



ТЕАТР

Авторы: Н. Г. Ефремова (Исторический очерк)

ТЕАТР (от греч. θέατρον – место для зрелищ, зрелище), 1) вид искусства, специфич. средством выражения которого является исполняемое перед публикой сценич. действие. В архаич. и традиц. культурах существует в рамках [синкретизма](#), включающего также религию и магию, музыку, поэзию, танец, изобразит. иск-во. На зрелой стадии развития худож. культуры европ. типа, когда отд. виды иск-ва отделились друг от друга, в театральном спектакле существенное значение имеет муз. и сценич. оформление; формируются жанры, в которых ведущую роль играет музыка (см. [Балет](#), [Опера](#), [Оперетта](#), [Мюзикл](#)). Со временем внутри самого театрального действия осуществляется [синтез искусств](#). Неодинаково на разных этапах значение [драматургии](#). Ведущая, определяющая для Т. от эпохи [Возрождения](#) до нач. 20 в., позднее роль [драмы](#) как первоосновы театрального представления ослабевает: гл. объектом Т. признаётся спектакль, пьеса перестаёт быть критерием для его анализа и оценки. Гл. носитель театрального действия – актёр (см. [Актёрское искусство](#)). В разные эпохи меняется роль режиссёра (см. [Режиссёрское искусство](#)), художника (см. [Театрально-декорационное искусство](#)), композитора и мн. др. создателей спектакля.

2) Здание, где происходят театральные представления.

Исторический очерк

Возникший в [Греции Древней](#), Т. (европ. модель) обязан своим происхождением оргиастич. культу умирающего и воскресающего бога [Диониса](#). Из хора сатиров дионисийских празднеств с масками, ряженым и плясками выделился запевала [дифирамба](#), что, по свидетельству Аристотеля, положило начало [трагедии](#) и [сатиrowsкой драме](#); от шествия толпы подвыпивших ряженных (комос), исполняющих

скабрёзные фаллич. песни и [мимы](#) на сельских праздниках в честь Диониса, произошла [комедия](#). Родоначальником трагедии считается икарийский поэт Феспис (Феспид), первый протагонист (гипокрит), выделившийся из хора и вступивший с ним в диалог. С постановки его трагедии (название неизвестно) на празднике Великих Дионисий в 534 до н. э. ведёт отсчёт европ. театр. К 5 в. до н. э. греч. трагедия и комедия вышли за пределы мифа о Дионисе, обретя классич. форму и расширив круг сюжетов в сочинениях [Эсхила](#), [Софокла](#), [Еврипида](#) и [Аристофана](#). Обязательным атрибутом др.-греч. актёра была маска. Костюм трагич. актёра состоял из длиннополого расшитого ионийского хитона с рукавами, плаща и сапожков на каблуках с загнутыми кверху носками. Комич. персонаж носил короткий дорический хитон, трико и пользовался толщинками. Среди особых технич. приспособлений известны эккиклема (подвижная платформа, выкатывающаяся из дверей сцены) и зорема, или механэ (механич. подъёмник для произведения полётов). В новой аттической комедии [Менандра](#) хор, утратив связь с фабулой, превратился в исполнителя интермедийных песен и танцев и делил действие на 5 частей. Усложнялось развитие сюжета, изменялась функциональность сценич. площадок. В Т. эллинизма широкое распространение получили внелитературные комич. жанры – мимы, [пантомимы](#) и [флиаки](#).

Прообразом театра [Рима Древнего](#) считаются [сатуры](#) и [ателланы](#) с четырьмя гротесковыми персонажами-масками. Первая лит. греч. трагедия в лат. переводе поставлена [Ливием Андроником](#) в 240 до н. э. на праздничных играх в Риме. Среди комедиографов: Гней [Невий](#), [Плавт](#), [Теренций](#). На рубеже 2–1 вв. до н. э. достигла расцвета [тогата](#), лит. обработку получили старинная ателлана, а вслед за ней и мим. Рим. актёры до 1 в. до н. э. играли без масок. Первым исполнителем, надевшим её, считается [Росций](#). Изменился облик актёра – в трагедии появились тога и высокие дерев. котурны, в комедии выходили в тунике с короткими плащами (паллием и хламидой) и сокках (низких лёгких башмаках). Во времена Рим. империи [Сенека](#) попытался возродить греч. трагедию, опираясь на современные ему политич. аллюзии и критику деспотизма, однако его пьесы не вышли за пределы лит. жанра. На смену трагедии пришёл пантомим – сольный танец актёра в маске, сопровождающийся пением хора. Широкое распространение получила пирриха –

танцевальный спектакль с ансамблем танцовщиц и танцовщиков на любовно-мифологич. сюжет. В 1 в. н. э. интерес зрителей сместился в сторону цирковых зрелищ, состязаний колесниц и гладиаторских боёв.

Превращение христианства в офици. религ. культ привело к подчинению Церкви всех сфер жизни и разрыву с древней эллинско-рим. зрелищной традицией. В эпоху раннего Средневековья возникли зачатки литургической драмы, в 12–14 вв. – не связанные с литургией жанры церковного театра миракль и моралите. Они сочинялись учёными клириками монастырских школ как упражнения в лат. яз. и богословии, а исполнялись школярами в скромных условиях трапезных. В период зрелого Средневековья Т. вышел на площадь, став общим делом гор. ремесленных цехов. Из пасхального тропа развился жанр мистерии. Как концептуальный жанр ср.-век. Т. её отличала особая сценич. инерция. Представления мистерий продолжались в эпоху европ. гуманизма, Реформации и Контрреформации, превращаясь в полемич. театральный жанр. Ср.-век. актёры – гистрионы, танцоры, певцы и акробаты, скоморохи – находили пристанище и в домах аристократии, и внутри гор. стен. Не участвуя в постановках церковного и религ. Т., они оказывались маргиналами. Их уделом становился жанр низового нар. Т. – фарс.

В эпоху Возрождения Т. декларировал возвращение к идеалу античной драмы. В 16 в. в Италии появились «правильные» («учёные») трагедии на нац. языке, воспроизводившие композицию др.-греч. трагедии и жестоких драм Сенеки (Дж. Ручеллаи, Дж. Триссино, Дж. Джиральди Чинцио, Т. Тассо), а также «учёные» комедии, следовавшие образцу рим. комедии Плавта и Теренция (П. Аретино, А. Грацини, А. Каро, Дж. Бруно, Н. Макиавелли); получил распространение новый сценич. жанр – пастораль; возник первый проф. актёрский Т. на основе комедии дель арте. В Испании (М. Сервантес, Лопе Ф. де Вега Карпьо, Тирсо де Молина, П. Кальдерон де ла Барка) и Англии (У. Шекспир и его младшие современники Б. Джонсон, Дж. Уэбстер, Ф. Бомонт, Дж. Флетчер) утвердился новый тип драмы со свободной композицией, широким спектром сюжетов, смешением возвышенного и низменного, идеального и бытового, трагического и комического, опирающийся не на традицию «учёной» гуманистич. пьесы, а на постановочную практику гор. публичных и нар. площадных театров. В центре драмы – герой, несущий в себе и радость, и

разочарования в ренессансном идеале.

Во Франции в эпоху классицизма Т. занял место в ряду «высоких» искусств.

Классицизм явился первым нормативным стилем, устранившим разрыв между лит-рой и театральной практикой и в ведущем стилевом жанре трагедии давшим рецепт образцового сценич. произведения. Произошло разделение жанров на высокий – трагедия (П. Корнель, Ж. Расин) и низкий – комедия (Мольер); определились общие композиц. принципы: единства времени, места и действия; осмыслен тезис о подражании благородной природе, заострён вопрос о правде и правдоподобию, выдержанности характера, выразительности поэтич. и прозаич. речи. Возникли законы классицистич. сцены: единство декорационной установки, симметричность мизансцены, отказ от освоения глубины сценич. площадки, ораторский жест и стиль актёрского исполнения, тональный принцип декламации при преобладании слова над внешним действием, балетная поза в соответствии со светскими приличиями. Сложилась система театральных амплуа. В 1680 указом короля Людовика XIV учреждена «Комеди Франсез», театр нового типа, основанный на лит. драме и объединивший в общую труппу артистов трагич. и комич. школ. Покровительство двора и гос. дотация фактически устанавливали театральную монополию (в Англии появилась ещё раньше: при короле Карле II в 1660).

В эпоху Просвещения возник «средний», демократический жанр – мещанская драма, развивалась комедия нравов с социально-бытовой характеристикой героев, тяготеющая к изображению повседневности, основанная на столкновении не характеров, а обществ. положений (У. Конгрив, Дж. Фаркер, О. Голдсмит, Р. Б. Шеридан в Англии; П. Бомарше во Франции; К. Гольдони в Италии, Д. И. Фонвизин в России). Создавались теоретич. трактаты о драме и природе актёрского творчества (Д. Дидро, Бомарше, Г. Э. Лессинг). Возникла фигура актёра-просветителя, способного анализировать принципы работы над образом и осуществлять общее худож. руководство постановкой (Д. Гаррик в Англии; А. Л. Лекен во Франции; Ф. Л. Шрёдер и К. Экгоф в Германии; И. А. Дмитревский в России). В России указом имп. Елизаветы Петровны учреждён первый гос. профессиональный постоянно действующий театр (1756), формировалась нац. драматургия (А. П. Сумароков, М. В. Ломоносов, Я. Б. Княжнин) и проф. актёрская школа (Ф. Г. Волков, Я. Д. Шумский,

Т. М. [Троепольская](#), [Померанцевы](#)). В лондонском театре «[Друри-Лейн](#)» в 1765 появилась рампа, а в 1770-х гг. началась реформа условного классицистич. костюма. Жанр трагедии подвергся просветительской интерпретации ([Вольтер](#)). В 1780–90-х гг. возник [веймарский классицизм](#). В эпоху смены исполнительского стиля под влиянием мещанской драмы, или слёзной комедии, актуализировался вопрос об актёрской технике и совр. толковании образов классицистич. трагедий ([Дюмениль](#), [Клерон](#)). На исходе 18 в. на волне движения «[Бури и натиска](#)» в Германии родился жанр историч. драмы, в которой события прошлого превращались не в повод для совр. аллюзий, а в отд. предмет исследования. В эпоху [романтизма](#) центр. фигура европ. Т. – В. [Гюго](#). Его «Эрнани» стал первой постановкой романтич. драмы («Комеди Франсез», 1830), вызвав ожесточённые споры между «классиками» и «романтиками». Однако драма этого времени, как правило, не становилась достоянием сцены: в ней исповедальная монологичность преобладала над действием. Новый тип актёра с крайней эмоциональной заразительностью проявился в жанрах [мелодрамы](#) и костюмной историч. пьесы (А. [Дюма](#)-отец, Э. [Скриб](#), А. В. де [Виньи](#) во Франции; Ф. [Грильпарцер](#) в Австрии; А. [Мандзони](#), Дж. Б. Никколини в Италии). Историч. колорит романтич. драматургии потребовал введения портретного грима, этнографич. и историч. костюма (напр., костюмы Ж. Л. [Давида](#) для Ф. Ж. [Тальма](#)). Иск-во романтич. актёра с патетикой чувств, взрывчатым темпераментом и неуправляемой страстностью формировалось в парижских «[Театрах бульваров](#)» (М. [Дорваль](#), П. [Бокаж](#), [Фредерик-Леметр](#)), в Англии (Э. и Ч. [Кин](#)), Германии (Л. [Девриент](#), И. Флекк), России (П. С. [Мочалов](#), В. А. Каратыгин, см. [Каратыгины](#)), Италии (Г. [Модена](#)). Отмена театральной монополии в Англии (1834) способствовала развитию частной антрепризы, во главе которой стояли ведущие актёры (У. Ч. [Макриди](#), С. Фелпс). Романтизм привёл к появлению ярких и крупных актёрских индивидуальностей, одновременно обесмыслив понятие исполнительского [ансамбля](#), державшегося на строгой системе амплуа и единстве стиля.

2-я пол. 19 в. – время «школы здравого смысла», утверждения принципов «хорошо сделанной пьесы», не слишком содержательной, но предоставляющей широкое поле для игры (Скриб, Э. [Ожье](#), А. [Дюма](#)-сын, В. [Сарду](#)). Развитие получили жанры [водевиля](#) и [оперетты](#). После отмены театральной монополии во Франции (1864)

начался процесс коммерциализации европ. Т. Гл. фигурой на сцене оставался актёр. Франц. мастера отличали виртуозность техники и чувство стиля (Б. К. [Коклен](#), Ж. [Муне-Сюлли](#), С. [Бернар](#)). Инерция романтизма увлекала итал. трагиков, чья эстетика формировалась в эпоху [Рисорджименто](#) (А. [Ристори](#), Э. [Росси](#), Т. [Сальвини](#), Э. [Дузе](#)). Психологизм в сочетании с социально-бытовой характеристикой персонажа или глубокий трагич. лиризм свойственны рус. актёрам (М. С. [Щепкин](#), А. Е. [Мартынов](#), П. М., М. П. и О. О. [Садовские](#), М. Н. [Ермолова](#), Г. Н. [Федотова](#), А. П. [Ленский](#), А. И. [Южин-Сумбатов](#)). Как и в Италии, в Германии (Э. [Поссарт](#), Л. Барнай) Т. мыслился как способ нац. и гос. объединения. Основу репертуара двух гл. театров Рос. империи (петерб. Александринского и моск. Малого) с 1857 составляли драмы А. Н. [Островского](#), открывшего неизвестный пласт рус. жизни с новыми типами и характерами, укоренёнными в нац. быте. Его пьесы завершили начатый А. С. [Грибоедовым](#) и Н. В. Гоголем процесс развития рус. комедии как особого жанрового явления в контексте европ. драматургии. В 1850-е гг. постановками Ч. Кина в лондонском «Принсесс тиэтр» (первом англ. репертуарном Т.) закладывались основы режиссёрского искусства. Этапом на этом пути стало открытие [Мейнингенского театра](#).

В 1881 Э. [Золя](#) в работе «Натурализм в театре» сформулировал принципы нового эстетич. направления. Проявив особую склонность к жанру семейно-бытовой драмы, [натурализм](#) нашёл отклик и за пределами Франции, в складывающихся общенациональных, до того периферийных драматургич. традициях – наиболее точный в Италии в форме [веризма](#), менее отчётливый в странах Скандинавии (Г. [Ибсен](#), Б. М. [Бьёрнсон](#), А. [Стриндберг](#)) и в Германии (Г. [Гауптман](#), Г. [Зудерман](#)). Натурализм стал отправной точкой для европ. «новой драмы» рубежа 19–20 вв. Из сгущённого быта рождались метафора и символ, под покровом повседневной жизни открывался её трагизм, слово теряло прямой смысл, и появлялся подтекст, за внешним действием без завязки и развязки таился конфликт внутренний, из драмы изгонялся герой, ломалась система амплуа, возникал ансамблевый тип взаимодействия между персонажами, существенными элементами действия становились атмосфера, паузы, разрастались авторские ремарки как свидетельство нового – режиссёрского – типа мышления драматурга. С постановками натуралистич.

и новой драмы связано возникновение режиссёрского театра (А. [Антуан](#), О. [Брам](#)) и новое понимание спектакля как эстетич. целостности, в которой усилия автора, художника и актёра объединены волей режиссёра и устремлены к единой цели (МХТ под рук. К. С. [Станиславского](#) и Вл. И. [Немировича-Данченко](#)). В натуралистич. театре иллюзия жизнеподобия достигла своего пика, вступая в противоречие с условностью сцены. Стремление максимально приблизиться к реальности соединялось с противоположной тенденцией – выйти за её пределы, рождая Т. [символизма](#) (П. [Фор](#), О. М. [Люнье-По](#)). Режиссёры символистского Т. мечтали об актёре-сверхмарионетке и актуализировали тему маски (Г. Э. Г. [Крэг](#), В. Э. [Мейерхольд](#)).

В то время как в США на рубеже 19–20 вв. сложилась нацеленная на коммерч. успех бродвейская система (см. [Театры Бродвея](#)), в европ. Т. полемика натурализма и символизма завершилась, дав перспективу развитию режиссёрского театра (Ж. [Копо](#) – во Франции, В. Э. Мейерхольд, Е. Б. [Вахтангов](#), А. Я. [Таиров](#) – в России, М. [Рейнхардт](#) – в Германии) и открыв дорогу [авангардизму](#). Итал. [футуризм](#) в 1910–20 изобрёл Т. художника (Э. Прамполини, Ф. [Деперо](#), Дж. [Балла](#)), соединение затейливых кинетич. конструкций и механизмов со световыми и звуковыми эффектами, вытеснив из него актёра-человека. В России футуристич. Т. представлен постановкой синтетич. оперы «Победа над Солнцем» М. В. [Матюшина](#), А. Е. [Кручёных](#), В. [Хлебникова](#) и К. С. [Малевича](#) и трагедии-монодрамы «Владимир Маяковский» В. В. [Маяковского](#), П. Н. [Филонова](#) и И. С. Школьника (обе 1913). Идея Т. художника развита в постановках В. Е. [Татлина](#), О. [Кокошки](#), Ю. [Шайны](#). Импульс, идущий от живописи и графики и в меньшей степени от лит. драмы, воспринял нем.

[экспрессионизм](#). Программным произведением для «драмы крика» послужила картина «Крик» Э. [Мунка](#). Сцена превращалась в проекцию сознания героя, что определяло стиль актёрского исполнения с резкими переходами от монологов трагич. напряжения к гротесковой пантомиме, со стремительной сменой мимики и выразительным символич. жестом (Э. Дойч, Ф. [Кортнер](#), К. Эберт, Г. Мюллер, Э. Бергнер). Режиссуру экспрессионистов отличали взвинченная динамика действия, быстрая смена эпизодов, муз. партитура как формообразующая спектакля, пластич. выразительность массовых сцен, графич. принцип организации сценич. площадки, концептуальность цветового и светового решений, искажение пропорций предметов на сцене, преобладание

наклонных плоскостей и лестниц в сценографии (К. Х. Мартин, Г. Хартунг, Л. [Йесснер](#), Р. Вайхер, Ю. Фелинг). В США с поиском жанра совр. трагедии связано творчество Ю. [О'Нила](#). К 1920-м гг. относятся театральные опыты [дадаизма](#) и [сюрреализма](#), зарождение театральных концепций А. [Арто](#), политич. театра Э. [Пискатора](#). В то же время в 1920–30-е гг. возникали режиссёрские Т., в центре которых неизменно оставалась фигура актёра («Картель четырёх»: Ш. [Дюллен](#), Л. [Жуве](#), Г. [Бати](#) и Ж. [Питоев](#); творчество Ж. Л. [Барро](#), Ж. [Вилара](#), Дж. [Стрелера](#)), формировалась теория [эпического театра](#) Б. [Брехта](#), противопоставившего себя и натуралистич., и психологич. театру.

В 1940-е гг. возник жанр экзистенциальной интеллектуальной драмы (Ж. [Жироду](#), П. [Клодель](#), Ж. [Кокто](#), Ж. [Ануи](#), Ж. П. [Сартр](#), А. [Камю](#)), в 1950-е гг. – [Абсурда театр](#). В 1960-х гг. стремление осмыслить недавнее прошлое, отказ от приёмов традиц. Т., интерес к подлинности факта и возвращение утраченного культурой доверия к слову выразились в нем. документальной драме (П. [Вайс](#), Х. Киппхардт, Р. Хоххут) и постановках Э. Пискатора в берлинском «Фрайе Фольксбюне» (упразднены занавес и рампа). В СССР эти принципы развивал Ю. П. [Любимов](#) и др. В США приобрели популярность [перформанс](#) и [хеппенинг](#). Вершинными достижениями мирового Т. этого времени стали режиссёрские опыты Е. [Гротовского](#) и П. [Брука](#). Развивая их идеи, Т. 1970-х гг. продолжал студийные эксперименты в камерном пространстве по освоению ритуальных пратеатральных форм (которым необязательно завершаться выпуском спектакля), обращался к мифу и традициям Востока (А. [Мнушкина](#), Э. [Барба](#), П. [Штайн](#), К. [Свинарский](#)). Эпоха [постмодернизма](#) в Т. (А. [Витез](#), П. [Шеро](#), Р. [Уилсон](#), Х. [Мюллер](#), К. [Бене](#), Э. [Некрошюс](#)) характеризуется деконструкцией, конфликтным диалогом режиссёра с авторским текстом, перенасыщенностью сценич. действия метафорами, множественностью смыслов и толкований, пародийностью худож. стилей, цитированием; спектакль конструируется как текст, состоящий из знаков и порой не поддающихся расшифровке иероглифов, в нём отсутствуют определённость жанра и стилистики, единство режиссёрского приёма. Наряду с традиц. Т. европ. театральная модель функционирует и в большинстве стран Востока ([Вьетнам](#), [Индия](#), [Индонезия](#), [Камбоджа](#), [Китай](#), [Корея](#), [Япония](#) и др.).

В России, ярко проявившись в кон. 20 – нач. 21 вв. в жанре драматургии (Д. А. [Пригов](#),

В. Г. Сорокин, М. А. Курочкин, бр. Дурненковы, бр. Пресняковы, В. В. Сигарев, О. А. Богаев, И. А. Вырыпаев, Ю. М. Клавдиев и др.), постмодернизм нашёл развитие в режиссуре В. В. Мирзоева, Б. Ю. Юхананова, И. Н. Ларина, А. В. Слюсарчука, «Инженерного театра АХЕ» и др. В 21 в. Т. переживает переходный период, когда никакие термины (постмодернизм, пост-постмодернизм, постдраматический театр и т. п.) не определяют методологич. перспективы творчества, постепенно уходя из актуального обихода и становясь достоянием историков Т. Для совр. отеч. Т. характерны, с одной стороны, коммерциализация и усиление рыночной ориентации, а с другой – обострение интереса к социальным проблемам и в связи с этим поиски новых путей диалога со зрителем. Наряду с традиц. репертуарным Т. развиваются т. н. проектный Т., документальный Т., жанр вербатим (от лат. *verbatim* – дословно), независимый, социальный Т., визуальный Т., очевидно размывание границ между Т. и перформансом и т. п. Среди режиссёров, определяющих лицо рос. Т. 2000–10-х гг.: К. Ю. Богомолов, Ю. Н. Бутусов, Д. Е. Волкострелов, Т. А. Кулябин, Е. Ж. Марчелли, А. А. Могучий, К. С. Серебренников, Р. В. Туминас.

(См. также очерки в статьях о государствах, раздел Драматический театр в томе «Россия».)

Архитектура театра

Первые театральные здания появились в Древней Греции предположительно в 6 в. до н. э. в форме открытого амфитеатра (во 2-м значении), сооружавшегося на склоне холма (театрон – места для зрителей). У подножия театрона располагались оркестра (круглая площадка для выступления хора и актёров) и сена (пристройка для переодевания актёров, установки живописных декораций-пинак и сценич. механизмов и др.). Тип греч. Т. получил развитие в Древнем Риме; тогда же впервые появился театральный занавес. Сложившаяся в античности структура театрального здания оказала большое влияние на его последующее развитие.

Строительство Т. после перерыва в средние века возобновилось в эпоху Возрождения. К нач. 16 в. возникла т. н. перспективная сцена, состоявшая из игрового помоста (просцениума), фоновой части для установки щитов и задника с перспективным изображением улиц и площадей; зрители располагались



Театр «Арриага» в Бильбао. 1890.
Архитектор Х. Рукоба. Перестроен
в 1919, архитектор Ф. де Угальде.
Фото Д. В. Соловьёва



Новая сцена Александринского
театра в Санкт-Петербурге. 2013.
Архитектурное бюро «Земцов,
Кондаин и партнёры».
Фото Д. В. Соловьёва

в полукруглой орхестре и ступенчатом амфитеатре. К этому типу близок «Театро Олимпико» в Виченце (1580, арх. А. [Палладио](#), окончен в 1584 арх. В. [Скамоцци](#)). В «Театро Фарнезе» в Парме (1617–18, арх. Дж. Б. Алеотти) впервые сооружена глубинная сцена с порталом, щитовыми кулисами и сменными задниками. С ростом популярности оперы связано появление в 1-й пол. 17 в. типа Т. с ярусными галереями и партером, обладавшим лучшими акустикой и видимостью сцены («Сан-Кассиано» в Венеции, 1637, арх. А. Сегицци, и мн. др.); совершенствовалась и усложнялась театральная машинерия. В Англии в кон. 16 в. строились Т. в виде площадки, обнесённой стеной с ложами и галереями; зрители также стояли вокруг сцены с сильно выступавшим просцениумом («[Глобус](#)» в Лондоне и др.). Начиная с эпохи Возрождения, помимо публичных Т., строятся театральные залы и корпуса во дворцах (в [Версале](#); в [Зимнем дворце](#) в С.-Петербурге и др.), на виллах, с 18 в. – в усадьбах (напр., дворец-Т. в

[Останкино](#), Т. в [Архангельском](#)). Тип Т., распространившийся в Европе, Сев. и Юж. Америке в 18–19 вв. («подковообразный» в плане многоярусный зал, часто с ложами, с рядами партера), представлен многочисл. парадными зданиями, нередко входящими в градостроит. ансамбли [[Немецкая государственная опера](#) в Берлине, [«Ла Скала»](#) в Милане, Гран-театр в Бордо (1773–1780, арх. В. [Луи](#)), [«Ла Фениче»](#) в Венеции, [Александринский театр](#) в С.-Петербурге, [Дрезденская опера](#), [Большой театр](#) в Москве, [«Колон»](#) в Буэнос-Айресе, [«Ковент-Гарден»](#) в Лондоне, [«Лисео»](#) в Барселоне, «Опера Гарнье» ([Парижская опера](#)), [Венская государственная опера](#) и др.]. Новый тип Т., получивший позднее широкое распространение, воплотил Фестивальный театр в

Байрёйте (построен в 1872–76 по замыслу Р. [Вагнера](#); см. [Байрёйтский фестиваль](#)): в нём вместо традиц. ярусной системы как более демократич. устройство использованы веерообразно расходящиеся ряды кресел, а оркестровая яма расположена на значит. глубине и практически скрыта от зрителя.

В 1-й пол. 20 в. появляются здания Т. без глубинной сцены-коробки, где зрительный зал и сценич. площадка образуют единое пространство (Большой театр в Берлине, 1919, арх. Х. [Пёльциг](#); Т. в Мальмё, 1944, арх. С. Левверентс и др.). В России в 1920-х – сер. 1930-х гг. строились Т. в духе авангардной архитектуры (Драматич. театр в Ростове-на-Дону, 1930–35, архитекторы В. А. [Щуко](#), В. Г. [Гельфрейх](#)); разрабатывался тип здания Т. для т. н. синтетич. представлений, включающих разл. жанры.

Появились Т. с амфитеатральным и т. н. аудиторным залами, где амфитеатр (Музыкальный Т. в Эссене, 1988, арх. А. [Аалто](#)) или партер (здание «Опера Бастий» Парижской оперы, 1989, арх. К. Отт) дополнены одним или несколькими большими балконами, а также Т. с открытой сценич. площадкой-«ареной» (ТЮЗ в С.-Петербурге, 1959–61, арх. А. В. Жук и др., инж. И. Е. Мальцин). С сер. 20 в. строятся центры исполнительских искусств, объединяющие неск. театральных зданий ([Линкольн-центр](#) в Нью-Йорке) или неск. залов разл. размеров и функций в одном здании ([Кеннеди-центр](#) в Вашингтоне, с 8 залами). Для совр. муз. театров часто характерна традиц. «подковообразная» планировка с партером и ярусами (2-я сцена [Мариинского театра](#) в С.-Петербурге, 2013, архит. бюро «Diamond Schmitt»). При этом иногда оригинальный внешний облик Т. преследует цель превращения его в достопримечательность: «Сидней-Опера-Хаус» (1973, арх. Й. [Утзон](#)), Нац. опера в Осло (2007, архит. бюро [«Снохетта»](#)) и др. Для драматич. постановок (чаще камерного масштаба) нередко используются эксперим. трансформируемые залы типа «блэк-бокс» и т. д. (Новая сцена Александринского театра в С.-Петербурге, 2013, архит. бюро «Земцов, Кондиайн и партнёры», и др.). С кон. 19 в. строятся также публичные Т. под открытым небом («Вальдбюне» в Берлине, 1934–36, арх. В. Марх; «Зелёный театр» в Нескучном саду в Москве, совр. здание, 1957, арх. Ю. Н. Шевердяев, и др.). Для театральных постановок (фестивалей и т. д.) используются также здания иного функционального назначения (др.-рим. амфитеатры и термы, стадионы, гор. площади и др.), возводятся врем. сооружения, часто новаторские по конструкции (напр., см. в

ст. [Отто Ф.](#)).

Литература

Лит.: Лукомский Г. К. Старинные театры. СПб., 1914. Т. 1: Античные театры и традиции в истории эволюции театрального здания; Бархин Г. Б. Архитектура театра. М., 1947; Дживелегов А. К. Итальянская народная комедия. М., 1954; История западноевропейского театра. М., 1955–1988. Т. 1–8; Гасснер Дж. Форма и идея в современном театре. М., 1959; Schubert H. The modern theatre: Architecture, stage, design, lighting. L., 1971; Виноградов В. М. Театральные здания вчера, сегодня, завтра. М., 1971; Головня В. В. История античного театра. М., 1972; Izenour G. C. Theater design. N. Y., 1977; История русского драматического театра. М., 1977–1987. Т. 1–7; Зингерман Б. И. Очерки истории драмы 20 века. М., 1979; Соловьева И. Н. Немирович-Данченко. М., 1979; Leacroft R., Leacroft H. Theatre and playhouse. L., 1984; Соловьева И. Н., Шитова В. В. К. С. Станиславский. 2-е изд. М., 1986; Кагарлицкий Ю. И. Театр на века. М., 1987; Макарова Г. В. Театральное искусство Германии на рубеже XIX–XX вв. М., 1992; Колязин В. Ф. От мистерии к карнавалу: Театральность немецкой религиозной и площадной сцены раннего и позднего средневековья. М., 2002; Хамаза Е. И. Французский театр: От Средневековья к Новому времени: Образ мира и человека во французском драматическом театре XVI – первой трети XVII века. СПб., 2003; История зарубежного театра. СПб., 2005; Аникст А. А. Театр эпохи Шекспира. 2-е изд. М., 2006; История русского драматического театра. 3-е изд. М., 2011; Мокульский С. С. История западноевропейского театра. 2-е изд. СПб., 2011. Ч. 1–2; Силюнас В. Ю. Театр золотого века. М., 2012; Гвоздев А. А. Западноевропейский театр на рубеже XIX–XX столетий. 2-е изд. М., 2012; Леман Х. Т. Постдраматический театр. М., 2012; Некрасова И. А. Религиозная драма и спектакль XVI–XVII веков. СПб., 2013; Кулишова О. В. Античный театр: Организация и оформление драматических представлений в Афинах V в. до н. э. СПб., 2014. См. также лит. при ст.

[Театроведение.](#)