

ЭВОЛЮЦИЯ ТЕАТРАЛЬНОГО ПРОСТРАНСТВА В XVII–XXI ВВ. И ПЕРСПЕКТИВЫ ЕГО ДАЛЬНЕЙШЕГО РАЗВИТИЯ

УДК 792.021

ББК 85.33

Т.М. Заяц

*Московская Государственная Художественно-Промышленная Академия
имени С.Г. Строганова, Москва, Россия*

Аннотация

В статье проанализирована история развития театрального пространства в Европе в период с XVII до XXI века, выявлена его связь со средовым дизайном и рассмотрены перспективы дальнейшего развития.

Ключевые слова: театр, театрализация, сцена, история театра, архитектура театрального пространства

EVOLUTION OF THE THEATRICAL SPACE XVII–XXI CENTURY AND PERSPECTIVES OF ITS FURTHER DEVELOPMENT

T. Sayats

Moscow State Stroganov Academy, Moscow, Russia

Abstract

In the article, questions connected with the story of theatre space and stage design are analyzed. Certain perspectives, connected with transformations of theatre portal and theatre scene, are identified. Also connection between scenography and internal environment design were considered.

Keywords: theatre, theatricalization, scene, theatre story, architecture of theatre space

В последнее время становится все более интересной проблема взаимосвязи театра со средовым дизайном. Средовой дизайн – сравнительно недавно утвердившаяся специальность, «представление об облике, стилевых или образных характеристиках средового объекта или системы, синтезирующее в едином впечатлении особенности пространственной структуры, индивидуальных или «фирменных» деталей внешнего вида, способах функционирования и т.п.»¹. В изменения сценографической системы в период с XVII по XXI век, влекущие за собой трансформацию театрального здания, включаются элементы окружающей среды. В декорациях изображение среды происходит в виде стилизованных архитектурных и пейзажных росписей кулис, задника и других элементов сценографии, а в XX–XXI века театральное «действие» выходит за рамки сценического пространства, синтезируясь с окружающей средой, ставшей частью самой декорации.

Становление театральной декорации происходило на протяжении многих веков, и было связано с изменением исторических стилей, а также с влиянием социальных, технических

¹ Минервин Г.Б., Шимко В.Т. Дизайн. Иллюстрированный словарь – справочник. – М.: Архитектура – С, 2004. – 30 с.

и общекультурных факторов, стимулировавших изменение театрального пространства. Зародившись в Древней Греции, сценография трансформировалась из века в век и окончательно оформилась в привычном для современного зрителя виде в XVII веке. До конца XVI века арьерсцена выполняла функцию перспективного фона, т.е. декорации были неподвижны и неизменны во время спектакля, но с этого времени под оформление начинает использоваться вся сцена со сменой декораций по ходу действия. И. Фурченбах, известный немецкий архитектор и знаток театрального дела, посетивший Италию в начале XVII века, рассказывал о телариях – трехгранных призмах по сторонам сцены, составленных из деревянных рам с натянутыми на них холстами и вращающихся вокруг центрального стержня, обеспечивающих смену сопровождающих действие картин [4, с.163]. Такие декорации первыми использовал Бернардо Буонтленти, а усовершенствовал его ученик – Джулио Париджи. Подвижные теларии в сочетании с неподвижным задником образовывали единую мобильную декорацию. В декорационной системе XVI века произошло включение реальных элементов окружающей среды: городской и деревенской архитектуры, элементов природного ландшафта, которые переформировались в росписи театральных декораций. Но это были не фотографичные изображения, а стилизованные, выполненные различными художниками: Перуцци, Джулио Романо, Сан Галло, Рафаэлем, Биджо и др. Таким образом, в сценографии возникли мотивы зарождавшегося средового дизайна, окончательно сформировавшегося в XX веке.

Следующим этапом развития сценографии была замена телариев плоскими кулисами, устраивавшимися как раздвижные задники. Проект принадлежал архитектору Джованни-Батиста Алеотти, построившему театр Фарнезе в Парме в 1618–1619 годах, который пышностью напоминал театр Олимпико в Виченце. Удобство конструкции заключалось в габаритах кулис – они занимали мало места и ставились одна за другой. В отличие от теларийной сцены, кулисная обладала большей вариативностью декораций. «Таким образом, – пишет С.С. Мокульский, – вместо строгого стилевого единства Олимпийского театра, театр Фарнезе отличается стилевым разнообразием и эклектизмом, делая попытку совместить ренессансную форму театрального здания со сценой Барокко» [4, с.165].

Кардинальное изменение театральной сцены и ее оборудования в XVII веке происходило в связи с развитием новых театральных жанров, характерных для эпохи барокко и классицизма: оперы, литературной комедии, водевиля, мелодрамы, мещанской драмы. Сильным толчком к видоизменению сценографии послужило формирование нового вида сценического искусства – балета, требовавшего расширения пространства сцены. Кроме того, быстрая смена места действия в балете потребовала создания кулисно-арочной системы декораций, суть которой заключалась в том, что живописные кулисы, объединенные поверху падурами, были расставлены по обеим сторонам сцены в несколько планов. Увеличение числа кулисных планов требовало, в свою очередь, увеличения глубины сцены. Нововведением была возникавшая в начале XVII века порталная арка, окончательно превратившая сцену в предстоящую публике картину [6, с.23]. Появление порталной арки знаменовало переход к новому типу сцены – «сцене-коробке» с высоко поднятым перекрытием, позволявшим быстро убирать и опускать декорации. Декорации XVII века изображали все ту же среду, однако, изображение городских пейзажей, интерьерных пространств и природного ландшафта было выполнено гораздо более реалистично и гротескно: если изображался пейзаж – то с могучими деревьями, если дворец – то с обилием колонн, статуй и арок. Театральные декорации, дополненные сложной машинерией, создающей различные спецэффекты (дым, огонь, ветер) производили сильное эмоциональное впечатление на зрителей.

Механизация верхней части пространства сцены позволяла также применять различные полетные устройства. Планшет сцены оборудовался люками-провалами с перекрывавшими их щитами. Подобные сцены существовали в России с конца XVIII века и до настоящего времени. Хороший пример тому – сохранившаяся сцена Останкинского дворца Н. Шереметева.

Параллельно совершалось преобразование всей архитектуры театра. В XVII веке был создан многоярусный театр, сменивший амфитеатр античного типа. Позднее тип ярусных театров распространился по всей Европе, встречаясь в основном в придворных театрах. Одним из первых ярусных театров можно считать Театр Сан-Кассиано, построенный в 1637 году.

Самым масштабным и роскошным театром XVIII века был театр Сан Карло в Неаполе, созданный в 1737 году архитекторами Антонио Медрано и Анджело Карасале. Вплоть до конца XIX века его убранство превосходило все остальные театры. Интерьер был отделан зеркалами, лепниной и позолоченными канделябрами. В неразделенном партере этого театра, рассчитанного на 600 зрителей, были установлены скамьи. Внутреннее пространство театра насчитывает 185 лож, восходящих шестью ярусами вверх. Большая королевская ложа, роскошно украшенная и соединенная крытой галереей с королевским дворцом, прорезает третий и второй ярусы. Театр отличается отсутствием просцениума и большими габаритами сцены.

Наряду с этим проектом интересен проект оперного театра Ла Фениче архитектора Джанантонио Сельва в Венеции 1790–1792 годы. Это один из крупнейших театров Италии. Новаторством была новая композиция лож, которую изобрел архитектор Сегецци: каждая следующая ложа в ярусе была расположена на 20 см. выше предыдущей и немного выступала вперед. Подобный тип проектирования лож можно было увидеть в театрах Болоньи, Мантуи и Вероны.

С популяризацией балета в начале XIX века произошло развитие формы театральных зданий, в связи с требованиями, касающимися акустических свойств. Результатом композиционных поисков стала планировка в виде усеченного эллипса или подковы. По такой композиционной системе был построен театр Ла Скала в 1776 – 1778 годы.

В отличие от Италии, особенностью французских театральных зданий было увеличение высоты сценической коробки. К примеру, высота коробки Парижской оперы составляла 15 метров, что позволяло убирать наверх часть декораций. Нововведением была эллипсовидная форма зала, разработанная французскими архитекторами. Выразителен интерьер Гранд Опера, отличавшийся пышностью и роскошью внутренней отделки. В главном фойе находилось множество скульптурных статуй, мозаик, позолоченного декора.

Архитектуре Германии свойственно стремление к планировке, близкой к полукругу, соединенной посредством прямых отрезков со стеной портала. Пример тому – Венская государственная опера, построенная Августом Зиккардом фон Зиккардсбургом и Эдуардом ван дер Нюллем.

Сценография конца XVIII–XIX веков – периода реализма – характеризовалась более жизнеподобным изображением среды, связанным с обилием живописных методов. Уникальный вклад в развитие декорационного искусства внесло появление Мейнингенского театра, который стремился преодолеть традиции кулисно-арочной системы, придавая сценографии особую правдивость и натурализм в изображении «куска жизни». В остальном же появились карманы по бокам сцены, поворотный круг, накатные площадки. В Германии под сценой сооружались обширные площади, где монтировались готовые сцены спектаклей. Такая технология позволила ускорить процесс смены декораций практически без участия монтировщиков.

Берлинский Большой драматический театр, возведенный К.Ф. Шинкелем в 1818–1821 годах, соединил два типа сцен: сцену-коробку и открытую площадку. Сцена-арена и коробка приобрели равноценное игровое значение. После заполнения арены креслами партера, пространство обрело классическую форму, в основе которой была сцена-коробка. По трем сторонам зала располагался амфитеатр подковообразной формы. Купол, нависавший сверху, опирался на колонны, а сцена была больших размеров и

имела оркестровую яму. Боковые части портала стали выглядеть как широко расставленные, украшающие зал панели благодаря удлинённым пропорциям зеркала сцены. Ощущение свободно перетекающего пространства было достигнуто при помощи ступенчатого перехода от авансцены в зрительный зал.

В XX веке произошло внедрение двигателей и электрического освещения в сценографию, открывшее период архитектурно-сценических поисков в оформлении спектаклей. Существовало много предложений по смене технического оснащения, возможностей постановки и изменению формы сцены.

Одной из форм сценической площадки была сцена-арена, примером создания которой в России был театр Всеволода Мейерхольда. В числе основных задач Мейерхольда было вовлечение публики в действие. Режиссер рассматривал театральное здание как единый пространственно-архитектурный комплекс, где зрители и актеры – равноправные участники спектакля.

Театральные конструкции русских конструктивистов Л. Поповой и А. Веснина существенно повлияли на мировую сценографию. Одним из выдающихся проектов был Театр массового музыкального действия в Харькове авторства А.А., В.А. и Л.А. Весниных, оснащенный трехчастным порталом, карманами с фурками, вращающимся кругом с кольцом и просцениумом панорамного типа. Площади авансцены и оркестровой ямы были разделены на множество подъемно-опускных зон, трансформировавшихся в ступени между зрительскими местами и сценой. Таким образом, образовывалось два варианта сцены-арены². Общий процесс внедрения конструктивизма в театр отражали такие сценографические решения А. Веснина, как декорации к спектаклю «Человек, который был Четвергом» в Камерном театре в 1922 году. С использованием консолей, лифтов, подъемных мостовых переходов, ферм, пандусов и различных элементов техники Весниным был создан образ современного города. Декорации образовывали сложную пространственную архитектурную композицию, впоследствии ставшую одним из этапов формирования эстетики конструктивизма.

Другой пример неординарного художественного решения – декорации Л. Поповой к спектаклю «Великодушный рогоносец» в Театре Актера в 1923 году. Композиция картины была насыщена сложным сочетанием пересекавшихся прямых линий, а не секущихся плоскостей в отличие от ее ранних работ. При полном отсутствии декорации основу концептуального решения составляла деревянная конструкция, включавшая в себя лестницы, различные плоскости и мельницу.

Тем временем сцена-коробка становится основой мирового театра и огромным полем для режиссерского поиска. Сегодня есть отличия сцены драматического театра от балетной сцены, несмотря на то, что опера и драма всегда стремились к масштабности зрелища. В сравнении с драматическими произведениями, в опере и балете увеличено пространство из-за необходимости участия большого количества массовки. Живописные декорации сменились многосложными декорационными конструкциями, которые трансформировались при помощи накатных площадок. Помимо этого увеличилась глубина трюма, рассчитывавшаяся по максимально возможной высоте декораций с целью упаковать оформление под сценическое пространство.

Новый тип оперной сцены был воплощен в Парижском оперном театре Бастилия, построенном в конце XX века. Здание обладало сценой грандиозного масштаба. По трем резервным зонам перемещались закрепленные на платформах декорации, которые также могли опускаться под сцену. Сценическую механизацию дополнили подъемно-опускные площадки. Ширина портала достигала 14 метров.

² Базанов, В.В. Сцена XX века. – СПб.: Искусство, 1990. – 131 с.

Сценография XX века характеризуется многообразием стилей, которые прослеживались в искусстве в целом, а также приемов, принципов и методов изображения среды: в начале XX века была выдвинута идея «философского театра», включающая вневременные абстрагированные декорации, где трансформация стереометрических форм была бы достигнута при помощи света. Другим течением был проект режиссера М. Рейнхардта, включавший иллюзионистические объемные декорации, изменявшиеся при помощи сценического круга.

В 1910-е годы в декорационное искусство и изображение сценической среды проникли приемы футуризма и кубизма. 1930-е годы – период утверждения метода социалистического реализма. Изображение объемно-пространственной сценической среды насытилось картинными приемами и принципами, вклад в развитие которых внесли мастера станковой живописи П.П. Кончаловский, К.Ф. Юон и др. Середину и вторую половину XX века выделяли мотивы, заимствованные из народного искусства, сменившиеся тенденциями разрушения целостного театрального образа (абстрактное искусство, сюрреализм и поп-арт). Однако, последним противодействовала группа мастеров, стремившихся сохранить традиции социально заостренного реалистического направления в изображении среды.

В XX–XXI веках развивается нетрадиционный театр. Возник новый тип театра – зрелищные сооружения на открытом воздухе. Проектирование театрального зрелища на открытом воздухе часто встречалось в истории европейского театра, а также в России. В одних спектаклях игровая зона располагалась среди леса, скал и другого природного ландшафта, в других доминировала городская среда. Театры подразделялись на временные и стационарные. Для проведения разовых мероприятий были незаменимы легко монтируемые конструкции, сочетающиеся с деревянным настилом. Зрительские места также состояли из сборно-разборных конструкций. Световая аппаратура была закреплена на башнях. В стационарных театрах использовали другой тип конструкции – выстроенные подмости или нетронутый участок земли. Таким образом, окружающая среда синтезируется с театром, становясь частью декораций и сценического дизайна.

В качестве примера временного театра интересны хореографические номера Мориса Бежара, показанные в Санкт-Петербурге. Декорации были органично вписаны в среду фасадного пространства Казанского собора. В XX веке велика роль единственного царя и владыки сцены – талантливого артиста, обостренно чувствующего быстротечность времени и своего в нем существования. «Но никакой, самый совершенный “видик”, – писала Е.И. Полякова – никакие голографические, объемные иллюзии не заменят искусство-действие, общение “владыки” со своим зрителем» [7, с.5].

Большинство открытых театров не рассчитано на декорационные перемены во время спектакля, и спектакли оформляются по принципу единой установки. Зрительные места изготавливаются в виде неподвижной конструкции, а в некоторых театрах эксплуатируются мобильные платформы. Таким образом, сценография начинает сливаться со средовым дизайном, сформировавшимся в середине XX века.

Другим примером синтеза сценографии и средового дизайна является сценография в чешском городе Крумлов. Это небольшой вращающийся амфитеатр, созданный более пятидесяти лет назад и находящийся перед фасадом старого дворца. Вращаясь во время спектакля, конструкция ориентирует зрителей то на фасад дворца, то на часть парка, в котором находятся элементы сценического оформления.

Театры на воде – отдельная группа театров, характерных для XX–XXI веков. Суть заключается в спроектированной на расстоянии от берега сценической площадке. Пример – театр в городе Брегенц, находящийся на берегу Боденского озера в Австрии и вмещающий более четырех тысяч человек. Открытая театральная площадка меняет конфигурацию исходя из замыслов постановщика спектакля. В подобных театрах основными элементами сценографии являются мощные пиротехнические средства и

осветительная аппаратура. Минус подобных театров в том, что они могут существовать только в теплое время года, но, несмотря на это, они заняли важное место среди театральных сооружений.

Вершиной технологического развития можно считать анимационные голограммы, получившие распространение благодаря фантазии современных режиссеров и требовательности публики. Одной из таких является голограмма Мику Хацунэ (Hatsune Miku), внешность которой была создана японским художником Кеём (KEI), а голос синтезирован компьютерной программой Vocaloid 2 от компании Yamaha на основе голоса японской певицы Саки Фудзита³.

Еще одним исключительным примером является итальянская опера «Телесио» 2011 года авторства Франко Баттиато. С использованием трех мощных проекторов Christie Roadster HD18K⁴ и голографического экрана Musion идея создания невесомых декораций воплотилась в реальность. Певцы, танцоры и другие исполнители появлялись на сцене в качестве голограмм.

Таким образом, начиная с XVII века и по настоящее время, театральная архитектура и сценография претерпели существенные изменения, синтезируясь в конце XX–нач. XXI века со средовым дизайном. Театральные приемы сценографии вышли за пределы театра и получили широкое воплощение в архитектурных и дизайнерских проектах.

В будущем представляется несколько путей развития сценографии: или спектакль будет полностью состоять из иллюзорных проекций, сложность которых будет прогрессировать с течением времени; или произойдет возврат к классическому театру – в постановках будет использоваться кулисно-арочная декорационная система, расписанная в традиционной манере художниками; также возможно включение в классический театр элементов современных технологий (голограмм, меппинга, проекций, осветительных эффектов), что мы можем наблюдать уже сегодня.

Литература

1. Березкин, В.И. Что означает термин «Сценография» / Декоративное искусство СССР. – 1979.
2. Березкин, В.И. Сценографическая критика и искусствознание в СССР / Сценическая техника и технология. – 1981. – Вып. 1, 2, 3.
3. Давыдова, М.В. Художники в театре начала XX века – М. : Наука, 1999. – 150 с.
4. Мокульский, С.С. История западноевропейского театра – СПб. : Лань, 2011. – 720 с.
5. Холодов, Е.Г. Театр и зрители. Страницы истории русской театральной публики. – М.: ГИИ, 2000. – 270 с.
6. Марков, В.Д. Краткая история театра. – СПб.: «НАРКОМПРОС», 1929. – 71 с.
7. Полякова, В.И. Проблема взаимодействия русского и мирового театра XX века: Сб. статей. – СПб., 1997.

³ Голографическая певица [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://earth-chronicles.ru/news/2011-09-29-8685>

⁴ Официальный сайт Christie [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.christiedigital.com/emea/business>

References

1. Berezkin V.I. *Chto oznachayet termin 'scenografiya'* [What does term 'scenography' mean]. USSR, 1979.
2. Berezkin V.I. *Scenograficheskaya kritika i iskusstvoznanie v SSSR / Scenicheskaya tehnika i tehnologiya* [Scenographic criticism and art history in USSR / Stage engineering and technology]. Moscow, 1981, release 1, 2, 3.
3. Davidova M.B. *Khudogniki v teatre nachala XX veka* [Artists in theatre in the beginning of XX century]. Moscow, 1999, 150 p.
4. Mokulsk'iy S.S. *Istoriya zapadnoevropeyskogo teatra* [History of European theatre]. St. Petersburg, 211, 720 p.
5. Kholodov E.G. *Stranitsy istorii russkoi teatralnoi publiki* [Pages of history of theatre audience]. Moscow, 2000, 270 p.
6. Markov V.D. *Kratkaya istoriya teatra* [Theatre history in brief]. St. Petersburg, 1929, 71 p.
7. Polyakova V.I. *Problema vzaimodeystviya russkogo i mirovogo teatra XX veka* [The problem of Russian and world theatre interaction in XX century]. St. Petersburg, 1997.

ДАННЫЕ ОБ АВТОРЕ

Заяц Татьяна Михайловна

Аспирант кафедры «Средовой дизайн», МГХПА им. С.Г. Строганова, Москва, Россия
e-mail: mylola7@gmail.com

DATA ABOUT THE AUTHOR

Sayats Tatiana

Postgraduate Student, Chair «Environmental Design», Moscow State Stroganov Academy, Moscow, Russia
e-mail: mylola7@gmail.com