

ВВЕДЕНИЕ

Эта книга посвящена архитектуре театральной сцены XX века. Архитектура сцены неотделима от понятия «театр». Она формировалась и изменялась вместе с развитием театрального искусства, отражая общественно-политические и эстетические требования времени.

Что же понимается под термином «архитектура сцены»? Архитектура как один из видов человеческой деятельности есть прежде всего искусство материальной организации среды. Архитектура сцены — это материально организованная среда для осуществления театрального спектакля. Она тесно связана как с архитектурой зрительного зала, так и с формой сцены, то есть геометрией сценической площадки и ее пространственным положением по отношению к зрителям. К началу XX века основные формы сцены уже давно определились и были испытаны театром разных эпох. К ним принадлежат: сцена-арена, пространственная сцена и сцена-коробка.

Сцена-арена является самой ранней формой в истории театра: она возникла в V—IV веках до нашей эры. Ее главный отличительный признак — размещение игровой площадки в центре зрительской зоны. Геометрическая форма площадки может быть при этом любой: круглой, овальной, прямоугольной и т. д.

Возникновение пространственной сцены обычно связывают с английским театром конца XVI века. Она также принадлежит к категории открытых сцен. Однако в отличие от арены задняя ее часть имеет некое архитектурное завершение в виде небольшого замкнутого пространства или капитальной стены, выполняющей функцию постоянного фона. Угол охвата сцены зрительскими местами здесь гораздо меньше, хотя и может колебаться в довольно широких пределах.

К середине XVII века сформировалась третья форма сцены, получившая название «сцена-коробка». Главным отличительным признаком этой формы является замкнутое сценическое пространство, отделенное от зрителей капитальной стеной с вырезанным порталным отверстием. Сцена-коробка, таким

образом, принадлежит к разряду сцен закрытого типа. В отличие от уже названных сценических форм, в театре со сценой-коробкой зрители располагаются не вокруг сцены, а перед ней.

Сцена и зрительный зал — два пространства, предназначенных для разных целей. Совокупность этих пространств получила название «театральное пространство». При некоторой условности данный термин, предложенный одним из основоположников современной научной сценографии М. Коуржилом, имеет универсальный характер, поскольку определяет театральное пространство как обязательную структуру для осуществления театральной постановки в любых условиях — в специально созданном помещении или в стихийно сложившейся ситуации, например, в условиях уличного представления. Как бы ни варьировались пространственно-геометрические формы сцены и зала, каким бы образом они ни сочетались друг с другом, наличие этих двух пространств является непременным условием существования театра. Таким образом, театральное пространство есть структура, сохраняющая свою целостность при любых изменениях ее составляющих.

От чего зависят особенности этой структуры? Главным образом от решения кардинального вопроса — вопроса взаимоотношения пространства сцены и пространства зала. Здесь могут быть только два варианта, два принципа решения — диффузия или зримое разграничение. В первом случае игровая площадка и зрительская зона размещаются в едином, ничем не разделенном пространственном объеме, в другом — в двух обособленных. Следовательно, мы можем говорить о двух способах решения театрального пространства — интегрированном и дифференцированном. В основе всех известных форм сцены, существующих в многочисленных вариантах и модификациях, лежит принцип слияния или разделения обеих частей театрального пространства.

Нетрудно заметить, что взаиморасположение двух пространств определяет тип сцены. Интегрированное пространство принадлежит сценам открытого типа, дифференцированное — закрытого. Обе эти формы и соответствующие им типы сцены обуславливают не только специфику актерской техники, режиссерских и сценографических решений, но и, самое главное, типы и формы коммуникативных связей между сценой и залом. По емкому определению В. А. Сахновского-Панкеева, «общение является не просто формой существования театрального искусства, но и важнейшим его содержательным началом»¹.

¹ Сахновский-Панкеев В. А. Соперничество — содружество. Л., 1979, с. 60.

Двум принципам решения театрального пространства полностью соответствуют и две основные формы общения.

Открытая сцена, выводящая актера к зрительской массе, провоцирует прямые контакты между сценой и залом, создавая условия для непосредственного участия публики в художественном процессе (а нередко давая ей право вмешиваться в этот процесс). Границы контакта здесь необычайно изменчивы, а дистанция может быть сокращена до физического соприкосновения актера со зрителем. Активной форме общения способствует не только отсутствие разделительной стены, слияние двух частей театрального пространства, но и невозможность создания на открытой сцене пространственной иллюзии. На этой сцене актер воспринимается зрителем в своем реальном масштабе, как реальный человек, находящийся среди таких же реальных людей — зрителей. Ибо если на сцене-коробке восприятие масштабности человеческой фигуры зависит от сопоставления ее с искусственно созданным пространством, которое формируется порталльной аркой и декорациями, так или иначе искажающими истинные размеры этого пространства, то в театре с открытой сценой зритель лишен возможности такого сопоставления и воспринимает актера, как и пространство, в котором он действует, в истинном, неискаженном размере.

Центровое по отношению к публике расположение игровой площадки, сопоставимость масштабов мира зрителей и мира сцены предопределяют те особые формы контакта, которые присущи интегрированному театральному пространству.

Мир, воссоздаваемый театром в замкнутом пространстве сценической коробки, иллюзорно отделен от человека, смотрящего спектакль. Действие развивается не среди публики, а в иной, самостоятельной сфере, в которую мы проникнуть не можем. И дело здесь не в дистанции — она может измеряться сантиметрами, — а в четком разделении театрального пространства. В театре со сценой-ареной физическое расстояние между актером и зрителем тоже может быть значительным, и нередко ничуть не меньшим, чем в театре со сценой-коробкой. Однако формы общения имеют тут и там совершенно разный характер. В одном случае — прямое общение, соучастие, в другом — созерцание.

Таким образом, вопрос о форме сцены, ее архитектуры есть прежде всего вопрос о характере контакта между актером и зрителем. В свою очередь, характер контакта определяет тот или иной способ художественного воздействия театрального представления. Следовательно, сцена — это не просто архитектурно организованное пространство, форма и характер которого не имеют принципиального значения для театра, а один из важных инструментов художественного выражения. Поэтому

каждый театральный коллектив выбирает себе ту форму, которая более всего соответствует его идейно-эстетической программе.

Если в прошлые времена форма сцены складывалась под влиянием общих задач театра определенной эпохи, то на пороге XX столетия этот процесс начали стимулировать многочисленные художественные течения. Движение за обновление сцены, за теоретическое обоснование принципов ее формообразования охватило почти все крупные страны Европы. Возглавили это движение носители новой театральной профессии — режиссеры. Сделавшись идейными и художественными руководителями театра, режиссеры стали выступать в роли заказчика той сцены, которая отвечала бы их программе. Театральные архитекторы, бывшие до этого момента генераторами новых идей, уступили свои позиции и пошли вслед за режиссурой. Правда, и в начале XX века не было недостатка в оригинальных предложениях архитекторов. Но все они, как правило, остались в области теории. В конкретные постройки воплотились только те проекты, которые разрабатывались по заданию режиссуры. Конечно, возникшие новаторские сцены основывались на уже известных приемах решения театрального пространства, но эти приемы были заново осмыслены и решительно развиты в соответствии с художественными целями тех или иных режиссеров.

Вне потребностей режиссуры любая, даже очень интересная и здравая архитектурная идея остается мертвой схемой. Попытки некоторых деятелей архитектуры (из самых лучших побуждений) самостоятельно решать вопросы пространственной организации театра, прогнозировать виды театрального зрелища, как правило, оказываются непродуктивными. Не учитывая реальных нужд театра, они, естественно, не находят сочувственного отклика у тех, кому адресованы.

Поэтому в изучении архитектуры сцены XX века следует опираться на творческий опыт режиссеров, которые внесли наиболее весомый вклад в процесс формирования современных представлений о театральной сцене, в том числе закрытого типа.

Вместе с тем, говоря об архитектуре сцены, невозможно обойти молчанием и некоторые ключевые моменты в развитии декорационного искусства, которые также определялись нуждами режиссуры и сказывались на решении театрального пространства.

В тесной связи с идеями и практикой режиссуры и будет рассматриваться нами сцена XX века — ее эволюция, архитектурные формы, техническое оборудование.

Раздел I

АРХИТЕКТУРА СЦЕНЫ

КОНЦА XIX — ПЕРВОЙ ТРЕТИ XX ВЕКА

Глава первая

СЦЕНИЧЕСКОЕ ПРОСТРАНСТВО

ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОГО ТЕАТРА

На подступах к новой сцене

В истории сцены начала XX века особое место принадлежит немецкому театру. Ни в одной другой стране Европы не возникло столько новаторских идей и столько театральных зданий традиционного и нетрадиционного типа, как в Германии.

Реформаторское движение в немецкой театральной архитектуре началось в тридцатые годы XIX столетия, благодаря трудам выдающихся архитекторов Ф. Шинкеля и Г. Земпера. Однако понадобилось почти полстолетия, чтобы брошенные ими семена дали богатые всходы.

Свои взгляды на театральную архитектуру Шинкель кратко изложил в пояснении к составленной им схеме театра нового типа. Он решительным образом восстает против иллюзорной сцены, убивающей фантазию зрителя, низводящей его до «раба сценической постановки». «Если бы наша сцена, — пишет Шинкель, — вместо сложной декорации представляла только стену с одной картиной на ней, она служила бы символическим фоном и давала возможность свободного развития фантазии»¹. Справедливости ради надо сказать, что идея возрождения античных принципов театра заявила о себе еще в XVIII веке. Об этом свидетельствуют проекты В. Арнальди (1762), Ч. Кохина (1765), К. Морелли (1780) и некоторых других архитекторов. Но Шинкель был одним из первых, кто попытался теоретически обосновать подобное решение сцены.

¹ Цит. по: Бархин Г. Б. Архитектура театра. М., 1947, с. 49.

Театральные взгляды Шинкеля были развиты его учеником и последователем Земпером.

В 1835 году Г. Земпер закончил работу над предварительным проектом Королевского придворного театра в Дрездене. Новый театр должен был сменить старое здание так называемой Большой оперы в Цвингере, построенное в начале XVIII века архитекторами М. Поппельманом и А. Мауро.

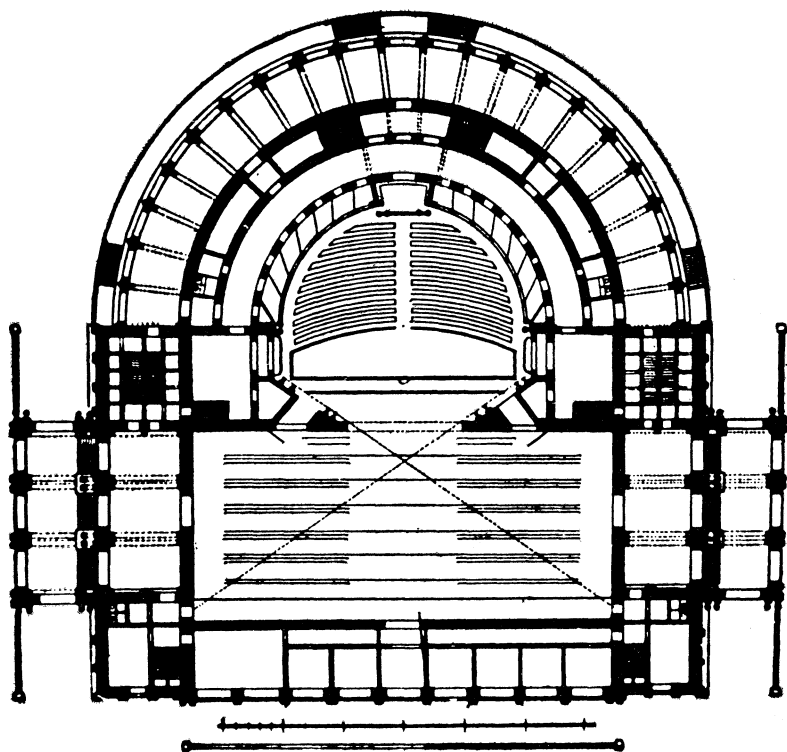
Генеральная идея проекта заключалась в достижении максимально широкого контакта между актерами и зрителями и в замене кулисно-арочной системы оформления спектакля живописными декорационными задниками. В чертеже Земпера обозначены две сценические площадки. Одна из них расположена в зрительном зале и окружена с трех сторон капитальными стенами, архитектурный декор которых служит постоянной декорацией. Другая находится позади первой и имеет вид вполне традиционной сцены-коробки.

Передняя сцена предназначалась для актеров, а задняя — для установки декораций на фоне живописного горизонта-панорамы. Таким образом Земпер соединил открытую игровую площадку со сценой закрытого типа. Подобное соединение автор находил плодотворным. Вот что он пишет по этому поводу: «Трудно отрицать, например, преимущество просцениума, который дает огромное разнообразие сценических комбинаций. Пролог и эпилог исполнители могут играть перед занавесом, когда последний еще не поднят и собственно декорация еще не открыта, а после падения занавеса они могут покидать сцену через двери, находящиеся по сторонам просцениума. В комедиях и при изображении всяческих интерьеров пространства перед занавесом вполне достаточно для проигрывания целой сцены, а во французских драмах, например, и для проигрывания всего представления. При подъеме занавеса в подходящих случаях может открываться вид в дворцовые помещения, во двор, в сад, на улицу или на море...»¹

Актер на этой сцене как бы выводился из изобразительной среды спектакля — вперед, ближе к зрителям и действовал на некоем декорационном фоне.

В пользу расчленения сценического пространства на две самостоятельные зоны — игровую и декорационную — Земпер приводит три довода: «Во-первых, этим облегчается художественное воздействие декораций, поскольку установка малопривлекательных кулис становится при этом почти излишней, а очень широкий горизонт, границы которого скрыты не слишком удаленными

¹ Semper G. Das Königliche Hoftheater zu Dresden. Braunschweig, 1849, S. 5.



Проект Королевской оперы в Дрездене. Архитектор Г. Земпер.
План театра

друг от друга стенами просцениума, может передавать суть декорации с помощью панорамной живописи.

Во-вторых, такое устройство сцены гораздо выгоднее в отношении акустики и оптики, что почти не нуждается в доказательствах, так как форма просцениума показывает, что действие происходит как бы в середине зала.

В-третьих, можно избежать нелепости, возникающей при рассматривании декорации в профиль, которое позволено и даже предписано при данном устройстве сцены. Вообще можно только пожелать, чтобы господствующему стремлению к перспективе и живописи пришел на смену более благоприятный для драматического искусства старый классический принцип пластического решения или, лучше сказать, — рельефного расположения декораций»¹.

¹ Semper G. Das Königliche Hoftheater zu Dresden, S. 5.

В своем проекте Земпер не пытается стереть границу между актером и зрителем. Довольно высоко поднятый подиум просцениума, обширная оркестровая яма создают зримый водораздел между залом и игровой сценой. Расположение игровой сцены в объеме зрительного зала свидетельствует лишь о стремлении сблизить зрителей и актеров, подать актеров как бы крупным планом, «рельефно».

Особое внимание Земпер уделяет формообразованию зрительного зала. Театральных архитекторов того времени больше всего волновали акустические качества зрительного зала и в гораздо меньшей степени проблемы видимости сцены. Изучив опыт предшественников и проведя собственные исследования в области восприятия сценического действия, автор проекта приходит к выводу, что лучшая форма зрительного зала — полукруглая или близкая к полукруглой.

Людская толпа, привлеченная каким-либо событием на улице или предметом в помещении (например, рассматривающая висящую на стене картину), всегда группируется в виде полукруга или круга. Земпер отмечает, что для того, чтобы лучше видеть и слышать, каждый человек стремится занять более близкое положение к объекту восприятия. Это естественное стремление каждого вступает в противоречие со стремлением всей толпы, и поэтому смотрящие инстинктивно располагаются по кругу. «Вследствие взаимного влияния этих двух возникающих в массе стремлений, — пишет Г. Земпер, — зрители располагаются в виде довольно правильного кольца»¹.

В постройках XVIII — начала XIX века линия просцениума, оркестровой ямы и рядов партера имела почти незаметное закругление. Земпер придает ей более энергичный изгиб, уменьшая радиус кривизны. А зрительный зал проектирует в виде почти правильного полукруга. В итальянском, французском и русском театрах ярусного типа у порталной сцены сооружались парадные ложи. Выдвинув игровую площадку вперед, Земпер отказался от порталных лож, положив тем самым начало реформе зрительного зала.

Проект Земпера не лишен известных компромиссов и недостатков. При открытой оркестровой яме играющие на просцениуме воспринимались бы из зрительного зала скорее фронтально, нежели «рельефно». Ратуя за трехмерные «пластические» декорации, архитектор проектирует традиционные кулисные машины, предназначенные, как известно, для плоскостной живописной декорации. Видимость закрытой сцены и расположенных на ней декораций весьма неудовлетворительна.

¹ Semper G. Das Königliche Hoftheater zu Dresden, S. 5.

Словом, между проектом и декларируемыми принципами ощущается определенный разрыв.

При всем том проект показался слишком необычным и был отвергнут. Сам Земпер объясняет свою неудачу «устойчивостью сложившихся традиций на оперной и балетной сцене», которые, по его мнению, затмили подлинное ощущение современности и истинные интересы искусства. Театр еще не был готов к столь решительным преобразованиям. И все же реформаторская деятельность Земпера оказала заметное влияние на дальнейшую историю немецкой, да и не только немецкой сцены. Идея рельефной сцены занимала воображение многих крупных режиссеров XX столетия. Архитектор и исследователь театра К. Вефер так писал в статье, посвященной творчеству архитектора: «...идеи Г. Земпера... служат исходной точкой наших поисков, являются импульсом и основой наших новейших научных исследований»¹.

С именем Земпера связаны многие экспериментальные проекты и театральные постройки нашего века, в том числе знаменитый театр, возведенный в городе Байрейте для представления тетралогии Р. Вагнера «Кольцо Нибелунга» (1876). В историю это здание вошло под названием «Театр Вагнера в Байрейте».

Художественные идеи, вызвавшие его к жизни, были сформулированы Вагнером в статье, предпосланной к изданию текста «Кольца Нибелунга» и относящейся к 1852 году. Будущий театр мыслился композитором как учреждение для организации театрально-музыкальных фестивалей, которые способствовали бы созданию национальной (читай—вагнеровской) школы оперного искусства, развитию художественного вкуса немцев и стали бы своеобразным центром изучения и распространения «подлинного немецкого стиля музыкально-драматических представлений»².

Вагнер мечтал возвести свой музыкальный Олимп в небольшом городе, жители которого не знают музыкального театра, а потому свободны от рутинных вкусов и легко поддаются театральному «воспитанию». Музыкальные фестивали, по мысли Вагнера, должны собирать и многочисленных гостей. Оставив повседневные заботы, они проводят день в освежающей прогулке среди тихой природы, а в вечерних сумерках, привлеченные «первым торжественным звуком невидимого оркестра», стекаются в театр.

¹ Wever K. Das Lehrbeispiel Gotfrid Semper.— Interscaena, 1968, N 7, S. 49.

² Вагнер Р. Предисловие к изданию текста торжественного сценического представления «Кольцо Нибелунга».— В кн.: Рихард Вагнер. Статьи и материалы. М., 1974, с. 33.

Что касается устройства зала и сцены, то уже в этой статье, ссылаясь на совместную работу с архитектором Земпером, Вагнер со всей определенностью выдвигает требование амфитеатрального расположения зрительских мест. Подобное расположение, считает Вагнер, поможет решить важную задачу: сделать оркестрантов невидимыми для зрителей. Преимущества такой ситуации для композитора очевидны: полузакрытое помещение отфильтровывает посторонние звуки и оркестр обретает более чистое звучание. Главное же, он не «затеняет» голос певца и не отвлекает публику от театрального зрелища. Видимый же оркестр в некоторой степени разрушает сценическую иллюзию, так как «неотрывное созерцание механических вспомогательных движений музыкантов и дирижера невольно делает нас свидетелями технических манипуляций, а ведь они должны быть скрыты от зрителя почти столь же тщательно, как нити, веревки, рейки и доски театральных декораций»¹.

В ярусном зале скрыть оркестровую яму и оркестрантов от публики невозможно, так как лучи зрения сидящих в ложах слишком круто падают на пространство оркестра и авансцены. В амфитеатре, где уклон зрительских мест гораздо меньше и угол зрения не столь крутой, эта задача поддается решению.

Вагнер пока ничего не говорит о значении просцениума, но вероятно, этот вопрос, как и вопрос о форме сцены, обсуждался им с архитектором Земпером.

Когда на баварский престол вступил восторженный поклонник Вагнера восемнадцатилетний король Людвиг II, обещавший композитору всестороннюю материальную и моральную поддержку, Вагнер попытался реализовать свой замысел. Земпер составил архитектурный проект и изготовил модель театра, в основу которого легли идеи, заложенные еще в первом проекте Дрезденской оперы и развитые во время встреч архитектора и композитора в Вене. Однако в силу целого ряда причин этот проект не был осуществлен.

В 1870 году Вагнер заявил о намерении выстроить театр для постановки тетралогии «Кольцо Нибелунга» в тихом баварском городке Байрейте.

Постройка требовала внушительных сумм. Их сбором занялись организованные во многих городах вагнеровские общества. Было отпечатано и распространено специальное воззвание к населению. В воззвании говорилось: «Мы рассматриваем как долг чести немецкого народа не отказать знаменитейшему из наших современных художников... в средствах для выполне-

¹ Вагнер Р. Предисловие к изданию текста торжественного сценического представления «Кольцо Нибелунга», с. 31.

ния величайшего художественного замысла, которому он посвятил свою жизнь»¹.

Но ни созданные общества, ни воззвание к любителям музыки, ни даже предпринятое Вагнером концертное турне не помогли раздобыть требуемую сумму. Только щедрый кредит, открытый королем Людвигом, окончательно решил вопрос о строительстве. С этого момента начинается третья, заключительная фаза осуществления вагнеровской идеи.

В апреле 1872 года он обращается с предложением к лейпцигскому придворному архитектору Отто Брюквальду и главному машинисту Дармштадтского театра Карлу Брандту взять на себя проектирование и строительство Байрейтского театра. Эти имена возникли не случайно. Брюквальд и Брандт успешно сотрудничали с Вагнером в Мюнхене при постановке его оперы «Майстерзингеры».

В целом Брюквальд сохранил принципиальные идеи, разработанные Земпером и Вагнером. Немецкий архитектор и историк Е. Вернер справедливо отмечает, что «в некоторых частях архитектурного плана (имеется в виду план О. Брюквальда. — В. Б.) ощущается влияние бывшей совместной работы Земпера и Вагнера; например, в двойном просцениуме, заглубленном оркестре и в самой форме зрительного зала»². Однако, сравнивая чертежи Земпера к его монументальному Фестивальному театру в Мюнхене (1865) и проект Брюквальда, нельзя не заметить и существенные различия.

В проекте Земпера игровая зона, пролегающая в толще portalной арки, еще не имела входа в закулисное пространство, амфитеатр был спланирован в виде сегмента довольно неправильной формы и разрезан круговыми проходами; иначе решалась проблема заглубления оркестровой ямы.

Некоторые авторы, занимающиеся историей театральной архитектуры, считают авторами Байрейтского театра Г. Земпера и О. Брюквальда. Но с этим нельзя согласиться. Несходство отдельных частей проектов слишком очевидно, да к тому же мы не располагаем прямыми доказательствами использования Брюквальдом чертежей знаменитого архитектора. Во всяком случае, сам Вагнер об этом ничего не говорит. А в сборнике Ф. Вильда «Байрейт 1896» прямо указывается, что «планы, которые Земпер делал в Мюнхене, никогда не попадали в руки Брюквальда. И вообще большой вопрос — имел ли их у себя сам Рихард Вагнер»³.

Таким образом, можно с уверенностью утверждать, что

¹ Цит. по: Вальтер В. Г. Рихард Вагнер. Спб., 1912, с. 211.

² W e r n e r E. Theatergebäude. Berlin, 1954, S. 120.

³ W i l d F. Bayreuth. Leipzig, 1896, B. III, S. 18.

театр в Байрейте строился по оригинальному проекту Брюквальда. Некоторое родство проектов Земпера и Брюквальда естественно, поскольку принцип пространственного решения в обоих случаях был подсказан Вагнером.

Что же нового внесло это здание в театральную архитектуру XIX века и какие идеи воплотились в этом интереснейшем сооружении?

Главными объектами реформы явились зрительный зал и передняя часть сцены. Впервые в Западной Европе сцена-коробка получила амфитеатральный зрительный зал и развитую игровую площадку перед сценой.

Амфитеатральный принцип организации зрительских мест, отменив деление зрителей на отдельные группы, размещаемые на разных уровнях зала, создал качественно новые условия восприятия. Благодаря небольшому уклону мест вертикальный угол зрения стал почти одинаковым для всех сидящих в зрительном зале. Конечно, ни в каком театральном зале невозможно добиться того, чтобы угол зрения как в вертикальной, так и в горизонтальной плоскости был для всех абсолютно одинаковым. Но амфитеатральное расположение мест позволяет до минимума сократить неизбежную разницу. Для сравнения приведем несколько данных.

В театре Вагнера последний ряд амфитеатра возвышается над сценой всего лишь на 5 метров. Следовательно, зритель, сидящий в этом ряду, смотрит на сцену под углом примерно равным 10° . А для ярусного зала Венской оперы, построенной за десять лет до открытия Байрейтской оперы, эти показатели составляют соответственно 10 метров и 38° . Это касается мест, расположенных по оси зала. На местах же, расположенных у портала, угол зрения на сцену увеличивается до 60° . Это значит, что с верхней точки зрения актеры видятся на фоне планшета, с нижней — на фоне декораций. Следовательно, зрители партера и ярусов получают разные впечатления от спектакля.

Правда, в зале, спроектированном Брюквальдом, с боковых мест тоже плохо видно, но тому виной не самый принцип размещения зрителей, а явные погрешности проекта (слишком крутой изгиб и чрезмерная ширина рядов по отношению к порталному отверстию).

Ряды зрительских мест Байрейтского театра, веером расходящиеся от сцены, имеют в плане форму сектора. Эта форма выбрана не случайно. Как не случайно и появление в зале не доведенных до потолка декорированных стенок, располагающихся параллельно порталной стене. Ширина этих стенок, подчиняясь форме сектора, увеличивается по мере удаления их от сцены. В силу этого ряды амфитеатра и боковые стенки, формирующие зрительское пространство, отвечают перспективному

построению сценических декораций и служат как бы их продолжением. В результате достигается впечатление единства сцены и зала. «Таким образом, — указывает Вагнер, — мы полностью были подчинены законам перспективы, по которым соответствующие ряды сидячих мест могли расширяться, поднимаясь, но при этом всегда сохраняли прямое направление видимости»¹. Под «прямым направлением видимости» композитор понимал близкий к нулю угол зрения на сцену, при котором актер и декорационная композиция предстают в неискаженном виде. В этом и заключалась главная задача архитектора при компоновке зрительного зала.

Амфитеатральная организация зрительских мест восстановила равноправие публики не только в аудиовизуальном плане, но и в плане социальном. В ярусном театре сословные различия подчеркивались наличием отдельных, изолированных друг от друга и от остальной части зала лож, отдельными фойе, гардеробами и входами в здание театра — для «чистой» публики партера и бельэтажа и народа, населяющего верхние ярусы. Особенно престижными считались места в бельэтаже, бенуаре и даже первом ярусе, поскольку они примыкали к так называемой королевской ложе. Человек, сидящий в ложе бельэтажа, чувствовал себя приближенным к «высочайшему уровню» словенной пирамиды. Амфитеатр отменил все эти разграничения. Он объединил зрителей в единую, компактно собранную массу без различия в чинах и званиях.

В Байрейтском театре нашла свое воплощение и идея невидимого оркестра. В принципе эта проблема была решена еще в период сотрудничества Вагнера с Земпером. Архитектор опустил пол оркестровой ямы ниже уровня пола зрительного зала на высоту, превышающую рост человека, и прикрыл эту яму с обеих сторон двумя плоскостями. Первая плоскость воспринималась как передний просцениум, а вторая, расположенная перед сценическим порталом, служила авансценой. Размещение оркестра под частью просцениума и авансцены позволило сократить дистанцию между игровой площадкой и зрителями. Вместе с тем оркестр, состав которого насчитывал сто пятнадцать музыкантов, получил большое помещение. Блестящая архитектурная идея была развита и реализована Брюквальдом. Это решение стало образцом построения предпортальной зоны театра. Образцом, которому до сих пор следуют все театры мира, оснащенные сценой-коробкой.

В Байрейтском театре эффект невидимого оркестра был усилен изобретением специальных светильников для оркестровых

¹ Wagner R. Das Bühnenfestspielhaus zu Bayreuth. Leipzig, 1873, S. 22.

попитров, препятствующих отражению света в сторону зрительного зала. Затемненная щель оркестровой ямы, прорезающая площадь передней сцены, символизировала ту невидимую черту, которая пролегает, по выражению Вагнера, между реальным миром зрительного зала и ирреальным миром сцены. А. С. Пушкин называл ее «королевской чертой». Вагнер — «мистической бездной».

Большая по площади авансцена нужна была Вагнеру для создания у «зрителей впечатления, будто сценическое действие развивается в отдалении от зала и в то же время они воспринимают его с такой отчетливостью, как будто находятся от него на близком расстоянии»¹. При этом исполнители, действующие на авансцене, «кажутся как бы увеличенными сверх их натурального размера»².

В Байрейтском театре Вагнер разрабатывает новые принципы театрального освещения, суть которых заключалась в создании контраста между освещенностью зрительного зала и сцены. Введенное Вагнером выключение света в зрительном зале во время действия спектакля имело важные и далеко идущие последствия в истории театра.

Создатели Байрейтского театра не ставили перед собой задачу пересмотра архитектуры и технического оснащения сцены, равно как и поиска новых приемов художественного оформления спектакля. Проект самой сцены и ее технического оборудования принадлежал К. Брандту и был вполне традиционным. Сценическая коробка выдержана в пропорциях, близких к квадрату, что характерно для сцен, оборудованных классической оперной машинерией.

И все же театр Вагнера открыл значительную страницу в истории современной сцены. Вагнер был первым, кто взял на себя смелость отказаться от традиционных ярусов и вынести сценическое действие на открытую площадку авансцены. Его театр дал классический образец решения оркестровой ямы. Наконец, именно в этом театре освещение сцены и зала было целиком подчинено созданию качественных условий восприятия.

Однако понадобилось не одно десятилетие, чтобы эти открытия нашли свое отражение в театральном строительстве европейских стран. Построенные в последней четверти уходящего XIX столетия театральные здания не отличались новизной. Они повторяли сложившиеся каноны ярусных театров.

Крупные реформы сценической архитектуры вызревали вместе с многосложным процессом становления режиссерского театра. А. Антуан и П. Фор во Франции, руководители Мейнин-

¹ Wagner R. Das Bühnenfestspielhaus zu Bayreuth, S. 23.

² Ibid.

генского театра в Германии и другие театральные деятели не могли пройти мимо проблем интерпретации сценического пространства, а следовательно задумывались и над проблемами архитектуры сцены.

В спектаклях Андре Антуана сценическое пространство и декорация имели не только изобразительно-информативный характер — они становились предметом режиссерской интерпретации. Пространственно-декорационная концепция режиссера начинала обретать функцию одного из главных компонентов спектакля. Осуществлению новаторских замыслов мешала неприспособленная для этого старая сцена Свободного театра, и очень скоро Антуан пришел к мысли о постройке собственного театра. 20 мая 1890 года он делает в своем «Дневнике» такую запись: «Порой я задаю себе вопрос, не настало ли время подумать о том, чтобы выйти к большой публике в собственном помещении, где мы продемонстрировали бы давно назревшие театральные реформы. Я составил проект театра и план театрального зала, которые мы подробно разрабатывали вместе с моим другом, архитектором Гранпьером»¹.

К сожалению, этот план до нас не дошел. Известно только, что зрительские места в задуманном театре были спланированы в виде амфитеатра. Предполагалось, что он будет вмещать от 800 до 1000 человек. Антуан упоминает в дневнике об интересном новшестве: после начала спектакля двери зрительного зала должны были автоматически закрываться, чтобы опоздавшие к началу не нарушали течение спектакля.

Создателю Художественного театра молодому Полю Фору не нужны были ни глубинная сцена, ни театральная техника, ни декорации в общепринятом понимании. Живописные панно, исполненные в духе художников-символистов или представителей прерафаэлитской школы, оставляли актерам узкую полоску сцены для чтения стихов или произнесения текста драматургических произведений. Сценическое пространство намеренно суживалось и уплотнялось, а в ряде случаев и дематериализовалось с помощью черного бархата. В спектаклях П. Фора, вероятно, впервые в мировой практике был достигнут эффект так называемого «черного кабинета» (сцена, окутанная поглощающим свет черным бархатом).

Театр П. Фора давал спектакли в случайных помещениях. Да в специальном здании и не было особой нужды. Небольшое пространство для оркестра, маленькая площадка для актеров и место для плоского задника — вот все, что требовалось для его

¹ Антуан А. Дневники директора театра. М.; Л., 1939, с. 145.

представлений. Ибо, как писал драматург П. Кийяр, «Слово создает декорацию, как и все остальное»¹.

Символистский театр П. Фора оказал заметное влияние на весь европейский театр, в том числе и на русскую сцену. В той или иной степени идеи символизма питали и поиски новых форм театрального пространства. Об этом свидетельствуют архитектурно-сценографические проекты немецкого режиссера Г. Фукса, швейцарского художника А. Аппиа, англичанина Г. Крэга и ряда других новаторов начала XX века.

В истории мирового театра Аппиа и Крэг — фигуры исключительные. В их творческом багаже не так уж много осуществленных спектаклей. И не они принесли им мировую славу. Главная заслуга этих художников состоит в разработке сценической теории, которая в главных своих положениях опередила время. Аппиа и Крэг никогда не сотрудничали, долгое время не видели работ друг друга. Более того, их художественные позиции были почти полярными. В то же время каждый говорящий или пишущий об Аппиа неизменно упоминает Крэга, а когда речь заходит о Крэге, рядом с ним возникает фигура Аппиа. И это естественно. Два этих художника впервые предложили принципиально новый взгляд на природу оформления спектакля: оно не изображает место действия, а образно выражает идейно-художественный замысел постановки. Изучение сценографических проблем не могло не привести их к проблемам сценической архитектуры, поскольку реформа декорационного искусства неизбежно влечет за собой реформу театрального пространства, как и всего театра в целом. Достижения Аппиа и Крэга в области архитектуры сцены сыграли в истории современного театра не меньшую роль, чем их теории в сфере сценографии.

В центре исследований Аппиа стояла проблема отношений, возникающих между актером и декорацией в процессе драматического действия. Он определял эту проблему как «антагонизм между актером, живым действием и неживым знаком элементов живописного изображения»². Иными словами, между трехмерной фигурой актера и плоскостью живописной декорации с написанным на ней светом. «Актер — это живая реальность, которая не имеет отношения к изображенному на заднике свету и тени и которая не может входить в контакт с нарисованными предметами», — писал Аппиа³. Только в момент соприкосновения с исполнителем у декорации «появляется ма-

¹ Цит. по: Гвоздев А. А. Хрестоматия по истории западного театра на рубеже XIX—XX веков. М; Л., 1939, с. 115.

² Appia A. Die Musik und die Inszenierung. Monaco, 1899, S. 22.

³ Note autobiographique par Adolphe Appia.—Aujourd'hui. Art et architecture. Scenographie nouvelle. 1963, octobre, p. 133.

Конец ознакомительного фрагмента.

Приобрести книгу можно

в интернет-магазине

«Электронный универс»

e-Univers.ru