

Наталья ГУДКОВА

СЦЕНИЧЕСКИЙ СВЕТ КАК КОМПОНЕНТ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ СПЕКТАКЛЯ: ОСНОВНЫЕ ЭТАПЫ СТАНОВЛЕНИЯ

ПЕРВЫЕ ЛУЧИ

Электричество проникло на театральные подмостки только в 1849 году. Первым театром, рискнувшим опробовать новый источник света, стала парижская Grand Opera. В опере Мейербера «Пророк» (1849) для эффекта восхода солнца во втором акте и пожара в пятом впервые применили небольшой дуговой прожектор с параболическим зеркальным отражателем. Прожектор давал мощный сноп света, окрашенный с помощью шелкового светофильтра, помещенного перед его лучом. Риск был велик, но все же опыт оказался удачным. В газете «The Times of London» от 25 июля 1849 года выражена особая благодарность мастерам сцены, работавшим над декорациями и световым оформлением, – «Грейву и Тейбину, мистеру Харрису и синьору Казати». Вскоре дуговые лампы стали заказывать все крупные театры Европы. Несмотря на недостатки первых дуговых ламп (при горении они издавали сильный шум и мигали), они стали применяться повсеместно.

Идея применять дуговые лампы возникла не из пустоты. У нее был свой путь развития, хотя и малоизвестный.

История театрального света, как впрочем, и сама история театра,

начинается в античной Греции. Ранние театральные представления проходили под открытым небом. Днем проблем с освещением не было, солнце исправно выполняло функцию «божественного светильника». Когда же наступала ночь, сцену освещали факелами, используя мистическое очарование живого пламени.

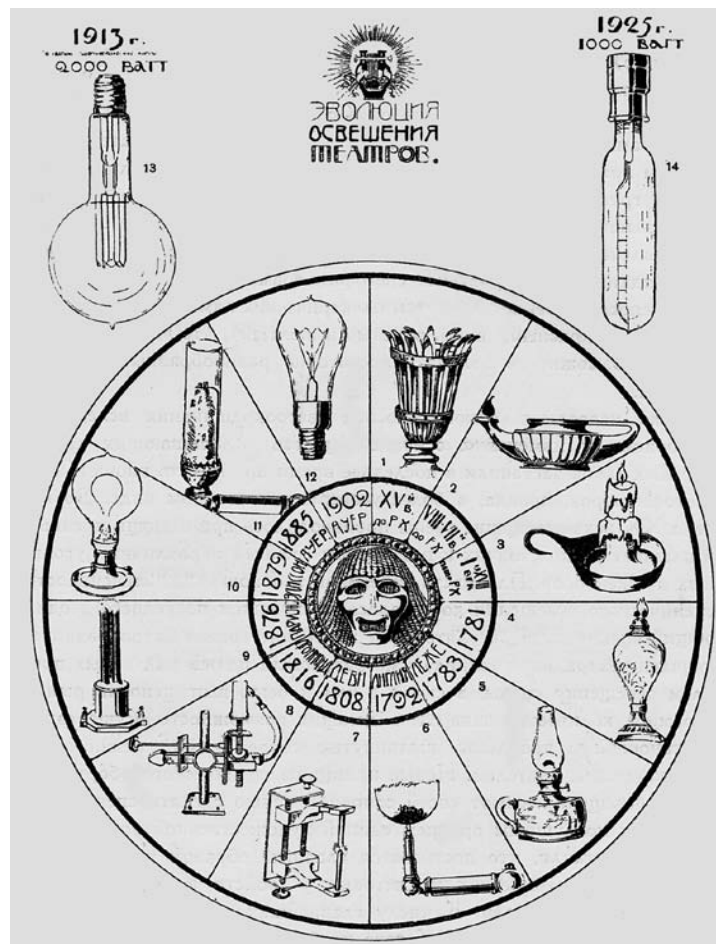
Придворный театр эпохи Возрождения, перебравшись в закрытые помещения, начал использовать для освещения сцены свечи. Восковые свечи стоили дорого, в целях экономии в театре чаще использовались свечи сальные. Они чадили, и публика порой не могла видеть актеров из-за слез. По свидетельству современников, спектакли были смесью удовольствия и мучения¹. С люстр нередко капало расплавленное сало, обжигая зрителей и портя им наряды.

Масляные лампы появились еще в античности и в течение нескольких веков основательно преобразились. Они представляли собой металлический резервуар, куда опускался круглый фитиль, прикрепленный к плавающему в масле поплавку. Такие светильники давали неяркое освещение, сильно чадили и гасли от легкого сквозняка. Леонардо да Винчи, которого, видимо, огорчало несовершенство современных ему источников

¹ См.: Баженов А.Н. Сочинения и переводы. М., 1869. С. 125.

Pro настоящее

Эм



света, сделал следующее: поместил над пламенем светильника небольшую жестяную трубочку. Охватывая верхний конец пламени, она увеличивала приток воздуха и давала возможность светильнику гореть ярче.

Масляные лампы стали успешно конкурировать со свечами. Они укреплялись гроздьями в виде люстр, которым любили тогда придавать форму орла, лилии и других аллегорических образов. Ламп рекомендовалось брать как можно больше, чтобы света хватало одновременно для освещения зрительного зала и сцены.

В XVII веке, чтобы отделить освещение сцены от освещения зала, немецкий архитектор Иосиф Фуртенбах создал новые масляные светильники, снабженные отражателем. Фитиль в его лампах крепился на особых поплавках. Для этого шесть деревянных кубиков скреплялись между собой проволоочным кольцом. Поперек кольца натягивалась вторая проволока с другим кольцом посередине. Через него и протягивался фитиль. Для того чтобы масло сгорало без остатка, в нижнюю часть лампы подливали свежей воды.

«Эволюция»
И.В. Экскузович,
«Техника театральной
сцены», схема Эволюции
театрального освещения

1. XV в. До Р.Х. Железная корзинка с хвойными ветвями.
2. VIII – VII в. До Р.Х. Масляная лампа
3. I в. после Р.Х. Свечи (сальные, восковые и стеариновые)
4. 1781 г. Лампа с эфиrom (двойное пламя)
5. 1783 г. Пиронафтовая лампа
6. 1792 г. Первая разрезная горелка
7. 1808 г. Первая попытка создания электрического солнца (В.В. Петров)
8. 1816 г. «Друммондов свет»
9. 1876 г. Первый электрический фонарь
10. 1879 г. Электрическая лампа Ладыгина с угольным волоском
11. 1885г. Газовая горелка со стеклянным цилиндром
12. 1902 г. Лампа «Вольфрам» с металлической нитью
13. Полуваттная лампа (наполненная газом) в 2000 W
14. Полуваттная цилиндрическая лампа в 1000 W

Сценография

Эм

Пятьдесят масляных ламп, по мнению И. Фуртенбаха, обеспечивали оптимальное освещение сцены. В качестве отражателя для своего изобретения он использовал жесть, сусальное золото и слюду.

Еще одно изобретение И. Фуртенбаха – «облачный ящик». С его помощью удалось пополнить арсенал световых эффектов «небесными явлениями». Источники света в подобных приборах помещались либо внутри ящика, декорированного под облака, либо за отдельными «слоями» облаков, но так, чтобы зритель не видел пламени лампы. В самом ящике перед пламенем укреплялся выпуклый сосуд, наполненный окрашенной водой. Он помещался в центре внутренней части прибора, сделанной из листовой меди. Вокруг сосуда располагалось 16 стеклянных «лучей», которые он освещал. Чтобы «лучи» еще больше играли от света, проходящего сквозь сосуд, последний мог поворачиваться при помощи железного прута. Если учесть, что сосуд заполнялся цветной жидкостью, зрелище, создаваемое этим эффектом, для своего времени было воистину божественным.

Эпоха Просвещения, отвергнув многие элементы Средневековья, унаследовала от него любовь к изображению ада. «Адский огонь» стал эффектным приемом в арсенале многих театров. По предложению итальянского композитора Л.-А. Саббатини, для этого использовали чугунные горшки с отверстием в доньшке, куда вставлялись факелы так, чтобы пламя оказалось над поверхностью сосуда. Наполнив горшки смолой, пропитанной порошком, их закрывали сверху плотной бумагой с дырочками. Горшки с зажженными

факелами брали в руки и выставляли в открытые люки, сильно встряхивая время от времени, отчего получалась большая вспышка пламени. Автор изобретения рекомендовал пользоваться «адским огнем» чрезвычайно осторожно, чтобы избежать ожогов.

Новая драматургия – мелодрама и слезная комедия – появилась на подмостках в XVIII веке в сопровождении несовершенного свечного и масляного освещения. Однако мастера сцены того времени умели добиваться необходимой выразительности скромными средствами. А.Н. Баженов описывал, как передавалось с помощью освещения, например, тревожное настроение: «Чуть, бывало, дело доходит до какой-нибудь несодеянности, подчеркнутой в тексте переводчиком, г. Эрлангер становится перед пюпитром, поднимает свой капельмейстерский жезл, оркестр играет тремоло, дрожащие звуки которого сливаются в один общий гул с рокотанием театрального грома, на большой люстре опускаются стаканчики, свет от лампы так же изменяется, сцена и зала меркнут, несодеянность совершается»².

ГАЗ И ЭЛЕКТРИЧЕСТВО: В БОРЬБЕ ЗА ПОДМОСТКИ

Чарльз Кин (1811–1868), сын великого английского актера Эдмунда Кина, был одним из первых, кто «кропотливо организовывал спектакль» и вошел в историю театра, как один из первых режиссеров. Он готовил свои масштабные, организованные с небывалой тщательностью представления, опираясь на новейшие достижения современной ему науки. «У Чарльза Кина работали талантливые декораторы, обладавшие вкусом к историзму,

² Баженов А.Н. Указ. соч. С. 155.

Pro настоящее	Эм
любовью к точной и детальной аргументированности всего, что показывалось публике, будь то внешний облик старинного здания или его интерьер»³. Сочетание историзма и оперности как нельзя лучше заметно в спектаклях 1856 года в Театре Принцессы – «Зимняя сказка» и «Сон в летнюю ночь». Обе эти постановки, как отмечает английский театровед Роберт Спейт, отличались характерным для Ч. Кина «великолепием и часто – по понятиям того времени – фантазией»⁴. «Сон в летнюю ночь» начинался с того, что глазам зрителей предстал огромный живописный задник с видом Афин времен Перикла. «Сценический эффект очень велик, но этого вовсе не требует шекспировская поэма»⁵, – в недоумении констатировал критик Генри Морли. Впрочем, эффекты, подготовленные Ч. Кином, только начинались. Задник с видом перикловых Афин сменяло другое, не менее грандиозное полотно с изображением затейливых гирлянд из цветов. «На этом фоне, справа и слева замкнутом силуэтами ветвистых деревьев, Ч. Кин с упоением группировал феерические волшебные сцены комедии»⁶. Сохранившиеся зарисовки производят впечатление картин балетного, а не драматического спектакля: десятки статисток в белых пачках движутся однообразно-грациозными шеренгами в «непременно красивых, обязательно поэтичных позах»⁷. «Шекспир, – продолжает Морли, – дал повод реализации тайных замыслов изощренного балетмейстера, точно так же, как панорама Афин во всей их славе понадобилась только для того, чтобы театральный художник мог показать свое мастерство <...>	Мы получаем феерический балет, блестящие костюмы, феерию во всю ширину сцены»⁸. В этом впечатлении английского критика достаточно важным является слово «балет». Оно существенно, в первую очередь, для реконструкции светового оформления, которое в балетных постановках того времени стремилось к пышной декоративности, тогда как живописное оформление носило, по современным представлениям, примитивный характер и не выходило за пределы простых и наивных аллегорий. Художественной значительности в таком световом оформлении не было, зато сцена выглядела красиво, и все происходящее казалось понятным и однозначным. Примерно такого же плана были и средства сценической выразительности спектакля «Буря» в декорациях Уильяма Телбина (Театр Принцессы, 1857). Здесь Ч. Кин воспользовался и световыми эффектами, а не только пышным освещением: панораму спокойного моря заливал солнечный свет, затем сгущалась темнота, морская гладь приходила в волнение, а когда буря стихала, свет снова становился ровным и ясным. В спектакле «Генрих V» (1859) историзм и оперность слились воедино причудливым образом. Поставленная с невероятным размахом сцена въезда короля в Лондон разыгрывалась на фоне башен Тауэра, площадь была запружена пестрой ликующей толпой, горожане вздымали знамена, размахивали шапками, приветствуя молодого короля на белом коне, сверху, с крепостных стен, белокрылые ангелы осыпали его золотым конфетти, а в центре сцены к нему в едином порыве простирали ³ Бачелис Т.И. Шекспир и Крэг. М., 1983. С. 21. ⁴ Speaight R. Shakespeare on the stage. L. 1973. P. 45. ⁵ Hazlitt W., Morley H., Hunt L., Lamb C., Bernard Shaw G., Beerbohm M., Rowell G. Victorian Dramatic Criticism. L., 1971. P. 96–97. ⁶ Ibid. P. 100–101. ⁷ Ibidem. ⁸ Ibidem.

Сценография	Эм
руки такие же белокрылые ангелы в балетных пачках. Художник той поры запечатлел эту поразительную картину в красках⁹, так что мы можем теперь по достоинству оценить ее общий золотистый колорит и симметричную композицию. Золотистый оттенок не был порожден воображением художника. Сцена, умело освещенная в теплых тонах, давала зрителю это ощущение блеска золота. Характеризуя весь XIX век в целом, Т. Манн назвал его «столетием истории», когда «впервые был выдвинут и разработан исторический принцип подхода к действительности»¹⁰. В сфере театра «исторический принцип» наиболее последовательно реализовали мейнингенцы, драматическая труппа Мейнингенского придворного театра (Саксен-Мейнингенского герцогства), созданная герцогом Георгом II при помощи актера и режиссера Людвиг Кронекера и драматурга Карла Вердера. Историзм был их главной целью, даже, можно сказать, манией. Упорство, с коим преследовалась цель – достичь исторической достоверности, многократно превосходило старания Ч. Кина. Свои постановки мейнингенцы готовили очень долго, сроки работы были ничем не ограничены. К работе над шекспировским «Юлием Цезарем», например, они приступили в 1867 году, а завершили спектакль к 1874 году. Любимыми художниками Георга II были братья Антон и Макс Брюкнеры. Декорации делались по чертежам с натуры, их готовил главный хранитель архитектурных памятников древнего Рима и руководитель археологических раскопок Пьетро Висконти. Наряды из настоящих дорогих тканей – парчи,	сукна, бархата – шили под наблюдением профессора Карла Вайса, автора солидного труда «История костюма». Как рассказывает современник, «перед началом репетиций каждый актер находил в своей гардеробной рисунок руки самого герцога – эскиз костюма, часто с пояснениями, в каких случаях и какой к этому костюму полагается головной убор, как застегиваются пряжки, как затягивается пояс»¹¹. Герцог требовал, чтобы «настоящий» костюм «по-настоящему» и носили – чтобы костюм подчинял себе актерскую пластику. Задача актера состояла в том, чтобы оживить исторический наряд. Исторические картины на подмостках у мейнингенцев должны были казаться не только достоверными в подробностях, но и полными жизни. Важнейшие новшества, служившие для этой цели, преобразили всю систему оформления сцены. Впрочем, многое ⁹ Rosenfeld S. A short history of scene design in Great Britain. Oxford., 1973. P. 125. ¹⁰ Манн Т. Собр. соч.: В 10 т. М., 1961. Т. 10. С. 362. ¹¹ Kindermann H. Theatergeschichte Europas, Bd. VII–X. Salzburg. 1965–1974. S. 241. Набросок Герцога Саксен-Мейнингенского для «Юлия Цезаря», 2-й сцены III акта. Антоний обращается к толпе. (Deutsches Theater museum), 1874 

<i>Pro настоящее</i>	
предопределялось гастрольным характером работы труппы. Декорации писались с расчетом на любое здание и любое зеркало сцены, поэтому особое значение придавалось писаным задникам, их быстрой смене и разнообразному освещению, которое позволяло на глазах у зрителей создавать впечатление восхода или захода солнца, рассвета или наступления тьмы. Такого рода эффекты мейнингенские художники и осветители готовили очень старательно и добивались больших успехов. Иногда вместо живописного задника применялась так называемая панорамная декорация: ее холстина натягивалась на вертикальные валы, установленные в глубине сцены, и, когда валы приходили в движение, одна картина сменялась другой. Падугами мейнингенцы почти не пользовались, отдавая предпочтение удобным для перевозки пратикаблям (площадкам на жестком каркасе), с помощью которых удавалось скрыть плоский планшет и заставить зрителей забыть, что действие происходит на ровной сценической площадке. Изгороди, поваленные стволы деревьев, полуразрушенные стены, уступы, утесы, горные тропинки, дугообразные арки ворот – все это придавало сценическому пространству вид целостного и живого ландшафта, где пратикабля в купе с панорамной декорацией сливались в общую картину, выверенную по законам перспективы, освещенную в соответствии с временем суток (рассвет, сумерки, ночь и т.п.) и погоды (гроза, ветер, солнечный день), а также продуманно озвученную (шум дождя, шелест деревьев, гром и пр.). Американский режиссер Ли Симонсон, характеризуя основ-	ные принципы мейнингенцев, отметил, что «движущиеся человеческие фигуры» в их спектаклях всегда должны были восприниматься «вместе с живописной декорацией, согласованно с нею, составляя с нею определенное единство <...> Динамическая связь между движущимся актером и неподвижной декорацией была принята как аксиома»¹². Георг II был непримиримым противником симметрии и статики, которую так любил и к которой так тяготел Ч. Кин. Выразительными признавались только динамичные построения, а динамичными – только асимметричные. Актер никогда не должен был находиться в центре сцены. Не допускались фронтальные, выстроенные параллельно линии рамп композиции. Диагональность компоновок считалась более жизненной и создавала впечатление большей глубины сценического пространства. В идеале сценическая композиция должна была внушать зрителям иллюзию, что за пределами сцены действие продолжается. Стремясь к такого рода впечатлениям, мейнингенцы предпочитали располагать массовки в глубине сцены, подальше от рамп. А. Антуан (1858–1943), посмотрев у мейнингенцев 12 спектаклей, писал, что «не видел ни одного исполнителя, который подошел бы к суфлерской будке ближе, чем на два метра», что никто из актеров «не отваживается выйти на просцениум», и «почти все центральные сцены разыгрываются на третьем плане»¹³. Подобная компоновка сцен, возможно, была обусловлена тем, что во фронтальных и симметричных позах при существовавшем тогда освещении актеры выглядели бы ¹² <i>Simonsen L. The Stage is Set. N.Y., 1932. P. 272–273.</i> ¹³ <i>Antoine A. Mes souvenirs sur le Theatre Libre. P., 1921. P. 112, 113.</i>

<i>Сценография</i>	
плоскими, как будто врисованными в декорации. Бороться с подобными издержками можно и нужно было правильным контурным освещением актера (контрольным светом), но при постоянных сменах площадок об этом думать было некогда. Вот и приходилось, чтобы избежать плоскости и подчеркнуть трехмерность актеров, оживлять картины таким почти механическим образом. Для актеров, например, существовало строгое предписание – «одна нога выше другой». Это означало, что при любой возможности надо поставить ногу на ступеньку, камень и т.п., чтобы поза остановившегося актера предвещала движение. Изобретение газового освещения стало настоящим переворотом XIX века, сравнимым с мощью революций того времени. В Англии в 1802 году Уильям Мердок впервые продемонстрировал освещение с помощью газа на заводе Боултона и Уатта. Поначалу нововведение У. Мердока подвергалось насмешкам. Вальтер Скотт не без иронии писал своему другу, что какой-то сумасшедший предлагает освещать Лондон дымом. В этом утверждении отчасти была доля правды. Ведь в устройстве У. Мердока действительно использовался специальный «светильный газ». Изобретателем же главного элемента газового освещения, бензола, был Макс Фарадей в 1825 году. Достаточно быстро эта технологическая новинка была внедрена немецким техником Винзером в театре Лицеум в Лондоне. Первое время употреблялись газовые горелки с открытым пламенем, поэтому под влиянием движения воздуха на сцене пламя все время слегка дрожало и колебалось. Однако	яркость газовых горелок, по сравнению с масляными лампами, была на порядок выше. Впоследствии открытые горелки стали снабжаться цилиндрическим стеклом, оно обеспечивало более ровное горение и в какой-то мере защищало от пожара. Для устранения сильного нагревания воздуха применялось так называемое всасывающееся (аспирированное) пламя. Оно получалось благодаря специальной трубке, помещенной у пламени каждой горелки и соединяющейся с другими такими же трубками общей магистралью. В этой магистрали создавалась сильная тяга, и кончики пламени вытягивались в трубочки. Горячий воздух и остатки несгоревшего газа уходили через магистральные трубы. Вместе с тем было сделано особое приспособление для механического выключения газа в том случае, когда стеклянный цилиндр, покрывающий пламя лампы, разбивался и горелка оказывалась открытой. Примерно тогда же вместе с газовыми светильниками появилась и возможность регулировать освещение. Были сконструированы централизованные системы дистанционного управления – газовые столы. Это своего рода прародители современных пультов управления светом. К 1880-м годам театральная архитектура приняла форму, которую мы до сих пор можем видеть в театрах, сохранившихся с того времени. Полукруглый подковообразный зрительный зал переходит в богато украшенный просцениум, обычно представляющий собой настоящую позолоченную раму для картины, находящуюся на одном уровне с передним краем сцены. В XIX веке тяготение публики к

<i>Pro настоящее</i>	
наглядности, материальному и подлинному, порой археологически точному означало, что перед ней открывались картины реального мира – современного или древнего, экзотического или привычного, но всегда максимально правдоподобного. Достичь иллюзии реальности было невозможно, если актер находился перед просцениумом: лишь в глубине сцены он становился частью живой картины. Великий английский актер, режиссер, театральный деятель... этих слов недостаточно для характеристики Генри Ирвинга (1838–1905), он настоящий чародей сцены, сделавший театр своей религией. В 1871 году Ирвинг получил признание за роль Матиаса в мелодраме «Колокольчики» в театре Лицеум. С тех пор слава его не угасала. Он исполнил много шекспировских ролей (Гамлет, Макбет, Шейлок, Ричард III, Яго, Бенедикт и др.). С 1879 года Г. Ирвинг и его партнерша по сцене Элен Терри стали художественными руководителями Лицеума. Работая над спектаклем, Ирвинг стягивал все к главному действующему лицу, как к некоему центру. Он, в противоположность мейнингенцам, любил игру на авансцене. Именно поэтому избегал писанных задников и слишком широко распахнутого пространства, предпочитая им объемные, строенные декорации: занимая значительную часть планшета, подобные конструкции выдвигали фигуру актера вперед. Первые постановки Ирвинга в Лицеуме – «Гамлет», «Отелло», «Ричард III» – в целом отличались сравнительной скромностью декора, сдержанностью пропорций. Характеризуя оформление его «Гамлета», Дж. Найт писал, что «сценические аксессуары ясны и	ненавязчивы, костюмы живописны и наглядны, при этом в них отсутствует археологическая дотошность»¹⁴. Однако если Ирвинг-актер долго сохранял независимость по отношению к вкусам викторианской публики, то Ирвинг-режиссер довольно скоро двинулся навстречу ее требованиям. Уже в «Венецианском купце» (1879) такая податливость стала ощутима: декорация обрела невиданную до тех пор в Лицеуме внушительность. Художники возводили на сцене мраморные дворцы, сооружали ошеломляюще пышные интерьеры. Эстетизм сказывался лишь в стремлении «насладиться приглушенными красками»¹⁵ в прихотливом освещении. По словам одного рецензента, Ирвинг и его художники изобразили Венецию «в тонах полотен Паоло Веронезе»¹⁶, а костюмы «скопировали с картин Тициана». Особенно роскошно выглядел зал суда «с портретами дождей в тяжелых резных золоченых рамах на карминно-красных стенах»¹⁷. Все эти красоты, заимствованные у Веронезе и Тициана, создавали нарядный фон для многолюдных массовок, организованных пока еще без мейнингенской динамичности. Массовые сцены «Венецианского купца» были своего рода живыми картинами, дополнявшими декорацию. После лондонских гастролей мейнингенцев Ирвинг взял новый курс. В 1882 году в Лицеуме сыграли «Ромео и Джульетту», первый, как пишет Э. Терри, «грандиозный спектакль, созданный Ирвингом», а кроме того – спектакль, в котором Ирвинг «впервые продемонстрировал свое мастерство в постановке массовых сцен»¹⁸. Именно в «Ромео и Джульетте» окончательно ¹⁴ Hazlitt W., Hunt L., Lamb C., Bernard Shaw G., Beerbohm M., Rowell G. <i>Op.cit.</i> P. 120. ¹⁵ Kindermann H. <i>Theatergeschichte Europas, Bd. VII-X. Salzburg., 1965–1974. S. 109.</i> ¹⁶ <i>Ibidem.</i> ¹⁷ <i>Ibidem.</i> ¹⁸ Терри Э. <i>История моей жизни.</i> Л.: М., 1963. С. 208.

<i>Сценография</i>	
определился постановочный почерк Ирвинга-режиссера, по выражению критика А.-Б. Уокли, «ярчайшего художника грандиозного стиля, художника барабанного боя и развевающихся знамен»¹⁹. Сугубо викторианская имперская «грандиозность» ирвинговских композиций имела некоторые характерные особенности. Хотя спектакли мейнингенцев, несомненно, поразили воображение руководителя Лицеума, и он незамедлительно постарался придать своим массовкам мейнингенскую подвижность и напряженность, тем не менее, Ирвинг не проявил характерного для Георга II «научного» подхода ко всему антуражу и исторически достоверной костюмировке статистов. Не привлекла Ирвинга и асимметричность постановок мейнингенцев, – параллельно линии рамп располагались и поставленная с умом помрачительным великолепием картина бала в многоколонном зале Капулетти, и финальная картина огромного склепа. «Его спектакли по-прежнему развертывались фронтально, их облик утяжелился, масштаб укрупнился, обрел монументальность. Если мейнингенцы добивались ощущения живого, дышащего ландшафта, то Ирвинг чаще всего возводил на подмостках суровые колоннады, аркады, своды, имитируя грубую фактуру гранита или теплый блеск мрамора»²⁰. Перестановка объемных декораций оказалась делом трудоемким и небыстрым. Ирвинг вышел из положения просто: он увеличил штат рабочих сцены: например, в спектакле «Корсиканские братья» (1857) сменой декораций занимались 135 человек. Многие театры в это время уже переходили на электрическое	освещение, но Ирвинг оставался верен старым газовым рожкам и считал, что газовый свет – гораздо мягче, естественнее, дает более глубокие тени и более прозрачные полутона. Световые эффекты усугубляли впечатление грандиозности таких шекспировских спектаклей Лицеума, как «Много шума из ничего» (1882), «Двенадцатая ночь» (1884), «Макбет» (1888), «Король Лир» (1892), «Генрих VIII» (1892), «Цимбелин» (1896) и, наконец, «Кориолан» (1901). Даже издававшие виды старые критики, помнившие работы Ч. Кина, с изумлением писали о красоте ирвинговских зрелищ. «Фауст» Ирвинга в Лицеуме, поставленный по 1-й части трагедии Гете, адаптированный штатным драматургом У. Уилсом в искусной, но излишне мелодраматической манере, демонстрирует значимость живописи в театре XIX века. Это свидетельствует и о том, что позднеромантический театр процветал одновременно с новой драмой и новыми театральными формами театра. У Ирвинга «Фауст» был задуман ради ¹⁹ Hazlitt W., Hunt L., Lamb C., Bernard Shaw G., Beerbohm M., Rowell G. <i>Op.cit.</i> P. 134. ²⁰ Бачелис Т.И. <i>Указ. соч.</i> С. 33. Генри Ирвинг. «Фауст» в театре Лицеум. Сцена «Сад Марты» на закате. (Board of the Trustees of the Victoria & Albert Museum), 1885 

<i>Pro настоящее</i>	<i>Эм</i>
живописного воссоздания средневековой Германии, а также ради звездного полета его собственного Мефистофеля. «Чудес» в представлении было много: клубы дыма, из которых появляется Мефистофель (использовались «дальние родственники» современных дымовых машин), облако тумана, уносящее Мефистофеля и омоложенного Фауста; вырывающееся из стола по воле черта пламя; рассыпающиеся от скрещенных шпаг Валлентина и Фауста искры. В настоящие, но затупленные мечи были вмонтированы по две железные пластины, подключенные к мощной батарее. Через правый ботинок и правую перчатку актеров проходил ток в 90 ватт. Таким образом, в Лицеуме впервые применили электричество, причем, не в банальном качестве, для освещения пространства, а для спецэффекта. Вершиной изобретательности Ирвинга стала сцена Вальпургиевой ночи с использованием все тех же небольших разрядов, которые были словно блуждающие огоньки в ночи. «Фауст» стал самым кассовым спектаклем за всю историю Лицеума. Неоднократно возобновляемый, он в общей сложности прошел 792 раза, из них – 375 раз подряд. Критики подчеркивали художественные достоинства спектакля, сравнивая его с картинами А. Дюрера, Рембрандта, Д. Мартина и Г. Доре. В Лицеуме Ирвинг сам был художником по свету (хотя в те времена подобное понятие еще отсутствовало) и искусно оперировал газовым освещением и светом лампы. Столь же умело он использовал и дым, на фоне которого свет, окрашенный через фильтр, воспринимался глазом намного отчетливее. Но все же надо сказать, что	того ошеломляющего впечатления от спектакля, было бы не достичь без соединения сложной доэлектрической осветительной театральной технологии XIX века с первыми «электрическими» опытами, используемыми на первых порах, главным образом, для эффектов, а не для освещения. К электрическому освещению театр присматривался долго. То ли он еще не успел «наиграться» газом, то ли «магическая энергия» казалась ему чем-то враждебным. Однако дуговая лампа ждала своего часа 36 лет после изобретения. А ведь именно техника электрического освещения помогла театру обрести новые, доселе не познанные им возможности. Стоит, кстати, отметить, что право называть себя первооткрывателями электрического освещения принадлежит русским. Первым человеком, заставившим эту невидимую силу излучать свет, был русский физик В.В. Петров. В 1803 году он провел опыт, в результате которого смог добиться от двух угольных палочек, соединенных гальванической батареей, яркого пламени. Через 10 лет этот же опыт был проделан английским ученым Х. Дэви, и слава уже совершённого открытия почему-то досталась ему. И еще один любопытный факт из истории электричества: ведь лампочку накаливания, имя изобретателя которой мы знаем с детства, по сути, тоже изобрел не Томас Эдисон. Идея в то время, похоже, витала в воздухе. Например, бельгиец Б.-А.-М. Джобард предложил в 1838 году накалять угольную пластину в безвоздушном пространстве, Ф. де Молейн в 1841 году взял патент на свою лампочку накаливания с платиновой

<i>Сценография</i>	<i>Эм</i>
спиралью, а германский часовщик Г. Гебель в 1854 году представил в Нью-Йорке обугленную бамбуковую нить толщиной 0,2 мм, помещенную в вакуум (угольная нить светилась значительно дольше, чем металлические, использовавшиеся в экспериментах). К этому списку можно присовокупить и нашего соотечественника А.Н. Лодыгина, получившего в 1874 году патент на нитевую лампу, в которой в качестве нити накала он использовал угольный стержень, так же помещенный в вакуумный сосуд. Вряд ли изобретатели масляных светильников могли представить себе то многообразие осветительной аппаратуры, появившейся в театрах после рождения лампочки накаливания. Многочисленные семейства прожекторов, сканеры, проекционные устройства, управляемые приборы и световые пушки стали привычными инструментами в работе современных художников по свету. НАТУРАЛИЗМ И СИМВОЛИЗМ: ВЗГЛЯД НА СВЕТ «Чистый» натурализм, как справедливо заметил французский театровед С. Домм, «породил весьма художочную драматургию»²¹, но режиссерам-натуралистам «ни в полнокровии, ни в последовательности не откажешь»²². Настойчивее всех внедрял художественные принципы Золя в сценическую практику руководитель парижского Свободного театра Андре Антуан. Он ясно понимал свои задачи. Его искусству потребовалась обстоятельная, подробная и узнаваемая характеристика места действия. Ведь вопрос, где происходит действие,	занимал натуралистов не меньше, чем характеры героев. Ради создания убедительного образа среды пришлось по-новому осмыслить пространство сцены. «Пространство для натуралистов имеет значение капитальное: чтобы создать на сцене впечатление, аутентичное доподлинной жизни, следует организовать картину, которая бы полностью предопределяла все движения персонажей внутри нее», – писал французский театровед Д. Бабле²³. Желая придать спектаклю значение «выреза из жизни», Антуан должен был приложить максимум усилий. Весь антураж, все аксессуары говорили об одном: здесь, внутри видимого публике уголка действительности, под бременем обыденных забот, влачится обыденное существование ничем не примечательных людей. Забота о «красоте» спектакля теряла всякий смысл, пафос воспринимался, как признак фальши. Чтобы «организовать картину», понадобилось, во-первых, отделить сцену от зрительного зала условной «четвертой стеной», сквозь которую публика видит жизнь персонажей, а во-вторых, все прочие условности театрального действия скрыть, подавить, если не уничтожить, то свести к минимуму. Проще всего такая цель достигалась в интерьере. Сценический натурализм как огня боялся и старался избегать живой природы, пейзажа, даже городского. Писанные задники приводили Антуана в ужас. «Эта странная вещь, – говорил он с отвращением, – висит в трех метрах от рамп, при ярком свете, не оставляя никакого сомнения в обмане»²⁴. Наблюдательности Антуана в узких рамках интерьера, которую

²¹ Dhomme S. La mise en scene contemporaine D' Andre Antoine a Bertolt Brecht., P. 1959. P. 42.

²² Бачелус Т.И. Указ. соч. С. 43.

²³ Bablet D. Esthetique generale du Decor de Theatre de 1870 a 1914. P. 1965. P. 123.

²⁴ Хрестоматия по истории западного театра на рубеже XIX – XX веков. М., Л., 1939. С. 91.

Pro настоящее



он называл «обитаемой декорацией»²⁵, была свойственна неоспоримая аналитическая точность. Освещение Антуан все время старался приблизить к реальному, поэтому часто размещал источники света не за пределами сцены (рампа, софиты и т.п.), а внутри нее, непосредственно над планшетом, например, расставлял лампы на столах. И яркими подобные светильники не бывали. Как следствие такого светового оформления, сценические картины Антуана, как правило, были темны, и атмосфера в них царил печальная.

Условный сценический реализм, в отличие от романтизма, не стремился к световой имитации ради создания волшебной картины или романтической правдивости, ограничиваясь лишь обозначением явления. Реализм, как ни парадоксально, допускал рисованные зеркала, в которых не могло появиться изображение, и рисованную мебель с рисованными тенями, направление и чья величина не соответствовали реальным теням предметов и актеров на освещенной сцене. Световые эффекты были неправдоподобны: зигзаги молнии могли попадать на листья деревьев, а в дневной сцене за открытым окном изображалась непроглядная тьма или тускло горела одинокая лампочка. Приборы сценического освещения были все те же: рампа, верхние и боковые софиты. Цветовая палитра освещения исчерпывалась тремя цветами: основным белым, красным и зеленым. Главной задачей освещения было обеспечить хорошую видимость исполнителей и декораций.

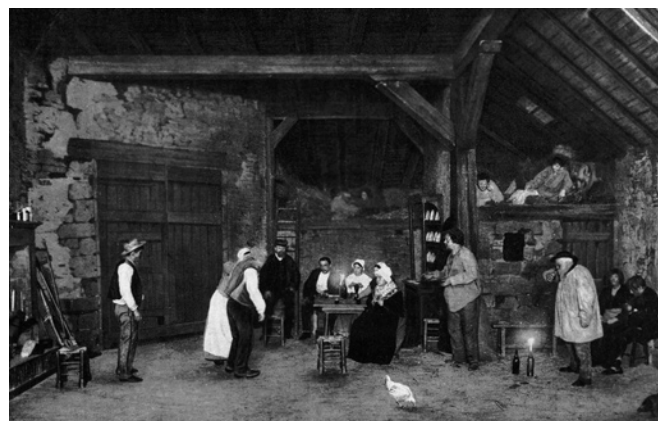
И, тем не менее, у театра реалистического направления появились значительные достижения в

технике оформления спектаклей. Важнейшее новшество – павильон, то есть комната с двумя или тремя стенами и обстановкой, ранее изображавшаяся с помощью рисованных кулис. Павильон придавал большую убедительность сценическому действию. Внутренность павильона достаточно хорошо освещалась рампой и люстрой в зрительном зале. Кроме этого по верху сцены, за занавесом, помещался так называемый портал-ный софит, который помогал общему освещению сцены и убирал тени на задней стене павильона. Вторым значительным достижением стало затемнение зрительного зала во время спектакля, позволившее сосредоточить внимание зрителей на сцене, – но оно стало возможным лишь при полном переходе театров на использование электричества (попробуйте сразу затемнить и снова осветить многоярусный зал при помощи свечей!).

Натуралистические течения в искусстве второй половины XIX века нашли отражение и в световой композиции спектаклей. В это время пересматриваются технические средства освещения, и вновь обсуждается несовершенство рам-

²⁵ Antoine A. Mes souvenirs sur le Theatre Libre. P., 1921. P. 306.

А. Антуан.
«Земля», «Свободный театр».
(British Library), 1900



Сценография



пового освещения, разрушающего необходимую иллюзорность сценического действия. Еще Саббатини (изобретатель «адского огня») указывал на главные недостатки ramпы, как основного источника света: она ослепляла исполнителей, но при этом слабо освещала сцену; оформление сцены и лица артистов искажались тенями из-за создаваемого рамповым освещением рисунка. При переходе на электрическое освещение эти недостатки усилились. «Яркое освещение из-под пола еще более, чем прежде, стало уродовать лица артистов, набрасывая тени на щеки, лоб, верхнюю часть носа и ярко озаряя снизу подбородок, ноздри и верхнюю часть глазницы. Переход от полутемной сцены к ослепительной полосе ramпы в момент поднятия занавеса очень резко сказался на нервах артистов. Внезапный свет иных буквально ошеломяет, и надо много усилий, чтобы войти в надлежащий тон роли и отделаться от первого толчка, вызванного сильным снопом лучей, бьющих прямо в глаза артисту. Темнота зрительного зала еще более усиливает блеск ramпы», – писал С. Данилов в статье «История освещения театральных подмостков»²⁶, посвященной рамповому освещению. Далее в статье говорится, что для получения определенного эффекта от источника освещения, олицетворяющего солнце, луну, зарево пожара, рассвет и прочее, нужно определить его положение и основываться на его действии в зависимости от сюжета и задач. Даже при облачности на небе можно найти небольшое сосредоточение света там, где за облаками находится

солнце. В любом реальном случае наблюдается «единство света»: лучи идут или сбоку, или сверху, то есть обычно в одном направлении, и уж, во всяком случае, не освещают предметы снизу и со всех сторон одновременно. Отсюда – естественные, привычные контрасты света и тени, которые можно наблюдать в помещении или на открытом воздухе. На сцене их воспроизвести невозможно, если использовать рамповое освещение. Иными словами, рампа не приспособлена к задачам художественного освещения сцены.

Начинающий французский поэт, тяготевший к символизму, Поль Фор (1872–1960) в противовес Свободному театру Антуана решил возродить «идеалистическое» искусство. Борьба Антуана против бульварного театра Э. Скриба и Э. Лабиша вызывала у него сочувствие, а принципы «верного наблюдения» внушали доверие, но, как полагал Фор, к этим «великолепным принципам» надо было «только добавить нечто иное», называемое «идеалом»²⁷. Летом 1890 года в Париже было организовано два театра – Идеалистический театр и Театр Микст. Руководителем первого был Луи Жермен, а второго – Фор. В октябре того же года оба театра объединяются и дают начало Художественному театру, во главе которого становится восемнадцатилетний Фор. «Конечно, – пояснял Фор впоследствии, – Свободный театр был необходим», но театру узнаваемой действительности Фор хотел противопоставить театр мечты, «храм идеи»; искусству, сосредоточившему внимание на внешности явлений, – искусству, которое способно проникнуть в их сокровенную, скрытую сущность.

²⁶ Данилов С.С. История освещения театральных подмостков. Театральная техника и технология: Сборник рекомендательных материалов. М., 1984. С. 151.

²⁷ Гвоздев А.А. Западноевропейский театр на рубеже XIX и XX столетий. Л., М., 1939. С. 110.

Pro настоящее



Сгруппировавшиеся вокруг Фор молодые энтузиасты давали спектакли в разных плохо и наспех оборудованных помещениях, своего зала у них не было. Сперва они ставили В. Гюго и П.Б. Шелли. Но потом последовал крутой поворот. 21 мая 1891 года Фор дал торжественный вечер в честь живописца П. Гогена и поэта П. Верлена, виднейших символистов того времени. Вечер начался чтением стихов А. де Ламартина, В. Гюго, Ш. Бодлера и Эдгара По, а завершился первой в истории постановкой метерлинковской драмы «Непрошенная». С этого момента парижский Художественный театр «присягнул на верность символизму», и вся его быстротечная история (ноябрь 1890 – март 1892) протекала в поисках формы символистского спектакля. Эфемерное предприятие Фор поддерживали лидеры французского символизма – С. Малларме, Ж. Мореас, А. де Ренье, Э. Верхарн, а оформителями спектаклей Художественного театра стали известные живописцы О. Редон, который называл себя «художником-музыкантом», Э. Бернар, П. Серюзье. «Театр поэтов» был в то же время и «театром живописцев». Особенно интенсивно сотрудничал с Фором художник Морис Дени, который радостно предвкушал скорое и «универсальное торжество фантазий эстетов над тупыми усилиями подражателей, всемирный триумф чувства красоты над ложью натуралистов»²⁸. Взамен иллюзорной декорации в Художественном театре применялась декорация ассоциативная, аккомпанирующая голосу и способная дать пьесе или поэме цветное созвучие, эмоциональную аналогию. Такие цели вполне соответствовали

намерениям сплотившейся вокруг театра группы художников-«набидов» («наби» – на иврите «пророк»).

«Набиды» пытались вернуть изобразительному искусству локальный цвет, наивную простоту старинной фрески, витража, гобелена и пользовались для этой цели неглубокой, придвинутой к рампе сценой, как своего рода рамой для их живописных панно. Иными словами, «театральную декорацию заменила декоративная живопись»²⁹. Цветовые сочетания претендовали на выражение символики смыслов. Эту идею высказывал, в частности, Гоген: «Цвет, имеющий такие же вибрации, как музыка, – писал он, – обладает способностью достигнуть того самого общего и, стало быть, самого смутного, что заложено в природе, – ее внутренней силы»³⁰. Принцип «созвучия» тексту, попытки проникновения в тайную его сущность с помощью живописи давали художнику-декоратору свободу действий, поэтому признанные мастера охотно принимали приглашения юного Фор.

Поэтические видения на подмостках Художественного театра «просвечивали» сквозь «четвертую стену», которая, надо заметить, здесь зачастую существовала реально: для создания ощущения волшебства и воздушности в постановках Фор использовалась прозрачная муслиновая или газовая завеса-занавес. Ощущение ирреальности картин достигалось их статичностью. Световому оформлению представлений Фор не доставало сегодняшних масштабов. Но и имевшимися средствами в Художественном театре умело пользовались, обыгрывая свет рампы, различные фактуры

²⁸ Babel D. Op.cit. P. 150.

²⁹ Бачелис Т.И. Указ. соч. С. 59.

³⁰ Мастера искусства об искусстве: В 7 т., В 8 кн. Т. V, кн. 1. М. 1965. С. 165.

Сценография



тканей, цвет костюмов – все это работало на создание атмосферы тайны. Со сцены доносились монотонные голоса, жестикуляция актеров была сомнамбулической. Иногда на авансцене Фор помещал «чтицу в длинной голубой тунике», которая не только повторяла, словно эхо, реплики, но произносила и авторские ремарки, поясняя чувства, испытываемые персонажами, комментируя их входы и выходы. Голос чтицы звучал, как ритмизованная проза, подобно белому стиху³¹. Вся эта по-своему целостная система создавала впечатление некоей заколдованности. Механизм традиционного спектакля с диалогами, развитием действия и сюжетом был отвергнут во имя камерного представления, наполненного лиризмом.

Многие мотивы парижского театра поэтов конца XIX века отдаленно вторили искусству префаэлитов. Декораторы Художественного театра находили прообразы своих композиций во фресковой живописи, витражах и мозаиках позднего средневековья.

Один из реформаторов французского театра конца XIX – начала XX в., актер и режиссер Орельен Франсуа Мари Люнье-По (1869–1940; кстати, вторую фамилию он взял в знак преклонения перед личностью и творчеством Эдгара По), был человеком более предприимчивым по сравнению с Фором. В 1893 году Люнье-По открыл в Париже театр «Творчество», успешно функционировавший под его руководством более трех десятилетий. В одном из первых интервью он заявил, что его главная задача – «построить рядом с современным театром, полностью погруженным в социальную



и моральную проблематику и жаждущим форм фиксированного правдоподобия, иной, полуреалистический, воодушевляемый поэзией театр фантазии и сновидений»³². Спектакль «Пелеас и Мелисанда» по пьесе М. Метерлинка эти обещания подтвердил. Автор прислал Люнье-По подробные наставления: в соответствии с ними зрелище было стилизовано в духе полотен Г. Мемлинга и выдержано в глубоких сине-лиловых и оранжевых тонах. Люнье-По погасил рампу, декламирующих актеров освещал лучами прожекторов, находившихся в зрительном зале, как бы вырывая их фигуры из тьмы. Подобные устройства можно назвать прообразами сегодняшних так называемых «пушек», которые используются для дополнительных световых акцентов на главных действующих лицах. А. де Ренье восторгался «красиво стилизованными декорациями леса, дворцового зала, скалистого морского берега, красивыми фигурами актеров в костюмах из шерсти и шелка», тем, что все образы «очерчены не столько линией рисунка, сколько пятнами цвета»³³. Постановка Люнье-По была продуманной и основательной.

Диапазон театра «Творчество» расширился. Люнье-По знакомил

О. Люнье-По. «Мера за меру», Цирк д'Ивер, Париж. (Bibliothèque Nationale), 1898

³¹ Robicher J. Le symbolisme au Theatre. P. 1957. P. 115.

³² Lalou R. Le Theatre en France depuis 1900. P. 1944. P. 34.

³³ Kindermann H. Ibid. S. 82.

парижан с О. Уайльдом («Саломея») и А. Шницлером («Последние маски»), Г. фон Гофмансталем («Электра») и Г. Д'Аннунцио («Джоконда»), ставил «Сакунталу» Калидасы и «Спасенную Венецию» Т. Отвея, из русской классики выбрал «Ревизора», из современной ему русской драмы – «На дне». Даже предпринял попытку воскресить елизаветинские формы спектакля и поставить на цирковой арене «Мера за меру» Шекспира.

Нередко на сцене театра «Творчество» появлялись чувствительные мелодрамы и волшебные феерии, те и другие – с обязательной символистской окраской. От юношеского максимализма Фора Люнье-По ушел далеко. Символисты стали искать собственные способы воздействия на зрителя. Световая имитация в символистском театре создавалась не ради правдоподобия. Например, старинный эффект лунной ночи нужен был, чтобы подарить зрителю мистическое ощущение нереального потустороннего мира. Стремление к недосказанности, беспелесности привело к тому, что техника иллюзорного освещения стала казаться излишней, поскольку давала впечатление реальности. Даже извечные рампа и софиты слишком подчеркивали подлинность обстановки на сцене, чрезмерно ее материализовывали. Взамен софита и рампы символический театр начинает применять более локализованное освещение, сосредоточивая все внимание зрителя на одном маленьком участке сцены и погружая в темноту ее глубину и боковые кулисы. При таком освещении видимый участок «отрывался» от реальности, растворенной в темноте, и становился частью нового неведомого мира.

КРЭГ И ЕГО РЕЖИССУРА СВЕТА

«Эдвард Гордон Крэг застал искусство сцены в период живописного противоборства новаторов и архаистов, целеустремленных фанатиков и практичных эклектиков, людей дела и людей идеала»³⁴. Он радикальнее всех отрицал натуралистический стиль декорации и актерской игры. Сын актрисы Э. Терри и архитектора Э.-У. Годвина жил театром и искусством с юных лет. Как уже упоминалось, Э. Терри много и плодотворно работала в Лицеуме в дуэте с Г. Ирвингом. Гордон Крэг (1872–1966) рос за кулисами Лицеума, где достаточно рано начал участвовать в постановках Ирвинга. В возрасте 17 лет он даже сыграл Гамлета в лондонском театре «Олимпик». Он был очень хорош собой, а мать считала его актером выдающегося таланта. Но его все больше и больше интересовала графика, сценография и режиссура. Крэг-актер ушел со сцены в 1897 году, чтобы в 1900-х вернуться режиссером. За это время он освоил искусство гравюры по дереву, достиг истинного мастерства в ксилографии, удачно гравировал портреты.

Уже в ранние годы Крэг смог реализовать на практике кое-что из своих идей. Но расцвет его теорий пришелся на вторую половину его творческого пути, когда юношеский пыл воплощать и переосмысливать театральный мир угас.

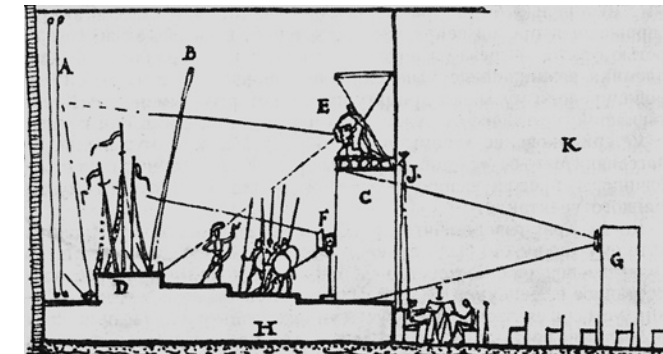
Приглашение вернуться в театр после паузы последовало с неожиданной стороны – от Перселловского общества, существовавшего с 1876 года и к драматическому искусству непричастного. Общество занималось поиском и публикацией произведений Г. Перселла, великого, но забытого английского

³⁴ Бачелис Т.И. Указ. соч. С. 65.



композитора второй половины XVII века. После обнаружения первых его произведений Общество стало организовывать концерты. К концу 1890-х годов возникла идея показать в концертном исполнении его оперу «Дидона и Эней». О сценической постановке забытого шедевра еще даже и не думали. Дирижер и органист Мартин Шоу привлек к опере внимание Крэга. Впоследствии Крэг вспоминал: «...мое сознание проснулось. <...> Как только я услышал хоры первого акта, я увидел в них нечто по-настоящему замечательное и захватывающее»³⁵.

Консерватория в Хемпстеде, где предстояло осуществить постановку, была не приспособлена для театральных спектаклей. Большой помост соединялся со зрительным залом широкими деревянными ступенями, где обычно располагались оркестранты. Первым делом Крэг должен был превратить эту концертную эстраду в некое подобие сцены. И именно благодаря трудностям у Крэга появилась возможность работать с чистого листа – устраивать сцену и свет так, как было удобно и необходимо ему. «На переднем крае платформы, – вспоминал он спустя много лет, – я установил широкую сценическую раму, которую поддерживали восемь вертикальных шестов»³⁶. Еще шесть или восемь таких же вертикалей Крэг соорудил в глубине образовавшейся сцены,



ориентируясь на очертания концертного помоста. Сам помост он несколько видоизменил: в глубине была сделана еще одна высокая платформа, а впереди – дополнительная низкая площадка, напоминающая просцениум. В результате образовалась глубокая и широкая пятиуровневая сцена, лишенная обычных боковых кулис. Ширина сцены вдвое превышала ее высоту. По словам Крэга, он «вовсе не стремился поразить зрителей оригинальностью пропорций»³⁷, а просто старался расчистить место для хора. И, тем не менее, пропорции возникли непривычные: прямоугольник сцены, сильно растянутый по горизонтали, пять площадок на разной высоте, где велось действие. Рама оперного спектакля тоже выглядела странно, была совершенно не похожа на привычный золотой портал. Вместо золота Крэг использовал широкие полосы тусклого серо-коричневого сукна, со всех сторон замыкавшие зеркало сцены.

Решившись ставить спектакль, Крэг принял на себя обязанности не только режиссера, но и художника. В подобном методе сразу же был заложен секрет успешной постановки – один и тот же человек, разбирающийся в устройстве сцены и понимающий в театре, готовил

Гордон Крэг.
«Дидона и Эней».
Облака (горизонт).
1900

Гордон Крэг.
«Дидона и Эней».
Расположение осветительных приборов;
А. Два задника, синий и серый.
В. Серый тюль, натянутый на раму.
С. Временный портал, обтянутый серым холстом, и верхний подвес с осветительными приборами.
D. Шесты и тонкие канаты, изображающие корабельные мачты.
Е. Пять софитов с цветными фильтрами.
F. Проектора на планшете, по одному с каждого края.
G. «Вынос» – прожектора, вынесенные в зрительный зал.
H. Постоянный помост концертной эстрады.
I. Оркестр.
J. Серый занавес.
K. Зрительный зал, 1900

³⁵ Craig Edward Gordon. Index to the Story of my days. N.Y., 1957. P. 221.

³⁶ Ibid. P. 225–228.

³⁷ Ibid. P. 250.

<i>Pro настоящее</i>	
спектакль, обдумывая одновременно все его аспекты. Не упускал Крэг из виду и такую, по мнению некоторых, мелочь, как свет. Его режиссерская концепция спектакля включала в себя не только оформление сцены, но и освещение этого оформления. Он органично соединил эти две вроде бы различные профессии, нисколько о том не задумываясь. Безусловно, этот шаг был вынужденным: Перселловское общество не обладало такими финансовыми ресурсами, чтобы пригласить еще и художника, а Крэг превосходно владел карандашом, резцом и кистью. Режиссура Крэга всегда начиналась с эскиза. Прообраз спектакля возникал на плотном листе бумаги или куске картона. В таком зрительном предощущении формы был для Крэга залог цельности замысла. Кардинальное новшество композиции «Дидоны и Энея» состояло в том, что режиссер отказался от воссоздания места действия трагедии и выдвинул взамен принцип эстетической организации сценического пространства. Сцена больше не должна была ни пояснять, ни комментировать, ни так или иначе оправдывать развитие действия. Она осмысливалась иначе. Отныне она оформлялась так, чтобы видимое публике пространство воспринималось как трагедийное и выражало суть трагедии. Такой подход, в известной мере, напоминал уже знакомые нам парижские поиски «аккомпанирующей» декорации Фора и Люнье-По. Отчасти были сходны с парижскими и крэговские приемы освещения. Дальше начинались различия, и очень существенные. Независимо от того, знал ли Крэг об экспериментах	парижан, он предложил и осуществил принципиально иную интерпретацию пространства. Сценическая композиция выстраивалась по аналогии с композицией музыкальной. Музыка диктовала архитектонику, архитектор организовывала весь облик спектакля, хотя конструкция еще пряталась за украшающими «одеждами». Режиссер с наслаждением укутывал ее всевозможным декором – волшебнo-вуалевым, световым, цветовым. Его целью была, прежде всего, красота. Она рождалась сама собой, ее провоцировали музыка и драматургия, с которыми имел дело Крэг, ставивший, в отличие от режиссеров-парижан, не стихи или поэмы, не метерлинковские «драмы ожидания», а высокую музыкальную трагедию. Методы «световой режиссуры» Крэга были полностью подчинены «предощущению целостной трагедийной формы музыкального спектакля»³⁸. Когда Крэг говорил, что приобрел все свои навыки у Ирвинга и ему «не нужно было лучшего учителя»³⁹, он, прежде всего, имел в виду изощренное мастерство световой и цветовой партитуры, разработанное в Лицеуме. Не отказываясь от газового освещения, Ирвинг усовершенствовал систему цветных фильтров. Он применял прозрачные цветные лаки разных оттенков, впервые расчленил рампу на несколько секций, каждая из которых светилась по-разному, впервые ввел в практику специальные световые репетиции – то, что сегодня абсолютно нормально для любого, даже небольшого спектакля. Без установки света и «прописывания» световой партитуры сегодня невозможно представить работу над спектаклем.

³⁸ Бачелис Т.И. Указ. соч. С. 81.

³⁹ Craig Edward Gordon. Op.cit. P. 195–197.

<i>Сценография</i>	
И, хотя Крэг пользовался светом иначе и совсем в иных целях, опыт Ирвинга многое ему подсказал. Некоторые приемы Крэга были подсказаны и довольно известным театральным экспериментатором Губертом фон Херкомером. Энтузиаст-вагнерианец, Херкомер был в некотором роде эклектиком: с одной стороны, ему импонировала натуралистическая достоверность оформления, с другой – он, подобно Вагнеру, сохранял приверженность старым оперным эффектам. Но в освещении сцены Херкомер предложил нечто оригинальное. В его лекции, которую в 1892 году прослушал молодой Крэг, было, в частности, высказано такое соображение: «Через световое устройство мы прикоснемся к реальной магии искусства»⁴⁰. Херкомер резко возражал против «смешной традиции рампового освещения»⁴¹. Такого рода протесты тогда слышались часто, однако Херкомер протестами не ограничился. Есть сведения, что во время одного из своих экспериментальных спектаклей в театре «Бюссей» он (как и Люнье-По в «Пелеасе и Мелисанде») вообще отказался от рампы, вынес осветительную аппаратуру в зрительный зал и установил источники света в восьми метрах от сцены на высоте лиц актеров, дабы избежать «неестественного» освещения снизу⁴². Сын Крэга, Эдвард, в 1968 году даже прочел на Венецианском крэговском симпозиуме доклад «Гордон Крэг и Губерт фон Херкомер», где утверждал, что способ освещения «Дидоны и Энея» сложился у его отца под впечатлением лекций Херкомера. Для постановки оперы Перселла Крэг «взял напрокат самые лучшие по тем временам комплекты	электрических ламп»⁴³, которыми располагала одна лондонская фирма, которая демонстрировала раскрашенные фотографии с помощью волшебного фонаря. Возможности электричества тогда не одного Крэга побуждали по-разному экспериментировать с освещением сцены. Крэг просто действовал радикальнее всех, то есть подобие традиционного на тот момент театрального освещения он не воссоздавал. Ему и в голову не пришло устраивать в концертном зале нечто похожее на рампу (неотъемлемую часть сцены-коробки). Напротив, отсутствие рампы он воспринял как великое благо – и всю систему расположения источников света преобразовал полностью, отказавшись не только от рампы, но и от лампионов в кулисах, от порталных софитов, от расставлявшихся на планшете подсвечков («бережков» или «щитков»). По сути, Крэг самостоятельно организовал необходимое ему, удобное и рациональное, с его точки зрения, световое оформление без лишних перегрузок и лишнего «железа». Главный принцип был прост: свет падал на сцену сверху. Основную группу осветительных приборов Крэг установил высоко над сценой, на специальном «мосте», подвешенном за верхним порталным обрезом. Другую группу светильников поместил на высокой подставке, сооруженной в глубине зрительного зала. Лучи этих далеких прожекторов шли по горизонталям над головами зрителей и оркестрантов, которые сидели перед сценой. Они озаряли лица актеров и «рисовали» причудливые тени на заднике. Если сцена в этом спектакле получилась растянутой в ширину (Бабле назвал ее

⁴⁰ Craig E. Gordon Craig and Hubert von Kerkomer // Theatre Research. Vol. X, N 1, 1969. P. 11.

⁴¹ Ibid. P. 15.

⁴² Извеков Н. П. Свет на сцене. Л.; М., 1940. С. 240.

⁴³ Craig E. Op.cit. P. 12.

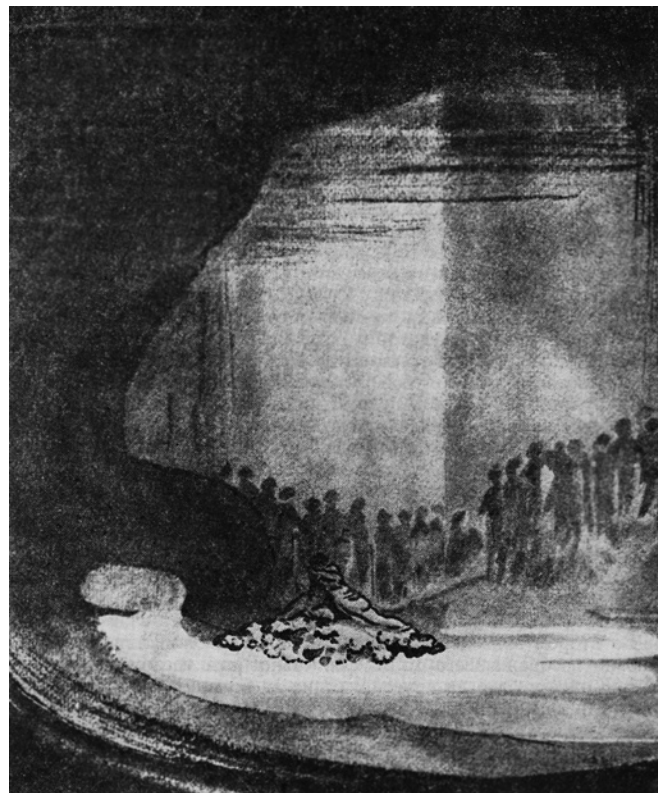
Pro настоящее	
широкоэкранный), то произошло это еще и потому, что, слегка опустив вниз верхний край сценической рамы, Крэг установил за ним невидимые зрителям (они были скрыты от зрительского взора верхним краем рамы сцены) мощные лампы с целью создать впечатление светового потока, льющегося с высоты. Задолго до проникновения электричества в театральные обиход, постановщики оперных спектаклей пользовались цветными фильтрами, а также прозрачными занавесами из тюля или газа. Розовые лучи «согревали» сцену, когда необходимо было создать иллюзию восхода солнца, и багряные лучи гасли, чтобы показать, как близится ночь и т. п. Подобный способ использовать цветной луч и прозрачный занавес в иллюзорных целях Крэг отклонил. В его постановке свет не притворялся «натуральным», «солнечным». Прозрачный занавес, который в прежних оперных спектаклях всегда находился на первом плане, Крэг отодвинул в глубину, чтобы он отделял три передние площадки от двух задних и позволял бы варьировать освещение горизонта. Светло-серая газовая ткань, обретая в зависимости от окраски луча то голубоватый, то зеленоватый оттенок, придавала всей сценической картине ирреальный, несколько мистический характер. Единственной функционально оправданной деталью в структуре спектакля был маленький трон Дидоны, сверху прикрытый куполообразным балдахином. Трон окружали зеленые решетки, сплетенные как бы из виноградной лозы. Сама Дидона восседала на алых подушках. Ее трон находился в распахнутом настежь сценическом пространстве – в бесконечном трагедийном мире. Позади трона открывалась бескрайняя даль. Задник, на котором Крэг изобразил клубящиеся облака, в световом луче менял цвет, и ткань, переливаясь оттенками от ультрамаринового до лилового, таинственно мерцала. Журналистка М. Кокс, видевшая спектакль, писала: «Если в первом акте ощутима была намеренная и резкая дисгармония зеленого, пурпурного, синего и багрового, то в последнем акте воцарялась спокойная и торжественная красота. Игра света на горизонте создавала глубокие переливы синевы, которая постепенно становилась все призрачнее, зелень и пурпур соединялись в многослойной гармонии»⁴⁴. Спустя несколько лет Крэг так сформулировал главный принцип постановки «Дидоны и Энея»: «Цвет и линия в движении»⁴⁵. Это означало, что и цвет, и линия получали в сценическом пространстве необычайный смысл, «их движение выражало динамику трагедийных эмоций»⁴⁶. Сцену отплытия Энея Крэг осуществил на фоне синего задника. Желтые лучи плавно скользили по прозрачной газовой завесе. Вместо флотилии кораблей в глубине виднелось всего лишь несколько линий мачт. Этого режиссеру было достаточно, и никакие другие подробности его не интересовали. В разработке этого эпизода Крэг нащупал важнейший принцип, который впоследствии сам сформулирует, а многие потом начнут за ним повторять: «Общее впечатление достигается частью вместо целого»⁴⁷. Но, конечно же, в процессе постановки «Дидоны и Энея» Крэг еще не пытался теоретически осознать собственные находки.	⁴⁴ Цит. по: Bablet D. Edward Gordon Craig. P., 1962. P. 57. ⁴⁵ Craig Ed. Gordon Craig. The story of his life. N.Y., 1968. P. 162. ⁴⁶ Бачелис Т.И. Указ. соч. С. 85. ⁴⁷ Craig Edward Gordon. Op.cit. P. 155.

Сценография	
«Сцена ведьм» в перселловской партитуре сама по себе достаточно необычна. Перселл отдал партию главной колдуньи мужскому голосу, что, как пишет В. Конен, уже само по себе вызывает реакцию ужаса, чувство пугающего, уродливого искажения действительного мира. «В ней слышится нечто одновременно и величественное, и зловещее»⁴⁸. Крэг усилил это впечатление, превратив перселловскую колдунью в огромное бесполое и бесформенное чудовище. Костюм-хламида, в которую было облачено чудовище, устилало всю сценическую площадку. Это жутковатое существо освещалось беглыми и бледными «зелеными и синими лучами света, пронизывавшими газовую завесу. <...> Вокруг него, подобно клочьям пены разбушевавшихся морских волн, поднимались и опускались, приплясывая и стелая, озлобленные фурии»⁴⁹. Премьера состоялась, когда в разгаре была англо-бурская война, «вся страна жила тем, что ждала сообщений с юга Африки, и все же молодежь валом валила в хэмпстедский зал на спектакль Крэга и Шоу»⁵⁰. Спектакль в Хэмпстеде сыграли всего три раза. Среди тех, кто успел эти представления увидеть, был У. Йетс, тогда уже известный поэт и основатель Ирландского литературного театра в Дублине. Работа Крэга его потрясла. Он написал Крэгу: «Я считаю ваши декорации к “Дидоне и Энею” самыми лучшими декорациями, какие я когда-либо видел. Вы создали новое искусство». Через год в газетной статье Йетс вернулся к спектаклю Крэга и еще подробнее разъяснил свою точку зрения. По его словам, Крэг «создал идеальную страну, где все возможно, где можно изъясняться стихами или музыкой или всю жизнь выражать себя в танце. И я мечтал бы увидеть в Стратфорде-на-Эйвоне Шекспира в таких декорациях». Еще год спустя Йетс снова вернулся к вопросу об оформлении, декорациях и костюмах Крэга. «Реалистическая декорация, – утверждал он, – скрывает воображение и является не чем иным, как плохой пейзажной живописью, в то время как декорация Гордона Крэга есть новое, специфически присущее театру искусство: она может существовать только в театре, ее невозможно отделить от персонажей, которые движутся на этом фоне»⁵¹. Следующим музыкальным спектаклем, осуществленным совместно с Шоу, стала постановка в 1902 году в небольшом лондонском театре «Грейт Куин стрит» оперы-пасторали Г. Генделя «Ацис и Галатея». Древний миф о счастливых влюбленных и циклопе Полифеме побудил Крэга искать особенно резкие контрасты между безмятежностью начала спектакля и трагизмом финала. Задача осложнялась сравнительно небольшими размерами сцены. Тем не менее, идеи, опробованные в перселловских постановках, получили тут дальнейшее развитие. Простой, но выразительный фон, интенсивность «световой режиссуры» и поиски пластического эквивалента основным темам генделевской музыки – вот что, в первую очередь, занимало Крэга. Первый, идиллический, акт спектакля шел на фоне белого задника в темно-голубом освещении. Весело танцевали юные нимфы и пастухи, беспечность их движений выразительно подчеркивалась крэговской костюмировкой. Если в «Дидоне и Энее» костюмы	⁴⁸ Конен В. Перселл и опера. М., 1978. С. 86. ⁴⁹ Christopher Innes. Theatre Research. Vol. X, N 1. P. 12. ⁵⁰ Ibid. P. 14. ⁵¹ Bablet D. Edward Gordon Craig. P. 61, 63.

свободного покроя, сделанные из льющихся, как бы струящихся дымно-прозрачных материй давали ощущение тревоги, то в пасторали Генделя основным мотивом костюмов, выдержанных в духе art nouveau, стали ленты, узкие полоски шаловливо порхающей ткани. Как писал критик А. Саймонс: «Вы испытываете реальное ощущение пасторальной сцены, радость игры, чувствуете природу, весну, свежесть воздуха,— такое чувство не возникло бы у вас, даже если бы вы слышали плеск настоящей воды среди настоящей травы и настоящих деревьев, изображенных живописцем, под настоящим небом, хорошо написанным на холсте»⁵².

Саймонс, чьи размышления о постановке «Ациса и Галатея» были опубликованы спустя несколько лет после премьеры, попытался сформулировать главные принципы нового сценического искусства, которое создавал Крэг. Цель режиссера, как утверждал критик, «состоит в том, чтобы перенести нас за пределы реальности. Он заменяет изображение объекта тем образом, который этот объект вызывает в нашем сознании <...> Глаз теряется среди этих контуров и этих суровых плоскостей, точных и вместе с тем метафизически таинственных; наш разум принимает их легко, схватывает сразу, так же непосредственно, как и условность стихотворной пьесы <...> Всем его постановкам присущи величие, безграничность, таинственность. Практически обнаженный каркас его сценических композиций содержит в себе поэзию»⁵³.

В сценическое пространство буквально вползала огромная тень Полифема. Тень неуклонно надвигалась на влюбленных, которые,



обнявшись, застыли посреди сцены в красном луче. В подобном использовании света безошибочно просматривается символистский мотив – мотив рока. Критик М. Бирбом писал, что «на подмостках появился подлинный гигант, уникальный и грандиозный, какого никогда и нигде в театре не видывали»⁵⁴.

Фоном радужному настроению первого акта служил белый вуалевый занавес в глубине сцены, освещенный голубым лучом, во втором акте на горизонте возникли золотые контуры дворца, которые затмевала тень циклопа, в третьем – фон был туманно-серым. Пространство как будто погружалось в дымку. Скорбь Галатеи, оплакивавшей возлюбленного,

Гордон Крэг.
«Ацис и Галатея».
Тень циклопа.
Консерватория в Хемпстеде, 1902

⁵² Symons A. *Studies in seven art. L.*, 1906. P. 353.

⁵³ Ibid. P. 354–355.

⁵⁴ Bablet D. *Edward Gordon Craig*. P. 67.

окрашивала картину в траурные тона. Согласно сюжету, здесь необходимо было показать метаморфозу Ациса, воскресшего после смерти в виде вечно журчащего ручья. С помощью сценической машинерии Крэг мог бы достаточно легко осуществить подобное превращение, но он выбрал решение более эффектное: на сером занавесе вдруг начиналось, аккомпанируя музыке, таинственное кружение изогнутых, дрожащих линий. Возникал не совсем прямой намек на «образ ручья», «отдаленная декоративная и музыкальная ассоциация»⁵⁵. Технически это было одно из первых и, что очень важно, удачных применений «гобо». «Гобо» – это плоский, тонкий диск с нанесенным на него иллюстративным материалом. Название произошло от положения, которое этот диск занимает по отношению к источнику света (GOBO – Goes Before Optics, дословно – «находящийся перед оптикой»).

Достаточно быстро Шоу и Крэг обнаружили новый материал для совместной работы. На этот раз их привлекла музыкальная драма «Вифлеем», авторы которой, либреттист Л. Хаусман и композитор Д. Мур, интерпретировали евангельский сюжет в символистском духе. Правда, надо сказать, что ни режиссера, ни дирижера этот «дух» не устраивал. Крэг переключил либретто, сделал в тексте много купюр. Кроме того, Крэг и Шоу ввели в партитуру целый ряд фрагментов из произведений Палестрины, Баха, Бетховена. Мур, скрепя сердце, подчинился их совместному натиску. У режиссера и дирижера была одна общая цель – «избежать новомодной расслабленности текста и музыки,

придать представлению намеренно архаизированный, более суровый облик»⁵⁶. В манере освещения «Вифлеема» просматривается влияние рембрандтовских полотен, характерной для Рембрандта игры светотени. Но не оно одно определяло стиль и общие очертания композиции. Как «Дидона и Эней», музыкальная драма «Вифлеем» ставилась не в театре, а в большом зале Имперского института в Кенсингтоне. По этому поводу стоит вспомнить слова П. Брука: «Эпоха за эпохой самые яркие театральные события происходят за пределами специально отведенных для них помещений»⁵⁷.

Оказавшись в ситуации, когда пропорции будущей сцены снова полностью зависели от Крэга (в аудитории, где предстояло работать, не было никаких подмостков), он решил выстроить огромный 50-метровый помост, занявший почти половину вытянутого в длину зала. Как и в Хэмпстеде, сцена была «широкоэкранной» и невысокой. Как и в Хэмпстеде, Крэг отказался от рампы, порталных софитов, боковых лампионов. Сцена освещалась сверху и из глубины зала. Акустика аудитории была не идеальной, поэтому, чтобы преодолеть дефекты распространения звука, Крэг затянул стены и потолок зала голубой холстиной. Это новшество дало отличный результат: недостатки акустики были устранены, а внешне зал стал органичным продолжением сцены, где Крэг манипулировал сменой занавесов и световыми лучами под звуки старинной музыки.

В первом эпизоде на фоне темно-синего неба отчетливо прорисовывались фигуры пастухов. Вся атмосфера дышала покоем и



Крепление Gobo прожектору

⁵⁵ Бачелис Т.И. Указ. соч. С. 90.

⁵⁶ Craig Ed. *Gordon Craig. The story of his life*. P. 165.

⁵⁷ Брук П. *Пустое пространство*. М., 1976. С. 118.

<i>Pro настоящее</i>	<i>Эм</i>
тишиной, в небе зажигались звезды. Во втором эпизоде позади наклонного помоста, изображавшего холм, фон становился тревожно пурпурным. К холму «волна за волной» (Крэг сам называл эти движения «волнами») поочередно устремлялись отдельные группы персонажей. Сперва к Деве Марии шли волхвы, один – в черном одеянии, второй – в сером, третий – в белом; затем – паломники-бедняки, нищие и убогие, калеки на костылях, кающиеся грешники, преступники. Были в этой группе и бродячий музыкант, и актер-кукольник, тащивший за собой марионетку. Следующая «волна» начинала свое шествие из глубины зрительного зала. Она состояла из пастухов и ангелов со святым Иосифом во главе. Следом являлись паломники-богачи в ярко-зеленых, золотых и алых нарядах⁵⁸. Но главным событием музыкальной драмы был момент чуда – рождение Христа. В партитуре Крэга этот момент символически отмечался мощным вертикальным лучом света – «столбом света», который вспыхивал в колыбели и снизу вверх прорезал потемневшее пространство сцены, озаряя одну только фигуру Богородицы, склонившейся к младенцу. Подразумевалось, что ребенок родился из света. Никакой традиционной в таких случаях куклы не было. Затем световой столб словно «разливался вширь, оживали краски, начиналась радостная игра пурпура и золота, зелени и синевы»⁵⁹. Не стоит забывать, что постановка была всего лишь рождественской иллюстрацией евангельского текста. «Но Крэг, опираясь в основном на музыку Палестрины и Баха, сумел – с	помощью максимально простых и мощных световых эффектов – создать суровое и возвышенное, истинно мистериальное зрелище»⁶⁰. Музыкальные спектакли Крэга дали мощный толчок исканиям и экспериментам многим европейским режиссерам. В ранних работах Крэга впервые появился новый способ создания сценической формы: она возникала без применения декораций в их прежнем каноническом виде. Выразительная игра меняющихся занавесов и света – вот что легло в основу структуры спектаклей. Пока Крэг работал в содружестве с Шоу, он не сталкивался ни с ремесленничеством актеров, ни с коммерческим диктатом, которым подчинялись все профессиональные труппы. «Несмотря на множество обычных трудностей, – вспоминал потом Крэг, – у меня не было ни единого врага в нашей обширной труппе. Ни единого!»⁶¹. Но всему есть начало и конец. Перселловское общество прекратило свое существование. Тогда Крэг попытался найти единомышленников в профессиональном коммерческом театре, но оказалось, что на этой территории он главным образом встречал сопротивление. Две постановки Крэг осуществил в театре, где хозяйкой была его мать, Э. Терри. Это «Викинги» («Воины Гельголанды») Г. Ибсена и «Много шума из ничего» Шекспира. Прославленная артистка взяла в свои руки «Империял-театр», потому что хотела предоставить сыну широкое поле деятельности и поддержать его опыты собственным авторитетом. Но Крэгу и в этой труппе пришлось считаться с апломбом и привычками опытных актеров. Даже сама Терри порой

⁵⁸ Craig Ed. Gordon Craig. *The story of his Life*. P. 165.

⁵⁹ Бачелис Т.И. Указ. соч. С. 93.

⁶⁰ Там же.

⁶¹ Craig Edward Gordon, *Index to the Story of my days*. P. 222.

<i>Сценография</i>	<i>Эм</i>
не желала повиноваться его «прихотям и капризам». При этом не без кокетства писала, что «ей, актрисе викторианской эпохи, представительнице старой школы, удалось предвосхитить сценические идеи на целый век»⁶². Интервалы между крэговскими премьерами 1903 года коротки. Для него подобный ритм был не характерен. Крэг привык работать на результат и тратить на работу столько времени, сколько ему казалось необходимым. Для того чтобы реализовать задумки мастера, нужно было время. 21 января – «Меч и песня», 16 апреля – «Викинги», 23 мая – «Много шума из ничего». И все это – за 1903 год. При таких темпах надеяться на адекватное воплощение замыслов Крэга было напрасно. Тем не менее, он старался доказать, что и в короткие сроки можно добиться многого. Во всех трех случаях предложенные Крэгом решения отдалялись от устоявшейся традиции, а в «Викингах» вступали в явную полемику с ремарками самого Ибсена. Во II акте Ибсен предлагал пересечь пиршественный зал двумя параллельными, ведущими в глубину сцены, к горящему камину, линиями длинных столов с почетным местом председателя в конце каждого. Ибсену виделась прямоугольная, развернутая по горизонтали картина. Крэг же впервые в своей режиссерской практике всю композицию подчинил вертикальным движениям. Отвесно падающие сверху вниз световые линии образовывали на приподнятом подиуме четко просматривающийся круг. На фоне дымно-серого занавеса от планшета до колосников Крэг поставил уникальный в своем роде стол в виде огромного	⁶² Терри Э. Указ. соч. С. 318. Гордон Крэг. «Много шума из ничего», «Империял-театр», III акт, 1903 кольца. Свет был приглушенным и неярым, по обеим сторонам сцены установлены тяжелые кованые канделябры, сильно дымили горящие свечи – красивое и благородное сочетание для готического зрелища. Общий облик «Викингов» поразил зрителей Лондона, рецензенты рассыпались в похвалах. Но Крэг удовлетворения не испытывал. Профессиональные актеры то и дело небрежно разрушали его мизансценические построения и не скрывали недовольства причудами режиссера, который настойчиво упрощал и, по их мнению, обеднял костюмировку. Как известно, Крэг враждебно относился к самой идее «костюмного спектакля». Когда Крэг замыслил «Много шума из ничего», его фантазию, без сомнения, подстегивало желание если не превзойти, то, по крайней мере, посоревноваться с прославленной постановкой Ирвинга. По словам Крэга, «особенно замечательна была сцена в соборе»⁶³. Как раз над этой сценой он и работал с особой энергией. Сцена в соборе у Ирвинга восхищала зрителей живописностью, теплотой красок,

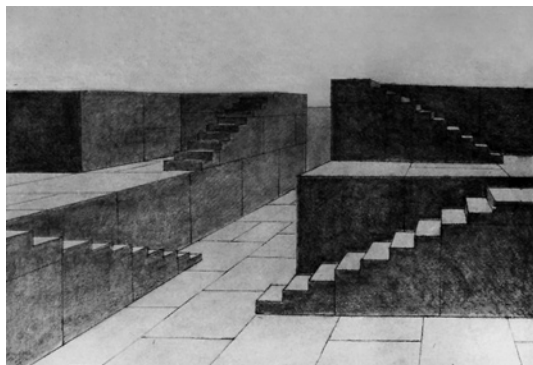
⁶³ Craig Edward Gordon, *Index to the Story of my days*. P. 60.

<i>Pro настоящее</i>	
изяществом. Интерьер собора в постановке Лицеума повторял бальный зал. Ничего возвышенного, сколько-нибудь соотносившегося с идеей храма в ирвинговском прочтении не было и в помине. Он помнил, что ставит комедию и в соответствии с правилами жанра добивался легкости, живости, ироничности. Крэг к правилам жанра отнесся пренебрежительно. «Он ставил комедию Шекспира, и для него в данном случае имя поэта было важнее, чем жанровая природа вещи»⁶⁴. А потому в композиции Крэга архитектурные мотивы возобладали над мотивами живописными, и снова главная роль досталась сильным, твердым вертикальным линиям. Их повторения, устремленность ввысь отчетливо видны на сохранившемся крэговском эскизе. Он словно хотел создать атмосферу некоего таинства. На усиление этого впечатления работали и звучание органа, и тщательно продуманные приемы светового режиссуры. Один из рецензентов писал: «И подмостки, и зрительный зал сперва погружены в глубокую темноту, слышна только органная музыка, которая доносится из мрачной глубины сцены. Вдруг сильный столб света вырывает из мглы распятие, возвышающееся в алтаре, а потом заливает весь центр сцены. Это – свет таинственный, мистический, призрачно-голубой... Постепенно свет становится теплее, он как бы исходит из алтаря и от фигуры священника, движется к Клавдио и Геро, а затем обнимает всех остальных персонажей, с поистине византийским великолепием заставляя темноту расступиться. Все совершается так, словно бы все мы, зрители, вдруг очутились внутри огромного собора»⁶⁵. Этот отзыв позволяет понять замысел Крэга. Даже такой пристрастный зритель, как Б. Шоу, называвший «Много шума из ничего» «никуда не годной пьесой», в письме к Э. Терри писал: «Я никогда раньше не видел, чтобы сцена в церкви у кого-нибудь выходила, был убежден, что она вообще не может выйти <...> В целом ничего подобного никогда еще театр не видывал»⁶⁶. Так же потрясло увиденное и молодого немецкого дипломата графа Г. Кесслера. Особенно его восхитил «мощный столб света, который сверху падал на гигантский крест и затем мало-помалу распространялся вширь многоцветным потоком. Световое сияние постепенно захватывало сцену, вырывая из тьмы всех персонажей, весь просцениум <...> Это было одновременно и просто, и сурово – антитеза пышному великолепию сравнительно недавней постановки Ирвинга!»⁶⁷. Актеры ругали молодого режиссера за то, что он столько внимания отдал сцене в соборе, а остальные эпизоды поставил неинтересно. Но Крэга эти обвинения не волновали. Вины своей он не ощущал. Единственное, что его тогда терзало, – необходимость работать второпях и «коммерциализм», разъедавший и общество, и искусство. Он мечтал покинуть этот закулисный мир, с «непомерными амбициями и косностью актеров, традициями, вся суть которых сводилась к пышной псевдо-исторической костюмировке, к картинным жестам, к постоянной заботе о том, чтобы “премьер” находился на виду, возле рамп»⁶⁸. В этот критический момент Кесслер, который видел «Маску любви», «Викингов» и «Много шума» и с тех пор навсегда	⁶⁴ Бачелис Т.И. Указ. соч. С. 98. ⁶⁵ Bablet D. Edward Gordon Craig. P. 82–83. ⁶⁶ Шоу Б. Письма. М., 1971. С. 92–93. ⁶⁷ Leeper J. Edward Gordon Craig. L., 1948. P. 8. ⁶⁸ Craig Edward Gordon. Index to the Story of my days. P. 212.

<i>Сценография</i>	
поверил в гений Крэга, пригласил его в Веймар. Крэг принял предложение без колебаний. Он покинул Англию, не имея никаких конкретных планов, уповая только на то, что в Германии обретет столь необходимую для его творчества свободу действий. Скоро стало ясно, что в герцогском театре в Веймаре ему делать нечего. Тогда Кесслер познакомил Крэга с О. Брамом. Руководитель берлинского Лессинг-театра пользовался репутацией режиссера-новатора. Казалось, он должен был пойти навстречу молодому англичанину и поддержать его дерзкие планы. Но, увы, расчет не оправдался. Поначалу Брам действительно увлекся идеям Крэга и вверил ему постановку «Спасенной Венеции» Т. Отвея. Английская трагедия конца XVII века, переведенная и переработанная Г. фон Гофмансталем, по многим соображениям Брама никак не устраивала. Последовательный и упрямый натуралист, Брам принимал только современные пьесы. У него был «пиджачный» театр, и необходимость выводить на свою сцену актеров, нарядженных в старинные костюмы, Брама раздражала. Кроме того, его удручали стихи. Однажды он даже заявил, что стихотворная речь в его театре зазвучит только тогда, когда стихами начнут разговаривать в обыденной жизни. Теперь, однако, он был готов разрешить молодому англичанину все: и трагедию из давно прошедших времен, и забытые наряды, и проклятые стихи. Конечно, такая уступчивость объяснялась отнюдь не прекрасными рекомендациями, которые дал Крэгу Кесслер. Просто позиции Брама пошатнулись: он вынужден был уступить Немецкий	театр, где царствовал целое десятилетие, Макс Рейнхардту и перейти в менее престижный Лессинг-театр. Приглашение Крэга явилось попыткой противопоставить нечто новое громким успехам конкурента, а согласие включить в репертуар «Спасенную Венецию» – первой стилистической уступкой Брама. Он сознательно пошел на компромисс, естественно, оставаясь полноправным хозяином театра. Что касается Крэга, то поначалу он с готовностью двинулся навстречу Брам, вовсе не желая его ни пугать, ни шокировать, а даже стараясь учесть вкусы «работодателя». Эскизы к «Спасенной Венеции», выполненные в цвете, акварелью, свидетельствуют о миролюбии Крэга. На первом эскизе – солнечный дворик, похожий, скорее, на сицилийский, нежели на венецианский. Небольшой дом, строгая арка входа, истертые ступени лестниц – все это на синем фоне дневного южного неба. Второй рисунок изображает внутренность старого дощатого сарая. Сквозь щели в интерьер пробиваются слабые лучи рассвета. В глубине помещения – большой прямоугольный проем распахнутых ворот, там видны силуэты двух мужчин в шляпах, плащах и при шпагах. Наконец, на третьем эскизе посреди сцены поставлен целый дом. Грузные колонны первого этажа держат всю постройку. Вдоль балконов развешено белье... Казалось, это решение могло бы удовлетворить Брама. Но конфликт все-таки произошел. Страсти вспыхнули по смешному поводу. На одной из декораций Крэг мелом, беглым абрисом обозначил дверь. Такая мера условности Браму была попросту непонятна. Брам потребовал, чтобы Крэг

<i>Pro настоящее</i>	
сделал настоящую дверь, которая могла бы закрываться и открываться. «Вход есть вход, а выход есть выход!» – твердил он. И, не обращая внимания на протесты Крэга, прорезал в заднике прямоугольное отверстие, навесил настоящую дверь с настоящей дверной ручкой. Крэг пришел в ярость, тотчас прекратил репетиции и покинул Лессинг-театр. В открытом письме, которое поместили почти все берлинские газеты, он гневно обличал самоуправство Брами и отмежевывался от испорченного спектакля. Злополучная дверь, из-за которой рассорились Брам и Крэг, поистине знаменательна. Брам у нужна была бытовая связь сценического действия с реальностью жизни. Коль скоро на сцене есть дверь, значит, должны быть стены и потолок. Крэгу же достаточно было знака. Вести действие по законам «потолочной» разговорной драмы он не желал. Разногласия с Брамом сделали постановку невозможной. С той поры и до конца жизни Крэг жил за пределами Англии – главным образом, в Италии и Франции. Все более разочаровываясь в тогдашнем театре, он обдумывал план создания театральной школы нового типа и между 1904 и 1911 годами опубликовал серию статей и диалогов, позже изданных отдельной книгой «Об искусстве театра». Крэг всегда придавал особое значение световой композиции спектакля, полностью отказавшись в ней от какого-либо правдоподобия и детализации. Он противопоставлял символизм реализму, который он считал «вульгарным способом изображения, присущим слепым»⁶⁹. По Крэгу, главной целью освещения сцены должно было стать раскрытие внутренней динамики спектакля, а	методом его, как и всей постановки, должно служить то, что он называл благородной искусственностью. Одним из первых (в 1902 году) Крэг отказался от рампы и перешел на локализованное освещение. Идеи Крэга были необычными на тот исторический момент и зачастую утопическими, но и сам он не питал иллюзий насчет их мгновенной реализации. Не признавая никаких попыток фотографического отражения действительности, Крэг призывал к простоте декораций с использованием крупных трехмерных конструкций, с множеством уровней, ритмически организуемых, гармонизирующих пространство. Он чувствовал, что свет, падающий на сцену по диагонали и делящий ее на контрастные участки света и тени, может создать новую поэзию движения: «... это огромное и незабываемое впечатление, созданное средствами сцены и движением фигур, которое само по себе – ценнейшее средство, имеющееся в распоряжении [режиссера]», «... приемами отлаженного движения можно передать любые страсти и мысли огромного множества людей и теми же средствами можно помочь актеру донести до зрителя мысли и чувства того персонажа, которого он изображает. Подлинность, точность детали на сцене бесполезны»⁷⁰. В 1930 году, перечисляя художников, чье творчество наиболее созвучно его идеям, Крэг на первое место поставил Айседору Дункан и двух новаторов в области освещения – итальянца Мариано Фортуну, который первым использовал отраженный свет, и Адольфа Линнебаха из Придворного театра в Дрездене, разработавшего систему «магических» эффектов света ⁶⁹ Craig Edward Gordon. <i>Index to the Story of my days</i>. P. 137. ⁷⁰ Craig Ed. Gordon Craig. <i>The Story of his Life</i>. P. 171.

<i>Сценография</i>	
и тени, получаемых при помощи трафаретов с вырезами различной формы в прямом луче прожектора. Крэг считал, что режиссер должен быть полностью самостоятельным творцом: когда он интерпретирует пьесу драматурга при помощи своих актеров, сценографов и других ремесленников, он – ремесленник. Но, если он сумеет овладеть действием, словом, линией, цветом и ритмом, он сможет стать художником. Тогда ему больше не понадобится помощь драматурга, тогда театральное искусство станет самодостаточным. Идеи Крэга могли показаться полной утопией. Однако они предвосхитили феномен конца XX века – художников перформанса. АДОЛЬФ АППИА, ПЕРВЫЙ ХУДОЖНИК ПО СВЕТУ Адольф Аппиа (1862–1928), поистине выдающийся швейцарский художник, режиссер и теоретик театра, считал, что задача сценографии заключается в создании соответствующих пространственных форм, которые в одних случаях должны быть статичными, в других – динамичными. Сцена представляет собой замкнутое пространство, организация которого должна быть трехмерной. При этом живописная иллюзия третьего измерения на сцене, где пространство – объективная реальность, им отвергалась. Аппиа считал, что «ни одно движение актера не может быть приведено в жизненное соответствие с объектами, нарисованными на полотне»⁷¹. В современном ему театре Аппиа выделял четыре группы пластических элементов сценического дизайна: вертикальный живописный задник, горизонтальный	пол, движущийся актер и освещенное пространство, в котором все это заключено. Аппиа выработал свою сценическую иерархию художественных компонентов. В его понимании первое место отводилось актеру, второе – пространству, третье – свету, четвертое – цвету. В своей первой и основной теоретической работе «Музыка и искусство сцены», опубликованной в 1897 году, Аппиа называл декорации и свет неотъемлемыми составными частями драмы и оперы. В своих проектах он стремился разрабатывать архитектурные декорации, то есть максимально старался учесть возможности освещения в томилином пространстве. Скорее, подгонял декорации под световое оборудование, а не наоборот. Аппиа считал, что декорации должны быть больше текстурными, нежели крашеными. Цвет – это аспект, который можно подкорректировать с помощью цветных фильтров, иногда его и вовсе надо менять по несколько раз во время представления. Главное – правильно подобрать фактуру и форму. Прогнозируя будущее театра, он писал: «Сценическая декорация не будет, как в настоящее время, комбинацией прямоугольных щитов <...>, но будет создаваться специально – комбинация различных плоскостей, простирающихся в пространстве»⁷². Новаторские решения, разработанные для традиционной плоской сцены, сводились к использованию мощных горизонтальных поверхностей. Мерный ритм своих простых пространственных конструкций Аппиа разрушал резкими световыми эффектами. Физический феномен света он использовал как художественное средство для ⁷¹ Appia A. <i>Musique et mise en scene</i>. P. 1989. P. 105. ⁷² Ibid. P. 75.



создания светонесущей среды сценического пространства. В его проектах свет выступал как «связующая сила, драматический свет, динамический свет, свет – совершенный помощник, объединяющий, проясняющий, наполняющий эмоциональным содержанием»⁷³. Аппиа одним из первых осознал, что театральный свет по своему воздействию может быть равнозначен музыке: «поэт-музыкант рисует свою картину светом», «только музыка и свет могут выражать внутреннюю природу сущего. Даже если их относительная значимость в музыкальной драме не всегда одинакова, по своему эффекту они близки. Обоим требуется объект, поверхности которого они могут сообщить креативную форму. Поэт обеспечивает объект для музыки, актер в сценической декорации – для света»⁷⁴, – писал он. По мысли Аппиа, тщательно срежиссированный свет должен стать своего рода двойником музыкального оформления. Подвижность, гибкость, возможность бесконечной нюансировки обеспечивают эмоциональное воздействие света на зрителя: «облики солистов и статистов, хористов или артистов кордебалета обретут истинную выразительность, если их озарит скользкий,

движущийся свет»⁷⁵. Говоря о «сценических картинах», Аппиа имел в виду не живопись, а цвет и свет. Так, избегая прямых живописных иллюзий, можно с помощью света вызывать у зрителя ощущение глубины и высоты, воды и камня, бескрайних воздушных просторов, отблесков пламени, солнечных бликов и зеленой прозрачности леса.

Сегодня, когда технический прогресс совершил потрясающий рывок, реализовать все то, о чем говорил Аппиа, стало возможным. А тогда, в своем творческом предвидении, он в деталях проанализировал техническую базу современной театральной системы освещения и описал возможности применения света, как для создания атмосферы на сцене, так и для усиления драматической выразительности представления. Аппиа делил все источники света на две основные группы: рассеянный (диффузный), или общий свет и свет направленный (с переменной направленностью). Диффузный свет он считал слишком бесстрастным, незмоциональным и предначал его для освещения сцены. Основное значение он придавал направленному свету, хотя на рубеже XIX–XX веков театр его избегал. Аппиа первым перенес

А. Аппиа. Наброски для оформления опер Вагнера, 1909

⁷³ Михалевский Д.В. Свет в сценографии Аппиа // Театральная техника и технология: Сборник рекомендательных материалов. М., 1986. С. 135.

⁷⁴ Appia A. L'oeuvre d'art vivant. Bern., 1971. P. 55.

⁷⁵ Михалевский Д.В. Указ. соч. С. 151.



драматический свет из живописи на театральную сцену. Он утверждал, что дающий тени сфокусированный свет придает форму новую эмоциональную силу, «открывает» и «определяет» ее, лепит лицо, «как скульптор»⁷⁶, тогда как, например, рамповая подсветка снизу сглаживает черты, уменьшает выразительность мимики, вынуждая актеров слишком активно пользоваться гримом. Однако Аппиа предостерегал: «Свет не должен использоваться только для того, чтобы усиливать или ослаблять скульптурность лица; в еще большей степени он должен служить отделению актера от сценического фона естественным образом в зависимости от того, является ли данная роль в настоящий момент доминирующей на сцене или второстепенной»⁷⁷.

Аппиа считал, что тень так же важна для театрального художника, как и свет, и возможна ситуация, когда одна-единственная тень может раскрыть основную идею спектакля. Американский режиссер Л. Симонсон писал: «Свет и тень Рембрандта, Домье, Пиранези в качестве выразительного средства окончательно переключались в театр, и – в отличие от световых пятен на заднике в постановках романтиков, – как заполнение пространства, как средство формирования объема, окружающего актера»⁷⁸.

Аппиа первым заговорил о проекционных декорациях (на выставке в Копенгагене они произвели сильное впечатление на его современника Крэга). «Свет может быть окрашен либо в силу естественных характеристик, либо искусственно – цветными стеклянными светофильтрами; с его помощью можно

проецировать изображения любой степени интенсивности, начиная от самых слабых световых пятен до графических структур. Хотя как для диффузного, так и для направленного света необходим объект для того, чтобы материализоваться на нем; при этом они не меняют своего характера: первый делает их более или менее выразительными. Окраска света изменяет цвет поверхности, его отражающей, и посредством проецируемых картин или комбинаций цветного стекла можно создавать на сцене атмосферу или даже реальные предметы, которые до световой проекции не существовали»⁷⁹. Аппиа показал, что иллюзия расстояния, пространства на театральной сцене может быть создана определенным соотношением яркости световых объемов и поверхностей. При этом иллюзорная глубина так же убедительна, как и реальная, которую получают за счет увеличения физического пространства. Аппиа ввел в практику специальные световые репетиции, чтобы настроить весь комплекс световой аппаратуры в соответствии со своими творческими замыслами. Часть света направлялась на декорации, часть – на лица актеров. Сегодня мы называем такую процедуру установкой света. В представлении Аппиа, организация освещения похожа на дирижирование оркестром: по ходу спектакля каждая лампа, каждый световой прибор, подобно отдельным музыкальным инструментам, то солировали, вели главную тему, то аккомпанировали, то все вместе создавали световой симфонический эффект. «Музыка на кончиках пальцев», – говорят художники по свету сегодня.

⁷⁶ Appia A. L'oeuvre d'art vivant. P. 73.

⁷⁷ Appia A. Musique et mise en scene. P. 97–99.

⁷⁸ Simonson L. P. 199.

⁷⁹ Головня А.В. Свет – искусство оператора. М., 1945. С. 67.

Pro настоящее

Эм

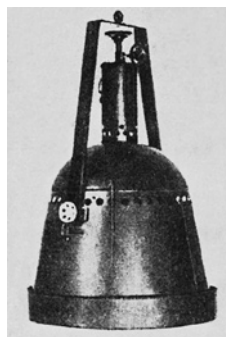
Свои световые партитуры Аппиа прорабатывал поразительно тщательно. Вот, например, описание второго акта постановки «Тристана и Изольды»: «При поднятии занавеса в центре сцены – большой факел. Сцена освещена достаточно для того, чтобы можно было отчетливо узнавать актеров, но не настолько ярко, чтобы забить пламя факела. Формы, ограничивающие сцену, едва видны. Несколько едва различимых линий обозначают деревья. <...> Когда Изольда гасит факел, декорация тонет в полумраке, в котором взгляд теряется. <...> Тенистая тьма, окружающая их, становится еще более однородной, формы террасы и замка растворяются. Даже различные уровни планшета сцены уже едва различимы...»⁸⁰.

МАКС РЕЙНХАРДТ – РЕЖИССЕР ПРОСТРАНСТВА И СВЕТА

Макс Рейнхардт (1873–1943), австрийский режиссер, актер и театральный деятель, был всесторонне образованным и крайне деятельным человеком. Он был готов развлекать публику всеми имеющимися в арсенале жанрами: драма, оперетта, пантомима. Он хотел использовать новейшие «спецэффекты» и идти впереди всех. Он часто отмечал, что большое влияние на него оказала венская театральная традиция, традиция пышной барочной театральности, сочетающая тонкую поэзию со зрелищными внешними эффектами. Его амбиции распространялись на весь еще неиспользованный театральный потенциал. 31 августа 1905 года Рейнхардт пришел в Немецкий театр, где когда-то снискал первые актерские лавры, теперь уже его художественным

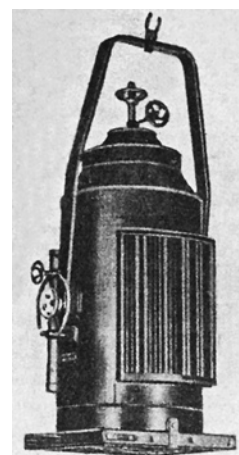
руководителем. Ему не было еще 32 лет. Архитектурно Немецкий театр представлял собой большое здание, удобное для классических спектаклей. Но Рейнхардт был согласен с идеей Ю.А. Стриндберга, который выступал за реформу театра, за философскую драму со сложным подтекстом, со сжатым диалогом, с пантомимой, музыкой, с устранением рампы. В программной статье «О современной драме и современном театре» («Om moderna drama och moderna teater», 1889) Стриндберг резко критиковал изживающие себя стили, какими он считал утопический, мечтательный романтизм, принципы последовательного натурализма, который называл «фотографическим» методом, не способствующим глубокому проникновению искусства в человеческую душу. Рейнхардт понимал, что психологические пьесы требуют обстановки более интимной.

Одним из первых начинаний Рейнхардта в Немецком театре стало строительство второй сцены по соседству со старым зданием – Каммершпиле. Здесь не было строгого разделения пространства на сцену и зрительный зал, они переходили друг в друга, а сцена была поднята над зрительным залом всего на одну ступеньку. У зрителей (их могло быть не более 400) создавалась иллюзия присутствия в одной комнате с персонажами. Каммершпиле открылся 8 ноября 1906 года – «Привидениями» Ибсена с декорациями Э. Мунка. Старый шедевр натурализма был перенесен на новую, почти экспрессионистскую почву. Спектакль утвердил за режиссером славу тончайшего психолога и новатора в плане сценического воплощения.

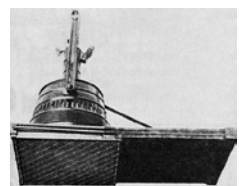


1

⁸⁰ Образцова А.Г. Синтез искусств и английская сцена на рубеже XIX–XX вв. М., 1984. С. 175–177.



2



3

Сценография

Эм

Атмосфера на сцене была угнетающей. Темные декорации от освещения тусклыми пучками света выглядели еще более унылыми и печальными. Ощущение перманентной дождливой погоды, безнадёжности и беспросветности за окном не покидало зрителя ни на мгновение.

На большой сцене Рейнхардт потрясал современников постановками классики. В этих спектаклях он обходился без задника, рисованных декораций, считая, что точному ходу действия больше соответствует использование трехмерных элементов, наподобие башен и арок, передвигающихся в любых направлениях. Аналогичные идеи высказывал и Крэг, которого Рейнхардт не раз пытался заполучить в художники, но Крэг всякий раз требовал для себя абсолютной власти и... вращающейся сцены.

Рейнхардт был в курсе достижений немецкой электротехнической промышленности (одной из самых передовых), развития новых технологий и обращался к разработчикам с заказами на все более замысловатое осветительное оборудование. Он рассуждал о создании декораций с помощью света: мечтал о подвижных лучах, динамичных световых переходах, возможности использования световой проекции. Вместе с ним над созданием визуальных образов и спецэффектами работали такие выдающиеся художники-сценографы и дизайнеры, как Эрнст Штерн, Карл Вальзер, Альфред Роллер.

Он все шире понимал роль режиссера как независимого художника-творца и увлекался зрелищными спектаклями, где визуальный элемент пластика актеров должны были доминировать

над текстом. Это привело его к созданию ряда «пантомим». Это были не пантомимы в прямом смысле слова, а мимические пьесы, где текст был сведен до минимума и режиссер передавал смысл не словесными средствами выразительности – движением, танцем, пластикой, цветом, жестом и ошеломляющими по тем временам световыми эффектами. Он активно использовал снопоцвет фирмы Hagedorn, прожекторы Schwabe, Siemens-Schuckert и различные светофильтры, не только цветные, но и рассеивающие свет. Первой из «пантомим» был спектакль «Сумурун», восточная сказка из «Тысячи и одной ночи». Премьера состоялась в Каммершпиле в апреле 1910 года и имела такой успех, что Рейнхардта пригласили показать спектакль в Лондоне (1911), Нью-Йорке (1912) и Париже (1912). Впервые в истории западноевропейской сцены Рейнхардт использовал прием японского театра Кабуки – «дорогу цветов».

Локализованное освещение занимало значительное место в импрессионистском театре. Ведь цель состояла в передаче атмосферы действия, настроения той или иной сцены, в раскрытии ее подтекста. При этом достоверность, содержательность жизни передавалась при помощи преднамеренно беглых характеристик в сочетании с отдельными яркими деталями, раскрывавшими затененные переживания героя, его мысли, импульсы поступков. Внезапные перемены ритмов, использование звуков, живописно-цветовых пятен применялись для создания определенной эмоциональной насыщенности, посредством чего обнажалось нарастание внутреннего драматизма,



4



5

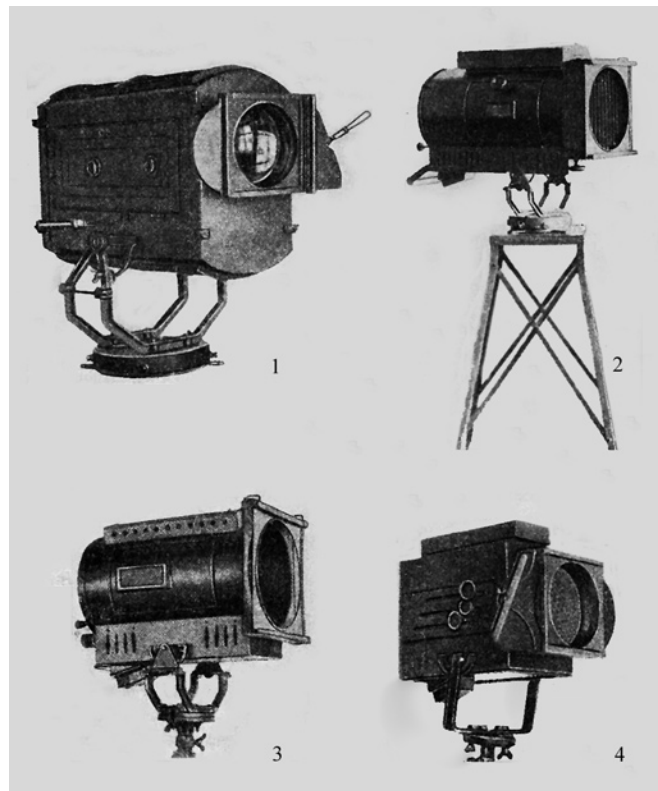


6

И.В. Эскузович.
«Техника театральной сцены». Снопоцветы:
1. Снопоцвет фирмы Hagedorn №8.
2. Снопоцвет формы Hagedorn линзовый №9.
3. Снопоцвет фирмы Schwabe с лампой в 1000 W.
4. Снопоцвет фирмы Schwabe со светофильтрами, двигающимися с помощью тросовой системы.
5. Снопоцвет с рассеивающим стеклом системы «Протос» фирмы Siemens-Schuckert с нитролампой в 500 W.
6. Снопоцвет с нитролампой в 1500 W и подвесным хомутом

скрытое за ходом обыденной жизни. Заимствованные у натуралистического театра солнечные и лунные блики, тени, контрасты между высвеченной и затемненной частью сцены, принцип оправдания бытового или естественного источника света быстро уступили место локализованному освещению. Уже не требовалось сюжетного оправдания луча, падающего на сцену, не нужно было изображать лунный столб, свет лампы и т.п. Прием освещения белым или цветным лучом стали использовать не только для создания настроения, но и для иллюзорной перспективы. Так, Рейнхардт (следуя за опытами Крэга) в «Смерти Дантона» создал локализованными лучами рембрандтовское освещение, заставляя зрителя верить, что за границами света, во тьме, скрываются на сцене огромные людские толпы.

Самым амбициозным из проектов Рейнхардта стал «Мираклъ» (с подзаголовком «спектакль-мистерия без слов»), впервые поставленный в выставочном зале «Олимпия» на Рождество 1911 года. Здесь режиссер освободился от ограничений традиционного театрального здания. Огромный зал был превращен в интерьер собора с имитацией витражей. Зрители располагались по бокам, а действие происходило в центре. Автором сюжета был немецкий поэт-неоромантик К. Фольмеллер, речь в нем шла о юной, увлеченной соблазнителем монахини, которая после многих несчастий и испытаний возвращается в монастырь и узнает, что статуя Богородицы над алтарем заняла ее место и в ее отсутствие несла за нее послушание. После того как, по сюжету, монахиня покинула монастырь, на глазах у зрителей меркнул



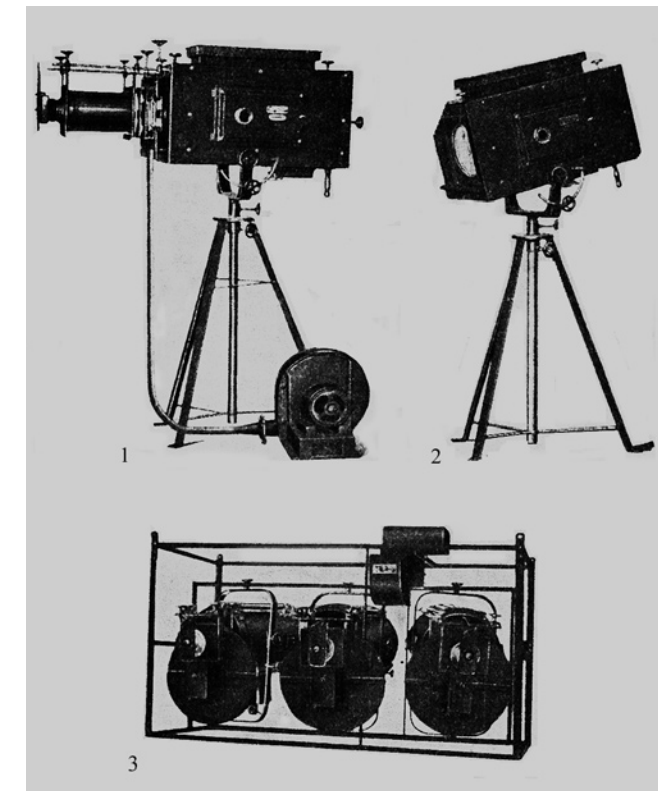
витражи, и игровое пространство обращается в мир, где скитается юная монахиня. По возвращении блудной послушницы собор чудесным образом снова предстал в зрелищу мастерство Рейнхардта признали во всем мире.

Интересы Рейнхардта были настолько универсальными и всеохватными (противники порой обвиняли его в эклектизме), что он шел все дальше в своих экспериментах. Его, создателя Каммершпиле, привлекали и огромные арены, способные собирать массы народа. Уже в сентябре 1910 года он поставил «Царя Эдипа» Софокла в обработке Гофманстала на сцене концертного зала Мюнхена. Массовые сцены были очень важны

И.В. Экскузович.
«Техника театральной сцены».
Дуговые прожекторы фирмы Schwabe:
1. Линзовый прожектор в 100 ампер.
2. Прожектор в 100 ампер с зеркальным рефлектором.
3. Прожектор в 20 ампер с зеркальным рефлектором.
4. Линзовый прожектор в 40 ампер

в спектакле – они создавали единство тона и движения, когда, например, сотни одновременно протянутых рук сопровождались всеобщим жалобным криком. Массовые сцены Рейнхардта современники сравнивали с живописными полотнами. При их постановке режиссер пользовался новейшими прожекторами с целью освещения толпы и создания необходимого общего настроения. Позже эта постановка перебралась в цирк Шумана в Берлине. Но толпами статистов из-за переезда в новые условия Рейнхардт не стал жертвовать, и спектакль в закрытом пространстве обрел еще большую оркестровую мощь. Рейнхардт так любил цирк Шумана, что в декабре 1911 года использовал его вновь для постановки английской средневековой мистерии «Каждый человек», но работа над этой постановкой была приостановлена, и спектакль обрел новую жизнь только в 1920 году в Зальцбурге.

Настоящей мечтой Рейнхардта было расширить свои режиссерские возможности до таких масштабов, чтобы вывести драму за пределы традиционного театрального помещения, поместить ее в реальную городскую среду, например, на перекрестке улиц, приспособив это пространство для создания зрелища. Для Рейнхардта главной была идея освоения пространства, а не приспособление, не «подгонка» этого пространства под драматическое представление. Рейнхардт начал свою актерскую карьеру в муниципальном театре Зальцбурга, в городе со сказочной барочной архитектурой. Именно здесь он начал вынашивать идею представления, которое могло бы включить в себя практически весь город.



Соборная площадь в Зальцбурге закрыта со всех сторон. На нее попадают через аркады. Одна из «стен» площади – фасад собора, украшенный статуями святых. Рейнхардт решил, что это самый подходящий фон для «Человека». Когда Смерть звала Человека, голоса со всех окрестных колоколен повторяли его имя. Вера и Трудолюбие в финале сопровождали умирающего грешника на Страшный суд, и сразу же появлялись аллегорические женские фигуры, словно оживали барочные статуи перед собором. Они входили внутрь ярко освещенного собора, в этот момент садилось солнце, и над площадью сгущались сумерки. Ежедневно спектакль начинался так, чтобы закончиться точно с заходом солнца. Это было

И.В. Экскузович.
«Техника театральной сцены».
Дуговые прожекторы фирмы Hagedorn:
1. Проекционный аппарат F.K. в 100 ампер с угольной лампой.
2. Линзовый прожектор S.F.K. с угольной лампой в 100 ампер.
3. Тройной аппарат Fata-croma F.P.3. (Заменой объективной камеры мог быть превращен в линзовый прожектор)

Pro настоящее

Эм



смелым и необычным решением – обратиться к «площадному» театру и использовать только естественное освещение (дополнительное освещение применялось лишь для архитектурной подсветки собора, но эффект от этих источников при дневном свете был незаметен, а вот с наступлением темноты собор словно купался в лунном свете). И все колокола Зальцбурга звонили, когда душа раскаявшегося богача попадала в рай.

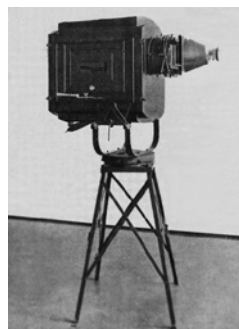
СВЕТ НА СЦЕНЕ В НАЧАЛЕ XX ВЕКА

Свет в театре конца XIX–начале XX века служил не для условного обозначения явления и не для иллюстрации слов персонажей или событий пьесы. Световая композиция спектакля создавалась так натуралистично, чтобы зритель своими глазами убедился в подлинности сценического явления. В каждом отдельном случае освещение сцены воспроизводило особенности того источника, который бы в действительности освещал место действия, – солнца, уличного

фонаря и пр. Совершенно отказались от безличного общего освещения сцены, от подсветки исполнителей специальным лучом (этот прием использовался тогда лишь в балете). Если автор не давал никаких указаний относительно света, освещение продумывал и обосновывал режиссер. Анализируя текст, логику развития действия и построение мизансцен, изучая историю эпохи или конкретного события, он определял основные задачи световой имитации. После детальной разработки общего освещения начинался поиск нюансов: причудливые тени ветвей на стенах домов, свет, пробивающийся сквозь листву, блики на потолке и стенах, свет из окна, из двери и т.п. Нередко случалось, что скупая ремарка автора, лишь обозначавшая световое явление, развивалась в спектакле в почти самостоятельную картину, которая, однако, по стилю обязана была соответствовать общему оформлению постановки. Источники света, кроме тех, что появлялись на сцене по сюжету (свечи, лампы, фонари, лунный диск и т.п.) должны были быть невидимы зрителю. Вся световая аппаратура тщательно скрывалась в пределах сценической коробки.

Увлечение световыми имитациями, естественно, повлекло за собой изменение палитры света. Исторически сложившейся цветовой триады (зеленый, красный и белый) было уже недостаточно. Цветовая гамма желатиновых светофильтров и спиртовых лаков для окрашивания лампочек обогатилась тонкими оттенками. Так, световые переходы тех же желатиновых светофильтров имели до пятидесяти цветов и оттенков.

Эрнст Штерн. «Миракль», эскиз к постановке М. Рейнхардта в Олимпии, Лондон, Рождество 1911, здесь просторный зал превращен в готический собор, зрители располагаются по кругу, а действие разворачивается в центре



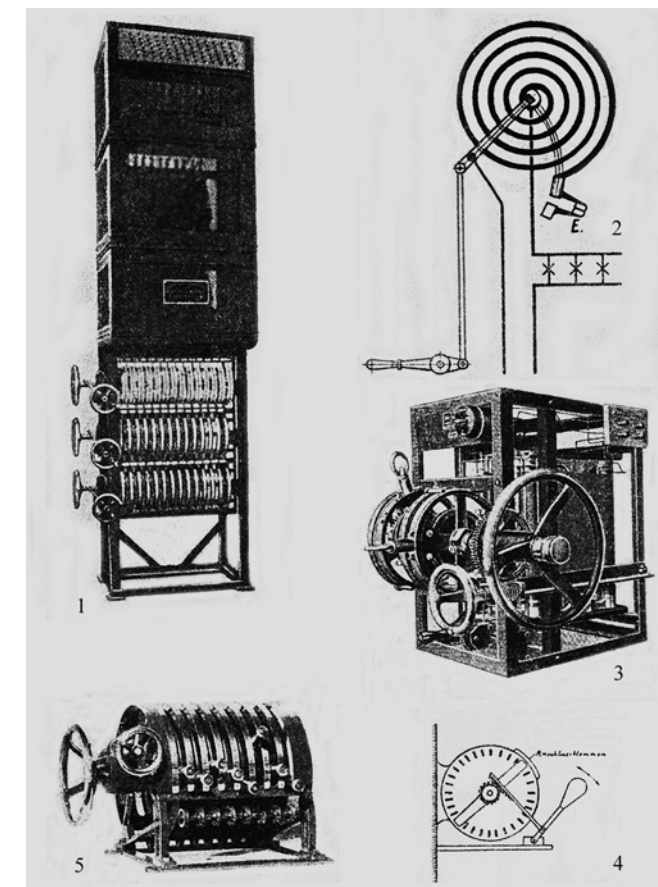
И.В. Экскузович. «Техника театральной сцены». Самый мощный (к концу 1920-х годов) ламповый прожектор фирмы Schwabe с лампой накаливания в 5000 ватт

Сценография

Эм

Возможность распределять разнообразно окрашенный свет по отдельным участкам сцены породила новое художественное качество оформления и новый сценический стиль – импрессионизм. Импрессионизм вообще и сценический, в частности, требуют от художника не воспроизведения действительности, а передачи своих впечатлений, ощущений от нее. Настроения художника, его мироощущение и тончайшие душевные переживания приобретают самодовлеющее значение. Чтобы создать смену и игру настроений, театр импрессионизма особенно тщательно подбирал сценическое освещение, пользуясь им либо как живописным приемом, либо создавая световые переходы с тончайшими нюансами. Основой театрального творчества, с точки зрения импрессионизма, было воображение, а одним из важнейших приемов – преувеличение.

Например, Луи Гартман, американский архитектор, писатель, сценограф и художник по свету в 1915 году настаивал на том, что зритель не хочет видеть на сцене реальную жизнь со всеми ее подробностями в духе натуралистов. В световой же композиции импрессионистического театра не было ничего, что не было бы логически обосновано и согласовано с замыслом спектакля в целом. Сценическое освещение было частью целого. В театре импрессионизма полагали, что освещенность актера должна быть строго согласована с общим освещением сцены, поэтому от дополнительной подсветки отказывались. Считалось даже, что слабое освещение фигуры или лица нередко больше помогает актеру, чем яркое.



Немецкий режиссер Карл Гегман утверждал (1909): «Только правильным освещением достигается то, к чему мы стремимся на сцене, то есть настроение. От правильно направленного освещения, от рода его, силы и управления им почти все зависит в театре. Короче: дать правильное, своевременное освещение в данной сцене является, пожалуй, самой тяжелой задачей в деле режиссуры. Малейшая ошибка осветительного техника может испортить не только впечатление, но даже иногда и погубить пьесу»⁸¹. Субъективные характеристики возобладали над сущностью явления, а конкретность сменилась

И.В. Экскузович. «Техника театральной сцены». Регуляторы разных фирм:
1. Этажный регулятор.
2. Элемент сопротивления этажного регулятора.
3. Регулятор фирмы Elektro-Schaltwerk-Göttingen.
4. Регулятор фирмы Кутлер Хамер и Ко.
5. Регулятор для больших горизонтальных дуговых фонарей фирмы Schwabe

⁸¹ Keller M. *Bühnenbeleuchtung*, Dumont Buchverlag, Köln, 1985. S. 165.

Pro настоящее

Эм

туманными, расплывчатыми образами. Солнечный или лунный свет не был интересен сам по себе, его назначением стала передача эмоций. Свет как таковой в импрессионистическом театре должен был быть отвлеченным и непосредственным, вполне свободным и подвижным, подобно звуку. Но импрессионизму присуща двойственность: он стремился уйти от конкретности и одновременно продолжал утверждать, что нельзя вступать в противоречие с естественным.

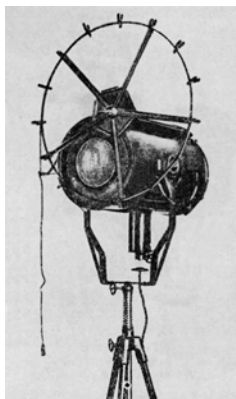
Сценическое оснащение позволяло быстро переносить освещение с одного места на другое, затемнять или освещать часть сцены, менять светофильтры. Но полностью возможности света в импрессионистическом театре были раскрыты и использованы после технического усовершенствования горизонтов. Наряду с гладкой, туго натянутой материей мягкого горизонта, полуцилиндром окружающего сцену (так называемая циклорама), появились разнообразные жесткие горизонты. Их ровная, гладко оштукатуренная поверхность в виде полуцилиндра или купола над планшетом сцены – удачная основа для разнообразных световых композиций. Их преимущественно белая, светло-серая или бледно-голубая окраска позволяет работать чистыми тонами, превосходно передавая переливы цветного освещения, а при умелом расположении источников света показывать и пространственную глубину.

Кроме световой живописи достижениями импрессионистического театра стало создание светового занавеса между отдельными картинами или в

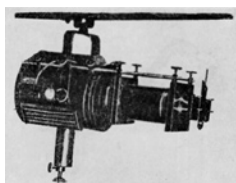
переходах к антрактам. До этого техника сцены знала лишь замену декораций при закрытом занавесе, при частично или полностью выключенном свете, а то и на глазах у публики. Теперь свет медленно гаснет до полной темноты, в которой меняются декорации, а затем постепенно усиливается. Разнообразные вариации переключений света и световые модуляции позволяют поддерживать нужное настроение зрителей даже в моменты сценических пауз.

Такие художественные и технические решения, как постепенные переходы света, сочетания контрастного освещения и мягких теней или яростного колорита чистых тонов и сложных переливов утонченно-блеклых оттенков, были найдены в результате неустанных проб. В поисках нового Гартман экспериментировал с разнообразными матированными фильтрами из стекла и желатина, а Д. Беласко, с целью получения мягкого спокойного света изобрел фильтр с мягкими краями, который состоит из нескольких V-образных слюдяных пластинок разной плотности, наложенных друг на друга.

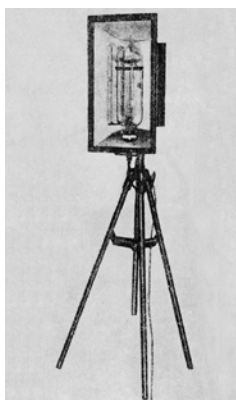
Реалистический и импрессионистический театры различно толковали само понятие реального («настоящего») на сцене. Так, руководивший мюнхенским Художественным театром «импрессионист» Георг Фукс утверждал (1920), что «настоящим в сценическом смысле мы должны считать все то, что в наших зрительских впечатлениях связано с общим настроением драмы»⁸². Клод Брагдон (1932) следующим образом формулировал задачи осветителя, приступающего к новой постановке: «Освещение должно раскрывать



1



2



3

⁸² Импрессионисты, их современники, их соратники. М., 1976. С. 319.

Сценография

Эм

настроение и психологический смысл пьесы»⁸³. При этом он настаивал, что свет даже в самой реалистической постановке не должен точно имитировать явление. «Небесный горизонт, освещенный дневным светом, – полагал Брагдон, – очень сильно искажает впечатление от игры актеров, и поэтому, чтобы достичь естественности, надо вообще отказаться от подражаний природе»⁸⁴.

Свет, до этого лишь обозначавший и имитировавший явления, становится почти самостоятельной частью оформления сцены. Оказывается, например, что для создания впечатления интимной, уютной комнаты совершенно достаточно уменьшить просцениум и изменить силу света. «Это не сама комната, а лишь пространственное и световое отношение, необходимое для того, чтобы вызвать в фантазии зрителя то представление, которое нужно автору в известный момент драмы»⁸⁵. Такое толкование роли света на сцене вплотную сближает театральное искусство с импрессионизмом в живописи, где предметы изображаются намеком, неясным контуром, где решающую роль играют световые и цветовые соотношения. Фукс называет свет «важнейшим носителем тех действий, которые производит на нас пространство»⁸⁶. Чтобы, используя возможности электротехники, «распределить и направить эти огромные и разнообразные массы света, <...> требуется творческий дух художника. Если уж для париков, костюмов, занавеса и ковров считается необходимым артистический вкус, то тем более он необходим для освещения, которое властно и правдиво

выявляет перед зрителем все эти вещи, выявляет самого актера. И мы не должны отныне пренебрегать нашими инженерами и электротехниками, творчество которых исполнено настоящего величия. Художник изобразительного искусства должен протянуть им свою руку»⁸⁷.

Работы художника А. Зальцмана в Институте Э. Жак-Далькроза в Хеллерау (Германия, 1915) также были близки импрессионистическим исканиям в области света. Зальцман совершенно отвергал световые эффекты в их обычном понимании. Он стремился получить при помощи света настроение, атмосферу – то, чего добивались в своих картинах импрессионисты. Сам подход к построению световой композиции у Зальцмана был противопоставлен натуралистическому методу. Если для натурализма характерны точность, документальность, широкое использование достижений науки и техники, то импрессионизм больше внимания уделяет субъективному восприятию света и его воздействию на психику. Зальцман считал, что большинство людей не умеет правильно воспринимать, точнее, интерпретировать зрительную информацию. «В этом легко убедиться даже самим техникам по вопросам освещения: они доверяют больше своим вычислениям, чем собственным глазам, и потому придают слишком абсолютное впечатление высчитанным световым нормам. Для глаза, а, следовательно, и для воспринимаемого впечатления, существенны лишь самые воздействия, имеющие, правда, относительное значение. Научиться испытывать на себе эти воздействия равносильно приобретению

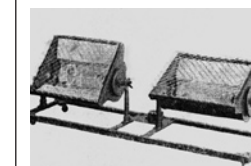
⁸³ Ridge H. Stage Lighting. Cambridge, 1928. P. 95.

⁸⁴ Ibid. P. 97.

⁸⁵ Килпатрик Д. Свет и освещение. М., 1988. С. 135.

⁸⁶ Импрессионисты, их современники, их соратники. С. 305.

⁸⁷ Там же. С. 307–310.



4

И.В. Экскузович.
«Техника театральной сцены».
Аппараты для спецэффектов:
1. Серийный аппарат фирмы Hagerdon №5.
2. Проектор, помещаемый в ложах для освещения просцениума фирмы Hagerdon.
3. Аппарат с удлиненным источником света.
4. Аппарат для освещения низа горизонта

<i>Pro настоящее</i>	
опыта зрительного восприятия»⁸⁸. В личных ощущениях Зальцман видел основу для построения наиболее выразительной световой композиции. «Солнечный или лунный свет, – писал он, – сам по себе для нас неинтересен; он интересует нас лишь как элементарная форма душевного переживания. Свет, как таковой, должен быть вполне свободным и подвижным, подобно звуку; как последний, он должен быть отвлеченным и непосредственным»⁸⁹. В театральном действии, по Зальцману, должен применяться так называемый тональный свет. Его основа – рассеянный свет, похожий на дневной свет без солнца, усиливающий краски и дающий максимальную выразительность контурам. Если необходимо усилить игру света и теней, добавочное освещение должно быть применено в уже освещенном пространстве. Прожектор Зальцман уподобляет солнцу и считает, что использовать его следует лишь тогда, когда нужна максимальная сила света. Все свои идеи Зальцман остроумно и с изящной простотой воплотил у Далькроза в его институте, построенном архитектором Тессеном. В зале длиной 46 м, шириной 19 м и высотой 12 м он затянул стены и потолок белой тонкой тканью, а за ней разместил лампочки накаливания. Ткань смягчала и рассеивала лучи ламп, и все помещение равномерно заполнялось светом. Теневой рисунок исчезал. Не было и традиционного контраста между затемненным зрительным залом и освещенной сценой, поскольку не было обычной сцены, а оформление собиралось из отдельных модулей-кубов. Зальцман применил свою систему и в России в 1916 году при	постановке А.Я. Таировым «Фамиры Кифареда». Источники света на сцене были расположены за просвечивающими тканевыми экранами и давали ровный рассеянный свет, наполнявший сценическое пространство. Часть ламп накаливания была окрашена синим лаком. Отдельные ламповые секции включались через реостаты, то есть стало возможным регулировать интенсивность луча. Благодаря этим приспособлениям, можно было варьировать освещенность в разных местах сцены и различным образом сочетать свет белых и синих лампочек. То есть освещение напрямую оказалось связано с действием, работая на эмоциональную сторону представления. За десять с лишним лет до Зальцмана, Мариано Фортун, владеющий одновременно хорошими знаниями в области физики и химии, а так же искусством оформителя и дизайнера, в 1901 году проводил эксперименты с рассеянным светом. Наиболее интересной и значимой была его работа с Г. Д'Аннунцио в 1914 году над оперой «Франческа да Римини» Р. Дзандонаи (театр «Реджо», Турин, 1914). Новшеством Фортини стало использование «переключающегося диммера», реостата для регулирования силы света лампы. Главной его идеей было приспособиться к сцене-коробке и, в отличие от Зальцмана, Фортини добивался с помощью своих аппаратов главным образом имитации естественного освещения. В конечном счете свет на сцене всегда определялся творческими поисками театра в пределах того или иного художественного стиля. Натурализм, с его стремлением к конкретности и правдивости, ⁸⁸ Зальцман А. Свет, освещение и светосила // Листки курсов ритмической гимнастики, 1914, № 4. С. 21. ⁸⁹ Ibid С. 22–23.

<i>Сценография</i>	
в частности, в работе со светом, например, дал целый ряд ценных приемов. Импрессионизм обогатил цветовое оформление спектакля: появились контрасты, постепенные цветовые переходы, распределение яркости, цветное освещение. Символизм и экспрессионизм усовершенствовали технику освещения и создали приемы локализованного освещения. История театра показала, что творческий процесс художественно-светового оформления спектакля требует строгого обдумывания и правильного построения световой композиции. Сценическое освещение – не просто сумма отдельных красок, эффектов и приемов, это органическая часть спектакля как художественного произведения. Создавая световую партитуру спектакля, художник должен учесть и согласовать возможные варианты воздействия, основываясь, в первую очередь, на своих впечатлениях и личном опыте. Ведь спектакль может существовать без музыки, без декораций, без театральных костюмов, без реквизита, но без света – никогда. В современном театре свет стал одним из самых важных элементов. Ведь светом можно заполнить пустоту не только сценического пространства, но и пустоту смысловую, свет сам по себе способен передавать драматизм, а значит, выявлять и акцентировать конфликт. Таким образом и появляется недостающий или подчеркивается уже имеющийся смысл. И чем дальше идет технический прогресс, тем больше этой особенностью света пользуются. В творческом тандеме художника по свету и режиссера очень многое (как, впрочем, и большая часть вопросов в театре) зависит	от режиссера. Режиссер должен чувствовать свет, должен стремиться заложить его воздействие в партитуру спектакля с самых первых шагов. Было бы излишним, да и ненужным требовать от режиссера владения технической стороной сценического освещения, но ему необходимо владеть светом как художественным материалом, уметь видеть и чувствовать значение и возможности света, уделять ему серьезное внимание. Но обычно художника по свету приглашают, когда образ спектакля уже определен режиссером и сценографом. Макет готов, и художнику по свету надо подгонять свет под уже готовую идею, а не придумывать решение. Идеальный вариант – включаться в работу, когда макета еще нет. К тому же не всегда и не во всем замысел художника может быть реализован в конкретном театре по техническим причинам. Так что, если художнику по свету удастся участвовать в работе уже на стадии обсуждения, – это большая удача. Использовать полноценные возможности света, по большому счету, стало возможным только к концу XX века. Для успешной работы разрабатывались не только новые приборы, но и пульта управления. Их продолжают совершенствовать и по сей день. Искания режиссеров и художников конца XIX–начала XX века стали предисторией, прелюдией того буйства красок и эффектов, которые мы наблюдаем в театре сегодня. Хотя именно те режиссеры и приготовили почву, на которой вырос авангардный театр, для которого свет иногда становился даже важнее актера.