlovy, Praha, 1966. 64 p.