

Анна УЛЬЯНОВА

ЭВОЛЮЦИЯ ТЕАТРАЛЬНОЙ ПРАКТИКИ АДОЛЬФА АППИА. 1903–1923 ГОДЫ

Сын врача и внук пастора, Адольф Франсуа Аппиа (01.09.1862 – 29.02.1928) с детства воспитывался на творчестве Вагнера. Он получил архитектурское, а затем еще и солидное музыкальное образование (в консерваториях Женевы, Парижа, Лейпцига и Дрездена). В возрасте около 20 лет Аппиа совершил «паломничество» в Байрейтский театр. Полученные там театральные впечатления подтолкнули Аппиа к поиску новых способов оформления спектаклей. Музыка Вагнера вызывала в его сознании образы, отличавшиеся от тех, которые предлагались современными ему декораторами, и Аппиа начал разрабатывать эти образы в эскизах, постановочных заметках к отдельным операм и теоретических рассуждениях.

Между идеальным проектом и конкретными постановочными возможностями в театре Вагнера в это время уже обнаруживались большие противоречия. Критики все чаще подчеркивали «неблагоприятный контраст между гипнотической силой музыки и карикатурно-кричащими декорациями вагнеровских постановок»¹. Чтобы соединить замысел постановки с замыслом произведения, взамен вагнеровского Gesamtkunstwerk'a («союза всех искусств»), предполагавшего равнозначность всех составляющих сценического искусства, Аппиа предлагал ввести иерархическую «систему ценностей», целиком подчиняющуюся Музыке. Первое и главное место в ней должен был занять актер, второе принадлежало бы сценическому пространству, третье – свету, а самую низшую ступень занимала бы живопись. Манипулируя освещением, используя пратикабли и «взламывая» пол сцены, Аппиа стремился вернуть театру его «первородную» выразительность, освободить театр от господства живописной

иллюзорности и «оживить» застывшее архитектурное пространство сцены – по контрасту – пластичной фигурой актера. Пока Аппиа грезил театральной реформой, его старший товарищ, английский писатель-пангерманист Хьюстон Стюарт Чемберлен, пользуясь своим знакомством с Козимой Вагнер, пытался помочь ему внедриться в байрейтскую среду. Однако Аппиа не удалось найти общий язык с Козимой Вагнер, поддерживавшей в то время Байрейт «на плаву». Одно из писем Чемберлена свидетельствует, что Козима Вагнер, тем не менее, предложила Аппиа сделать эскизы костюмов к 3-й сцене «Тангейзера»². Аппиа не только нарисовал эти эскизы, но и дал подробные указания по их изготовлению в письме к Чемберлену, что произвело сильное впечатление на Козиму Вагнер. Она едва не назначила Аппиа художником по костюмам в Байрейте. Но Аппиа, испытывая личный кризис, «никого не предупредив, отправился в Норвегию, где попытался покончить с собой, и в начале 1889 года

¹ Bablet D. *Esthétique générale du décor de théâtre de 1870 à 1914*. P., 1965. P. 66.

² La lettre de Chamberlain a A. Boissier. 4.II.1889 // Appia A. *Oeuvres complètes*. P., 1983. V. I. P. 70.

очутился в психиатрической клинике»³. Обстоятельства «отрезали» его от Байрейта, как и предчувствовал Чемберлен, который «сам-то полагал, что Аппиа должен заняться не костюмами, а освещением»⁴. Для этого нужно было попрактиковаться в театре, Аппиа же скрылся. «По своей воле или нет – неизвестно, возможно – инстинктивно, так как еще не был готов»⁵. В 1891 году Аппиа стал жить в уединении, ибо окружающая природа всегда была для него успокаивающим фактором. «Так началась эффективная работа того, кому предстояло потрясти театральную сцену и режиссуру XX века»⁶.

Первые сценические опыты Аппиа, попав в тень его универсальных театральных идей, выпали из внимания исследователей, считается, что и в начале XX века «он по-прежнему оставался в стороне от театра»⁷. Между тем, эти первые опыты не только интересны сами по себе, но и связаны с его фундаментальными теоретическими установками. В 1903 году графиня Мартина де Беарн, обладавшая помимо огромного состояния еще и художественным вкусом, предоставила в распоряжение Аппиа свой маленький театр в частном парижском особняке. Недостатка в замыслах художник не испытывал. Первоначально он хотел инсценировать фрагменты из произведений Вагнера, но натолкнулся на двойное сопротивление: приглашенный дирижер, молодой блестящий Феликс Вайнгартнер, отказывался исполнять отрывки, а графиня опасалась, что исполнение любого вагнеровского произведения целиком окажется слишком скучным для светской публики. И тогда Аппиа обратился ко второму акту оперы

Ж. Бизе «Кармен» и к симфонической поэме Р. Шумана «Манфред». Основной идеей сценического освещения в обоих спектаклях явилась аппиевская идея «контраста». В «Манфреде» световой контраст подчеркивал символичность происходящего на сцене, в «Кармен» он создавал для зрителя некую экзотическую среду. Декорации оставались традиционными, но свет и техника освещения были «если не революционными, то, по крайней мере, технически совершенными»⁸. Новшества световых эффектов произвели сильное впечатление на театральных критиков. Так, один из них писал, что праздник в театре графини де Беарн «закончился в таверне второго акта “Кармен”, поставленного <...> с несравненным искусством и чувством света, а также практически уникальным в Париже освещением»⁹. «Результат был столь успешным, – писал один из друзей Аппиа, – что разуму оставалось лишь позволить увлечь себя; глаз и ухо стремились к единой цели; чувствовалось, что свет и музыка говорят на одном языке»¹⁰. Как друзья, так и критики признали постановку Аппиа превосходной, событие – капитальным и революционным в искусстве сценографии, а произведенный спектаклем эффект – затрагивающим самые чувствительные струны художественной души. «Публика, чье мнение, безусловно, существенно, была крайне впечатлена этим зрелищем, несмотря на то, что представлен ей был лишь очень небольшой образчик того, что планировал поставить Аппиа»¹¹. Таким образом, был сделан первый шаг, трудная публика была покорена, и Аппиа мог с уверенностью смотреть в будущее. Однако околотеатральные



А. Аппиа

³ [Комментарий Мари Л. Бабле-Ан] // Appia A. *Op. cit.* V. I. P. 70.

⁴ Ibidem.

⁵ Ibidem.

⁶ Ibid. P. 84.

⁷ Бачелис Т.И. *Шекспир и Крэгг*. М., 1983. С. 131.

⁸ [Комментарий Мари Л. Бабле-Ан] // Appia A. *Op. cit.* V. II. 1986. P. 370.

⁹ Beilage zu Joly Ch. *Chez Madame la Comtesse René de Béarn / Le Figaro*, Jeudi, 26.III.1903. // Appia A. *Op. cit.* V. II. P. 379–380.

(Далее все цитаты из газет приведены по изданию Appia A. *Oeuvres complètes*. V. I–IV.)

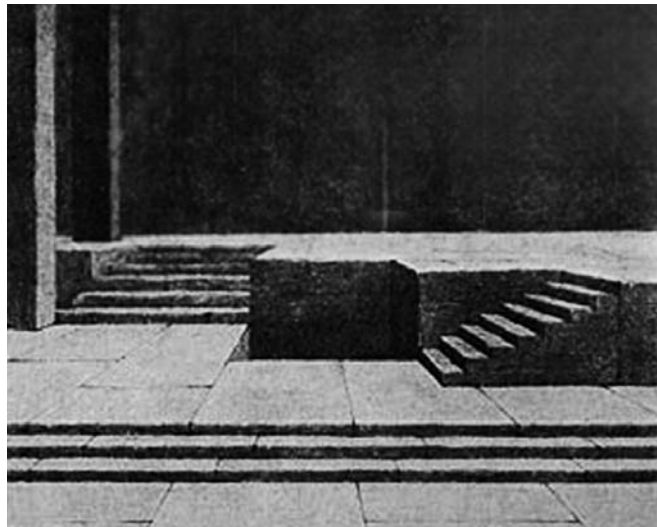
¹⁰ Ferrière A. *La réforme scénique d'Adolphe Appia* // *La Suisse*, Genève, 29.V.1903 (A.A. V. II. P. 390.)

¹¹ Comte Herrmann de Keyserling. *La première mise en application des idées d'Appia pour une réforme scénique* // *Joly Ch. Chez Madame la Comtesse René de Béarn*, 26.III.

интриги привели Аппиа к разрыву с его «благодетельницей», графической де Беарн.

К счастью, это не было концом творческого пути художника. Аппиа предстояло познакомиться с личностью, чьи идеи были созвучны его собственным и вернули его в мир театра. Человеком, который помог Аппиа выйти из кризиса и вернуться к театральной деятельности, был Эмиль Жак-Далькроз.

На момент знакомства с создателем «ритмической гимнастики» и основателем знаменитого Института ритма в Хеллерау Эмилем Жак-Далькрозом Аппиа исполнилось 44 года. Его юношеские попытки реформировать постановки вагнеровских музыкальных драм, отвергнутые Байрейтом, остались в прошлом и казались несбыточной мечтой. «Как целостное явление его Театр существовал лишь на бумаге»¹². Но знакомство с Жак-Далькрозом спровоцировало Аппиа на сценографический эксперимент: для Института ритма Аппиа начал создавать прославившие его в дальнейшем «ритмические пространства», состоявшие из лестниц, площадок и кубов. «Далькрозовский» период (самый продуктивный в творчестве Аппиа) начался в мае 1906 года, прервался с началом Первой мировой войны и практически завершился к 1923 году. Передовая преподавательская методика воспитания нового актера, разработанная Жак-Далькрозом, в союзе с новаторским подходом к сценографии Аппиа явили миру настоящий театральный эксперимент, вершиной которого стало представление оперы К.-В. Глюка «Орфей и Эвридика», осуществленное на «отчетных» годовых праздниках



в Хеллерау (в 1912 году – только второй акт, в 1913-м – вся опера). В расширенном светом сценическом пространстве учебного театрального зала Хеллерау, без придания ему «иллюзии реальности», без использования живописных декораций и пышных костюмов Аппиа практически добился при постановке оперы Глюка осуществления своей вагнерианской иерархической концепции. Цвет предельно устранился, цветовая гамма костюмов и декораций ограничивалась белым, серым и синим. Свет объединял сцену и зал в единое пространство, ритмически организованное ступенями лестницы. Это пространство «оживлялось» пластическим движением актеров, согласованным с музыкальной партитурой. Музыка царила над всем. Постановка «Орфея» была задумана как воплощение музыкальной структуры оперы с помощью ритмопластики. Преображение сценического пространства должно было помочь телесным выразительным возможностям каждого актера раскрыться в групповом

«Ритмическое пространство» А. Аппиа

¹² Бобылева А.Л. Театральная утопия А. Аппиа // Аппиа А. Живое искусство. Сборник статей. М., 1993. С. 9.

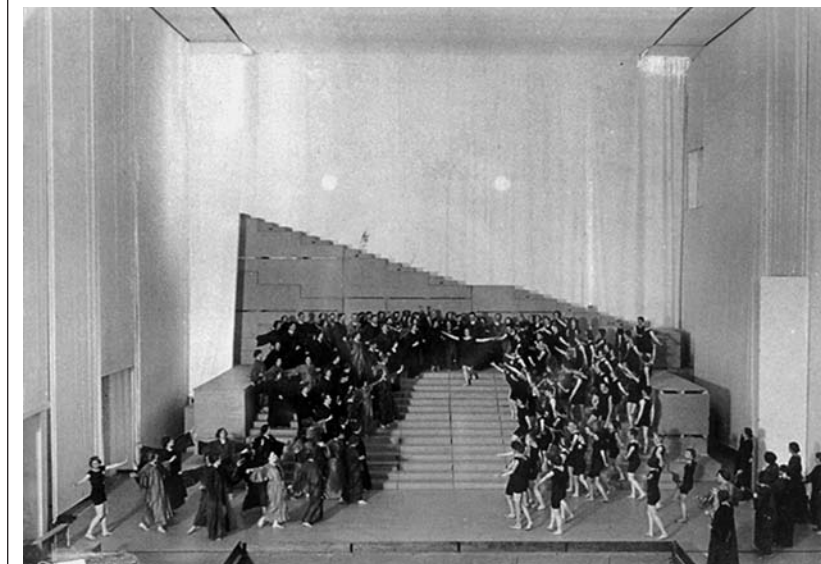
движении. И конструкция сцены, и музыкально-пластическое решение действия призваны были осуществить единый режиссерский замысел. В «Орфее» Аппиа достигал своей главной цели – «экстериоризации» музыки, выводя ее в созданное им трехмерное музыкально-ритмическое пространство с помощью ритмопластики «актера-толпы» и тем самым создавая настоящее «произведение живого искусства».

Благодаря многолетнему сотрудничеству с Жак-Далькрозом, Аппиа приобрел колоссальный театральный опыт и продвинулся вперед, к новым встречам и событиям в искусстве своего времени, которое он постоянно опережал. «Отныне он посвятил себя «эффективной» постановке вагнеровских произведений, на которые он теперь смотрел другими глазами: ритмика продолжала питать его вдохновение, хотя теперь он жил не только ею»¹³. В 1923 году он поставил «Тристана и Изольду» в Милане, а в 1924–1925 годах «Золото Рейна» и «Валькирию» в Базеле. После

этого стало сбываться «предсказание» Сары Бернар, воскликнувшей однажды: «Великая Известность ждет великого Неизвестного!» («La grande Connue devant le grand Inconnu!»)¹⁴.

Аппиа поставил «Тристана и Изольду» в Милане на сцене прославленного театра Ла Скала в 1923 году, когда ему было уже 60 лет. В то время Ла Скала, как и Парижская Опера, был оплотом традиционализма, зеркалом, в котором буржуазия отражалась «во всем блеске своей славы и власти»¹⁵. Несмотря на то, что несколькими годами ранее театральная Италия ознакомилась с новаторскими авангардистскими манифестами футуристов¹⁶, новаторство Аппиа практически не нашло своих продолжателей в этой стране¹⁷.

Для своего «Тристана» Аппиа написал два программных пояснения текста – «Рекомендации к постановке «Тристана и Изольды» в Ла Скала» и «Краткий анализ драмы»¹⁸, а сотрудничавший с ним Жан Мерсье собрал в отдельную



¹³ [Комментарий М.Л. Бабле-Ан к статье А. Аппиа «Театральные опыты и личные изыскания»] // Аппиа А. Ор. cit. V. IV. 1992. P. 14.

¹⁴ Volbach W.R. Adolphe Appia. Prophet of the Modern Theatre. A Profile. Middletown (Conn), 1968. P. 108.

¹⁵ [Примечание Мари Л. Бабле-Ан к постановке «Тристана и Изольды»] // Аппиа А. Ор. cit. V. IV. P. 230.

¹⁶ Филиппо Томмазо Маринетти, Энрико Пранполини и др. с 1909 года предлагали программу обновления театра на социальной почве посредством технического прогресса.

¹⁷ Когда в 1927 году Д. Камбелотти создавал в Открытом театре в Сиракузах игровую площадку «а ля Аппиа», она напоминала не декорации к миланскому «Тристану», а «ритмические пространства» хеллерауского «Орфея». См.: [Примечание Мари Л. Бабле-Ан к постановке «Тристана и Изольды»] P. 230.

¹⁸ Appia A. Introduction aux representations de «Tristan et Isolde» a «la Scala» (1923, inedit) // Appia A. Ор. cit. V. IV. P. 235–236; Brevé analyse du drame (1923, inedit) // Ibid.

Сцена из спектакля «Орфей и Эвридика»

<i>Pro memoria</i>	
<p>«Тетрадь»¹⁹ его режиссерские указания. Перед премьерой Аппиа, против обыкновения, дал интервью одной из миланских газет, а после спектакля опубликовал две статьи в швейцарских газетах²⁰. Постановку освещала итальянская и швейцарская пресса. Журналисты-соотечественники выражали восторг и гордость, декларируя «полный успех»²¹. Но в итальянских газетах хулильных статей появилось значительно больше, нежели хвалебных. Критики не скупилась на убийственно-ироничные высказывания, некоторые заговорили даже о профанации вагнеровских произведений.</p> <p>Спектакль выдержал шесть представлений (декабрь 1923 – январь 1924). Сценография Аппиа, ограниченная несколькими чисто театральными элементами (занавесы, пратикабли и т.п.) и некоторыми элементами традиционного живописного декора, многим зрителям показалась вполне революционной. Среди аплодировавших были выдающиеся артисты, а также известные члены фашистской партии. Но большинство осталось недовольно. «Публика устроила овацию Маэстро [дирижер Артуро Тосканини], но визуальное решение спектакля частично разочаровало ее»²².</p> <p>Свой сценический замысел Аппиа подробно разъяснил в интервью, которое он дал сенатору Энрико Коррадини перед премьерой. Аппиа уверен в себе и убедителен. В изложении режиссера спектакль живет и дышит жизнью. Тем не менее, отзвыв в прессе раскрывают полное непонимание режиссерского замысла Аппиа итальянской публикой: «Публика не отдает себе отчета в значении изысканной символики контрастов</p>	<p>света и тени <...> и оказывается дезориентирована»²³; «декорации не создают ни малейшей иллюзии, и даже обладающий самым богатым воображением зритель не увидит в них ни леса, ни сада»²⁴; «книги и теории Аппиа <...> на практике не дают ожидаемых результатов»²⁵. Смысл восклицаний критиков сводился к одному – Аппиа возомнил себя большим вагнерианцем, чем сам Вагнер!</p> <p>Редким исключением среди бичевавших Аппиа критиков оказался сенатор Коррадини, 15 января 1924 года отправивший режиссеру письмо, в котором признался, что, благодаря увиденному спектаклю, «испытал радость единения с божественной музыкой». «Первый раз в жизни, – писал Коррадини, – я увидел, чтобы сценическое воплощение согласовывалось и с драмой, и с музыкой, вознося мой дух к вершине поэзии. <...> Ваша постановка “воплощает” тайну <...>. Жму Вашу руку».</p> <p>Согласно либретто, <i>первое действие</i> происходит в носовой части корабля, где расположен шатер, богато задрапированный коврами. В начале действия ковры заслоняют задний план. Изольда неподвижно лежит в шатре на подушках. Когда Изольда произносит: «Душно! Душно! Задыхаюсь я!» и просит Брангену: «Шире, шире открой!», – Брангена поспешно раздвигает среднюю часть занавесей, и становится видна корабельная палуба.</p> <p>«Первый акт, – писал Аппиа, – происходит в шатре на палубе корабля и, совершенно естественно гармонируя с пластическим присутствием актеров, он [шатер] не несет в себе ничего из того, что существенно изменило бы наши привычки». Привычные декорации – это</p> <p>¹⁹ Cahier de Jean Mercier pour «Tristan et Isolde» / Regie // Appia A. Op. cit. V. IV. P.240.</p> <p>²⁰ Интервью «Il Secolo» 27 или 28.XI.1923. //A.A. V. IV. P. 251–254; статьи «Tristano e Isotta a la Scala» в «La Semaine litteraire» 12.I.1924//A.A. V. IV. P. 247–248; «La preparation de Tristan a la Scala» в «Journal de Geneve» 22.I.1924. //A.A. V. IV. P. 248–249.</p> <p>²¹ Gazette de Lausanne. 20.I.1924 //A.A. V. IV. P. 258.</p> <p>²² [Примечание Мари Л. Бабле-Ан к постановке «Тристана и Изольды»]. P. 229.</p> <p>²³ Corriere della sera. 21.XII.1923 //A.A. V. IV. P. 254.</p> <p>²⁴ Lualdi. A. In. «Il Secolo» 21.XII.1923 //A.A. V. IV. P. 256.</p> <p>²⁵ Corriere della sera. 21.XII.1923 //A.A. V. IV. P. 254.</p>

<i>Европа и Россия</i>	
<p>декорации реалистические, «вынужденно реалистические», по мнению Аппиа. В них царит простота, и в декорационном оформлении шатра «нужно всего лишь много единства, единообразия»²⁶.</p> <p>Аппиа противопоставляет первый акт второму и третьему, так как «только первый акт представляет драматическое действие, охарактеризованное внешне». Внешние характеристики создает красный занавес, на фоне которого четко прорисовываются лица и силуэты героев, что обеспечивается «рассеянным и равномерным светом, при котором тени не отбрасываются»²⁷. «Смелая гипербола занавеса» противопоставляется «робкому воплощению корабля», который не выглядит «ни натурально, ни искусственно»²⁸. Красный занавес должен был «создавать душливую атмосферу», однако для этого он был «расположен слишком высоко», – считает Мари Л. Бабле-Ан, которая (вслед за итальянской прессой) упрекает Аппиа за то, что в его декорации «не было видно моря»²⁹. Обратимся к либретто: Тристан стоит, скрестив руки на груди и задумчиво глядя в море, а у его ног в свободной позе расположился Курвенал. Аппиа так описывал свою декорацию: «Корабль простой, выразительный, очень приближенный [к зрителям], без мачт, с большим рулем и несколькими тросами»³⁰. На фотографии из архива Ла Скала видна палуба, на нее с двух сторон ведут довольно широкие лестницы. Над ней – низко свисающий занавес (на черно-белой фотографии цвет занавеса определить невозможно, но он ярко освещен и потому производит впечатление светлого). На палубе, как и на сцене, пол</p>	<p>приподнят. В центре палубы, на возвышении, стоит Тристан, слева от него сидит Курвенал. Моря, действительно, не видно. Но создается впечатление, что моря мы и не должны видеть! Море, в которое так пристально всматривается Тристан – это зрительный зал. Именно так реализуется аппиевская идея «солидарности» сцены и зала³¹. На фотографии Изольда стоит слева, перед занавесом, спиной к зрителям. Когда она посылает Брангену за Тристаном, оставаясь, согласно либретто, в шатре, отступая к ложу, но не поворачиваясь к нему лицом, а внимательно следя за осторожными передвижениями служанки вдоль палубы, зритель чувствует себя уже внутри шатра, «солидарным» с Изольдой, и тем легче ему проникнуться ее чувствами. Критика, с одной стороны, порицала постановку за «отсутствие единства между сценой, в которой Изольда испытывает на Тристане эффекты своей фармакопеи (перед занавесом)» и «кораблем, который мы потом увидим в глубине и без морского фона»³², а, с другой стороны, признавала «одним из самых удачных эффектов» тот «грандиозный рельеф, которым “золотоволосая красавица” в светло-синем платье вырисовывалась на красном фоне занавеса»³³. Красный занавес, «плотный и грубый», воспринимался критикой, как стена – «стена, изобретенная Аппиа»³⁴. Для самого Аппиа занавесы означают убежище, с их помощью постановщик противопоставляет героев с их внутренней драмой внешнему миру – декорации, изображающей корабль: «В первом акте Тристан и Изольда – это персонажи, охваченные страстью и отделенные от внешнего мира. Итак, я изолирую</p> <p>²⁶ [Режиссерские указания Аппиа] // Appia A. Op. cit. V. IV. P. 240, 243.</p> <p>²⁷ Ibid. P. 237,243.</p> <p>²⁸ Lualdi. A. Op. cit.</p> <p>²⁹ [Примечание М. Бабле-Ан к постановке «Тристана и Изольды»]. P. 234.</p> <p>³⁰ Письмо А. Аппиа О. Вельтерлину 12.I.1924. // Appia A. Op. cit. V. IV. P. 230.</p> <p>³¹ Аппиа возвращается к идее «солидарности», выдвинутой им еще в 1909 году в статье «Стиль и солидарность». См.: Appia A. Style et solidarite // Appia A. Op. cit. Lausanne, 1988. V.III. 1988. P. 70–72.</p> <p>³² Corriere della sera. 21.XII.1923.</p> <p>³³ Lualdi. A. Op. cit.</p> <p>³⁴ Tantalò [=Ugo Ojetti]. Calvinò alla Scala. / L'Avanti. 21.XII.1923 //A.A. V. IV. P. 255.</p>

их, закрывая драпировками, которые символизируют моральные ограничения. Когда, в финале первого акта, героев настигает реальность – сцена прибытия в Корнуолл – занавес распаивается и внешний свет захватывает их мирок»³⁵. Можно попытаться представить себе, как именно Аппиа достигал «изолированности» персонажей. Очевидно, в движение приводились оба занавеса: сверху опускался тот, который на фото кажется светлым и более легким, а второй занавес – раздвигающийся посередине (подобный занавес потребуется Аппиа в дальнейшем – при постановке «Кольца нибелунгов» в Базеле) – сдвигался, образуя шатер, укрывавший Тристана и Изольду от посторонних глаз (но не от глаз зрителей). Кроме того, устанавливалась «живая световая оппозиция» между интимным полумраком внутренней шатра и открытым окружающим пространством, которое для героев символизирует «враждебный день». В этом Аппиа солидарен с Вагнером, который в своем произведении противопоставил культ Ночи традиционному-мифологическому прославлению Дня.

Когда шатер раскрывается впервые, «реалистичный свет слегка задевает его порог, так что виден только силуэт Изольды»; но, как только шатер распаивается, «не белый, но золотистый» свет открытого пространства «должен ослеплять и поражать своим абсолютным реализмом», оставляя силуэты героев проступать «в полутьме переднего плана сцены»³⁶. Вторжение внешней реальности в мир внутреннего драматизма – по контрасту – приводит к тому, что, «начиная с конца этого акта, Тристан и Изольда более не принадлежат внешнему миру»³⁷.

Для *второго действия* Аппиа создал декорацию таким образом, что «вместо живописного декора на сцене предстает серия планов, задуманных с точки зрения архитектуры, но прямо вдохновенных партитурой»³⁸. Это значит, что, «не смотря на некоторые уступки итальянскому веризму»³⁹, декорация была символистской.

Для Аппиа «Тристан» – это «произведение чистой страсти, абсолютно внутренняя драма», по недоразумению «вверенная традиционной постановочной системе». Сложность режиссерской задачи, по его мнению, состоит в том, чтобы «сделать эту драму *видимой*, то есть дать зрителю проникнуть в души героев, чтобы он увидел то, что видит Тристан»⁴⁰. Постановщику нужно заставить внутренний взгляд зрителя «в некотором роде постоянно проникать сквозь партитуру», в то время как глаза его «остаются прикованными» к происходящему на сцене⁴¹. И тогда «публике придется сказать: вот истинные декорации “Тристана”, поскольку их сущность – в партитуре, духовную реальность которой нужно материализовать визуально»⁴². Аппиа дал певцам подробные указания, которые «хотя и оставляли каждому из них значительную свободу действий и широкие возможности пространственных передвижений в тесной связи с декорацией», все же должны были строго соблюдаться, так как в противном случае «декорация потеряла бы смысл»⁴³. Вагнеровское либретто требовало, чтобы на сцене воцарилась ночь, ибо, «восстав против ненавистного Дня, Вагнер избрал в качестве блага Ночь, ведущую к смерти»⁴⁴. Декорация должна была представлять – частично, в одной

³⁵ Ibid. P. 253.

³⁶ [Режиссерские указания Аппиа]. P. 243.

³⁷ Ibid. P. 240.

³⁸ Ibid. P. 253.

³⁹ Appia A. «Tristano e Isotta a la Scala» // A.A. V. IV. P. 248.

⁴⁰ Corradini E. Comment «Tristan» sera monte a la Scala selon la nouvelle esthetique theatrale d'Appia / «Il Secolo». 27.XI.1923 // A.A. V. IV. P. 253.

⁴¹ Appia A. Breve analyse du drame (1923, inedit) // Appia A. Op. cit. V. IV. P. 240.

⁴² Интервью // Appia A. Op. cit. V. IV. P. 253.

⁴³ [Режиссерские указания Аппиа]. P. 245.

⁴⁴ Гликман И. Д. Мейерхольд и музыкальный театр. Л. 1989. С. 61.

из кулис – покои Изольды, у открытой двери которых водружен горящий факел. Большую часть сцены должен был занимать парк с высокими деревьями. Влюбленный Тристан должен был увлекать Изольду к увитой цветами скамье. На сцене должна была торжествовать романтическая ночная нега.

У Аппиа ничего этого нет. От второго акта в архиве театра Ла Скала остались две фотографии, их М. Бабле-Ан комментирует так: «Справа – тяжелые бархатные занавесы изображают лесные “стволы”. Слева – широкая драпировка, заменяющая листву векового дерева. “Скамья” не покрыта ни мхом, ни цветами. Справа вглубь спускается большой пратикабль, упрощенный по сравнению со схематическим эскизом»⁴⁵.

Фотографии второго акта отличаются от фотографии первого, прежде всего, нечеткостью изображения, «смазанностью», объясняемой тем, что на сцене царит полумрак. Между площадкой перед покоями Изольды и передним планом сцены Аппиа, как он писал еще в приложении к «Музыке и постановке», оставляет тот самый «большой пратикабль» – «пространство, в котором угадывается некое неопределенное понижение пола сцены»⁴⁶.

Покои Изольды – круглая «каменная» башня – помещены в верхнюю часть декорации таким образом, что в центре всего сценического пространства оказывается прикрепленный к стене башни над дверью горящий факел⁴⁷.

Подобно тому, как в «Кольце нибелунга» центральным пунктом сцены для Аппиа является скала валькирий, в «Тристане» центральным эпизодом спектакля

становится для него сцена с факелом. «При поднятии занавеса, в сцене между Брангеной и Изольдой, – пишет Аппиа, – до появления Тристана, нужно придерживаться главного: Брангена должна все время, где бы она ни находилась, держать в поле зрения факел, от которого она хочет оградить Изольду; это придает всем ее движениям специфический характер. Изольда, напротив, преследует только одну цель – потушить факел»⁴⁸. Сцена целиком происходит на площадке перед покоями Изольды. До того, как Изольда погасит факел, «обеим женщинам не следует выходить за пределы центральной лестницы, также нужно, чтобы <...> ни Изольда, ни Брангена не выходили на передний план площадки». При этом, госпожа и служанка исполняют перед факелом некое подобие мистического, ритуального танца – Изольда хочет схватить факел; Брангена, пытаясь помешать Изольде, теснит ее «к левой стороне, так, чтобы Изольда оказывалась слева, лицом к факелу», сама же Брангена «поворачивается к факелу спиной и в последний раз пытается сдержать Изольду, протягивая

⁴⁵ Комментарий Мари Л. Бабле-Ан // Appia A. Op. cit. V. IV. P. 238.

⁴⁶ Appia A. Oeuvres complètes. V. II. P. 176.

⁴⁷ В письме О. Вельтерлину от 12.I.1924 года Аппиа подробно описывает его: «Факел великолепен! Огромное пламя, гораздо большее, чем на моем рисунке! <...> Три огромные восковые свечи, сплавленные в одну, и с одним толстым фитилем – и все это было засунуто в деревянное крепление, которого не видно издали. См.: Appia A. Op. cit. V. IV. P. 231.

⁴⁸ Ibid. P. 244.


Сцена из спектакля «Тристан и Изольда»



<i>Pro memoria</i>	
<p>обе руки»⁴⁹. На переднем плане площадки Изольда окажется только тогда, когда ей удастся завладеть факелом, и зазвучит фортиссимо. Теперь она занимает противоположную сторону, оказавшись у лестницы в правой части площадки («лестница и сцена в глубине справа представляются Изольде все, что необходимо»), Изольда гасит факел⁵⁰.</p> <p>Слышен голос Тристана, призывающего Изольду. Тристан кричит за кулисой, Изольда отзывается на сцене. Она спешит встретить его, и вот уже «их возгласы раздаются из-за кулисы, а сами они невидимы». Аппиа хотел, чтобы их появление было «абсолютно реалистично – объятие и поцелуй»⁵¹. Затем они поют «около лестничной опоры», а потом «постепенно спускаются на две-три ступеньки, и продолжают петь, в виде барельефа, у стены здания». Звучит «Мой!» – они выходят на передний план площадки, немного отдаляются друг от друга и начинают диалог. При слове «свет», Тристан «приближается к тому месту, где был факел». Этот момент Аппиа считает очень важным, так как с него начинается спуск героев в нижнюю часть сцены – к скамье. Тристан «резко оборачивается к кулисе, из которой он вышел, как бы желая произнести проклятие», и действительно вовлекает Изольду в движение – он начинает спускаться, «в согласии с музыкой <...> лицом к лицу с Изольдой», но она «остается справа от Тристана <...> на небольшой промежуточной площадке» в центре сцены. Теперь Тристан «широким величественным жестом указывает на скамью», хотя все еще часто взглядывает на то место, где был факел; наконец, ему удается преодолеть колебания Изольды, «правой рукой он</p>	<p>⁴⁹ <i>Ibidem</i>.</p> <p>⁵⁰ После спектакля Аппиа писал О. Вельтерлину, что для того, чтобы погасить сильное пламя, на ступенях были заранее приготовлены мокрые опилки, в которые величественная, «похожая на греческую статую» Изольда погружала факел. См.: Аппиа А. <i>Op. cit.</i> V. IV. P. 231.</p> <p>⁵¹ [Режиссерские указания Аппиа]. P. 244.</p> <p>⁵² <i>Ibid.</i> P. 245.</p> <p>⁵³ <i>Ibid.</i> P. 244.</p> <p>⁵⁴ Мари Л. Бабле-Ан предполагает, что на фотографии свет был искусственно усилен.</p> <p>⁵⁵ Аппиа А. <i>Op. cit.</i> V. IV. P. 253.</p> <p>⁵⁶ <i>Tantalo [=Ugo Ojetti]. Op. cit.</i> P. 255.</p>

накрывает ее плащом и тотчас же начинает спускаться наискось к скамье»⁵². Когда в оркестре звучит лейтмотив *дня*, Тристан каждый раз оборачивается к двери наверху как к надвигающейся угрозе, но потом успокаивается, и герои усаживаются на скамью. «Когда герои достигнут скамьи, освещение верхней части декорации может быть приглушено, чтобы подготовиться к наступлению дня»⁵³. Тристан, «который постепенно приходит в исступление», переходя с плана на план, «оказывается вне декорации у самой рампы», за ним – Изольда; «позади персонажей декорация, символизирующая реальность, освещается»⁵⁴. Эмоции, которые испытывают зрители, «определяет тот факт, что они видят то, чего не видят персонажи»⁵⁵.

Именно за декорацию ко второму акту Аппиа больше всего «досталось» от критики: «Влюбленные появляются перед нами из глубоких колодца, образованного грязно-серыми перегородками. Лунно-прожектор вымораживает их в этой темнице, преследуя, подобно снежной буре, от которой нет спасения»⁵⁶. Действительно, декорация вызывает ощущение устрашающего ночного чертога. Изначально Аппиа предполагал погрузить сцену полностью во мрак («О, вечный Мрак! Чудный Мрак!», – восклицают Тристан и Изольда), так, чтобы сами герои превратились в тени, смутные силуэты. Но потом он предпочел, чтобы зритель видел персонажей, и потому свет, по мнению критика, преследующий героев, на самом деле как бы исходит от них – это свет их Любви. «Вместо того чтобы использовать традиционное лунное освещение, – писал Жан Мерсье, – Аппиа предпочел

<i>Европа и Россия</i>	
<p>выразить свечение в душах влюбленных. Ночь для них не существовала – хотя она и окутывала их. Вот почему свет на сцене был абсолютно нереальным, рассеянным и почти сверхъестественным, согретым теплом тропической ночи»⁵⁷. Но критика была беспощадна: «Вагнер требовал показать сад с высокими деревьями и летнюю ночь, прелестную и прозрачную. <...> Лето, сад, цветы, ароматы, чувственность – этот злобный кальвинист [Аппиа] изгнал их со сцены как заразную болезнь! Голые колонны, зажатые меж безлиственных деревьев, скупо выступают из складок единственного занавеса цвета отшельничьего рубища, обступают и душат Изольду и Тристана»⁵⁸. По замыслу Аппиа, «занавесы, какие бы они ни были», должны были обозначать <i>слева</i>, там, где внизу, у края сцены, располагалась скамья, – «защиту» для героев; <i>справа</i> – «угрозу перпендикулярных стволов», из-за которых в финале акта появляется король Марк со свитой. Как только появляется король Марк, он располагается в центре промежуточной площадки. Рядом с ним справа стоит Мелот, а слева – Курвенал, чуть ниже, «чтобы обозначить этим свое изумление и боль»⁵⁹. Появление короля сопровождает бледный рассвет, постепенно переходящий в яркий день, – сначала луч скользит по сцене, затем сцена умеренно освещается и, наконец, заливается светом. «Когда появлялся король Марк, свет внезапно менялся, – свидетельствует Жан Мерсье, – враждебная атмосфера наполнялась холодным, жестким светом: грустный, бесцветный рассвет. Эффект был тем поразительнее, что он чудесным образом сочетался с музыкой. Чувствительный зритель не мог</p>	<p>этого не заметить и не испытать сильного ощущения»⁶⁰.</p> <p>Курвенал окликает влюбленных. Они «поспешно возвращаются к скамье», Тристан накидывает свой плащ на Изольду, стараясь укрыть ее. Мелот стоит «точно в центре, в углу промежуточной площадки, и <i>остается там</i>»⁶¹ вплоть до момента схватки с Тристаном. Смертельно раненный Тристан падает, и свет снова гаснет.</p> <p>В <i>третьем действии</i> либретто предлагает изобразить на сцене сад при замке Тристана на вершине прибрежного утеса; бруствер, верх которого виден широкий морской горизонт, на переднем плане – ограду, а за ней – развесистую липу, в ее тени на ложе спит смертельно раненный Тристан. Аппиа «представлял себе декорацию к этому акту как ширму, защищающую больного». Свет, проникавший на площадку справа, задумывался, как «обещание появления той, которая была светом для Тристана»⁶². Но если в 1896 году на сцене предполагалось сохранить один «реалистичный» элемент декора – дерево, под которым лежит Тристан, то в 1923 году его символизировали складки ниспадающего занавеса. Критика и здесь не осталась в стороне, с ее точки зрения Аппиа представил на сцене «пустой сад цвета пемзы», в котором «нет ни единого ростка»⁶³. Липа, под которой покоится Тристан, «сделана из жесткой шерстяной ткани, даже ее листва – это всего лишь пять складок пепельно-серой материи». «Синтетическое искусство! – иронизирует критик. – Вагнеру требовалась липа, Аппиа поднес ему липовый отвар»⁶⁴. Аппиа вновь обманывает стандартные зрительские ожидания: моря мы так и не</p>

⁵⁷ Mercier J. *Adolphe Appia/ The Rebirth of Dramatic Art, 1932 (Cit. in: A.A. V. IV. P. 231).*

⁵⁸ *Tantalo [=Ugo Ojetti]. Op. cit.* P. 255.

⁵⁹ [Режиссерские указания Аппиа]. V. IV. P. 244, 245.

⁶⁰ Mercier J. *Op. cit.* P. 231.

⁶¹ [Режиссерские указания Аппиа]. P. 245.

⁶² [Примечание Мари Л. Бабле-Ан к фотографии третьего акта «Тристана и Изольды»] // Аппиа А. *Op. cit.* V. IV. P. 242.

⁶³ *Tantalo [=Ugo Ojetti]. Op. cit.* P. 255.

⁶⁴ *Ibidem*.

<i>Pro memoria</i>	
<p>увидим. Критика посчитала это «самой ужасной жертвой»⁶⁵.</p> <p>Третий акт оперы Аппиа считал «одним из самых простых» с точки зрения сценографии. Тристану было позволено «обустроить свое ложе так, как ему заблагорассудится, не забывая, однако, что это древесные корни, а не большая койка!». Курвенал располагается рядом с ним. В центре правой стены появляется пастух. «Появляясь, он должен выглядеть поднимающимся в гору, а уходя – спускающимся». Низкая замковая ограда служит плацдармом для перемещений Курвенала, который, запрыгнув на нее, «не забывает о том, чтобы прислониться к боковой поверхности стены»⁶⁶, так как Аппиа важно, чтобы персонажи выглядели, подобно барельефам.</p> <p>Встретившись, Тристан и Изольда «оседают у подножия дерева, опираясь на его корни»⁶⁷. Прибывает король Марк. Он прибыл с миром, а потому «стычка происходит в тени, в кулисе, и внимание к ней не привлекается». Король «стоит в центре, предпочтительно немного в глубине». Брангена «перепрыгивает через ограду точно в углу у стены, на которую она опирается правой рукой»⁶⁸. Когда на сцене оказываются все персонажи, активную роль начинает играть освещение. В начале третьего акта свет был «рассеянным, мягким и теплым», а на полу сцены перед Тристаном зритель видел «живое световое пятно», которое двигалось, не задевая лежащего под деревом Тристана. В сцене смерти Тристана это световое пятно «начинает подбираться к нему, а потом полностью окружает его». Тристан и Изольда расстаются с жизнью, чтобы соединиться в смерти. День угасает, и разливается</p> <p>Ночь, «слегка окрашенная красными тонами и оставляющая на сцене лишь силуэты персонажей»⁶⁹, как печальное воспоминание о них.</p> <p>Адольфу Аппиа удалось задумать, сохранить и осуществить постановку, полную трагического величия. Если сравнить эскизы декораций и описание второго акта «Тристана», которое Аппиа сделал в 1896 году в приложении к «Музыке и постановке», с его эскизами и режиссерскими заметками 1923 года, то можно отследить параллели в этих документах, а некоторые фразы в них совпадают почти дословно. Дополнительным подтверждением того, что первоначальный замысел Аппиа практически не изменился, служат эскиз и фотография (1896 и 1923 годов соответственно) декорации к третьему действию. На обоих документах сцена вертикально разделена с помощью света: примерно две трети сцены слева погружены во мрак; треть сцены справа занимает ярко освещенная арка с уходящими в нее ступенями. Аппиа рассматривал третий акт с точки зрения того, что происходит в душе Тристана: «Теперь на сцене только Тристан, охваченный любовным безумием. Его единственный свет – это Изольда. Поэтому есть неопределенный край декорации – в нем находится Тристан; и есть другой край, который открывается на море; и мы, подобно Тристану, видим драму»⁷⁰.</p> <p>В «Рекомендациях к постановке “Тристана и Изольды” в Ла Скала» Аппиа писал: «Желая реформировать только постановку, мы, прежде всего, обнаруживаем солидарность между сценой и залом <...>, реформа же в первую очередь должна касаться <i>Идеи</i>, которая создается у нас касательно</p>	<p>⁶⁵ <i>Corriere della sera</i> 21.XII.1923.</p> <p>⁶⁶ [Режиссерские указания Аппиа]. P. 245.</p> <p>⁶⁷ <i>Ibid.</i> P. 246.</p> <p>⁶⁸ <i>Ibidem.</i></p> <p>⁶⁹ <i>Ibidem.</i></p> <p>⁷⁰ Appia A. <i>Op. cit.</i> V. IV. P. 253.</p>

<i>Европа и Россия</i>	
<p>драматического искусства в целом, а не только его визуальной формы»⁷¹. В статье «Подготовка “Тристана” в Ла Скала», вышедшей в «Женевской газете» 22 января 1924 года, Аппиа признавал, что достичь этого окончательно ему не удалось, поскольку сцена театра Ла Скала – это «площадка для <i>разовых показов</i>, <...> постановка там осуществляется импровизированно и в последнюю минуту, согласно правилам живописного декора и в традициях итальянского театра»⁷². Аппиа и его помощникам приходилось «шаг за шагом завоевывать право сценической постановки спектакля считаться произведением искусства»⁷³. В результате, между теми, кто считал постановку Аппиа «профанацией оперного шедевра», и теми, кто видел в нем «провозвестника возрождения драматического искусства», развернулась «настоящая битва»⁷⁴. Однако Аппиа высоко оценил результат своей борьбы за новую трактовку оперы. В статье «“Тристан и Изольда” в Ла Скала», напечатанной 12 января 1924 года в другой швейцарской газете, «Литературная неделя», он писал, что, несмотря на «уступки живописному декору», ему удалось получить спектакль «беспрецедентный в истории оперного театра, в особенности театра вагнеровского»⁷⁵.</p> <p>После достаточно успешной работы в Милане, Аппиа отправился в Базельский <i>Stadttheater</i>. В марте 1924 года Аппиа начал создавать для Оскара Вельтерлина проект постановки «Кольца нибелунг». Аппиа уже не создает свои проекты «в один присест», как раньше, когда он рисовал по несколько эскизов сразу для Жак-Далькроза. Теперь, когда у него есть опыт эскизов</p> <p>к «Кольцу» 1891–1892 годов, а в его воспоминаниях, несомненно, живы «ритмические пространства» Хеллерау, он неоднократно все переделяет, перечеркивает и вновь начинает с нуля. Аппиа успел поставить в Базеле две части вагнеровской тетралогии – «Золото Рейна» и «Валькирию». Постановочные указания, эскизы и рисунки Аппиа, которые отделены друг от друга более чем 30-ю годами мучительных режиссерских исканий, свидетельствуют о том, что художник сохранил в своей памяти не только общий замысел и генеральную линию предполагаемого спектакля, но и последовательность деталей, его составляющих. К сожалению, из-за сложившейся общественной ситуации, постановку «Кольца» пришлось прервать.</p> <p>Аппиа создал универсальную театральную концепцию как для музыкальной драмы, так и для драматического спектакля. А также – собственную теорию театра, послужившую в дальнейшем материалом не одному режиссеру. Сам Аппиа не способствовал широкой популяризации своих идей среди современников, его имя было известно лишь узкому кругу людей, имевших отношение к театру. Однако его наследие не исчерпано, его влияние на современный театр бесспорно, ибо концепциям Аппиа уделяли внимание такие значительные для театрального мира фигуры, как Э.Г. Крэг, О. Люнье-По, У.Б. Йейтс, Э. Жак-Далькроз, В.Э. Мейерхольд, А.Я. Таиров, Й. Свобода и др.</p>	<p>⁷¹ Appia A. <i>Introduction aux representations de «Tristan et Isolde» a «La Scala»</i>. P. 235.</p> <p>⁷² Appia A. <i>La preparation de «Tristan» a la Scala (22.01.1924)</i> // Appia A. <i>Op. cit.</i> V. IV. P.</p> <p>⁷³ <i>Ibid.</i> P. 248.</p> <p>⁷⁴ <i>Ibidem.</i></p> <p>⁷⁵ <i>Ibid.</i> P. 247.</p>