



Н. ИЗВЕКОВ

СЦЕНА

Г О С
Л И Т
ИЗДАТ

Анатолий
Айрапетянц,

Н. П. ИЗВЕКОВ

СЦЕНА

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
„ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛИТЕРАТУРА“
МОСКВА 1935

Анатолий
Айрапетянц

Н. П. ИЗВЕКОВ

АРХИТЕКТУРА СЦЕНЫ

I

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
„ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛИТЕРАТУРА“
МОСКВА 1935

Анатолий
Айрапетян,

**ГОСУДАРСТВЕННАЯ АКАДЕМИЯ
ИСКУССТВОЗНАНИЯ**

Редактор
В. ВЛАДИМИРСКИЙ

Художественно-технический редактор
А. И. ГЕССЕН

Переплет работы художника
Л. ЭППЛЕ

Корректор
Н. П. ОСТРИКОВ

Анатолий
Айрапетянц

Предисловие

Настоящая работа рассчитана преимущественно на молодые творческие кадры наших театров — режиссеров, драматургов и художников. Основное внимание в нашей работе поэтому было обращено на использование технических средств сцены в целях художественного построения спектакля. Описание технических средств сцены мы не отрываем от рассмотрения причин и условий их возникновения и, не претендуя на историческое исследование в области театральной техники, даем ряд исторических примеров и сопоставлений для наибольшего раскрытия взаимоотношений творческих путей театра и техники его сцены. В описаниях технических средств сцены мы решительно избегали чисто технических указаний и тем более строительных расчетов. Считая необходимым раскрыть взаимоотношения между художественными и техническими процессами, мы сгруппировали последние по их характерным признакам для наибольшей наглядности и ясности при их изучении.

В большинстве случаев практика современного режиссера, драматургов и художника протекает в обстановке сцены-коробки, поэтому мы и отводим ей такое значительное место в нашей работе. Только за последнее время, в связи с намеченным во второй пятилетке и частично уже осуществляющимся большим театральным и клубным строительством,

открываются более широкие горизонты пересмотра архитектурных форм сценической площадки, зрительного зала и их взаимоотношений. Вновь запроектированные и строящиеся наши театры-гиганты на 3—4 тысячи зрителей, дворцы культуры с большими театральными помещениями, «трансформирующиеся театры», постройка театров с «внепортальной» сценой, оборудование той же сцены-коробки, но позволяющее уже более широко использовать ее новую и богатую машинерию, наконец различные виды самой механизации сценической площадки и зрительного зала не позволяют нам остановиться на рассмотрении и описании только той сцены, которую мы встречаем сегодня. В связи с этим мы считаем необходимым дать описание разнообразных и больших достижений в области театральной техники, которые до сего времени развивались за пределами нашего Союза, и закончить книгу описанием театральных новостроек СССР, которые, вступая в строй в течение второй пятилетки, открывают новые перспективы в работе наших творческих сил театра.

«Архитектура сцены» является первой частью книги «Сцена», вторая часть которой будет посвящена свету на сцене.

Введение

РОЛЬ ТЕХНИКИ В ТЕАТРЕ

Рост и изменения театральной техники несомненно связаны с общим историческим ростом техники, с теми достижениями и изобретениями, которыми овладевает человечество на путях своего культурного развития. Этими достижениями определяются и те возможности, которыми пользуется театр для осуществления своих технических замыслов. Но объяснение самого характера изменений театральной техники, выяснение причин появления тех или иных нововведений в области художественной сценической практики надо искать не в наличии новых открытых мировой техники, а в историческом процессе самого театра.

XIX век принес ряд исключительных по своему значению изобретений и открытий в области электричества. Завоевывая самые разнообразные области, оно не могло, конечно, остаться в стороне и от театра. И действительно, мы видим, как электричество, вытесняя собою газ, входит сначала как «эффектное» освещение, а затем, в том же XIX веке, полностью заменяет своей лампочкой газовые рожки. Было ли это сдвигом в области театральной техники? Безусловно. Целый ряд новых возможностей и удобств открылся перед театральным осветителем. Но возможности эти до конца XIX века, за исключением отдельных «эффектов», исчерпывались по существу только тем, что газовая горелка сменилась электрической лампочкой. Удобства оказались в монтажных, монтировочных да в некоторых бытовых моментах, оставляя в неприкосновенном виде всю систему художественного использования света. Функция светооформления спектакля — а это главное — оставалась в нетронутом виде. Электричество продолжало путь газа, освещая перспективно-панорамную сцену с ее арками и кулисами, павильонами и

заставками. Светооформление сводилось все к тем же задачам осветить живописную декорацию и дать несложный набор световых имитаций, главным образом явлений природы, то есть дать восход и закат солнца, зорьку, лунные блики и обязательный эффект типа пожара и огонька в камине. Электроаппараты даже топографически располагались на месте источников газового освещения.

Не менее любопытна в этом отношении судьба вращающейся сцены. Историю применения ее мы уже встречаем на протяжении столетий. Она появляется и снова исчезает, технически усовершенствуется, становится для некоторых театров наиболее универсальной архитектурной формой сцены, переконструируется из дисковой в кольцевую, снова отвергается и стоит непронутой, заменяя своим кругом самый обычный неподвижный планшет.

Где же в таком случае все те причины изменений сценической техники, ее достижений, расцвета или, наоборот, упадка и штампа на отдельных участках жизни театра?

Мы уже говорили, что объяснение всех этих явлений необходимо искать в историческом процессе самого театра. Как всякое искусство, театр является одной из форм идеологической практики различных классов, ярко отражая политические и моральные устои, разнообразные классовые и внутриклассовые взаимоотношения. Сложные формы классовой борьбы, определяющей в конечном результате и весь процесс исторического перестроения театра, отражаются со всей своей сложностью и на творческом процессе театра. В работе драматурга, режиссера, художника и актера, в их понимании стоящей перед ними задачи, в их оценке окружающей действительности, в их стремлении передать и укрепить волю их социальной группы, в их желании критически вскрыть перед зрителем образы и события на сцене — возникает идеальная направленность спектакля. Только эта сложная цепочка дает нам возможность понять, чем и как выражает театр в спектакле свою идеальную направленность и почему он выбирает те или иные приемы сценической выразительности. При этом становится совершенно понятным, почему театр, обладая иногда для своего времени богатыми техническими данными и сложной машинерией, совершенно отказывается от них, довольствуясь очень скромными средствами, и этими средствами наиболее полно раскрывает основной замысел спектакля. В таком положении, например, мы застаем русский драматический театр середины XIX века, довольствующийся по большей части чересчур скромным

и приблизительным декоративным оформлением, в то время как рядом оперный и балетный театры создали для своих постановок пышные и богатые декорации со всевозможными превращениями и световыми эффектами.

Вспомним, что это был период, когда русская буржуазия укрепляла свое политическое и экономическое господство и когда она утверждала свое мировоззрение, охватывая им самые различные общественные слои и стремясь дать свое буржуазно-классовое истолкование окружавшей ее действительности. Буржуазное мировоззрение проникло в искусство, и в частности в драматический театр.

Утверждая свою классовую идеологию, буржуазная драматургия сменяла чуждых для нее героев на героев своего мира в близком бытовом окружении. Это утверждение нового человека и новых истолкований прежде всего коснулось актера и его творчества. Все сосредоточивалось вокруг тех основных и центральных персонажей и тех образов, которые создавались актерами. Все остальное, как вполне правильно принято считать, должно было служить только фоном для игры актера (мы сказали бы — бытово-оправданным фоном). Актер, входя по ходу действия в комнату, должен был появляться через двери, а не выходить из-за кулис; отсюда и смена кулис при «комнатных» декорациях на «павильон». Для того чтобы актер по ходу действия мог действительно сесть, появляется настоящая мебель вместо раньше нарисованной на декорации.

Вот эти творческие установки, которые всегда обобщаются в том или ином стиле, в данном случае привели к характерному для начала промышленного капитализма стилю «условного» реализма. Этот стиль в первую очередь и главным образом оказывается на самом творческом методе актера. Необходимо только добавить, что в данном случае мы говорим об условиях реконструкции стиля, который в то же время не представляет собой замкнутой исторической категории, а, наоборот, возникает в измененном своем виде в различных классовых идеологиях.

В области использования технических средств сцены реализм этого периода был крайне скуч и лаконичен. Кроме того, он еще во многом продолжал линию той сценической условности, на которую с таким жаром нападают реалисты более позднего периода. Рядом с требованием правдоподобия в виде павильона, то есть комнатной декорации из трех стен, с открывающимися дверьми и окнами, мы могли увидеть зеркала, шкафы, карнизы и картины, нарисованные

на стенах павильона. Вводя павильон, вместе с этим театр допускал, что один и тот же павильон мог служить почти для всех комнатных декораций. В лучшем случае театр имел три-четыре павильона да одну-две сцены «садовых» декораций. Уже один факт подновления такого павильона заставлял современного критика писать о декораторе приближительно так же, как наша критика пишет «о художнике спектакля», разбирая его работу. На конец, говоря о том же павильоне, необходимо вспомнить, что в первое время своего существования он еще не освободился от традиции живописной перспективы и иногда представлял собою смесь трехмерной декорации с плоскостной живописью. Так, например, уходящие в глубь сцены стены павильона прорисовывались перспективно, и в то же время на этих же стенах висело, например, настоящее (а не рисованное) зеркало. Комнаты были без окон или, наоборот, была такая расстановка окон, что не поймешь, куда они могут выходить. Условна была и расстановка мебели. В то время когда актеры говорят о малиновой мебели, на сцене стояла голубая. Все это нисколько не смущало ни постановщика, ни декоратора, а еще менее актера, для которого и собирался на сцене весь этот декоративный минимум с таким расчетом, что главное на сцене — актер, а все остальное только «кстати»¹.

Это было характерным не только для русского так называемого условного реализма, но достаточно вспомнить популярного немецкого режиссера того же периода Генриха Ляубе (1806—1884), чтобы перед нами встали снова все основные черты этого стиля. Главное — это актер и то слово, которое он произносит со сцены; минимум чисто внешних выразительных средств; мебель только самая необходимая; та же смесь рисованных шкафов и «настоящих» дверей; такое же спокойное отношение к тому, что люк при появлении загробной тени невероятно скрипит и этот скрип вызывает смех зрительного зала.

Совершенно другую картину мы встречаем там, где реалистическое направление начинает переходить в натурализм. Как расцвет условного реализма совпадает с расцветом новых социальных настроений, так и зарождение натурализма тоже совпадает с новыми социальными изменениями, которые наиболее четко определяют всю его сущность.

Основным, что характеризовало появление натурализма, было подавленное положение мелкой буржуазии в связи с развитием промышленного капитализма XIX века. Под влиянием экономической подавленности и своей расшатанности

мелкая буржуазия и ее идеологические «вожди» все время вращаются вокруг зависимости от среды, законов наследственности, влияния большого города, фабрики и т. д. Окружающая действительность со всеми ее деталями находит себе все больше и больше места в произведениях искусства. Этому помогает и связанный с развитием промышленного капитализма еще более интенсивный рост техники и естественных наук. Точность и документальность, которые сопутствуют этому росту, приобретают громадное значение и в области искусства.

Здесь «таится великая мысль об искусстве метода и анализа, идущем параллельно с наукой» (Золя).

Такое положение, естественно, вызывало настойчивый протест против всех условностей более раннего реализма, о котором мы говорили выше.

«Нужен могучий темперамент, новаторский мозг которого взбудоражил бы принятые условия и насадил бы наконец истинную человеческую драму на место смешной лжи, представляющейся теперь нашим глазам», — так говорит один из основоположников и защитников натурализма — Золя.

Наступление натурализма должно ити, по мысли Золя, и оно действительно шло, решительно во всех областях театра. «Несомненно, — говорит Золя, — у театра своя оптика, но разве мы не видим, что театр всегда повиновался движению эпохи! В настоящее время точные декорации представляют результат мучащей нас потребности в реальности... Современные личности, индивидуализированные, действующие под властью окружающих влияний, живущие нашей жизнью на сцене, были бы смешны при декорациях семнадцатого века. Они садятся — и им нужны кресла; они пишут — и им нужны столы; они ложатся, одеваются, ходят, согреваются — и им нужна полная обстановка... Точная декорация, — например, салон с его мебелью, жардиньерками, безделушками, — дает сейчас же понятие о положении, определяет круг общества, который мы имеем перед глазами, рассказывает о привычках действующих лиц». Такова совершенно отчетливая декларация натурализма о характере оформления спектакля. Но этого мало. Мы уже говорили, что наступление идет по всему фронту, и Золя поэтому продолжает: «И притом, как легко себя чувствуют в этой обстановке актеры, как они живут той жизнью, какой должны жить! Я знаю, чтобы наслаждаться этим, нужно находить удовольствие в том, чтобы актеры переживали пьесу, а не в том, чтобы они только играли ее. В этом проявляется целая

новая формула»². Золя совершенно прав: «переживание» актера входит закономерно во всю систему натуралистического театра, так как в нем видят залог наиболее полного и точного истолкования образа, в нем отыскивается метод максимально объективного показа персонажа, в частности это стремление найти или восстановить реально существующие у актера как человека те состояния, которые аналогичны состояниям героя.

Отсюда мы наблюдаем иногда и желание дать не только наиболее точное подражание действительности в декорациях и сценической обстановке, но и окружить актера по возможности теми реальными атрибутами, которые воздействовали бы на его психику и тем самым на его исполнение. «Живой» цветок в руках актера или миниатюрный молитвенник, приобретенный у антиквара, подлинность которых зритель не сумеет оценить и при помощи бинокля, служат на этот раз как способы уже непосредственного воздействия на психику актера.

В обстановке такого театра скрупулезность и деталь начинают занимать центральное место в оформлении спектакля и тем самым определять характер и направленность технических средств (см. приложения 1, 2, 3 и 4). Реквизитор и бутафор получают новые и серьезные задания. Дежурные трости и зонтики, одна и та же ваза с фруктами для всех пьес — все это выбрасывается, как хлам старого театра, и на место их появляются вещи старины и обихода, если и не в подлинном виде, то в исключительной по качеству имитации. Бутафор натуралистического театра становится подлинным скульптором. Художнику спектакля приходится обращаться к нему все чаще и чаще, так как живописно-плоскостные декорации сменяются архитектурнойстройкой, отделанной карнизами, фризами и барельефами³. Совершенно на новые рельсы переводится и работа костюмера, который вместо ремесленника, владеющего традиционным набором фасонов, должен стать художником своего дела и умелым копиистом исторических и бытовых костюмов.

Наглядным примером роста натуралистического театра является Германия 80—90-х годов, где мы встречаем и наиболее яркого драматурга-натуралиста Гауптмана, первое представление драмы которого «Перед восходом солнца» в 1889 году в Лессинг-театре (Берлин) было подлинным штурмом натурализмом подмостков театра. Под знаком натурализма в этот период усиленно развивается деятельность таких немецких режиссеров, как Брам («Свободная сцена») и «Не-

мешкий театр») и Кронек в Мейнингенском театре. Мейнингенцы стремились использовать решительно все доступные им средства сценической техники для полноты сценической выразительности. Взамен писанных на холсте дверей на сцене устанавливались «настоящие массивные двери, которые открывались только тогда, когда шворачивалась дверная ручка». В «Заговоре Фиеско» толща разбивала ворота на куски; в «Лагере Валленштейна» IV акт обставлялся не только богато, но и с характерным для натуралистического театра разнообразием предметов роскоши: тут и буфет с раритетами, и золотой кубок, и стеклянная посуда и т. д. В драме Грильпарцера «Ahnfrau» в сцене появления призрака вместе со зловещим звуком от сильного дуновения на сцене тухли свечи и сам призрак появлялся при бледном, «лунном» освещении. Световые эффекты занимали также далёко не последнее место в технике Мейнингенского театра: радуга и тени облаков в озере («Вильгельм Телль»), лунный свет с шестиступенчатым переходом в утренние сумерки и затем на зарю («Юлий Цезарь»), троза при солнечном свете («Орлеанская дева») — все это только отдельные примеры работы театра в области сценического света. Не был забыт и так называемый ныне «звукомонтаж» с его промами, шумом дождя и т. д.

Совершенно естественно, что стремление натуралистического театра ко всем этим подробностям и точным имитациям вызывало опасение, что, с одной стороны, сценическая обстановка заслонит собою драматургическое произведение, а феерия, по существу, подменит собою драму, а с другой стороны, что натуралистические крайности приведут только к смешной вульгаризации. И действительно, далеко не в отдельных случаях мы видим, как в натуралистическом театре часто зрелищная сторона подменяла собою основную сущность искусства театра, а вместе с этим (правда, в отдельных случаях) наблюдаем и примеры дешевых приемов крайнего «натурализма», когда, например, для ощущения зрителем запаха моря на сцену вкатывались бочки из-под селедок⁴.

Несколько иную картину мы наблюдаем в истории русского театра. Здесь прежде всего мы не имеем развернутого натуралистического движения в русской драматургии, и Московскому Художественному театру, который является по существу зачинателем этого стиля в русском театре, приходилось или пользоваться переводной драматургией или заниматься натуралистическим прочтением драматургов иных направлений. Особняком стоит вся работа Московского Художественного театра над Чеховым. В этих постановках совершенно

отчетливо развивается уже линия импрессионистического театра, который на первом этапе своего развития усиленно пользуется внешними атрибутами натуралистического театра.

Возвратимся к первым годам Московского Художественного театра, которые и являются характерными для натуралистического театра в России. Перестроение техники сцены под влиянием натурализма в театре находит подробное отражение в таком верном документе, каким является книга К. С. Станиславского «Моя жизнь в искусстве». Достаточно прочитать описание подготовки к спектаклям «Царь Федор Иоаннович» и «Юлий Цезарь», как вся картина новых задач и приемов сценической техники становится совершенно отчетливой до мельчайших подробностей.

«Мы заменили крашеный павильон обоями с лепными карнизами и потолком. Мы закрыли пол рисованными холстами, уничтожили скучную плоскость его с помощью всевозможных пристановок и помостов, построили целую сложную комбинацию площадок, лестниц, ходов, переходов, которые давали возможность красиво планировать массовые и другие сцены, мы расставили на самой авансцене ряд стволов деревьев, — пусть актеры мелькают иногда в просветах между ними. По крайней мере они не будут стоять у суплерской будки и мозолить глаза зрителям. Обыкновенно на сцене показывают одну комнату — мы делали целые квартиры из трех-четырех комнат. Мы брали самые необычные разрезы комнат — углами, маленьыми частями комнат, с мебелью на самой авансцене, повернутой спинками к зрителю, намекая этим на четвертую стену... Мы научились приспособляться к сценическим условиям и выдавать за золото, за камни особым образом отшлифованные и приготовленные сургуч, простую веревку, которая по нашему способу закручивалась и подкрашивалась, чтобы передать мелкую вышивку жемчугом и перламутром»⁶.

Любопытное перечисление натуралистических приемов в Московском Художественном театре мы встречаем у одного из критиков: «настоящие каминны, печи, двери, окна со стеклами, двойными рамами и подоконниками, лепные карнизы, настоящая мебель (например, книжные шкафы), деревянные мости, часовенки и пр.» Световые и звуковые эффекты московского театра хорошо известны. Критик, описывающий, например, постановку метерлинковских «Слепых» у москвичей, непременно остановится на описании лунного света, который то «исчезал, когда на луну набегало облако, то появлялся, когда луна выходила из-за облаков. Солнечные



Прил. 1. „Зарница“ на сцене городского театра в Дрездене
в оформлении А. Линебаха



Прил. 2. „Возвращение Петера Гримма“
в постановке Давида Беласко



Прил. 3. „Сорочинская ярмарка“ на сцене Московского Свободного театра в постановке А. Санина



Прил. 4. „Сорочинская ярмарка“
на сцене Московского Свободного театра
в постановке А. Санина

блики, падающие через листву беседки на землю, лица, предметы, глубокая ночная тьма или сумерки поражают в этом театре своей натуральностью. Деревья здесь качаются своими верхушками, шелестят листьями, вода булькает, из-за кулис доносится стук колес и лошадиных копыт по деревянному мосту, скрипит лестница, по которой подымается человек, стучит дождь по крыше, слышится крик гусей с озера, на сцене висит клетка с живой, поющей птицей, цвирикают по-настоящему сверчки, колышется в окне занавеска»...⁶

Техника натуралистического театра, как мы видим, отразилась и на работе декоратора, отказавшегося от живописно-плоскостных декораций с их кулисной системой и заменившего их объемно-живописной архитектурой. Эта техника в корне видоизменила работу костюмера и бутафора в драматическом театре, она заставила и осветительский цех театра отыскать новые средства световых эффектов и в частности цветного освещения. Меньше всего коснулось это перестроение самой архитектуры сцены. Натуралистический театр не только не перестроил сцены-коробки, но по существу и не предпринимал решительных шагов к ее перестроению. Единственным нововведением в этой области было частичное использование натуралистическим театром реконструированной в Мюнхене в 1896 году вращающейся сцены. Этот принцип устройства планшета был безусловно заманчив для режиссера-натуралиста, так как он позволял, применяя вращающуюся сцену, не затягивать антрактов и в то же время заготовлять на отдельных участках ее детально обставленную сцену. Но это уже был тот период жизни театра, когда натурализм уступал место возникшему внутри его импрессионизму, и поэтому вращающаяся сцена начала служить не столько смене натуралистически правдоподобной обстановки, сколько быстрой смене отдельных впечатлений и настроений. Техника натуралистического театра оказала в этом отношении громадную помощь нарождающемуся импрессионизму тем, что она умела осуществлять на сцене убедительную и волнующую своего зрителя картину, полную настроений и тончайших нюансов. Так, например, Рейнгардт для своей постановки «Сон в летнюю ночь» заказывает фабрике Георг-Пик — Берлин тридцать шесть форм пневматических декораций, незадолго до этого изобретенных обер-инспектором берлинского «Немецкого театра» Францем Дворским. Эти декорации представляют собой матерчатые оболочки, которые при наполнении их воздухом принимают пластические формы деревьев, скал, мифических животных и т. д. Кроме эластичности, легкости и бы-

строты уборки, эти декорации позволяют путем изменения давления воздуха внутри оболочек заставить колыхаться листву деревьев, извиваться змею и т. д.⁷.

Импрессионизм раннего периода, как мы уже говорили, продолжая вначале линию натурализма, отличается тем, что художник в основу своего творчества ставит не объективный показ действительности, а свои субъективные ощущения от этой действительности, стремится передать слушателю и зрителю те настроения, которые возникают под влиянием этих ощущений. Весь багаж натуралистического театра начинает организовываться так, чтобы в фокусе сосредоточивалось определенное настроение. Отсюда режиссер, детально обставляя комнату (рис. 1), уже не заставляет зрителя верить, что именно в этих стенах живут персонажи, что на сцене «действительно комната», — режиссер в первую очередь стремится создать у зрителя впечатление от этой комнаты. Комната становится не только правдоподобной, но «уютной», «мрачной», «нежилой» и т. д. Для создания этого уюта или мрачности мобилизуются все силы театра вместе, конечно, с его сценической техникой. Это движение в театре растет по мере того, как сама драма из натуралистической переходит в импрессионистическую (тот же Гауптман).

Тесное сожительство с натурализмом оказалось для импрессионизма, конечно, только переходным этапом, и в дальнейшем он открывает настойчивый поход против натурализма. «Это фотография, снимающая все, до пылинки на стекле своей камеры включительно... маленькое искусство, что из-за деревьев леса не замечает» (Стриндберг)⁸ — таковы были популярные обвинения театрального натурализма в том, что внешняя оболочка спектакля закрывала собой самую сущность художественного произведения, — опасность, от которой предостерегал еще, как мы знаем, Золя. Эти же обвинения встретил на своем пути и Московский Художественный театр, и в частности в связи с его постановкой «Юлия Цезаря» Шекспира.

«Перед публикой прочитан блестящий живописный курс римской истории и археологии; но она не видит Шекспира, а с Шекспиром исчезает и духовный замысел пьесы», — читаем мы в одной рецензии.

С такими же возражениями выступает и Чехов, когда МХАТ во имя «реальности» пытался вносить диссонанс в его творчество. «Что, если на картине, — говорил он, — вырезать нарисованный нос и вставить живой? Нос реальный, а картина испорчена». В то же время и характер самой театральной архитектуры и техники сцены вступает в формальные про-

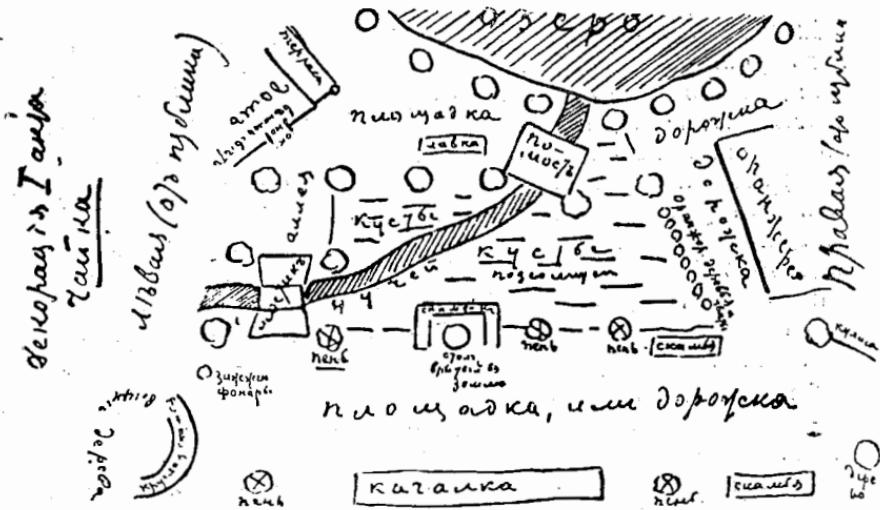


Рис. 1. Страница из режиссерского экземпляра

Б. С. Станиславского

— „Чайка“ А. П. Чехова

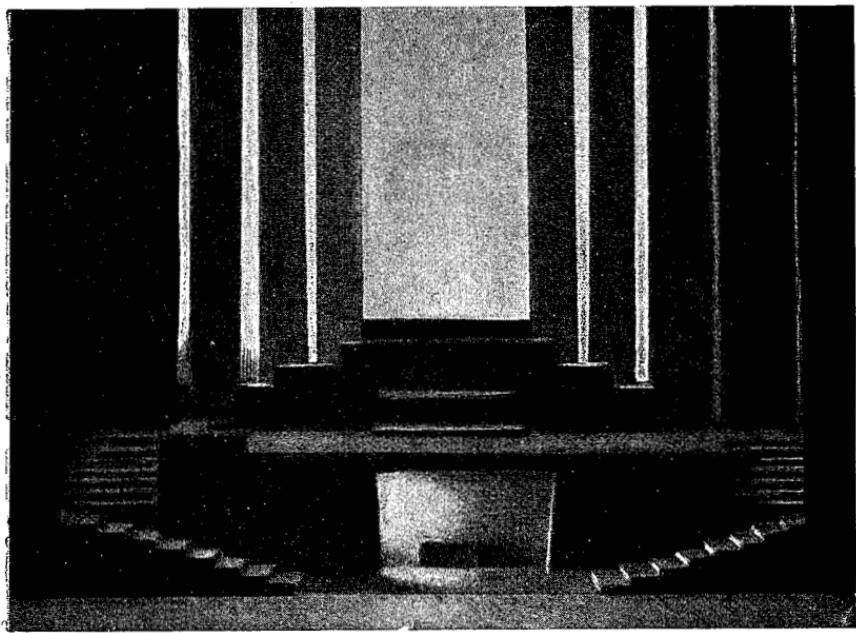
тиворечия с натуралистическим правдоподобием. Тот же «павильон», который хотя и появился еще в период условного реализма, но, получив только у натуралистов свое полное завершение, оказался в явном противоречии с архитектурой сцены-коробки. Вертикальные размеры портального зеркала обычно во много раз превышают высоту нормальной комнаты, и поэтому все картины, проходящие в обстановке квартир людей среднего достатка и тем более в избе, приводят к сильно преувеличенным масштабам комнаты или избы. Это усиливается тем, что остальная обстановка все время напоминает о том, в каких действительных условиях мыслятся персонажи. Прикрыть излишнюю высоту, спустив арлекин, в условиях рангового театра также не представляется возможным, так как при низко опущенном арлекине зрители верхних ярусов просто ничего не увидят.

Вращающаяся сцена, которая на первых порах казалась блестящим выходом для быстрых смен самых сложных декораций, скоро вызвала также ряд нареканий. Установка заранее декораций на отдельных секторах требует либо равномерного размещения картин, либо при наличии одной широко развернутой картины другие уже оказываются очень незначительными по масштабу. Для уничтожения этого недостатка

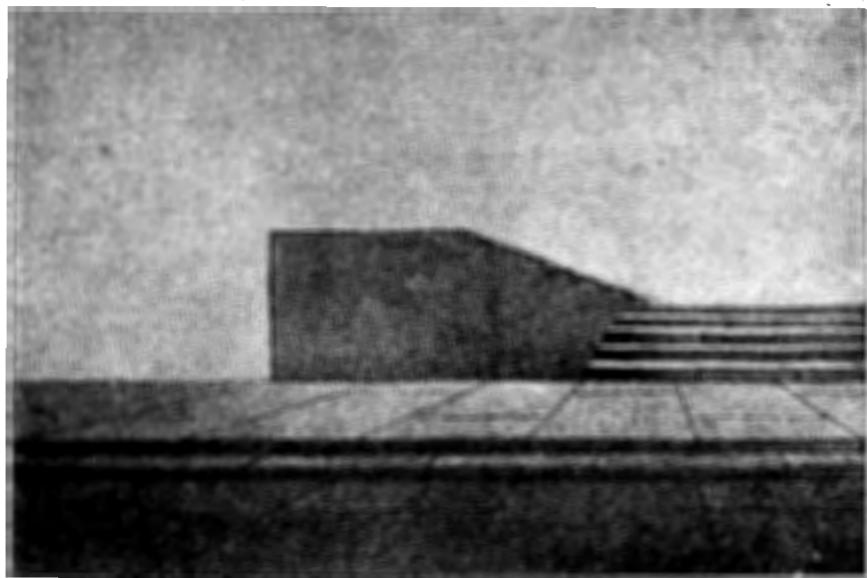
необходимо большое увеличение уже всей площади сценической коробки. По законам натуралистического театра все действие должно быть заключено в рамки обстановки, и актер не имеет права выходить за черту четвертой стены, которая на вращающейся сцене по большей части приходится на втором плане; отсюда первый, а иногда и второй план представляют собой для режиссера-натуралиста так называемые «мертвые пространства», и все действие переносится в глубину сцены, что далеко не всегда выгодно для режиссера. Таким образом вращающаяся сцена, как мы уже говорили выше, только у импрессионистов освободилась от этой порочности и послужила главным образом к быстрой смене «впечатлений».

Но главные стычки с натурализмом происходили у импрессионистов на фронте основных задач искусства и в частности театра. Уход от действительности, созерцательность, ощущение как единственная мера познания—все это приводило импрессионистов к пересмотру самого понятия реального в искусстве. «Настоящим» в сценическом смысле мы должны считать все то, что в наших зрительных впечатлениях связано с общим настроением драмы,—утверждает Фукс. Развивая эту мысль, он указывает, что «деревянный расписной меч может производить на сцене более «настоящее» впечатление, чем «действительный» меч, сделанный по образцу определенного оригинала»⁹. Вполне понятно, что в таких условиях художник в театре получает уже более крупную и самостоятельную роль в истолковании художественного произведения. Расцвет импрессионизма в театре связан поэтому с появлением в театре крупных художников с ярко выраженным творческим лицом. Сценическая обстановка, полная богатых красок, насыщенных или, наоборот, блеклых тонов, зачастую с поднятием занавеса, еще до первого слова актера, вызывает гром аплодисментов, приветствующих художника в театре.

Импрессионистическое движение в театре естественно скывается и на самой технике театра. С именем Фукса, которого мы цитировали выше, связано возникновение Мюнхенского Художественного театра, который был построен в 1907 г. архитектором Максом Литтманом. На разрывая окончательно со сценой-коробкой, Литтман архитектурой сцены коренным образом меняет акцент оформления спектакля в этом театре. Отказ от глубины, своеобразно развитый просцениум, который занимает место первых планов старой сцены, изменения в расположении световых приборов — все это направлено к тому, чтобы создать «рельефную сцену». В условиях этой площадки сценические объемы и актеры, размещенные



Прил. 5. Декорации А. Аппиа к пьесе Клоделя „Благовещение“



Прил. 6. Декорации А. Аппиа к „Гамлету“



Прил. 7. Эскиз декораций Г. Крэга

на передней сцене, должны создать впечатление скульптурных рельефов, гармонически связанных между собой. Отказ от панорамной сцены Фукс рассматривает не как техническое удобство для осуществления своих замыслов: «техника тут только средство к достижению цели»... — говорит он. «Само собой разумеется, — добавляет Фукс, — что «рельефная сцена» — понятие не техническое, а стилистическое»¹⁰.

Не меньшее значение Фукс как импрессионист придает сценическому освещению. Он прежде всего видит в нем способность «растворять материальную сущность предметов, дематериализовать их, так что полотно, на которое брошен яркий свет, превращается в какой-то световой фантом неизвестной глубины»¹¹. Способность света путем теневого рисунка и световой окраски иллюзорно изменять предметы естественно вызывает громадный интерес у импрессионистов. Свет может самые конкретные вещи превратить в расплывчатые пятна, изменить рисунок движения вещи, придать мистический облик самым обычным предметам, — словом, дать возможность режиссеру и художнику наиболее полно и насыщенно выражать все свои ощущения и создать необходимое настроение, которые лежат в основе их замысла. Рядом с гармонией красок в живописи, проблемой, имеющей столетние давности, в театре начинают усиленно дискуссироваться вопросы о гармонии цветного освещения. Свет перестает быть предметом забот одних театральных осветителей, о свете начинают заботиться и режиссеры, и художники, и архитектора будущих театров. Такое внимание к сценическому освещению, конечно, подымает на новую высоту технику света и работу с ним в театре. Мобилизация всех средств для наибольшей яркости картины приводит импрессионистический театр к широкому использованию музыки в театре. «Звукомонтаж» в отдельных постановках начинает приобретать формы музыкального сопровождения. Есть попытки (Théâtre d'Art) сочетать гармонию музыки, красок и ароматов путем опрыскивания зала духами. Но эта эстетическая крайность импрессионизма, само собой разумеется, не пошла дальше двух-трех экспериментов.

То положение, что стиль нельзя рассматривать как замкнутую историческую категорию, прекрасно иллюстрируется на судьбе импрессионизма. Одним из этапов его развития была символическая драма, которая нашла свое яркое выражение на подмостках театра.

Сценическая обстановка символического театра чаще всего носила характер отказа от описания конкретного места действия, создавая в этом отношении чисто абстрактную карти-

ну: Таковы работы швейцарского художника Аппиа с его трехмерными стенками на сцене (приложения 5 и 6) или декорации английского художника-режиссера Крэга (приложение 7), который оформляет, например, «Гамлета» в Московском Художественном театре путем компоновки фактур, вне времени и пространства. Стремление символического театра к лаконичности, к отдельным обозначениям, к схеме приводит к популярному для символического театра оформлению спектакля «в сукнах».

Сценическое освещение также начинает нести функцию не только создания настроения, но и вскрытия внутреннего смысла. Рядом с иллюзорной трансформацией вещей под влиянием освещения свет должен акцентировать отдельные события, выделять отдельные персонажи, подчеркивать смысловое движение, оставляя для резкого контраста все остальное в темноте. Нужен «не тот свет, который необходим для того, чтобы было видно, а тот свет, направленный, который выделяет данный предмет преимущественно перед другими предметами данной картины: свет «освещающий» в том смысле, в каком есть свет «оттеняющий» (Волконский)¹². Как на пример постановки, построенной целиком на «локализованном» свете, укажем на «Жизнь человека» Л. Андреева в театре В. Ф. Комиссаржевской (1907 г.), работа В. Э. Мейерхольда. Этим же приемом пользовались и для обострения отдельных частей. Так, например, немецкий режиссер Вейхерт в своей символической постановке «Макбета» все монологи выносил на специальный проспекторум, освещавшийся прожекторными лучами из зрительного зала. Прием световой локализации нашел себе исключительно большое применение в театральной практике не только в символическом театре, но и в целом ряде других течений, меняя при этом, конечно, и то назначение, которое придавалось ему творческими задачами.

Во всех наших соображениях и примерах мы все время стремились провести и подчеркнуть нашу основную мысль, что развитие и изменение техники сцены находятся под непосредственным влиянием исторического процесса театра и получают наиболее ясные объяснения при изучении сценических стилей.

Одновременно с этим нельзя, конечно, игнорировать общий рост технических знаний и достижений. Мы уже указывали, что этими достижениями определяются и те технические возможности, которыми оперируют режиссер и художник в своих постановках. Если появление электричества в театре совпадает по временем с условно-реалистическими тенденциями

в театре и поэтому используется крайне ограниченно и скучно, то натуралистический и особенно импрессионистический театр жадно бросается на каждое изобретение и продвижение в этой области. Они не только совершенствуют технический процесс спектакля, но обогащают творческую работу режиссера и художника, создают новые выразительные средства и новый прием для более широкого и глубокого раскрытия основной идеи спектакля.

Краних в своей книге «Современная сценическая техника» дает любопытную таблицу применения живописных, механических и светотехнических приемов оформления спектакля на различных исторических этапах театра¹³. На этой таблице (рис. 2) совершенно отчетливо выступает преобладание живописных приемов в театре XVIII века и замена живописи светотехническими приемами в современном театре. Судя по этой таблице, нет ни одного сценического эффекта, который не выполнялся бы сейчас светотехническим приемом. Живопись, за исключением единственного примера на этой таблице, — пустое место. В данном случае Краних, с нашей точки зрения, как раз и дает прекрасную иллюстрацию тех возможностей, которые техника предоставляет режиссеру в тот или иной период. Было бы крайне ошибочным считать, что современный театр, например, совершенно отказался от живописных приемов в изображении того же моря, лавин, облаков и воды. Отбор средств сценической выразительности продолжает лежать в сфере принципиальных творческих установок театра, исходя из его стиля. Отсюда наибольшую определенность и ясность в технике оформления спектакля мы встречаем в том театре, где уже выработалось основное творческое начало и определилось его художественное лицо. Несмотря, например, на ряд отходов в сторону символизма (Метерлинк, «Гамлет» — Крэг) и психологизма (Достоевский), Московский Художественный театр продолжает на всех своих постановках сохранять тенденцию реалистического оправдания сценического действия. И эта тенденция накладывает вполне ясный отпечаток на технику его спектаклей. Не менее определенна в этом отношении декларация А. Я. Таирова (1930 г.): «Сценическая установка, включаясь в процесс развертывания образа спектакля, сама является образом спектакля». Рядом с этим необходимо вспомнить, что стилизаторство, которое неуклонно жило в этом театре со дня его основания, все время направляло его к четкому внешнему рисунку и гармонизации всех средств сценической выразительности в поисках общего ритма спектакля. «Формализм — это

плохо, а форма — великолепно», — заключает свою декларацию А. Я. Таиров, исходя из основной мысли, что динамика формы адекватна динамике содержания¹⁴. В ТИМе мы постоянно встречаемся с теми приемами оформления спектакля, которые были утверждены В. Э. Мейерхольдом в период конструктивизма. Достаточно указать, например, на отсутствие связи всего оформления со сценой-коробкой. Портал и кулисная система для подавляющего большинства спектаклей ТИМа не играют никакой роли и свободно могут быть изъяты из обрамления в этом театре. Подтверждение этого мы находим в проекте театра, который строится под непосредственным руководством В. Э. Мейерхольда.

Основным и определяющим стимулом, как мы видим, остается художественная функция сценической вещи, света, звука и т. д. Гагеман расширяет это положение даже в отношении выбора самой сцены, которая подходила бы своим характером к требованиям пьесы. И практика театра насчитывает немало случаев, когда режиссер, сообразно творческим замыслам, уходил со своей постановкой из стен театра в цирк, на открытый воздух и т. д. Особенno популярна в этом отношении деятельность Макса Рейнгардта, который использовал не только разные по архитектуре театры в Берлине, Вене, Нью-Йорке, но ставил пьесы и в цирке и на площадях, давал одну и ту же постановку в различных интерпретациях, используя для этого различные архитектурные и топографические условия сценических площадок (приложения 8 и 9). В отношении средств такого использования сценической выразительности выбор архитектурных и топографических условий для спектакля, конечно, выходит за пределы обычной работы в театре. Режиссеру же, чаще всего, как правило, приходится исходить из существующих архитектурных условий сцены, меняя и приспособляя ее только монтировочными средствами. Таково большинство выстроенных у нас «просцениумов» и накладных вращающихся сцен. Но в этих пристройках и кругах, в необходимости для спектакля того или другого монтировочного изменения площадки как раз и оказывается функциональная зависимость технической стороны спектакля от художественного замысла. Вскрывая основную идею пьесы, переходя к анализу образов и их окружения, придавая им сценический облик, режиссер тем самым отыскивает необходимые для этого средства сценической выразительности и технику их осуществления.

Интересное описание такой работы мы находим в статье А. Попова «Как я работал над «Поэмой о топоре» (Москва,

СРАВНИТЕЛЬНАЯ ТАБЛИЦА
УЧАСТИЯ В ОФОРМЛЕНИИ СПЕКТАКЛЯ
ЖИВОПИСИ ТЕХНИКИ И .. СВЕТА

на сценах
XVII—XVIII, XIX—XX вв.

№	Явления природы:	XVII—XVIII в	XIX в	XX в
1	пожар			
2	обвал			
3	взрыв			
4	лед			
5	гроза			
6	лавина			
7	море			
8	луна			
9	туман			
10	сев.сияние			
11	дождь			
12	радуга			
13	снег			
14	солнце			
15	звезды			
16	Вулканы			
17	вода			
18	ветер			
19	облака			

Рис. 2. Сравнительная таблица

Театр Революции). Даём наиболее характерные для данного случая выдержки из этой статьи:

«Тему пьесы Ник. Погодина мы определили так: борьба пролетариата за советскую индустрию в условиях военной угрозы международной буржуазии.

На какой основе ведется эта борьба в пьесе?

На основе социалистической реконструкции как производства, так и психики рабочих масс.

Реконструкция производства и человека.

Для того чтобы раскрыть природу рабочего энтузиазма в его деловой сущности, автор пьесы Ник. Погодин заставляет кузнеца Евдокима крепко ругаться с самим собой в пустом цеху. В этот момент для меня вскрыта природа темперамента пьесы.

В «Поэме» вообще люди разговаривают сами с собой, с уличными фонарями, забывают о еде, мечтают о сне, как о великом удовольствии. Это — дьявольский энтузиазм, но он лишен для меня всякого надрыва, транса и обалделости, потому что имеет конкретную целеустремленность и социальную перспективу, он регулирует разум.

Авторский подзаголовок: «Пьеса в 3 действиях» я расшифровал иначе: патетическая комедия. В этом определении я видел театральный жанр спектакля.

Что нам нужно было взять от плана патетики в данной постановке?

1. Масштабность пространственную и масштабность массовых мизансцен, то есть зрительный образ пространства и массовой мизансцены должен быть оформлен патетически.

2. Монументальность конструкции основных мизансцен.

3. Принадлежность всей звуковой сферы спектакля, то есть речи актера, музыки и шумов».

Переходя к вопросу декоративного оформления, из учета предшествующего и органической сущности пьесы, художник спектакля Илья Шлепянов максимально раскрывает сценическую коробку. Установкой единой конструкции он разрешает зрительный образ спектакля. Являясь станком для актера и массы, шлепяновская конструкция как бы фиксирует каждое перемещение актера и массы, и в этом ее большое принципиальное достоинство».

«Вопросы звукового и шумового оформления в «Поэме» заставили нас серьезно задуматься над одной театральной условностью, которая отказывается правильно работать в данном спектакле. Я говорю об условной типшине в театре, необходимой для диалога.

Представление о заводе у массового зрителя неразрывно связано с колоссальным шумом, а главное — тишина на металлургическом заводе неразрывно связана с мертвым заводом, поэтому условная тишина на театральном заводе вызывает иные, вредные для спектакля рефлексы. Нам пришлось специально завоевывать право на условную тишину. В паузах и на пантомимических кусках мы решили посыпать в зрительный зал волну почти нешереносимого шума. Чтобы зритель убедился в необходимости условной тишины, мы идем ему навстречу и условно выключаем шум, чтобы установить условную тишину, а кроме того, мы напоминаем ему об атмосфере, в которой работают действующие лица.

Для этой задачи нам пришлось радиофицировать театр. К сожалению, необходимой мощности в силу технических причин мы добиться не могли¹⁵.

Замечания режиссера Попова, которые мы привели, можно оспаривать по существу, не соглашаться с трактовкой пьесы и его выводами; тем не менее они сохраняют свой интерес как пример логического пути режиссера от основного замысла постановки к его техническому разрешению.

В работе современной советской режиссуры мы имеем громадные художественные достижения, которые явились результатом ее идеологической перестройки. Умение вскрыть коренные принципы драматургического произведения, придать ему направленность в свете нашего социалистического строительства, создать на основе этого сценически образное разрешение пьесы — такова основная проблема, которую ставит перед собой современный советский режиссер. Сама постановка этой проблемы как исходный этап для всей дальнейшей работы над пьесой говорит уже о характере нашей театральной работы.

Вместе с основными и ведущими задачами нашей режиссуры не должны быть забыты и вопросы техники оформления спектакля. Отбор средств сценической выразительности приводит и к их техническому осуществлению. И вот на этом пути у нас далеко еще не все обстоит благополучно. Если режиссура в области сценической техники в первую очередь обращает свое внимание, что вполне понятно, на технику актерского мастерства, то вместе с этим целый ряд других «технических» вопросов остается вне поля ее постоянного внимания. Как исключение можно назвать нескольких режиссеров, которые совмещают в себе режиссерское мастерство и умение «владеть кистью художника». Еще реже и крайне условно мы говорим о режиссере, который владеет светом, и совер-

шенно не встречаем режиссера, стремящегося стать композитором своего спектакля. Нужно ли такое совместительство в одном лице? Мы придерживаемся того мнения, которое утверждает, что не надо. Такая универсальность едва ли послужит на пользу выработке основных сторон режиссерского мастерства. От режиссера как творческого организатора всего спектакля требуется умение заказать и отобрать тот материал, ту систему его организации, которая непосредственно отвечает основным задачам постановки. Его грамотность в этих вопросах должна обеспечить ведущую роль режиссера в творческой организации спектакля и охранить от подчинения материалу. Режиссер совершенно не должен превращаться в монтировщика, светотехника или даже монтера, но владеть монтировочными и светотехническими средствами — это его право и обязанность. Ни один хирург не сумеет изготовить ланцета, но владеть им он обязан в совершенстве. Может быть, есть художники, которые сумеют сделать настоящие кисти, но от техники их работы мы ждем умения владеть кистью. Таких примеров и аналогий можно привести бесчисленное количество, но все они будут говорить в данном случае о том, что, не делая режиссера «мастером на все руки», мы вправе ждать от него владения тем материалом, из которого он непосредственно формирует свою постановку.

В свое время Г. Крагставил, как и всегда обостренно, этот же вопрос о владении режиссером «техникой» театрального дела:

«Спросите его (режиссера), знает ли он, какой свет достаточно, чтобы вполне озарить двадцать кубических футов... в состоянии ли он вам сказать, как быстро или как медленно может быть поднят или опущен театральный шотолок? Спросите его что-нибудь в этом роде, и он смиренно ответит вам (хотя и со стыдом), что это не его дело*. Затем этот замечательный мастер театрального искусства созвонет своих подчиненных и, указывая на них, скажет: «Вот мои помощники»...

Он скажет неправду. Они не помощники его, они его мастера. Они ведут его, продев кольцо в ноздрю, как тромадного Левиафана, какого мы видим в изображении старинных процессий»...

Режиссер «находится в приятном обольщении, что он один тут художник; он изобретатель и мастер; но в сущности ничего подобного не представляет собою этот бедный малый.

* Подчеркнуто Крагом.—Н. И.

Каждый тут бросает в общую шоклебку какое-нибудь снадобье по своему вкусу»¹⁶.

Нельзя забывать, что эти строки принадлежат тому Г. Крэгту, который утверждал театр единой диктаторской воли режиссера, которому по существу было чуждо понятие творческого коллектива. При высоком художественном уровне театрального коллектива, когда помощники режиссера в различных областях театрального производства сумеют обеспечить нормальную дифференциацию художественной работы над спектаклем, вопрос, поставленный нами, во многих отношениях упростится. Но, к сожалению, Крэг еще во многом прав. Между ведущими творческими руководителями театра и «техническим персоналом», без различия его квалификации в своей области, существует еще громадная пропасть, и разговор между ними на тему одного и того же спектакля зачастую происходит «на разных языках». О чем говорит подобное положение вещей? С одной стороны, мы должны подыметь наш «технический» персонал на художественный уровень творческого состава театра, создавая из них подлинных художников своего дела; с другой стороны, мы должны направить внимание наших режиссерских кадров на вопросы техники оформления спектакля, освободить их от случайных и вслепую найденных «подходящих» приемов, дать им возможность широко использовать сценическую технику и свободно распоряжаться ею как знакомым материалом для создания наиболее ценного спектакля.



Прил. 8. „Царь Эдип“ в постановке М. Рейнгардта
в цирке Шумана (Берлин)



Прил. 9. Репетиция „Смерти Дантона“
в постановке М. Рейнгардта ^{з)}
В роли Дантона—известный артист П. Гартман ^{хх)}

Прил. 10. Арх. Папладио
Сцена Олимпийского театра в Буенос



I. КУЛИСНАЯ СЦЕНА

1. ВОЗНИКНОВЕНИЕ СЦЕНЫ-КОРОБКИ

Появление отдельных частей современной сцены-коробки может быть отнесено к очень отдаленному времени. Ту же сценическую площадку, лук, разновидность кулис, занавес и т. д. мы встречаем еще в античном театре. Но эти предки отдельных технических и художественных деталей сцены далеко еще не служат доказательством преемственной связи и последовательной эволюции в развитии театрального здания и в частности сцены. Наоборот, место театрального действия — сценическая топография пережила ряд коренных изменений, стиравших в отдельные эпохи даже отдаленные архитектурные сходства. Таковы театры, где впервые шли произведения Софокла, Шекспира и Корнеля, за которыми сохраняется общее название «театров» только исходя из существа самого искусства театра, так как архитектурные условия для этих постановок были абсолютно чужды друг другу.

Наличие сходства отдельных деталей в устройстве сцены еще не определяет не только общности их художественной функции, но даже и близости архитектурных систем театра.

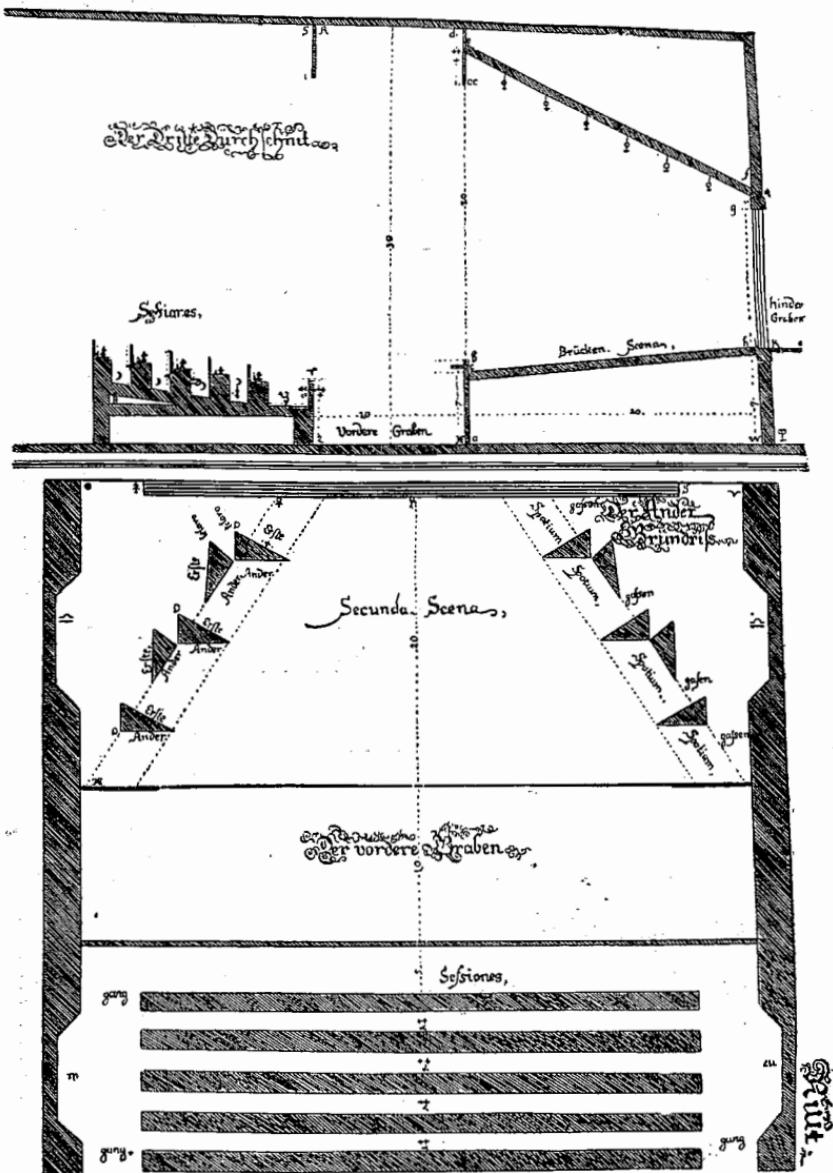
Для того чтобы ясно представить, как исторически сложилась сцена-коробка, необходимо обратиться к тому времени, когда отдельные технические и архитектурные детали складывались в определенную систему оборудования театральной сцены.

Начальный период формирования сцены-коробки должен быть отнесен к эпохе Возрождения. В самом конце XV века и на протяжении XVI столетия, преодолевая античные тра-

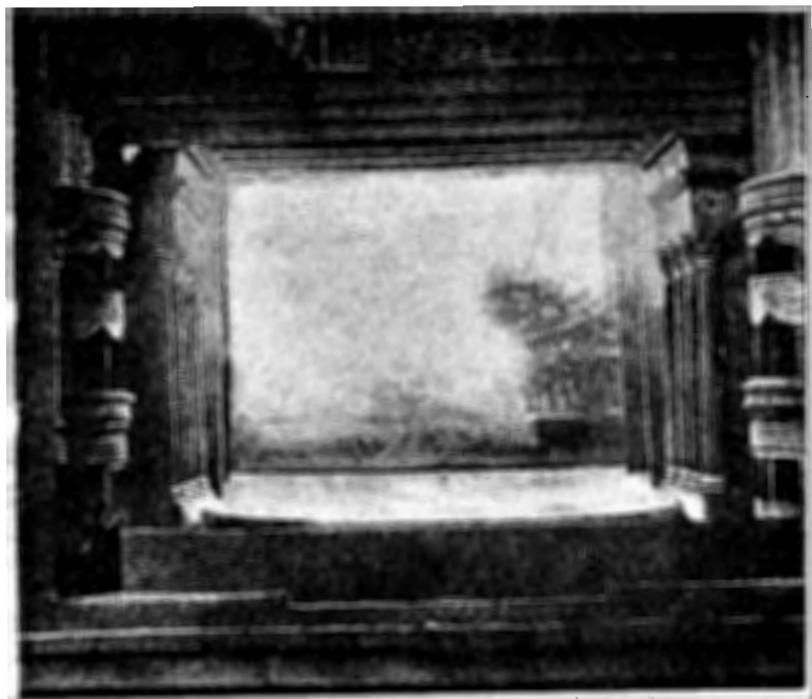
диции и отдельные заимствования, в Италии начинает складываться тип сценической площадки, послужившей как бы родоначальницей той сцены-коробки, которая окончательно сформировалась к XIX веку и до настоящего времени сохраняется как наиболее распространенный вид и в современном нам театре.

Для оборудования сцены-коробки конец XV и начало XVI века знаменательны тем, что устройство сцены переносится из парка и со двора в закрытое помещение дворца. Этим самым уже предрешается целый ряд архитектурных изменений в устройстве сцены. Но основным, что определяло ее конструкцию, явились те гуманистические идеи, которые так характерны для Италии эпохи Возрождения. Тяга к античным традициям наложила свой отпечаток и на устройство сцены XVI века. Не стремясь к точной реконструкции, строители ее тем не менее находились целиком под властью античных традиций. Таковы работы Серлио и проекты Палладио, по которым построен знаменитый театр в Виченце (приложение 10). В устройстве этих сценических площадок мы не находим еще тех основных признаков, из которых сложилась современная нам система сцены-коробки. Коренные изменения пришли только в конце XVI века, когда были положены в основу постройки театра принципы глубинной сцены и кулисной системы.

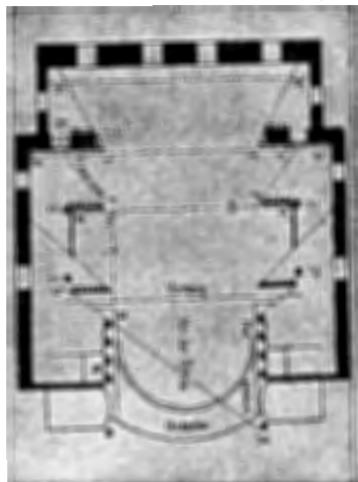
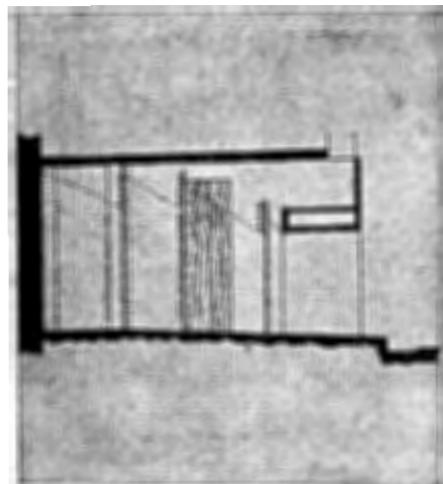
Эти архитектурные и технические нововведения находят свое объяснение во всей системе барочного театра, стремящегося нарушить неподвижные формы классического ренессанса. Стремление к большому разнообразию и подвижности сценических картин приводит к необходимости создать и более мобильную сценическую площадку. Конец XVI века приносит нам отказ от рельефной перспективы и замену ее живописной, введение боковых декораций-полотен, расположенных друг за другом и падающих по мере смены картин, а главное — использование глубины сцены. Появление трехгранных и даже пятигранных (Руджиери) теллярий позволяет создать еще большую подвижность в смене картин. Зачатки использования верхней сцены при полетах, двигающихся облаках спусках и т. д. развивают конструкцию колосников. Конец XVI и весь XVII век приносят с собой широкую популяризацию устройства новой сценической площадки. Итальянские строители являются желанными гостями в европейских странах, где они успешно пропагандируют систему сцены, которая возникла на их родине. Сцена-коробка начинает не только технически развиваться, но и принимать характер



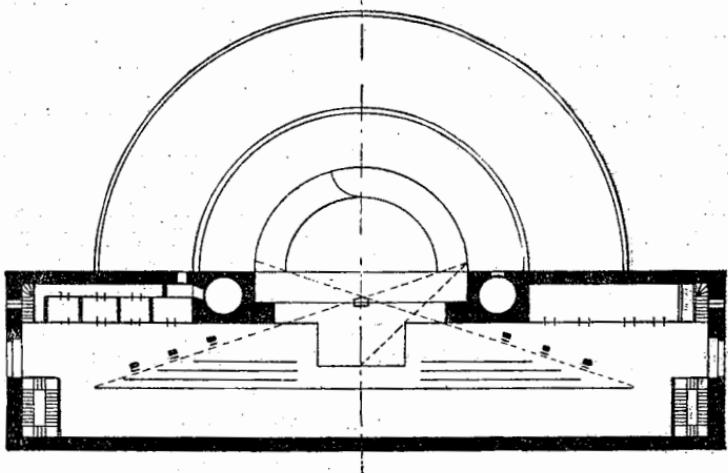
Прил. 11. Театр в гор. Ульм в 1650 г. (Фуртенбах)



Прил. 12. Ф. Шинкель. Модель сцены,
находящейся в Мюнхенском театральном музее



Прил. 12. Ф. Шинкель. План сцены,
находящейся в Мюнхенском театральном музее



*Рис. 3. Камель
Проект театра*

универсальной сценической архитектуры. Это положение она окончательно завоевывает в XIX веке¹⁷.

В описаниях Фуртенбаха об устройстве итальянской сцены в начале XVII века и в его личных опытах в Ульме (Бавария) мы уже встречаем многие части сцены XIX века, связанные между собой зачатками будущей системы сцены-коробки. В этих описаниях мы видим передние боковые щиты, которые в дальнейшем превращаются в порталы; за ними источники света (свечи или масло) — это будущие вертикальные соффиты; углубленное помещение для оркестра перед сценой, где на высшей стенке укрепляются источники света, по нашему «рампа», которая вскоре переносится на внешний обрез сцены, то есть на место, где мы находим ее и по сегодняшний день; боковые кулисы — теллярии трехгранный формы; поворачивая их различными сторонами к зрителю, можно создать смену декораций. Между телляриями оставляется место для выхода актеров с боков сцены — «Gasse». Gasse — проход, переулок. Это слово приобретает у Фуртенбаха значение театрального термина для обозначения проходов между боковыми декорациями¹⁸. Больше того, Gasse входит в дальнейшем как термин в обиход немецкого театра, обозначающий план сцены, и в таком значении употребляется и поныне. Задний ров сцены, а затем открывающиеся отверстия на каждом из четырех планов являются не чем иным, как

обычными люками и прототипами раздвижной части будущего планшета. Колесники снабжаются подъемами для полетов и подвески облаков; за последними укрепляются лампы, своеобразные верхние соффиты (приложение 11).

Развитие этой техники сцены тесно связывается в XVII веке с укреплением в театре оперы и балета. Феерические декорации, чистые перемены, полеты, провалы, превращения,— словом, налицо выступают все атрибуты современной сцены-коробки. Главная цель такой сценической архитектуры — это дать иллюзорно-зрелищную картину. Еще большее укрепление колесников, подъем и спуск декораций, то есть развивая верхнюю сцену, машинные галлерей, переходные мостики, разборный планшет, многоярусный трюм — все это в дальнейшем является только усовершенствованиями и детализацией сцены-коробки, сложившейся в своей основе, как мы видим, в XVII веке.

Драматический театр, начиная с XVIII века, также переходит на сцену-коробку, но в то же время далеко не использует всех тех возможностей, которые она предоставляет в его распоряжение. Попытки найти свои формы для драматического спектакля должны быть отнесены к самому началу XIX века, когда Луи Катель в 1802 году предлагает упразднить кулисы и глубину сцены, заменив их более широкой сценой с одним живописным задником (рис. 3). Позднее эту же мысль повторяет Шинкель (приложение 12). Но все эти предложения не приносят нужных результатов, и до конца XIX века драматический театр продолжает довольствоваться уже установленными формами сцены-коробки.

Конец XIX века приносит с собой целый ряд попыток, с одной стороны, отойти от канона барочной сцены (постройка шекспировской сцены в Мюнхене — 1889 г.) (см. приложение 13), а с другой — частично переделать сцену-коробку так, чтобы она по своим техническим данным более отвечала вновь возникающим творческим течениям в драматическом театре (вращающаяся сцена в 1896 году). Начиная с конца XIX века, драматический театр принимает на себя инициативу перестройки сцены-коробки. Эта инициатива находит наиболее благоприятную почву в XX веке. Оперный театр, который так богато культивировал сцену барочного театра, в эти же годы в большинстве случаев сохраняет сцену-коробку по существу в нетронутом виде. Это лишний раз указывает на связь застывших форм оперного и балетного жанра с архитектурными формами сцены-коробки. В то же время драматический театр, где смены творческих направлений и стилей были

очень часты, требует и новой техники оформления спектакля.

Наши театральные новостройки в СССР проходят в настоящее время под знаком критического отношения к архитектурным формам как всего театрального здания, так в частности и сцены. Это объясняется не только творческими перестройками нашего театра и более широкими горизонтами его работы, но и сокрушительностью со смежными формами культработы на едином фронте социалистического строительства.

Тем не менее сцена-коробка продолжает еще широко использоваться нашими театральными организмами и занимает до сих пор доминирующее положение. Причиной этому служат, с одной стороны, полученное нами наследие в виде готовых театральных зданий, а с другой — нагромождение целого ряда театральных течений и формаций, для которых сцена-коробка еще является наиболее выгодной формой.

ТЕАТРАЛЬНОЕ ЗДАНИЕ

Виды театральных построек. Попытка классифицировать театральные сооружения, исходя из архитектурных и технических признаков, игнорируя их функциональную связь с самим искусством театра, не может дать полной и нужной для нас картины. Фр. Краух в своей капитальной работе «Современная сценическая техника»¹⁹ пытается классифицировать театральные постройки и очень педантично и скрупулезно занимается всевозможной систематизацией в области сценической техники. Гораздо интересней в этом отношении является более ранняя работа также крупного техника сцены — архитектора М. Семпера²⁰, в которой мы встречаем уже связующее звено между формой театрального здания и искусством театра. Указывая на то, что нельзя дать точных границ при классификации театральных построек, он видит некоторый выход в разбивке их по тем видам театральных зрелищ, которые они обслуживают. Таких разделов он насчитывает шесть. Первый раздел — это театры, предназначенные для оперы и балета; второй — где вместе с оперой и балетом идут драматические спектакли; третий — театры, где даются только драматические произведения; четвертый — театры для водевилей, оперетты и т. д.; пятый — для различного рода спектаклей, это преимущественно небольшие частные театры, и шестой раздел отводится театрам, предназначенным для специфических постановок, например, вагнеровский театр в Байрейте, шекспировский театр в Стретфорде, мистериальный театр в Обераммергау и т. д.

Несмотря на ряд возражений, которые можно сделать против такого деления, мы должны признать, что в отношении сценической площадки такая классификация может быть частично применима. Целый ряд архитектурных деталей при постройке сцены-коробки в конце XIX и начале XX века учитывался, исходя именно из того вида театра, который будет обслуживать строящееся здание²⁴.

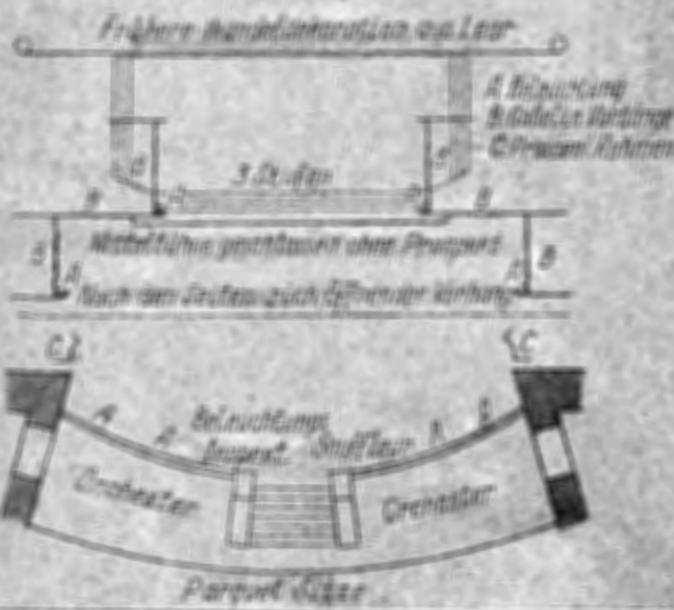
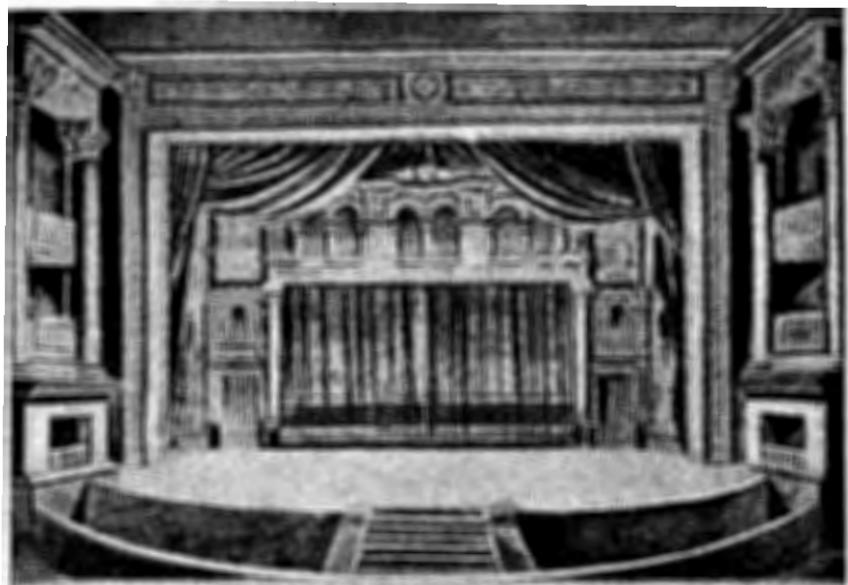
В дальнейшем изложении, переходя к устройству новых видов сцены, мы должны будем отказаться и от этих частичных признаков деления сцены, так как весь, например уклад нового театрального строительства в СССР идет совершенно по другому руслу. Для нас вопрос театрального здания вырастает и как проблема постройки театра в изолированном виде, и как театра, связанного системой наших дворцов и домов культуры, и как колхозного театра, и как сцены в избечитальне и т. д. Постройка самой сцены тоже приобретает у нас, как это мы увидим в дальнейшем, совершенно иной характер.

Деление здания. Обычно театральное здание делилось на четыре части: 1) сцена, 2) службы для сцены, куда входят уборные, мастерские и склады, 3) зрительный зал, 4) службы для зрителей, то есть фойе, коридоры, лестницы и т. д.

Такое деление подсказывает, с одной стороны, назначением каждой из этих частей и сводится в этом направлении к двум основным частям: сцене и зрительному залу, а с другой стороны, это объясняется также чисто строительными требованиями, по которым каждая из этих частей должна быть изолирована от другой капитальной стеной (приложение 14).

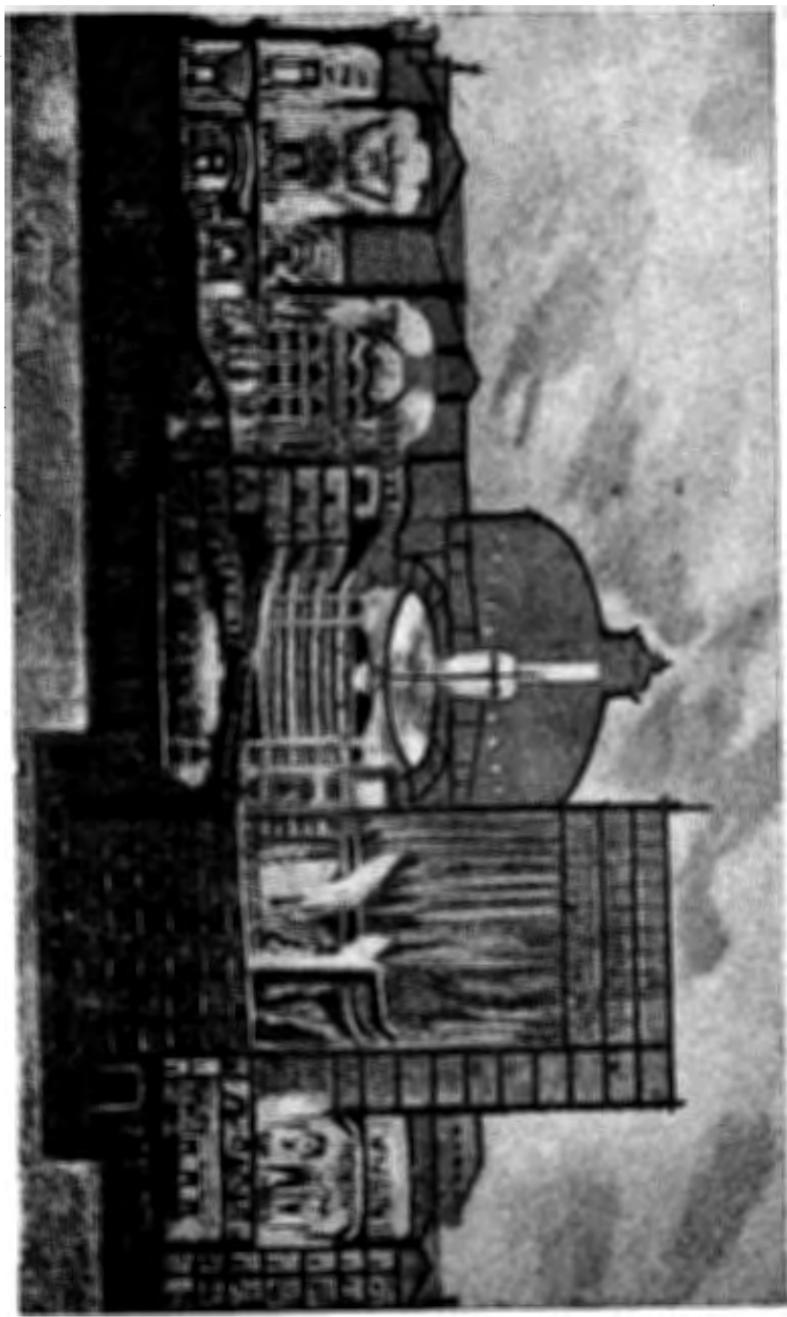
Наглядным примером такого деления служит большинство так называемых стационарных театров изолированного типа. Если отнять те перестройки и переделки, которые мы наблюдаем за последнее время в некоторых театрах, то эта демаркационная черта будет крайне наглядна и убедительна.

Нарушение этой строгой четырехчастной топографии театрального здания, которое мы так часто встречаем за последнее время, объясняется тем, что современные условия и характер нашей театральной работы уже не могут уложиться в те рамки, которые предоставило нам старое театральное здание. Заново возникшая политico-массовая работа вокруг спектакля, расширение круга творческих запросов самих работников театра, профессиональная и общественная работа внутри самого театра и т. д. — все это закономерно требует



Прил. 13. Шекспирская сцена в Мюнхене

Прил. 14. Рисунок здания Большой Опера в Париже



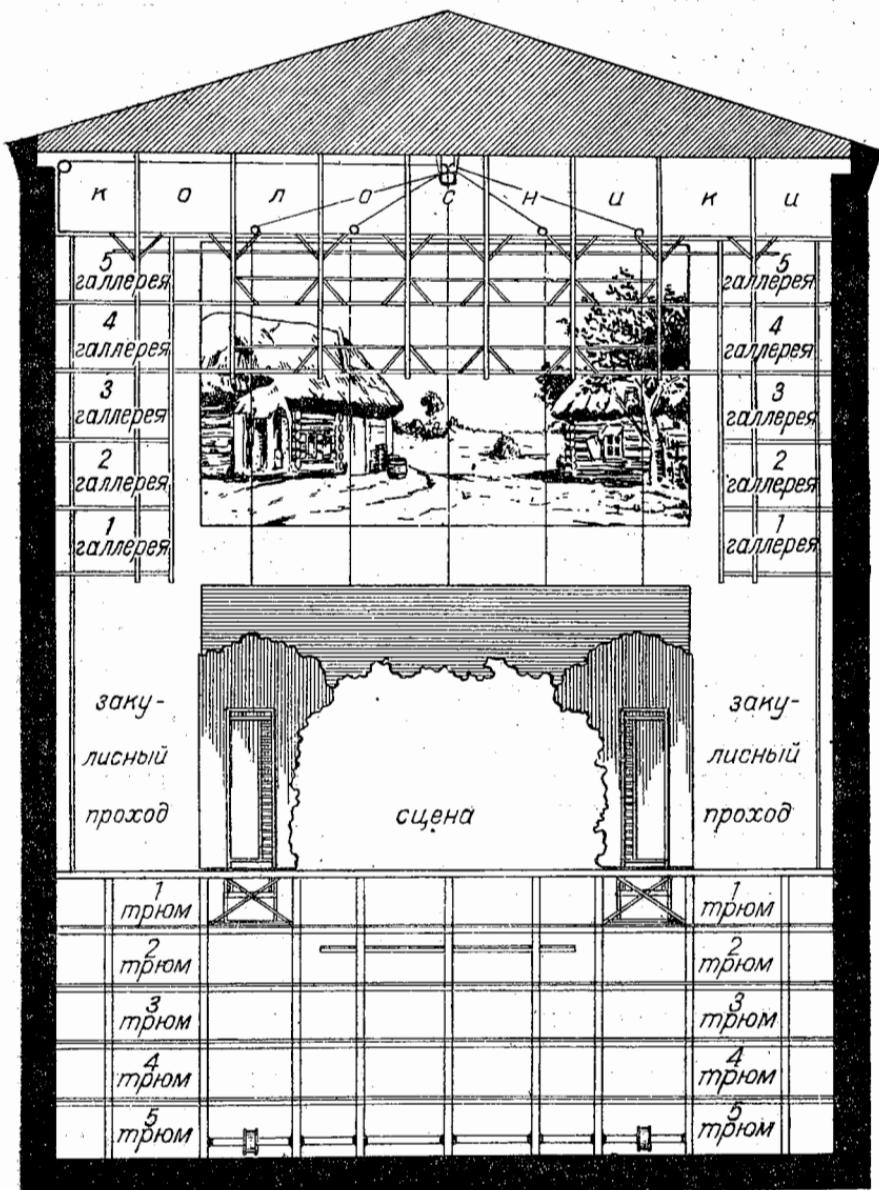


Рис. 4. А. А. Петров. Кулисная сцена
Разрез по вертикали

себе необходимого помещения. Отсюда перестройки, пристройки, перемещения и частичное изменение театральных зданий. Но тем не менее основные формы театрального здания, пришедшего к нам в готовом виде, продолжают в большинстве случаев сохранять эти признаки четырехчастной топографии театрального здания.

Деление сцены. Такое же отчетливое деление мы имеем и в отношении всего сценического пространства сцены-коробки. К трем основным частям сцены относятся:

1. Планшет или пол сцены, то есть сама сценическая площадка.

2. Верхняя сцена — машинные галлерей, переходные мостики и колосники.

3. Нижняя сцена со всей системой трюмов.

Это деление в первую очередь говорит, конечно, об измерении по вертикали коробки (рис. 4); что же касается измерений по горизонтали (ширине и глубине сцены), то они чаще всего связываются с устройством планшета и определяются условно принятой единицей измерения в виде портального зеркала, то есть арки в стене, отделяющей зрительный зал от сцены (приложение 15).

Традиционные соотношения частей сцены-коробки, выводимые из размеров портального зеркала, обыкновенно даются в следующем виде: наиболее желательная высота сцены от планшета до колосников (потолка сцены) должна равняться двойной высоте портала (отсюда и название двойной, полуторной сцены и т. д.)²²; ширина всей сцены равняется двойной ширине портала, с таким расчетом, чтобы с каждой стороны от портала оставалось закулисное пространство (бока), равное по ширине половине портала; глубина сцены выводится от половины до трех четвертей ширины всей сцены; глубина всех трюмов (нижней сцены) равняется высоте портала.

Эти нормы находят свое объяснение в той живописно-перспективной системе оформления спектакля, вместе с которой сложилась и архитектурная система сцены-коробки.

Живописно-перспективные полотна в виде кулис и задников (так называемая общая живописная панорама, расположенная в глубине сцены) должны примерно равняться высоте портала. Высота верхней сцены зависит от этих полотен. Эти полотница поднимаются вверх в несвернутом виде, для того чтобы, с одной стороны, частой скаткой не портить живописи, а с другой — чтобы скорее и удобнее сменять одну декорацию на другую. В театрах, где по ходу действия необ-

ходимы быстрые смены декораций, провалы, чистые перемены (смены декораций при открытом занавесе) и т. д., на помощь таким сменам приходит и нижняя сцена, которая своей глубиной должна позволять опускать живописные полотна вниз также в нескатанном виде. Для таких театров, — а к ним прежде всего относятся оперные и балетные театры, — предъявляется требование устройства нижней сцены, по высоте равной портала.

Боковые части сцены, по приведенным нормам, должны равняться половине ширины портала. Эта норма исходит из условий живописно-перспективной системы декораций, при которой значительную роль в оформлении спектакля играют кулисы. Размеры боковых частей определяются тем, чтобы можно было установить кулисы и оставить за ними достаточно пространство для прохода артистов и служебного персонала сцены.

Эти соотношения, конечно, не являются неизменными. Из многочисленных причин, которые влияли на изменение соотношений частей сцены, приведем несколько. Прежде всего соображения Семпера о зависимости театральной постройки от рода зделищ. Подавляющее число драматических театров XIX и начала XX века не требовало для своих спектаклей глубокой нижней сцены, так как большинство смен декораций происходило в антрактах. Глубокая нижняя сцена, и развитая верхняя сцена были преимущественно в оперных и балетных театрах. Но и это утверждение не абсолютное. Так, например, ленинградский Государственный народный дом им. Карла Либкнехта и Розы Люксембург имеет оперный театр (ныне Музкомедия), который при постройке предназначался для оперных и феерических спектаклей, а поэтому и оборудован с глубокой нижней сценой. В то же время Ленинградский государственный театр оперы и балета (быв. Мариинский), несмотря на всю очевидную потребность в глубокой нижней сцене, имеет очень ограниченное трюмовое пространство.

Рядом с художественными задачами, влиявшими на соотношения частей сцены, мы встречаемся также с экономическими и топографическими условиями постройки театра, которые, не нарушая основной системы сцены-коробки, вносили в нее некоторые изменения.

Большое влияние на отдельные архитектурные детали сцены имела смена сценических стилей, а вместе с этим и оформления спектакля. При таких условиях соотношений частей архитектуры и сцены начинают изменяться в более ради-

кальной и решительной форме. Но об этом мы поговорим более подробно после рассмотрения отдельных частей сцены-коробки.

В глубину сцена-коробка в наиболее развитом виде имеет три части: авансцену, сцену и арьерсцену.

А в а н с ц е н а — площадка, расположенная перед порталом, чаще всего овальным выступом в зрительный зал. В оперном и балетном театрах авансцена используется для сольных и наиболее значительных вокальных или танцевальных моментов спектакля. Такое традиционное использование авансцены сохраняется во многих случаях в этих театрах и поныне. В драматическом театре авансцена используется более широко и обширно. Прежде всего далеко не во всех театрах мы встречаем вынесенную в зрительный зал часть сцены, отсутствие которой иногда объясняется чисто принципиальным отказом от развертывания действия за пределами сценического портала. Примером такого отношения к авансцене является Московский Художественный театр. В других же театрах, мы видим иногда, часть действия выносится на авансцену или так называемый «просцениум». Это вынесение действия на авансцену связывается с художественным творческим методом театра и чаще всего с непосредственными задачами конкретного спектакля, поэтому отыскать исчерпывающую формулу использования выносной сцены невозможно. В данном случае можно указать только ряд объединяющих и характерных случаев такого использования выносной части сцены. К ним относятся интермедии, исполнение отдельных сцен, которые являются только связующим звеном спектакля, отрывки пьес, которые по замыслу режиссера должны быть вплотную подвинуты к зрительному залу, и т. д. Вынесение действия на просцениум при опущенном занавесе или притушенном свете используют иногда и для смены на основной сцене декораций. Совершенно особняком стоят те случаи использования внешней сцены, когда она оформляется вместе с основной сценой в единой композиции или представляет собой скомпанованный для данного спектакля своеобразный «тематический» портал.

Отсутствие выносной сцены далеко не всегда объясняется принципиальным отказом от нее современного театра. В XIX веке, когда сцена-коробка стала обслуживать все виды театральных зрелищ, потребности в выносной сцене в драматическом театре не ощущалось. Все театральные помещения, строившиеся в этот период преимущественно для драматических спектаклей, оставались без выносной сцены.

Такое положение вещей заставляет многие из наших театров прибегать к пристройкам как постоянной, так, чаще всего, временного типа выносной сцены. Не связанные архитектурно со сценой и зрительным залом (хотя бы из-за отсутствия боковых выходов и приспособлений для освещения), они поэтому далеко не всегда могут выполнить те задачи, которые возлагает на них композиция спектакля. Частое использование в современном драматическом театре выносной сцены заставляет обратить на это особое внимание наших строителей новых театральных помещений, чтобы освободиться в дальнейшем от этих лишних по работе и несвязанных по архитектуре временных пристроек.

Устройство самой сцены и ее использование мы будем рассматривать отдельно.

Арьерсценой называется глубинная часть сцены, равная по ширине порталному зеркалу, отделенная иногда от основной сцены капитальной стеной с аркой. В практике мы часто встречаемся с обозначением «арьерсценой» вообще задних планов сцены, и особенно в тех театрах, где отсутствует тот установленный вид арьерсцены, о котором мы только что говорили.

Устройство арьерсцены предполагает обычно две цели: во-первых, дать запасное пространство, благодаря которому можно развернуть сценическое действие с большой глубиной; во-вторых, арьерсцена служит для временного хранения декораций и стакнов с таким расчетом, чтобы на ней могла быть подготовлена установка следующего спектакля. При отсутствии развитых боков, а также при больших «обстановочных» спектаклях арьерсцена помогает быстрой перемене картин, так как позволяет оставлять на сцене мебель, отдельные станки и т. д., не вынося их за пределы сцены. Арьерсцена также может быть использована для подготовки декораций во время хода репетиций на сцене, а кроме того, она позволяет одновременно вести две репетиции: одну на самой сцене, а другую на арьерсцене. Если арьерсцена не имеет самостоятельного железного занавеса, она отделяется в подобных случаях от сцены обычным «задником».

Пол арьерсцены снабжается иногда люком для спуска и выноса декораций; реже он делается раздвижным по принципу устройства планшета самой сцены. Арьерсцена имеет отдельные выходы, иногда имеются ворота для выноса больших декораций и стакнов. Потолок арьерсцены снабжается несколькими подъемами для подвески декораций.

2. ПЛАНШЕТ

В постановке спектакля устройство сценического пола — планшета — играет очень значительную роль. Заботы о том, чтобы он был наиболее эластичен как для установки и смены декораций, так и для использования его при построении всей мизансцены, приводят не только к различным видам его устройства, но вместе с этим и к переоборудованию многих частей сцены. Недостаток планшета сцены-коробки, в отличие от появившихся позднее гидравлической, вращающейся, лифтовой сцены и т. д., сводится в основном к его неподвижности, несмотря на ряд имеющихся откатных и открывающихся в нем частей. С недостатками такого планшета приходится еще мириться большинству из наших театров ввиду того, что единственный вид механизированного планшета, распространенного у нас, — вращающейся сцены, — мы встречаем еще сравнительно редко. Поэтому с механизацией сцены нашим театрам приходится поступать так же, как и с пристройкой просцениума, то есть менять от спектакля к спектаклю отдельные части, устраивать накладные вращающиеся круги, прокладывать рельсовый путь для накатных площадок и т. д. Все эти своеобразные насилия над старым планшетом, зачастую очень остроумные по художественным и техническим выдумкам, не дают реального результата и по существу являются полумерой для создания новой, более удобной и эластичной площадки.

Каково же устройство «неподвижного» планшета? (рис. 5).

Обычно его делали, для лучшей видимости из партера, несколько покатым, с таким расчетом, чтобы на каждый погонный метр, начиная от авансцены, давался бы подъем в 3 сантиметра. Наибольший подъем приходился на арьерсцену, где он достигал от трех четвертей до одного метра. За последнее время при постройках новых сцен и переделках старых такого подъема избегают. Отказ от подъема объясняется по большей части стремлением придать большее удобство для различных механизмов, которые при наклонном планшете (тот же накладной вращающийся круг) отрегулировать труднее.

Границей между авансценой и планшетом служит обычно «красная черта», проведенная в том месте, где опускается железный противопожарный занавес. За красной чертой по-перек всей сцены делается небольшой разрез, закрываемый планкой; этот разрез называется «ковровая щель». В углубление ковровой щели закладываются кромки как комнатных,

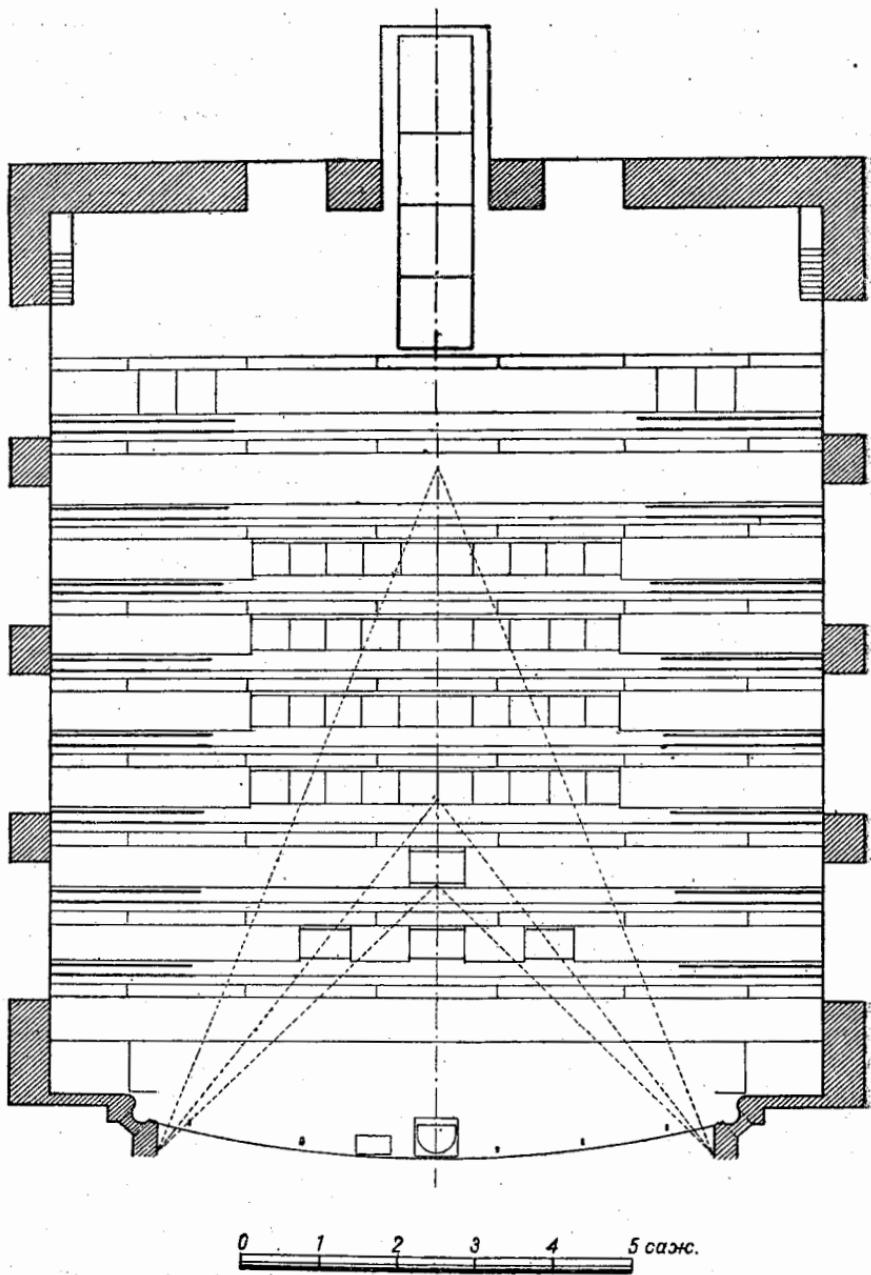


Рис. 5. План сцены
б. Александринского театра в Ленинграде

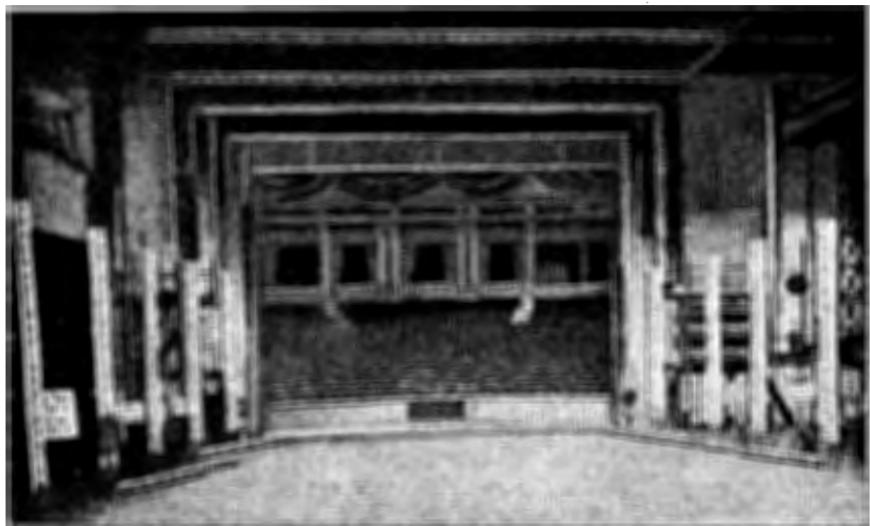
так и садовых (то есть полотен, расписанных или обшитых под зелень) ковров и зажимаются планкой. Делается это для того, чтобы ковер при движении по сцене не сбивался с места и не образовывал ненужных и опасных для актеров складок.

Вслед за ковровой щелью начинается планшет, который в глубине сцены разделяется на отдельные участки, так называемые планы.

Планы в зависимости от размеров и устройства сцены делаются от 1,5 до 3 метров в ширину (вернее, в глубину) и, начиная от ковровой щели, нумеруются по порядку. План, непосредственно прилегающий к ковровой щели, обычно называется нулевым. Число планов также определяется общими размерами сцены.

Происхождение такого деления на планы тесно связано с кулисной системой. Каждому плану при кулисной системе соответствовала отдельная арка из двух боковых кулис и связывающей их падуги, то есть горизонтально подвешенное полотно, на котором рисовалась три «садовых» декораций листва, а при «павильонах» потолок, своды и т. д. Перспективно-живописная система кулисной сцены, определившая собой и устройство планшета с его делениями на планы, была использована при постановках спектаклей как своеобразная масштабная сетка для установления мизансцены. «Дверь налево на втором плане», «Зайдите место на первом плане», «Толпа выбегает и останавливается не ближе третьего плана», — все эти обозначения живут и в современном театре, даже и в том случае, когда театр в своих постановках чужд кулисной системе оформления спектакля. Это обозначение принимает совершенно условное значение в тех случаях, когда планшет сцены по своему устройству даже и не разбивается на планы. Словом, план, или, как его иногда обозначают, «место», для нас приобретает уже два значения: с одной стороны, это — отрезок планшета в глубину с определенным оборудованием, с другой — масштабная мерка при разбивке мизансцены. В последнем случае обычно за мерку ширины (глубины) плана в театре принимается в среднем 2 метра.

Нулевой план так же, как и все остальные, собирается из отдельных щитов; на нулевом плане устраивается не свыше трех небольших люков. Границей между нулевым и первым планом служат несколько попечерных разрезов в планшете для опускания и подъема из трюма декораций и прохода кулисных станков.



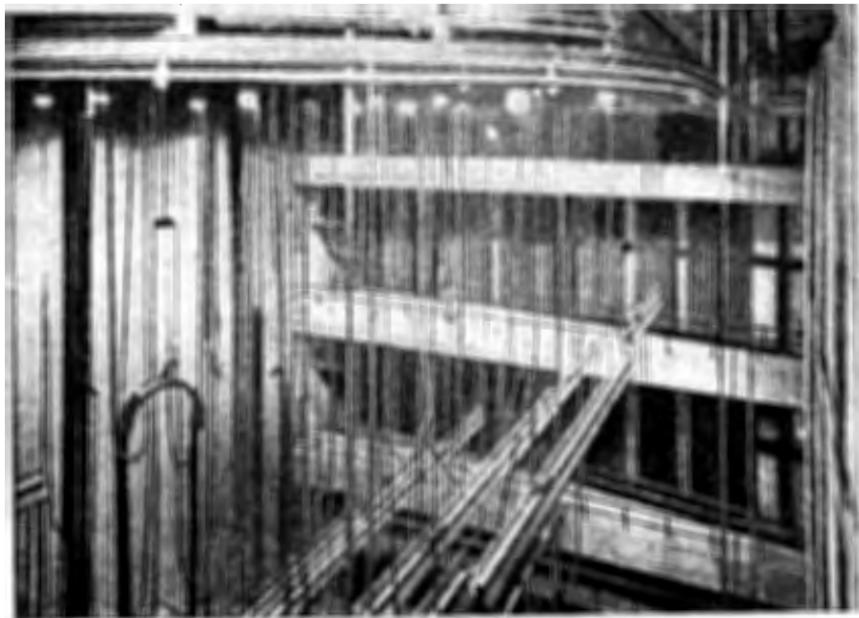
Прил. 15. Вид из глубины сцены на первые планы и зрительный зал



Прил. 16. Клапаны пластишета для спускания и подъема декораций
(Байрейтский театр)



Прил. 17. Машинная галерея развитого типа



Прил. 18. Вид „верхней“ сцены

Нумерные планы отличаются большой глубиной и чаще всего бывают одинаковы по размерам. Каждый нумерной план состоит из щитов (подвижных и неподвижных), за ними разрез для прохода декораций и до четырех разрезов для прохода кулисных станков.

Люки бывают различных размеров и делятся на большие и малые. При этом большие люки располагаются чаще всего не ближе третьего-четвертого плана.

Назначение люков нужно рассматривать не только как средство сообщения с трюмом для подъема или спуска персонажей и отдельных предметов, — они могут служить также и для декоративных и обстановочных целей. Это было предусмотрено, например, при постройке сцены Московского Художественного театра, на которой «был устроен огромный люк, который мог с помощью электрического двигателя проваливаться для того, чтобы изображать горные пропасти или реку. Этот же люк мог подыматься вверху, и тогда он образовывал большую площадку горы, террасу и проч.»²³. Такое использование люков мы постоянно встречаем в самых разнообразных видах. Люки дают возможность показать уход в «нижний этаж»; приспущеный люк фигурирует в «Гамлете» в качестве вырытой могилы; в целом ряде постановок такой же приспущеный люк служит для входа в полуподвальное помещение, — словом, перечислить или предугадать всевозможные виды их использования, конечно, нельзя. Они служат хотя и в очень примитивном еще виде, но все-таки некоторой возможностью для вертикального излома планшета. Год раздо реже мы встречаемся с таким оборудованием люков, при котором они не только опускаются, но и подымается над уровнем планшета. Этот прием смешения отдельных частей планшета мы встречаем в более развитом виде уже на сценах с гидравлической механизацией.

По своему оборудованию вся система люка может быть разбита на две основные части: открывающаяся (чаще откатывающаяся) часть планшета и подъемное устройство. Наиболее частое устройство первой части люка заключается в том, что подвижной щит планшета, расположенный над подъемным устройством, может откатываться на роликах под соседний щит и тем самым дать возможность поднять на его место площадку подъемного оборудования. Таким образом, подъем и спуск происходят в следующем порядке. Внизу, в первом трюме, где находится подъемное оборудование, рабочий, откинув рейку, замыкающую подвижной щит, откатывает его за веревку под планшет; после этого начинают лебедкой или

мотором подымать площадку, на которой находится персонал или какой-нибудь предмет (приложение 24). Площадка, построенная точно по открывающемуся отверстию, доходит до уровня планшета, замыкается снизу и тем самым до обратного спуска уже продолжает служить частью планшета. Спуск происходит в обратном порядке. При наличии большой подвижности планшета иногда подъемное устройство устанавливается на подвижной тележке и откатывается (по рельсам или непосредственно по настилу трюма) в нужном направлении (приложение 25).

Описанное нами устройство люков, как и вообще вся механизация сцены-коробки, берется нами в наиболее характерных своих видах, так как разнообразные местные и строительные условия приводят на практике к самым разнообразным вариациям устройства сцены-коробки.

Подвижная часть планшета (которую, вернее, можно назвать разборной, так как все движение ее заключается только в разборе части планшета) представляет собою не что иное, как ряд щитов на различных планах, которые могут один за другим откатываться под неподвижную часть планшета.

Назначение подвижной части планшета заключается в том, чтобы дать еще более широкое использование вертикального излома планшета, чем это достигается отдельными люками.

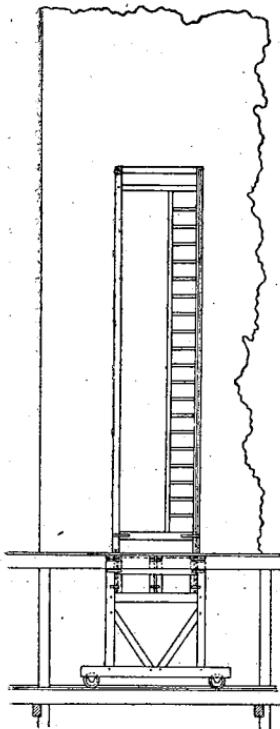
Обычно такая подвижная часть планшета начинается со второго-третьего плана и доходит до последнего, захватывая иногда и планшет арьерсцены.

Проходы для кулисных машин и отверстия для спуска и подъема декораций из трюма находятся, как мы уже говорили, на каждом плане и располагаются непосредственно за щитами.

Первым после щитов идет отверстие для спуска и подъема декораций. Это отверстие делается глубиной (шириной) до 50 сантиметров поперек всей сцены соответственно ширине задника и закрывается клапаном из нескольких частей (приложение 16).

Вслед за отверстием для декораций идут проходы для кулисных машин. Они представляют собой поперечные разрезы в планшете шириной в 4—5 сантиметров, закрывающиеся рейкой, разделенной, так же как и клапан, на несколько частей. Таких проходов делают не больше четырех, при этом часть их бывает неполными, то есть находящимися только по бокам сцены. При четырех проходах чаще всего два делают сплошными, то есть разрезающими всю сцену, с таким рас-

Рис. 6. Кулисная машина



четом, чтобы кулисная машина могла прокатываться с одной стороны сцены на другую, и два неполными; в последнем случае машина может выкатываться только на определенное расстояние.

Междуд проходами оставляется промежуток шириной (глубиной) около 20—25 сантиметров, который застилается досками параллельно рампе.

Таким образом, общая разбивка планшета получает в глубину сцены следующий порядок:

Красная черта.

Ковровая щель.

Промежуток.

Щиты нулевого плана.

Промежуток.

Отверстие для спуска.

Промежуток.

Проходы для кулисных машин с их промежутками.

Щиты первого плана.

И т. д.

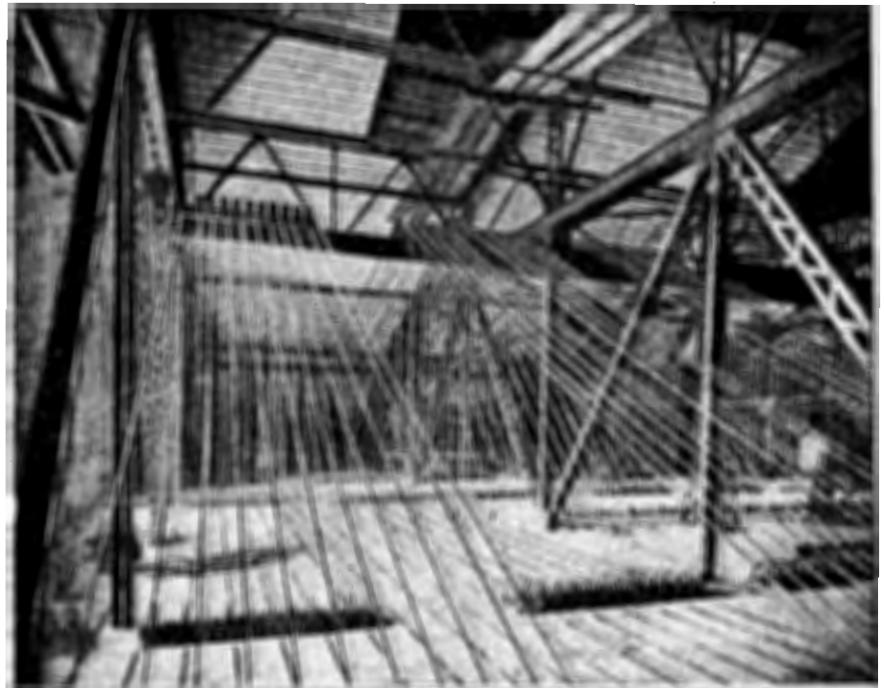
Кулисные машины представляют собой продолговатые рамы в среднем $6 \times 1,5$ метра, с укрепленной внутри их к одному из боков лесенкой шириной в 0,75 метра и высотой, разной кулисе, то есть около 6 метров. Одна из узких сторон этой рамы служит основанием и, опущенная через разрез в планшете для прохода кулисных машин, в первом трюме укрепляется на особой тележке, которая называется кулисным станком. Эта тележка представляет собой плоскую раму, снабженную двумя колесами, поставленными на рельсы. Передвигая в трюме кулисный станок по рельсам, мы тем самым заставляем и самую машину совершать движение поперец сцены. Таким образом, кулисные машины имеют как открытый, так и скрытый способ передвижения (рис. 6).

Прямое назначение кулисных машин уже определяется их названием. К ним крепились отдельные части декораций, которые и располагались по соответственным планам. Кулисная машина является одним из наиболее типичных примеров примитивной механизации живописно-арочной системы оформления спектакля. Кроме того, на кулисной машине укрепляется также световая аппаратура для бокового освещения.

С отмиранием живописно-арочной системы исчезают со сцены и кулисные машины, сохраняя свою систему устройства только для крепления первых порталальных кулис. Сейчас мы встречаем кулисные машины (и то в меньшем количестве) только в отдельных и редких случаях.

Некоторые театры, сняв рамы кулисных машин, сохранили их станки расположенные в трюме, и используют их для передвижений по сцене отдельных установок, как, например, движение бутафорских лошадей, трамвая, железнодорожного вагона и т. д. Две параллельные тележки, скрепленные площадкой над планшетом, позволяют выкатывать на сцену площадки с установленными на них заранее за кулисами отдельными венцами; выдвинутые из-за кулис справа и слева в центр сцены несколько площадок (по две на каждом плане) позволяют создать небольшой накатной планшет и т. д. Станки эти имеют недостатки, так как все их передвижения идут только параллельно рампе и тем самым крайне однобразны. Но несмотря на это, они приносят некоторую пользу и для современного театра.

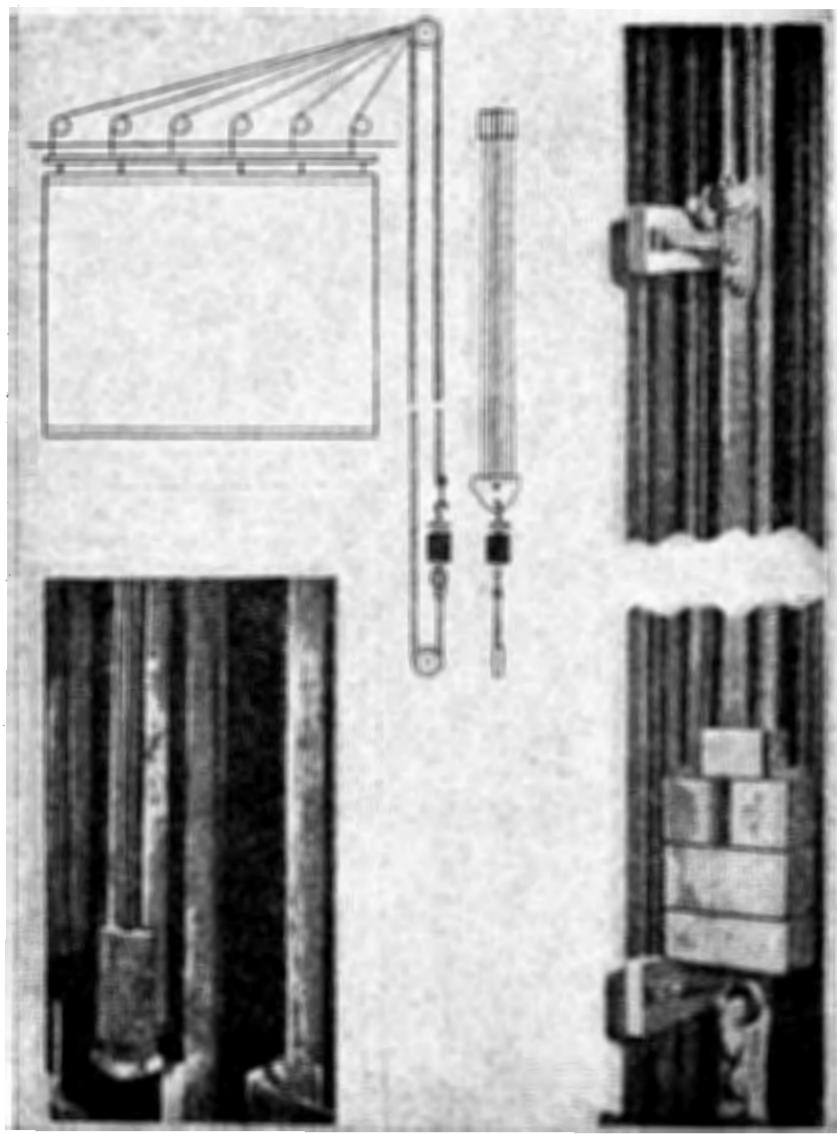
Панорамные вали пред назначены для использования в оформлении спектакля движущейся живописной панорамы. Они представляют собой вертикально поставленные на первом или втором плане валы, которые бывают подъем-



Прил. 19. Колосники



Прил. 20. Ход для горизонта



Прил. 21. Схема подъема декораций при помощи противогруза и отдельные детали этой системы

ными и неподвижными. В первом случае верхняя часть вала крепится к одному из подъемов и может убираться наверх, освобождая тем самым боковую часть сцены.

Для использования эффекта движущейся панорамы живописные декорации, накатанные на вал с одной стороны сцены, перекатываются посредством пеньковых тросов и напрягавшего приспособления на вал другой стороны. Таким приемом пользуются при условном движении лодок, кораблей и т. д.; последние остаются неподвижными, а скользящая за ними панorama дает впечатление их движения²⁴.

3. ВЕРХНЯЯ СЦЕНА

Верхняя сцена служит, с одной стороны, для уборки декораций, полетов, управления отдельными эффектами и осветительных целей, а с другой — она является необходимым запасным пространством в тех случаях, когда оформление спектакля рассчитано на использование уходящего вверх горизонта.

К основным частям механизации верхней сцены относятся: машинные галлерей, переходные мостики, колосники и подъемы.

Машинные галлерей располагаются в зависимости от высоты сцены в несколько ярусов на боковых стенах сцены. Оборудуются также, кроме боковых, одна или две галлерей и на задней стене сцены.

Нижняя, или первая, машинная галлерея располагается на высоте верхней кромки спущенной декорации; над первой галлереей с интервалами около трех метров идут вторая галлерея, третья и т. д. Ширина машинной галлереи хорошо оборудованного театра достигает двух — двух с половиной метров (приложение 17).

Машинные галлерей в первую очередь служат для подъема и спуска декораций и для всех работ, связанных с управлением верхней сценой. Кроме этого, они часто используются для установки на них световой аппаратуры, чаще всего прожекторного типа, которая необходима для отдельных световых эффектов.

Переходные мостики служат как средство сообщения между боковыми галлереями и располагаются между планами. При слабо механизированной верхней сцене они помогают также работе с подъемными декорациями. Современный драматический театр, отказавшийся от живописно-арочной системы и механизировавший верхнюю сцену, не

требует большого числа переходных мостиков. Обычно мы встречаем два или три мостика.

Переходные мостики имеют ширину до 0,75 метра и имеют, как и машинные галлерей, ограждающие перила. Мостики делаются постоянными и подъемными. Вторые представляют несомненно большие удобства, так как позволяют не только располагать их на необходимой высоте, но и использовать в различных вариациях при декоративном оформлении сцены (приложение 18 и 20).

Колосниками называется пространство над «потолком» сцены. На колосниках устанавливаются шквиры (блоки) для подъема и спуска декораций. Настил колосников (он же и «потолок» сцены) укладывается не вплотную, а имеет необходимое пространство для прохода теньковых и металлических тросов, на которых подвешиваются декорации (приложение 19).

Колосники и машинные галлерей сообщаются со сценой внутренней (то есть находящейся на сцене), а иногда и внешней (за капитальной стеной сцены) лестницей.

Подъемное оборудование в большинстве современных театров построено по принципу противовесов. Схематически его устройство может быть сведено к следующему: концы от тросов, поднимающих декорацию, направляются на колосники, где они передаются посредством блоков к одной из боковых стен сцены; спускаясь вдоль стены, они заканчиваются противогрузом, вес которого должен быть равен весу декорации. При этом условии подъем и спуск декораций не требуют больших физических усилий (приложения 21 и 22).

Для удобства к концам тросов прикрепляются постоянные штанкеты, к которым подвешиваются те или иные декорации. Штанкеты обычно бывают деревянные или металлические. В первом случае употребляются бруски примерно 3×6 сант., во втором — металлические трубы. Штанкеты, или как их иногда называют, «подъемы», размещаются по 8—12 на каждом плане, в зависимости от глубины последнего. Длина штанкета делается несколько больше, чем нормальная ширина задника. Подвешиваются штанкеты на четырех или пяти тросах.

Противогруз представляет собою металлический стержень, заканчивающийся площадкой, на которую накладываются необходимые по весу для данной декорации чугунные плитки. Для правильного и безопасного перемещения противогрузов они двигаются по особым вертикальным ходам и имеют ограждения.

Длина тросов дается с таким расчетом, чтобы при спущенном до планшета штанкете противогруз находился у колосников.

Полеты фурки. Кроме оборудования для спуска и подъема декораций, в большинстве крупных театров имеются также приспособления для «полетов». Основной частью для выполнения полета является металлическая фурка, которая движется на роликах по металлическому же ходу, проложенному в верхней сцене с одной стороны на другую. «Летящий» персонаж или предмет, подвешенный к фурке, одновременно с ее движением получает слабину троса, на котором он держится, и тем самым при движении фурки параллельно рампе он плавно «спускается» по диагонали. Если вместо плавного спуска необходимо вертикальное «падение» или спуск, то движение персонажа совершается при неподвижно установленной фурке. Для непрерывных полетов фурка движется вперед и назад. Для того чтобы персонаж то поднимался, то опускался в воздухе, необходимо или натягивать трос или отпускать.

4. НИЖНЯЯ СЦЕНА

При живописно-арочной системе декораций назначение нижней сцены сводилось к спуску в ее трюмы плоскостных декораций, подъему посредством люков вещей и персонажей и феерическим «провалам». Многочисленные вариации подобных подъемов и провалов нисколько по существу не меняли основной роли нижней сцены в отношении декоративного оформления спектакля.

Кроме этого, первый (верхний) трюм служит также помещением, где оборудуются чаще всего осветительная будка вместе с регуляторной и суплерская будка, которая в настоящее время изгоняется из драматических театров за ненадобностью.

Вся нижняя сцена делится на отдельные этажи — «трюмы», которые нумеруются в глубину, начиная с верхнего — первого трюма, потолком которого является планшет сцены. Трюмы сообщаются между собой железной лестницей. Высота отдельных трюмов в среднем достигает 2,5 метра, что в отдельных случаях мы встречаем трюмы и разной высоты, но с таким расчетом, чтобы общая глубина нижней сцены была не менее нормальной высоты задника для этой сцены (приложение 23).

Для того чтобы спускающиеся декорации могли быть про-

пущены через все трюмы, настилы у них оборудуются с такими же отверстиями для спуска декораций, как и у планшета, и по своему местоположению эти отверстия точно соответствуют отверстиям в планшете.

Таково расположение трюмов при многоярусной нижней сцене. Но далеко не все драматические (а у нас и оперные) театры имели по нескольку трюмов. Обязательным и неизменным трюмом является первый, верхний трюм, который делается и более оборудованным, чем остальные трюмы. Этот же первый трюм, как мы видели, стал впоследствии использоваться и более широко в общей мизансцене спектакля.

Подробное описание оборудования будки осветителя, регуляторной и помещений для реостатов мы отнесем к области театральной светотехники. Что же еще остается из оборудования первого трюма? Высота первого трюма делается с таким расчетом, чтобы рабочий, стоя на полу трюма, мог свободно открывать люки, клапаны и другие подвижные части планшета. В первом же трюме оборудуются и подъемные устройства для люков. При многоярусной нижней сцене большие люки в некоторых театрах оборудуются ходами для спуска во второй и даже третий трюм. На полу первого трюма или реже под потолком его (то есть под планшетом) прокладывается рельсовый щуть для кулисных машин. В первом трюме мы встречаем также и ряд приспособлений для освещения.

Вот и все несложное оборудование трюмов тех театров, которые строились в свое время для живописно-арочного оформления спектакля. Коренное переоборудование трюмов приходит вместе с новым видом сценической площадки: гидравлической, вращающейся, лифтовой системой и т. д. В этих случаях трюм становится уже одной из наиболее механизированных частей сцены, и оборудование его освобождается от того примитива, который мы встречаем еще и сейчас во многих театрах.

5. ПОРТАЛ

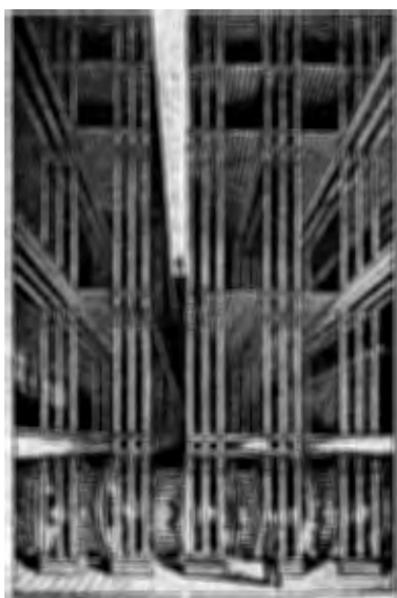
Мы заканчиваем наше описание кулисной сцены оборудованием портала потому, что устройство его связано со всеми тремя частями сцены по вертикали.

За аркой портального зеркала первым укрепляется защитный занавес от пожара. Чаще всего они делаются железными, но были опыты применения также защитного занавеса из асбеста и других материалов. Задний занавес, или, как

Прил. 22. Регулировка системы противогрузов



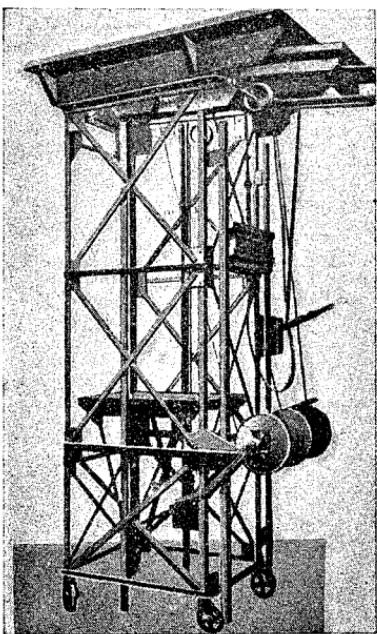
Прил. 23. Разрез нижней сцены



Прил. 24. Примитивная система подъемного устройства



Прил. 25. Система механизированного подъемника



чаще всего его называют, «железный» занавес, за исключением спектаклей, репетиций и необходимых работ на сцене должен все время находиться в опущенном виде и опираться на огнестойкую часть планшета. Подъем и спуск железного занавеса должен иметь, кроме электрического хода, также и ручной.

За железным занавесом идет место для сценических занавесов. Традиционное количество таких занавесов — два, из которых один — антрактный, а другой — спускающийся перед началом и концом спектакля, — давно уже нарушилось в практике театра. Ряд театров отказался от специальных антрактных занавесов (одним из первых в этом отношении был Московский Художественный театр с его занавесом, на котором помещена эмблема театра — летящая чайка). В то же время художественная практика сталкивалась с необходимостью ввести в некоторых случаях дополнительные занавесы. Приведем несколько характерных примеров из работ наших крупных мастеров, и мы увидим, что занавесу придавалось иное значение, чем это мы привыкли видеть.

Марджанов в постановке «Колдуньи» давал перед каждой картиной новый живописный занавес, тематически связанный с содержанием картины.

Тайров в первой редакции «Покрывала Пьеретты» начинал симфоническое вступление к спектаклю («Смерть и просветление» — Штрауса) при одном занавесе, а во время этого вступления, когда свет в зрительном зале полностью затемнялся, его заменяли другим. На фоне продолжающегося музыкального вступления свет снова медленно усиливался в зрительном зале, освещая новый занавес.

К такому же художественному приему можно отнести и «финальный» траурный тюлевый занавес в постановке «Маскарада» (режиссер Мейерхольд).

Занавесы бывают подымающиеся и раздвигающиеся. Гораздо реже встречаются занавесы подбирающиеся, как портьеры, и совершенно вышел из употребления падающий занавес. Система движения занавеса не может рассматриваться только в пределах технического приема. Движение занавеса часто определяется художественными тенденциями. Тот же опускающийся занавес являлся непосредственным продолжением всей живописной системы оформления сцены и представлял собой не что иное, как гигантскую и в большинстве случаев сюжетную картину, рамой для которой служили нарядные лепные фризы портала. В таком виде он сохранился еще во многих театрах и поныне. Что же касается чисто сце-

нических выгод, которые дает та или иная система раскрытия портала, то здесь мы также встречаемся с целым рядом соображений. Подымющийся занавес является более простым и надежным по своей конструкции. Раздвигающийся занавес устраивает один из неприятных недостатков подымющегося занавеса, когда при его подъеме зритель сначала видит ноги исполнителей, потом туловище, потом голову и так постепенно добирается до «потолка», а при обратном спуске занавеса получается последнее впечатление в виде «обезглавленных» актеров.

При оборудовании занавеса предусматривается также и возможность изменения темпа его движения. Быстро опущенный или сдвинутый занавес, медленно закрывающийся портал сцены, постепенное ускорение падающего занавеса — все это непосредственно связывается в восприятии зрителя со смежными сценами, и поэтому, как правило, режиссер спектакля дает темп и характер движения занавеса для каждой картины спектакля, связанной с движением занавеса.

За занавесом подвешивается первая большая падуга, которая называется «арлекин». Эта падуга служит для уравновешивания вертикального разреза портала в зависимости от высоты поставленных на сцене декораций. Арлекин тем самым позволяет давать любую высоту декораций на сцене, прикрывая от зрителя оставшееся пространство над декорациями. Для спуска арлекина существуют определенные границы (связанные с архитектурными условиями данного театра), ниже которых опущенный арлекин вообще начинает закрывать собой центр и глубину сцены.

Ограничение пространства сцены с боков осуществляется при помощи портальных кулис, которые бывают твердые, мягкие и комбинированные. В первом случае мы встречаемся с материей, драпирующейся на рамках, которые в свою очередь крепятся к кулисным машинам и носят в целом название портальных машин. Такие машины устанавливаются непосредственно за арлекином и имеют соответствующие клапаны в планшете и рельсовый путь в трюме для передвижения, путем чего сокращают или, наоборот, расширяют попечерный разрез зеркала сцены. Во втором случае с боков сцены, также за арлекином, вешаются мягкие драпировки — «сукна», которые по желанию могут быть сдвинуты или развернуты на необходимое расстояние. При комбинированном портале «сукна» чаще всего навешиваются перед портальными машинами и своими складками прикрывают рамы портальных машин.

В современной театральной практике порталное оборудование перестает играть роль только своеобразной сценической диафрагмы, комбинирующей размеры зеркала. С порталом начинает связываться сложное светооформление спектакля. В связи с этим техника оборудования портала начинает отыскивать для него новые формы.

II. СОВРЕМЕННАЯ СЦЕНА

1. ПУТИ ПЕРЕСТРОЕНИЯ СЦЕНЫ-КОРОБКИ

Кулисная сцена, получившая такое широкое распространение в XIX веке, в то же время вызвала и целый ряд возражений со стороны творческих работников театра. Эти возражения обострялись по мере смены сценических стилей, которые требовали и новой формации сценической площадки. Движение против старых архитектурных форм сцены особенно усилилось с конца XIX века и принесло особо бурный характер уже в начале 30-х годов текущего столетия. Объяснение этого явления необходимо искать в творческих искаханиях театра, складывавшихся в свою очередь под влиянием той напряженной социальной обстановки, которая так характерна для этого периода. Рост финансового капитала в конце XIX века приводил к новым классовым расстановкам, к новым социальным перспективам, отсюда и к новым умозрениям, отражавшимся на творческих шутях театра. Краткий путь сценического натурализма сменился импрессионизмом. На смену символизму пришел экспрессионизм. Этот стиль создал своеобразную драматургию (Ф. Верфель, В. Газенклевер, Г. Кайзер и др.), которая потребовала новых методов сценического оформления и новой техники сцены.

Отсюда берут истоки разнообразные театральные течения, отыскивая новые формы сценической интерпретации, а вместе с этим возникают и поиски новой и более выгодной игровой площадки и ее оборудования. Мировая война еще более обострила классовые противоречия.

Непрерывные экономические и социальные обострения в капиталистических странах, с одной стороны, и Октябрьская революция и социалистический рост СССР — с другой, созда-

ли более сложную обстановку последнего периода. События назревают и разрешаются с устроенной силой и быстротой. На помощь борьбе со «старой» сценой приходит и более развитая техника, которая позволяет создать свою театральную индустрию, готовую осуществить самые сложные замыслы режиссера-новатора. Создаются целые предприятия, обслуживающие потребности театральной техники, отводятся цеха на заводах мирового значения (Сименс-Шуккерт, А. Е. Г. и др.), которые работают на театры, принимая заказы во все части света. Но вся эта техническая готовность перестроить заново сценическую площадку, создать новые технические возможности для творческих работников театра сталкивается в капиталистических странах с неизбежной волной экономических кризисов. Всеобщий кризис капиталистического мира не только прекращает новые театральные стройки, но и заставляет на замок только что выстроенные по «последнему слову техники» театры или консервирует их сценические площадки, отдавая все помещение под кинотеатры.

Совершенно иную картину представляет наш Союз советских республик. На основе планового и социалистического ведения хозяйства мы проводим громадное строительство театральных новостроек и технических усовершенствований.

Борьба со старыми архитектурными формами сцены не может быть объединена под общим лозунгом отрицания сцены-коробки с ее кулисной системой. Стремление перестроить сценическую площадку связано с самыми разнообразными художественными направлениями в театре, а отсюда и многообразность проектов ее перестройки. В одном случае мы имеем проект коренной ломки всей сценической коробки, связанной с традиционным порталом, в другом, не выходя за пределы портала, отказ от кулисной системы и, наконец, не всегда принципиальный путь механизации и технического оснащения все той же, по существу «старой» сцены.

БОРЬБА С ИЛЛЮЗИОННОЙ СЦЕНОЙ

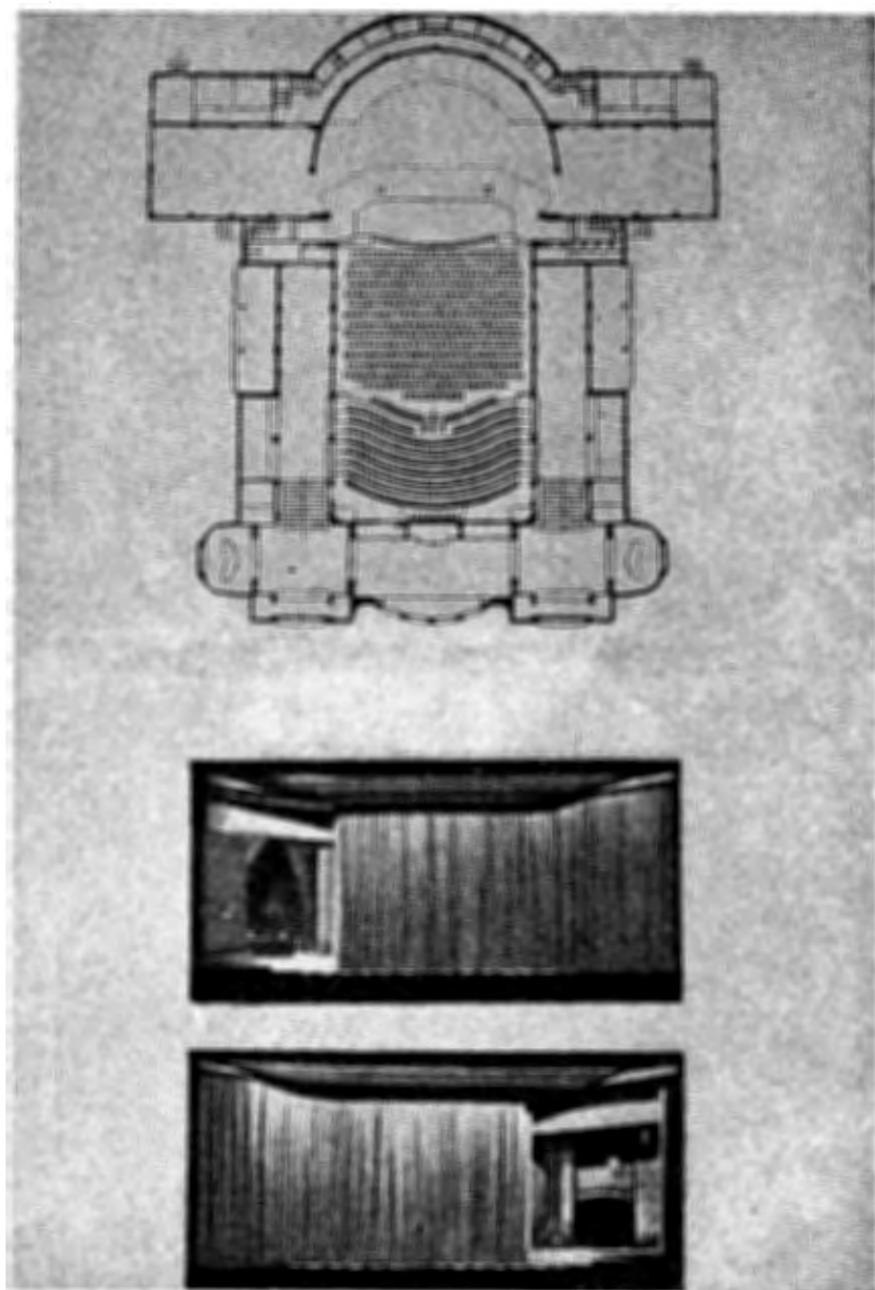
Мы уже указывали на отдельные выступления против сцены коробки, из которых проекты Луи Каттеля, относящиеся к 1802 г., и Шинкеля — 1817 г. — в отдельных своих частях осуществляются гораздо позже. В Мюнхенском шекспировском театре, построенном архитектором Лаутеншлегером совместно с режиссером Савичем в 1889 г. (использовавшими при этом опыт Иммермана и Тика), мы имеем широкий развитый просcениум и отсутствие глубины сцены. По мысли



Прил. 26. Многоэтажные постановки



Прил. 26. Сцена из многоэтажной постановки



Прил. 27. Трехчастная сцена Х. Ван-дер-Вельде
и постановка „Фауста“ Гете
на трехчастной сцене, в Кельне, в 1914 г.

Иммермана, перспективно-живописные декорации и вся техника иллюзионной сцены несовместимы с шекспировской драматургией. При постановке Шекспира необходимо отказаться от всяких претензий на иллюзию: главное на сцене — это действие, оформление же является второстепенным. В условиях кулисной сцены, указывает Савич вслед за Иммерманом, постановка Шекспира требует многочисленных перепланировок и сокращений. Смена декораций вводила паузы, которые разбивали все драматургическое произведение на куски, а вместе с этим терялась и его цельность. Одновременно с критикой сцены-коробки Савич открывает и широкий поход вообще против сценического техницизма.

Сцена Мюнхенского шекспировского театра разделялась на две части: основную сцену и широкий полуovalный просцениум со ступеньками в зрительный зал (приложение 13). Сцена неглубокая, рассчитанная исключительно на создание декоративного фона. Чередование действия на сцене и на просцениуме позволяло достигать большей непрерывности и избегать пауз для смены декораций. Прием такого чередования и особенно «вынесения» на просцениум отдельных кусков пьесы для смены декораций, при опущенном занавесе на основной сцене, хорошо известен и современному нам театру. Отказ от глубинной сцены с ее кулисной системой, так называемой «*Illusionbühne*», и приближение действия к зрителю имеют у Савича, конечно, более принципиальное значение, чем техника смены декораций путем чередования игры на сцене и просцениуме. Создатели шекспировского театра стремились воссоздать театральные формы древней (англичан) простоты, которую они отыскивали прежде всего в отказе от иллюзионной сцены и ее машинерии.

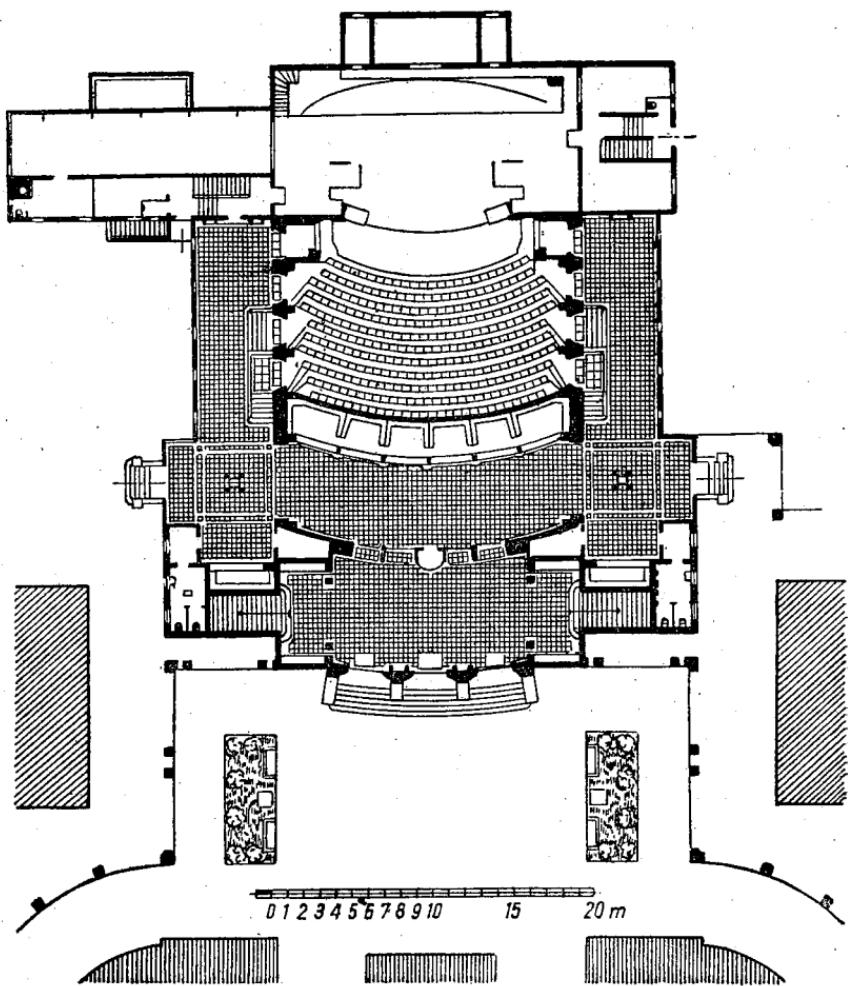
Мысль Шинкеля о создании рельефной сцены нашла свое развитие как в теоретических работах режиссера Фукса, так и в осуществлении на практике при постройке Мюнхенского Художественного театра (1907 г.). Борьба с натуралистическим театром и декларация сценического импрессионизма — такова основная канва популярной книги Фукса «Революция театра», в которой мы находим интересные данные, связанные непосредственно с самим Мюнхенским Художественным театром. К постройке театра, кроме его строителя Макса Литтмана, были привлечены художники Бено Беккер, Фриц Эрлер, скульптор Адольф Гильдебранд и механик Юлиус Клейн. Привлечение к этой работе, кроме специалистов-строителей Литтмана и Клейна, художников и скульптора непосредственно вытекает из тенденций импрессионистического

театра, видевшего освобождение театра от рутины и штампа в совместной работе с одаренными и близкими для них по стилю художниками. «Великая и вечная заслуга Макса Рейнгардта в том и заключается, — говорит Фукс, — что он использовал в этих целях изобразительное искусство, притом в лице наилучших его представителей. Тем самым он доказал, что это искусство действительно обладает силой освободить вечную сущность великих драматических произведений от пыли и греха обветшавших форм сценических шостановок, что оно может привести эту сущность в непосредственное взаимодействие с нашими общими культурными настроениями. В этом именно и вся суть дела, а отнюдь не в том, чтобы в целях увеличения сенсации присоединить к драматическому искусству и живописно-изобразительное»²⁶.

Нельзя забывать, во-первых, что здесь речь идет о Максе Рейнгардте как режиссере-импрессионисте, и, во-вторых, что «освобождение вечной сущности» драмы шло от необходимости привлечь художника для создания у зрителя сильных и определенных «впечатлений» и «настроений» от спектакля, в то время как натуралистический театр в своем стремлении к правдоподобию мог в некоторых случаях вообще обойтись без художника.

Но Мюнхенский Художественный театр стремился изменить не только приемы оформления спектакля, но и нарушить всю систему кулисной сцены (рис. 7). Говоря о реформистских попытках преобразовать кулисную сцену путем лучшей механизации и большего художественного вкуса в оформлении спектаклей, Фукс иронически замечает:

«Трудам этих реформаторов мы обязаны рядом начинаний и опытов, приведших к чрезвычайноенному заключению, а именно, что реформы традиционного театра никогда не дают никаких удовлетворительных результатов. Мюнхенский Художественный театр, — продолжает Фукс, — хочет преобразовать самые основы сцены как художественного и целесообразно конструированного пространства. Речь идет о том, чтобы правильно разрешить вопрос о конструировании этого пространства, которое объемлет и драму и зрителя: вопрос о зрительном зале и сцене. Театр есть нечто органически целое. Таким образом, сущность Художественного театра следует искать не в технических новшествах, не в изобретении по части механики, не в тех или иных «трюках», не в тех или иных аппаратах, а исключительно в таком решении проблеммы, чисто архитектонической, которое позволило бы изобразительному искусству создать наиболее бла-



Künstlertheater-München

Рис. 7. План Мюнхенского Художественного театра

гоприятные рамки для драмы и для артистов и наиболее благоприятные условия для восприятия зрителя»²⁶.

«Все устройство мюнхенской сцены само по себе чрезвычайно просто... Перед сценой находится скрытый от публики оркестр. Вся сцена имеет незначительную глубину в сравнении с ее шириной. Мы не хотим никакого фотосценического

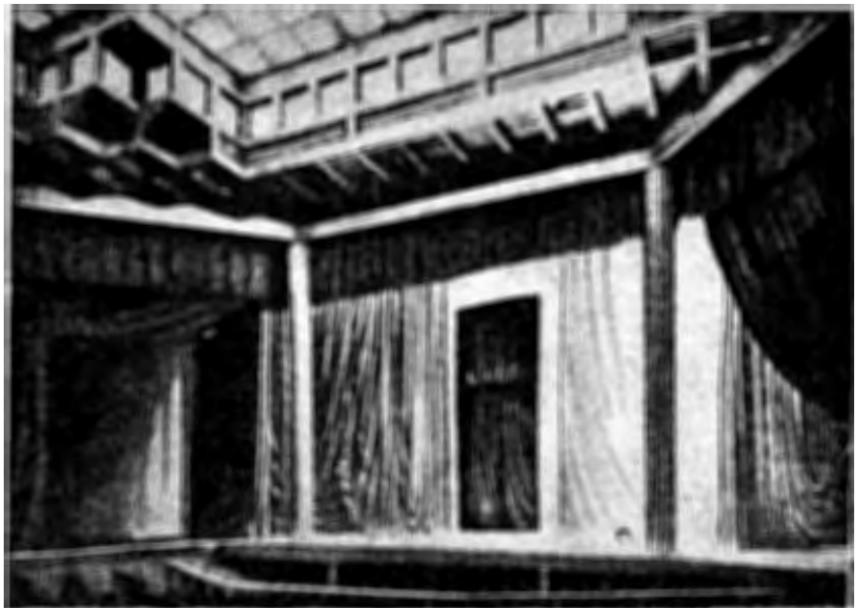
ящика, никакой панорамы. Нам нужна пространственная форма, наиболее удобная для сценического действия, связующая всех актеров в одно ритмическое целое и вместе с тем свободно отбрасывающая звуковые волны по направлению к слушателю. Итак, решающее значение имеют здесь не картины с глубокой перспективой, а рельеф, выступающий на гладкой плоскости. Чисто архитектурным расчленением мы создаем, таким образом, три плоскости: переднюю часть (просцениум), среднюю часть — пространство, на котором обыкновенно происходит действие, и заднюю часть».

«Порталы просцениума вместе с средней частью сцены образуют так называемый «внутренний просцениум». Его боковые выступы в виде башен не позволяют глазу проникать за линию сцены, в помещение декорационных механизмов. Они делают излишними кулисы, а также соффиты, так как они сверху соединены посредством свода, как проектировал это в свое время Шинкель. Двери и окна в этой части декорации позволяют рассматривать эти порталы то как составную часть просцениума, то как составную часть самой сцены. Свою задачу внутреннего просцениума они осуществляют тогда, когда начинает функционировать второй занавес и открывается задняя часть сцены. Свод, соединяющий башни, может быть установлен на различной высоте, так что, опуская боковые занавесы, легко уменьшить сценический сегмент, называемый «внешним просцениумом».

«Далее, уровень задней части сцены можно поднимать и опускать целиком или частями. Если сцена живописно заканчивается изображением отдаленного ландшафта, то задняя часть опускается настолько, чтобы глаз зрителя не мог видеть ее фундамента».

«При появлении на сцене артиста зрителю невольно кажется, что заднее пространство, края которого он не видит, действительно обладает тою шириной, на фоне которой фигуры актеров всегда выступают в надлежащих отношениях к написанному ландшафту. Иными словами, отношения эти никогда не принимают ошибочной формы, ибо глаз всегда соответственно заполняет и создает их. На сценах условно-традиционного театра это было невозможно. Глаз, присмотревшись, мог всегда измерить действительное пространственное отношение между отдельными частями сцены по расстоянию между кулисами, по доскам фундамента и т. п.».

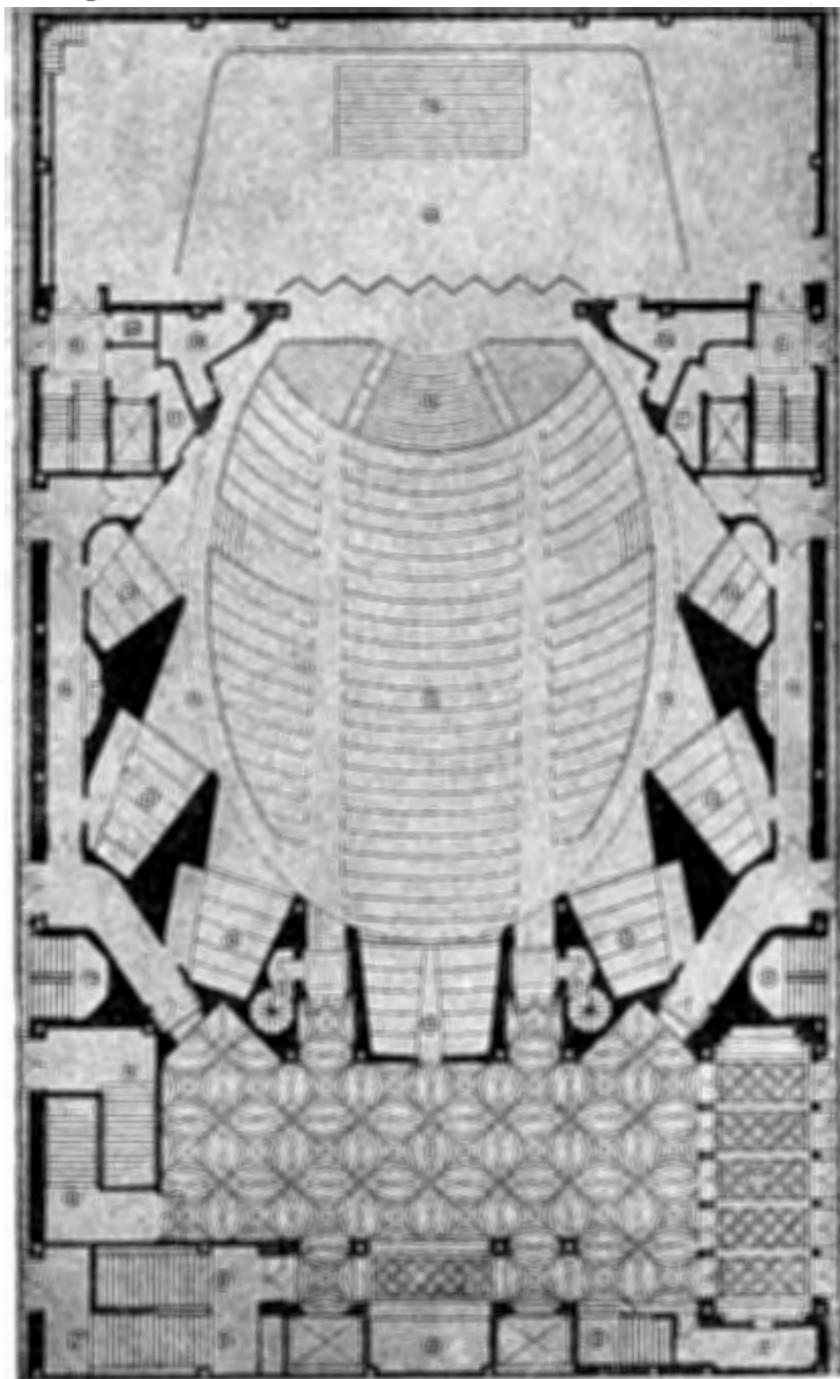
«Фотосценический ящик, как и всякая панорама и паноптикум, обманывает глаз. Наша же сцена, как и всякое произведение искусства, пользуется творческой силой глаза,



Прил. 28. Трехчастная сцена Mappé



Прил. 29. Э. Пискатор
Сцена из постановки „Распутина“



План. 30. Урбен. Театр Рейнгардта

чтобы создать впечатление пространственной формы и перспективы»²⁷.

Основной мыслью Фукса при постройке театра, как мы видим, был отказ от иллюзионной сцены с ее перспективными декорациями и порталом, строго отграничивающим зрительный зал от сцены. Вместо сцены-коробки выдвигается план создания такой сценической площадки, которая наиболее выгодно позволила бы сочетать глубокостную живущуюся с объемными установками на первых планах, осуществляя таким образом идею рельефной сцены.

Смена кулисной системы. Мы проследили вкратце штурм отказа главным образом от перспективно-глубинной сцены, но рядом с ним возникли и осуществлялись технические видоизменения сцены и другого порядка. Условный реализм, а вслед за ним и натурализм начали нарушать традиционное использование техники кулисной сцены. Появление строенного павильона взамен рисованной комнатной перспективы уже меняло обычный шрифт установки декораций по строго установленным и размеченным планам. Еще в большей степени эта система была нарушена приемами архитектурного оформления спектакля, которое все чаще и чаще приходило на смену живописным полотнам. Основное движение декораций при кулисной системе по вертикали уже не обеспечивало достаточных удобств и быстроты при смене декораций, и верхняя сцена с ее «машинным» оборудованием выполняла тем самым только часть необходимых работ. В период натурализма и раннего импрессионизма, стремившихся к обстановочности и детализации в оформлении спектаклей, заставлявших сцену настоящими шкафами и мебелью, навешивавших картины в лепных рамках, занавески и портьеры на массивных карнизах, такие условия сценической машинерии приводили к крайней неповоротливости при смене декораций. Особенно это сказывалось в тех случаях, когда пьеса требовала многочисленных смен декораций. В таких случаях неповоротливость сценической техники зачастую приводила, по меткому выражению драматурга Стриндберга, к «ампутации» пьесы, то есть к сокращению и перестановкам. Стремления устраниТЬ искажения драматургического произведения, выравнившиеся либо в подобной ампутации, либо в затягивании антрактов, разрывавших цельность восприятия пьесы, приводили театр к проблеме коротких антрактов («Kürzpausen»). Возникшая под влиянием творческого движения театра, эта проблема непосредственно сталкивалась со сценической техникой.

Рядом с решением этой задачи Савичем и Фуксом, которые связывали ее с общей ревизией сцены-коробки, мы встречаемся также с опытом перестройки сцены, а чаще просто с применением монтировочных средств, которые дают возможность получить несколько игровых площадок в пределах одной сцены-коробки. Наиболее примитивный способ известен у нас под обозначением «игры на уголках», заключающейся в том, что вся сцена вдоль рампы разбивается на несколько отгороженных друг от друга участков: каждая такая сценка имеет свой занавес, и пока действие идет на одной из них, на другой переставляют декорации. Иногда такие отдельные сценки располагаются в несколько этажей на одной и той же сцене. Это позволяет быстро перебрасывать действие с одной сцены на другую, а также вести его одновременно на нескольких площадках (приложение 26).

Принцип разделенных игровых площадок встречается неоднократно на протяжении истории театра и особой популярностью пользуется в мистериальной драме. Вместе с этим назовем проекты Кохина (1766 г.) (рис. 8), Феррарезе (1771 г.) и К. Морелли, построившего в 1779 г. театр в Илеола. Во всех этих работах сцена разбивается на три расположенных рядом площадки. Из позднейших архитектур такой трехчастной сцены приведем: постройку сцены в Кельне Генри ван дер Вельде (1914 г.) (приложение 27), А. и Ж. Перре в Париже (1925 г.) (приложение 28) и проект Габлера (Берлин, 1930 г.). Благодаря присутствию просценium на этих сценах действие может чередоваться уже на четырех площадках: основная сцена, две боковых и просценium. В случае необходимости все три сцены могут быть соединены в одну общую игровую площадку.

Совершенно иное решение перестроения сцены шло по пути развития механизации и усовершенствования театральной машинерии. Сохраняя принцип сцены-коробки, новаторы стремились при помощи усовершенствованной машинерии добиться от нее наибольшей эластичности и подвижности в оформлении спектакля.

На этом пути мы встречаемся в сущности с двумя основными видами механизации сцены: вращающейся и перемещающейся сценой.

Появившиеся вначале как техническое разрешение проблемы коротких антрактов вращающиеся и перемещающиеся сцены в дальнейшем используются режиссером в более широких масштабах и являются новым материалом в его композиции спектакля.

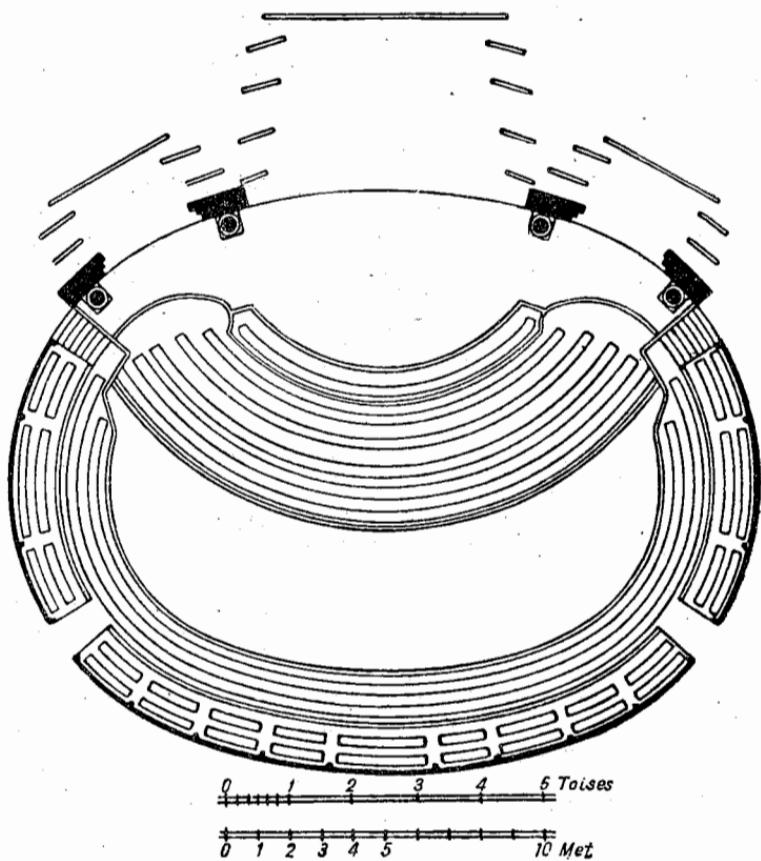


Рис. 8. Трехчастная сцена Ч. Н. Кохина

Технические усовершенствования не могли остановиться только на механизации планшета. Пересмотр пространственных соотношений сцены-коробки был одним из существенных в данном случае изменений. Такого пересмотра соотношений требовала сама механизация планшета, так как вращающаяся сцена в своем развитом виде и тем более накатывающиеся площадки требовали для себя добавочной площадки. Смена живописных полотен на архитектурные декорации также вела к пересмотру соотношений пространства сцены-коробки. Тех норм, которые давали боковые сцены и арьерсцены при старой театральной постройке, при смене объемных декораций было явно не достаточно. Вслед за увеличением площади по горизонтали новые формы оформле-

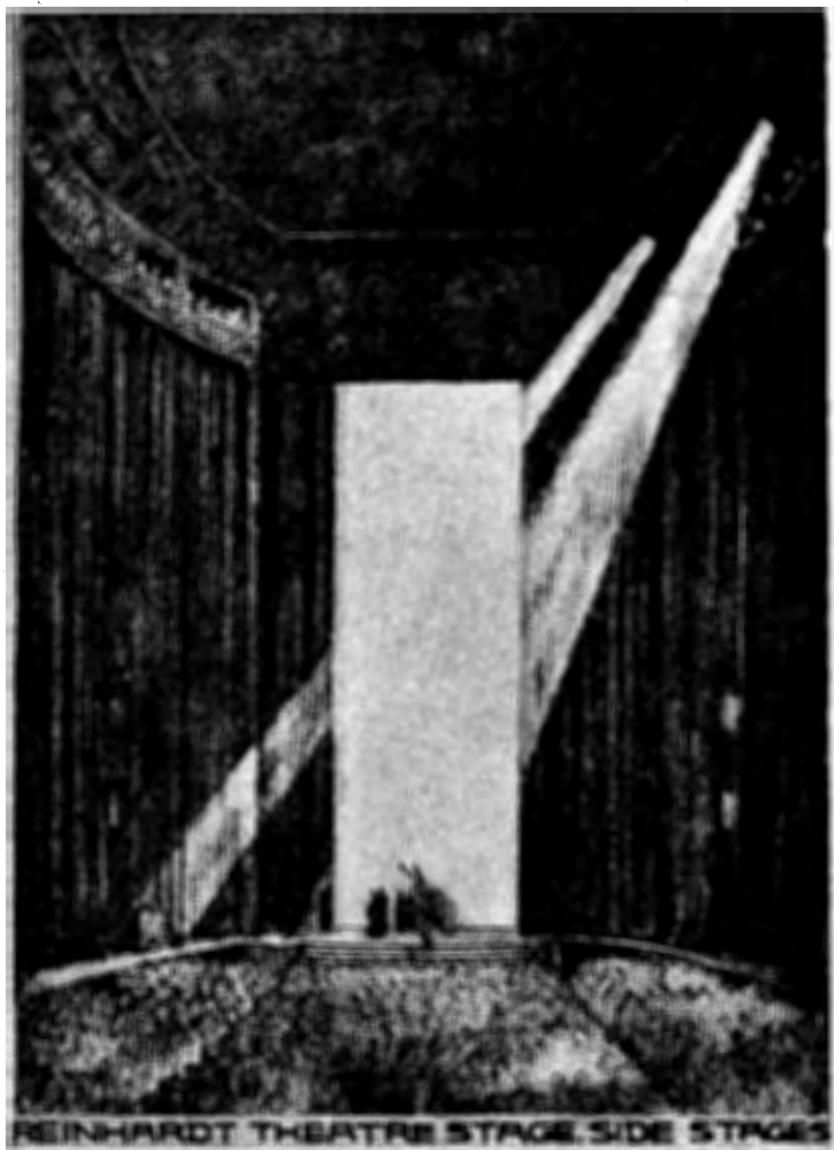
ния спектакля привели к усилению и изменениям верхней сцены.

Появление горизонта и вся система его освещения и проекционных декораций требовали большего пространства от верхней сцены*.

Для того чтобы получить наибольшие художественные возможности от сценического освещения и использовать его богато развитую технику, необходимо создать для этого и нужные архитектурные условия. В противном случае мы или не извлекаем из приборов того, что они могут дать, или просто не находим места для их размещения. Компромиссное «навешивание» приборов на сцене и в зрительном зале приводит только к снижению их светотехнических возможностей.

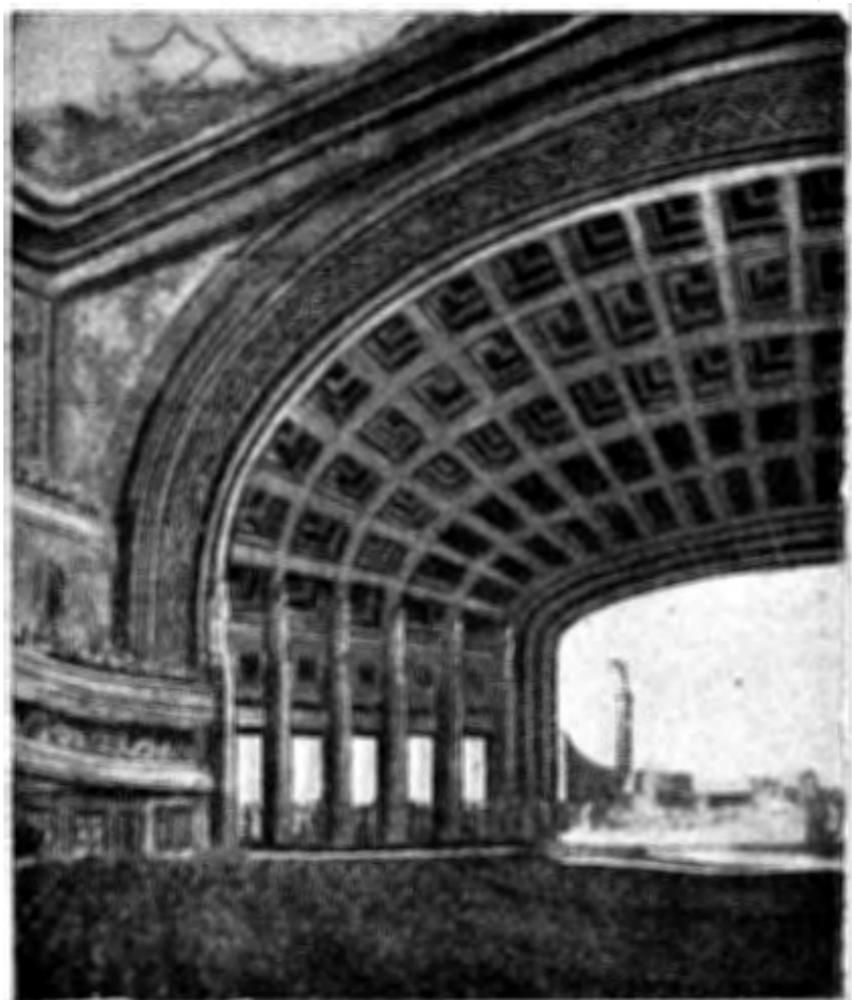
На пути такой механизации сцены, при которой учитывались и светотехнические потребности, на одном из первых мест оказалось новое оборудование сценического портала. Повышенное освещение горизонта, контрасты светотеней, высвечивание отдельных участков сцены и исполнителей требовали установок в большем количестве на первом плане сильных источников света. На помощь этому приходит, с одной стороны, изменение порталных кулис, а с другой — оборудование световых мостиков, аналогично переходным мостикам, которые располагаются на верхней сцене. В наиболее технически оборудованных театрах Западной Европы и Америки мы встречаем замену порталных кулис вертикальными железными фермами, внутри которых располагаются несколько этажей галлерей с осветительными приборами. Железные фермы, задекорированные от зрителя, движутся так же, как и порталные кулисы, по рельсовому пути вдоль рампы и, таким образом, продолжают играть роль порталных диафрагм. Эти «башни», как их называют, позволяют осветителям работать с мощной аппаратурой, размещенной на их мостиках. У нас, в СССР, идея устройства такого башенного портала впервые выдвигается в связи с постройкой театра в Одессе. Как замену таких башен мы встречаем в некоторых театрах навесные площадки, которые навешивались на плоские порталные машины. Эти неболь-

* В свое время мы будем говорить о том, какие противоречивые требования выставляются иногда при оформлении спектакля, когда, с одной стороны, хотят сохранить принцип кулисного обрамления, а с другой — пытаются извлечь для спектакля максимум выразительности от света.



REINHARDT THEATRE STAGE. SIDE STAGES

Прил. 31. Урбан. Театр Рейнгардта



Прил. 32. Урбан. Оперный театр

ние площадки в лучшем случае позволяют поместить один-два прожектора и регулирующего их работу осветителя.

Интересное архитектурное разрешение предпортального пространства в Московском Камерном театре позволяет ему использовать как своеобразные световые башни боковые ложи. Портальный овал, вогнутый в зрительный зал, дает такое же направление примыкающим к нему боковым стенам зрительного зала и размещает прилегающие к нему ложи под большим углом ко всему зрительному залу. Такое расположение позволяет разместить в ложах «полуоткрыто» от зрителя целую серию управляемых приборов, которые могут работать своими лучами как на сцену, так и на противоположные передние стены зрительного зала. Это дает возможность театру использовать свет для проекционных декораций, титров, анонсов и т. д. Такое использование боковых стен зрительного зала впоследствии выдвигает архитектор Гроppиус в проекте Харьковского театра.

Для освещения просцениума, проекционных эффектов, кино и т. д. иногда является необходимым расположить в зрительном зале ряд сильных источников «лобового» света. Для этого в глубине зрительного зала должна быть оборудована специальная проекционная камера, удовлетворяющая, с одной стороны, художественным требованиям сценической светотехники и правилам пожарной безопасности, а с другой — не нарушающая стиля и удобства зрительного зала. Такие камеры мы чаще всего встречаем в американских театрах новой постройки. Объясняется это художественными требованиями, которые там предъявляются к театральной светотехнике, а также и экономическими причинами. Владельцы театров, иногда маневрируя рентабельностью театра, учитывают заранее возможность организовывать в них киносеансы, поэтому они строят кинобудку и расширяют ее функцию до обслуживания сценического освещения. В таких будках, кроме двух кинопостов, мы встречаем также проекционные приборы и прожектора.

Американская театральная техника за последнее время обращает особое внимание на светооформление спектакля. Америка, по словам Грегори, страна лучших осветительных приборов, и «Stage-Lichting» (сценический свет) является не только техническим термином, но и обозначает собою стиль. Хорошие американские театры, продолжает он, воздерживаются как от живописных, так и пластических декораций; взамен их они «утешают» в световых эффектах, контрастах света и тени, каскадах и фонтанах, в чудесной игре

красок, которые нигде так не используются, как в Америке. Материалом для этого служат всего только несколько занавесов, но сами световые приборы, которые все это воспроизводят, настолько в световом отношении подвижны, что могут быть сравнены с музыкальными инструментами²⁸.

Мнение Грегори, которое мы привели, не может служить обобщением всей театрально-художественной практики Америки, в частности хотя бы потому, что работы таких крупных художников, как Бель Гидес, Мальцинер и Симонсон, дают нам наглядные примеры богатого использования как пластических, так и живописных декораций. Но Грегори отчасти прав. У этих художников свет играет значительную и неизменную роль в оформлении спектаклей, и мы действительно встречаем в Америке ряд театров, где свет пытается целиком заменить собою все оформление спектаклей. Примером этого могут служить хотя бы работы архитектора Урбана: Зигфельд-театр и театр Рейнгардта.

Зигфельд-театр, построенный в Нью-Йорке Сити в 1926 году, предназначался главным образом для музыкальных обозрений, и, по словам самого же Урбана, громоздкая и сложная механизация планшета и нижней сцены в нем не применялась. На сцене этого театра мы встречаем только сферический горизонт (так называемый купол), подвижные кулисы, электрические противовесы и наилучшее светооборудование. Кроме большого количества прожекторов на прощениуме, основное освещениедается также из световой камеры, находящейся в своде потолка в глубине зрительного зала. В этом театре все подготовлено для широкого использования тех световых эффектов и замены ими декоративного оформления, о которых говорит Грегори.

Такую же большую роль отдает свету Урбан, когда он проектирует театр Рейнгардта, исходя, конечно, из иного понимания стиля, чем «Stage-Lichting» (приложения 30 и 31).

Называя его театром актера, Урбан стремится придать ему возможную интимность, которая необходи́ма, с его точки зрения, для восприятия всех тех настроений, которые вместе с актером должны создать весь спектакль в этом театре. В театре небольшой зрительный зал. Ложи отделены друг от друга доходящими до потолка занавесами так, чтобы все внимание сосредоточивалось на сцене. Близость актера к зрителю территориальна. Оркестр скрыт. Многочисленные и разбросанные источники света дают рембрандтовскую игру светотеней. Циклорама (горизонт) позволяет дать на ней

проекционный пейзаж осеннего дня с силуэтами обнаженных деревьев или перспективу комнаты, освещенной множеством свечей. Занавес вместе с порталом служит продолжением декоративного фона и экраном для световых эффектов при передаче основного настроения действия. Все это вместе дает исключительно законченную картину театра, предназначенного для импрессионистических спектаклей. Это раскрывается еще в большей мере в словах самого Урбана²⁹, считающего, что театр актера, подобно театру Рейнгардта, должен игнорировать окружающую жизнь, противопоставляя ей свою собственную, не имеющую ничего общего с заурядными делами обычного дня.

Таковы два театра, как мы видим, очень специфические по своему назначению, в которых архитектор заранее предусматривает доминирующую роль света в оформлении спектакля.

Совершенно иным путем идет тот же Урбан, когда ему приходится проектировать Еврейский театр в Нью-Йорке с его разнообразным репертуаром, в котором встречаются и классики, и современные трагедии, и мелодрамы, и комедии, и т. д. В этом театре он считает необходимым сделать сцену, более гибкую к различным видоизменениям и монтировочным удобствам. Он снабжает этот театр сильно вынесенной в зрительный зал врачающейся сценой, для быстрых смен декораций, и предусматривает возможность замены декораций горизонтом и сукнами.

Большое внимание во всех своих проектах Урбан уделяет также просцениуму и разнообразным игровым мостикам, вынесенным в зрительный зал (приложение 32). Если в Зигфельд-театре он ограничивается обычным просцениумом, то уже для Метрополитен-опера он делает просцениумы по бокам сцены с пятью выходами между колонн с каждой стороны. Эти просцениумы позволяют широко развернуть сценическое действие как вместе, так и отдельно от основной сценической площадки. В Еврейском театре Урбан конструирует двухъярусный просцениум, имеющий сообщение как с партером, так и с галлерей зрительного зала; при этом второй ярус просцениума представляют собой две угловые площадки, расположенные в нишах портала на уровне галлерей. В театре Рейнгардта, кроме сцены, сильно вынесенной в зрительный зал, мы встречаем также боковые дорожки для актеров, идущие около лож по обеим сторонам партера и напоминающие собою ханамити (цветочная тропта) японского театра.

Говоря об американских театрах со сценами типа механизированной коробки, мы можем указать на несколько интересных театров. Среди них нужно отметить оперный театр в Чикаго на 3471 место, построенный в 1929 году. Несмотря на свои размеры, он спланирован с таким расчетом, что весь театр может быть освобожден от зрителя в течение трех минут; это имеет большое значение как мера защиты зрителя при пожаре в театре и в других случаях, вызывающих необходимость быстрой эвакуации зрителей и предотвращения паники. По техническим качествам механизации сцены с ним могут сравниться два или три театра в мире. Особое внимание в этом театре обращено на опускающийся системой гидравлики планшет, оборудование горизонта и светооформление. Об этом мы будем говорить ниже.

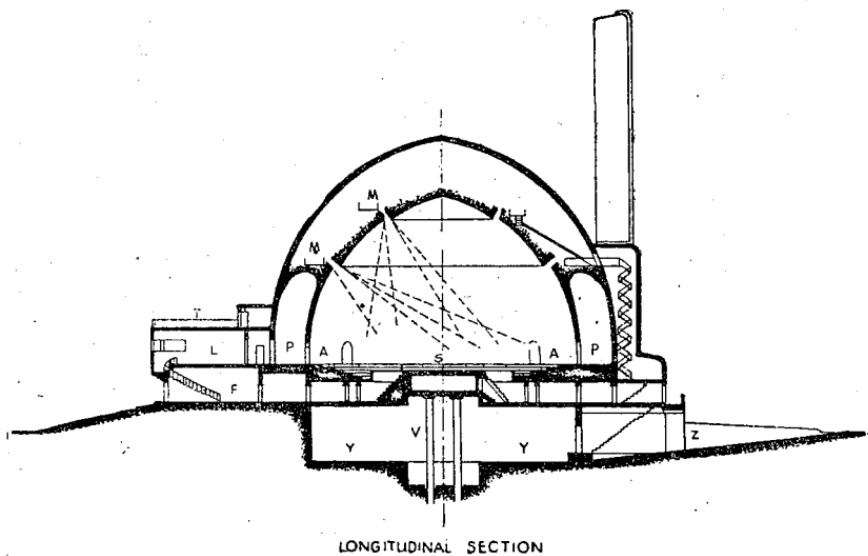
Из других театров можно еще отметить театр Рекси (приложения 33 и 34), который хотя и значительно больше по вместимости Чикагской оперы, но уступает в механизации. Его сцена рассчитана на иной эффект. Театр Рекси может быстро изменять театральный планшет на цирковую арену, вплоть до превращения ее в водяной бассейн. Любопытен самый план расположения Рекси-театра, при котором на определенном участке земли архитектор планировал театр с наибольшей вместимостью; отсюда и необычное расположение зрительного зала по диагонали всего участка, занятого под театром³⁰.

Все эти технические усовершенствования сцены, о которых мы упоминали, далеко еще не могут говорить о равномерном и стройном росте сценической техники. Минуя СССР, о театральных новостройках которого мы будем говорить отдельно, необходимо признать, что в этом отношении мы имеем крайне пеструю картину.

Рядом с прекрасно оборудованными сценами, снабженными подъемными кранами, перемещающимися вниз и вверх площадками, электрическими и гидравлическими подъемами декораций, — большинство театров той же Англии, Испании и Румынии продолжает еще пользоваться физической силой при подъеме декораций и, не имея оборудования системы противовесов, производят смены декораций «вручную». Во Франции же существу имеется только один театр Пигаль (Париж), оборудованный «по последнему слову техники»³¹. Большинство остальных театров продолжает пользоваться построенными еще по-старинке кулисными сценами. В этом отношении очень резко выделяется Германия, которая до последнего времени интенсивно развивала театральное

Прил. 33.
Театр Рексу





*Рис. 9. Бель Гидес
Интимный театр*

строительство и театральную индустрию. Отдельные театры Австрии, Швеции, Дании и ряда преимущественно столичных городов других стран с их механизированными сценами только дополняют эту шестую картину театрального строительства на Западе.

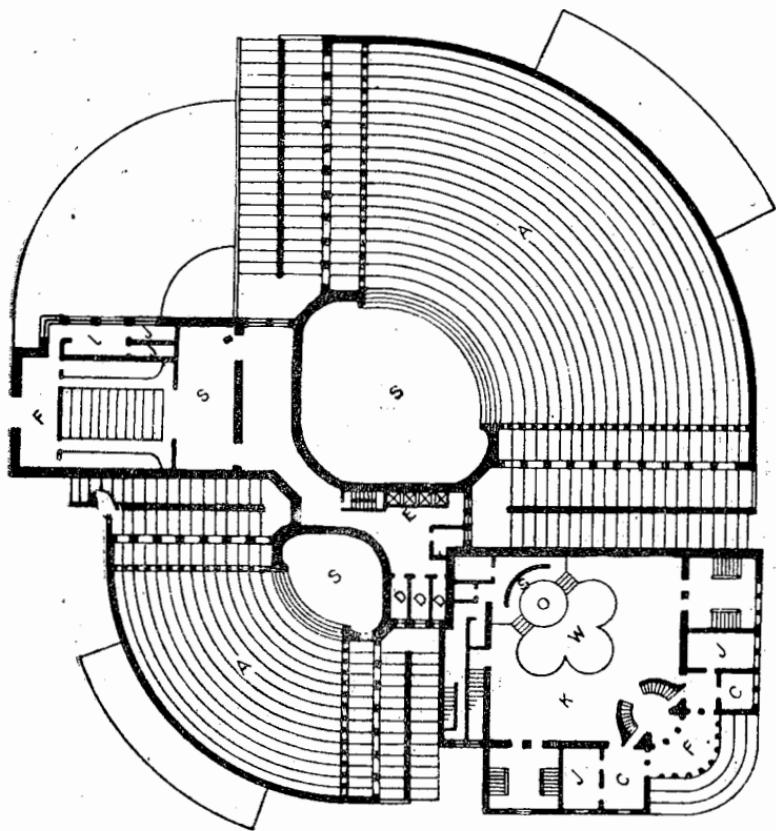
Отказ от традиционной коробки. Рядом с постройками и проектами новых театров, которые, отказываясь от кулисной системы, остаются по существу в пределах сцены-коробки или приходят к некоторому компромиссу (театр Рейнгардта — Урбан), мы продолжаем встречать стремление нарушить формы коробочной сцены, а в отдельных случаях и совершенно выйти за пределы портала.

Примером такого направления в театральной архитектуре может служить ряд работ американского художника-архитектора Нормана Бель Гидеса. В некоторых из этих работ мы встречаем рядом с попытками избавления от сцены-коробки желание использовать для нового оформления игровой площадки и новейшие достижения в механизации сцены. Образцом такого сочетания может служить сцена небольшого (на 800 человек) Интимного театра, которая должна представлять собою круглую арену, расположенную в центре зрительного зала (рис. 9). Опускающийся планшет (гидрав-

лический) позволяет накатывать на него в трюме площадки с заготовленным на них оформлением отдельных кусков спектакля. Перемена декораций, — то есть спуск планшета, смена в трюме накатных площадок и подъем их наверх, — должна, по плану Бель Гидеса, происходить всего в несколько секунд и может производиться либо в полной темноте, либо при световом занавесе. К таким перемещающимся планшетам мы еще вернемся, когда будем более подробно рассматривать приемы их механизации, а сейчас нам только интересно отметить сочетание сцены-арены (как Бель Гидес называет сцену Интимного театра) с механизированной сменой декораций. Освещение сцены в этом театре изменяется при помощи двух галлерей, обрамляющих зрительный зал, с перемещающимися в разных направлениях источниками и световыми приборами, расположеннымными перед первым рядом зрительного зала и освещающими игровую площадку (своеобразная рампа).

Более грандиозным является проект Репертуарного театра (The Repertory Theatre), который представляет собой комбинат большого театра, малого театра, кабарэ, театра для детей и сада на крыше (рис. 10). Из всех этих зрелищных площадок нас, естественно, интересуют первые две³¹.

Как большой, так и малый театры запроектированы по устройству совершенно одинаково и отличаются друг от друга только масштабами: большой театр рассчитан на 1700 зрителей, малый — на 600 человек. Под одним сферическим потолком, охватывающим собой зрительный зал и сцену (верхней сцены и портала нет), располагается полуокруглая игровая площадка, заканчивающаяся к зрительному залу ступенчатым просланиумом. Оркестр располагается в скрытом помещении под залом и просланиумом; звук оркестра проходит через отверстия между ступеньками просланиума, и для того, чтобы дирижер мог видеть сцену, перед ним устанавливается перископ. Смена декораций производится, как и в Интимном театре, при помощи опускающегося планшета и накатывающихся в трюме площадок. Как и в Интимном театре, световые источники располагаются на галереях и укрепляются на подвижных площадках. Прожектора, обычно замаскированные и скрытые от зрителя путем откатывания площадок, обнажаются только в тех случаях, когда они работают. Регуляторная будка помещается наверху, в глубине зрительного зала (приложение 35).



*Рис. 10. Бель Гидес
Репертуарный театр*

В проекте громадного по размерам театра на 5000 зрителей, предназначавшегося для постановки «Божественной комедии» (рис. 11), необходимо остановиться только на двух деталях, так как все остальное лежит уже в плоскости проекта самой постановки и не может быть рассматриваемо как проект театрального помещения. Первое — это сферический потолок, обнимающий собою сцену и часть зрительного зала (а не весь зал, как в Репертуарном театре) и продолжающийся дальше над зрителем обычной плоскостью. В стыке сферического и плоскостного потолка располагается фронтом к сцене и скрыто от зрителя световая галерея, которая дает основное верхнее освещение сцены. Вторая деталь —

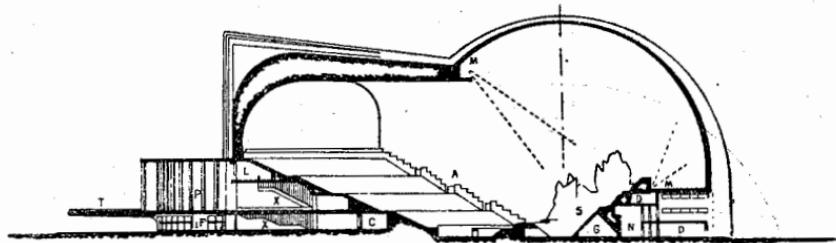


Рис. 11. Бель Гидес

Проект театра для постановки «Божественной комедии»

это оборудование в подвальном помещении театра трех специальных звукомонтажных камер, из которых звуковые эффекты передаются в зрительный зал посредством девяти труб.

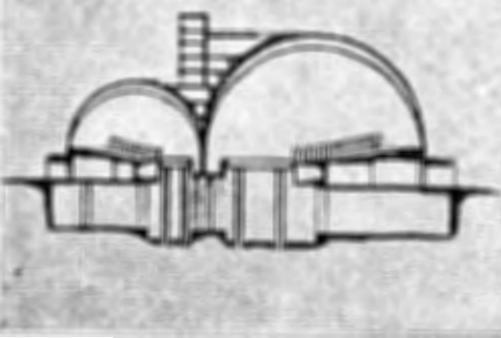
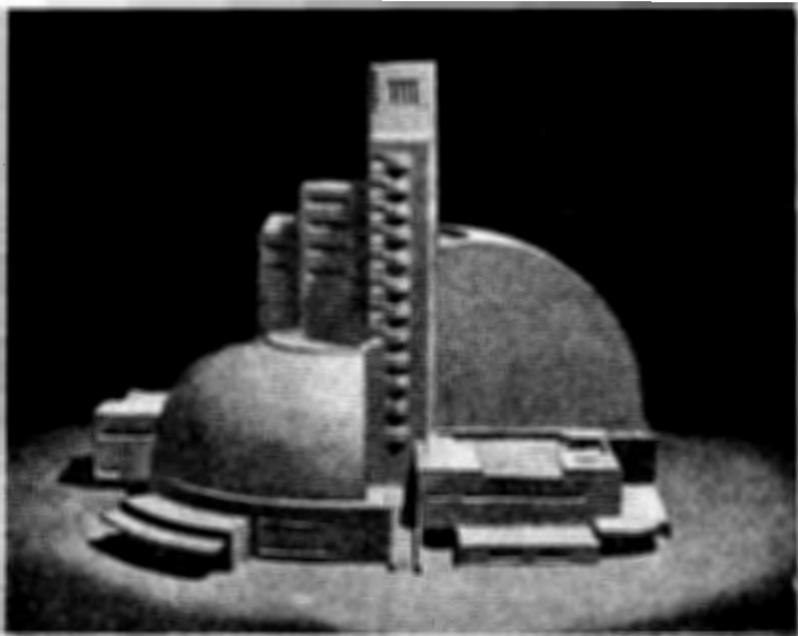
Мы остановились на проектах Бель Гидеса потому, что они не проходят бесследно в современных театральных новостройках и, как мы увидим ниже, отдельные детали в его работах находят отклики в новостройках театров и. у нас, в СССР.

Особняком надо поставить проект Бель Гидеса «Театра на воде» (приложение 36). Мысль о создании театра на воде не только не оставляет наших творческих работников и организаторов театрального дела, но временами и осуществляется ими на практике (театр на Каменном острове в Ленинграде, режиссер С. Э. Радлов). Рост наших парков культуры и отдыха, чаще всего связанных с водными пространствами, постоянно напоминает о тех зреющих возможностях, которые представляются в данном случае. Проект Бель Гидеса, конечно, не может быть перенесен простой механической копировкой в наши условия, но отдельные мысли его безусловно могут дать интересный материал для создания театра на воде.

Сцена и зрительный зал этого театра построены на барках, стоящих на якорях, и отделены друг от друга водным пространством шириной около 21 метра. Зрители могут размещаться и смотреть спектакль как из «зрительного зала», расположенного на барках в виде амфитеатра, так и на лодках, которые причаливают к пристаням, находящимся с боков зрительного зала и в отгороженной части пролива, отделяющего сцену от зала. У Бель Гидеса эти места в проливе считаются наиболее удобными и предназначаются для «избранной» публики. Весь «зрительный зал», по подсчету



Прил. 34. Театр Рекс



Прил. 35. Бель Гидес. Репертуарный театр

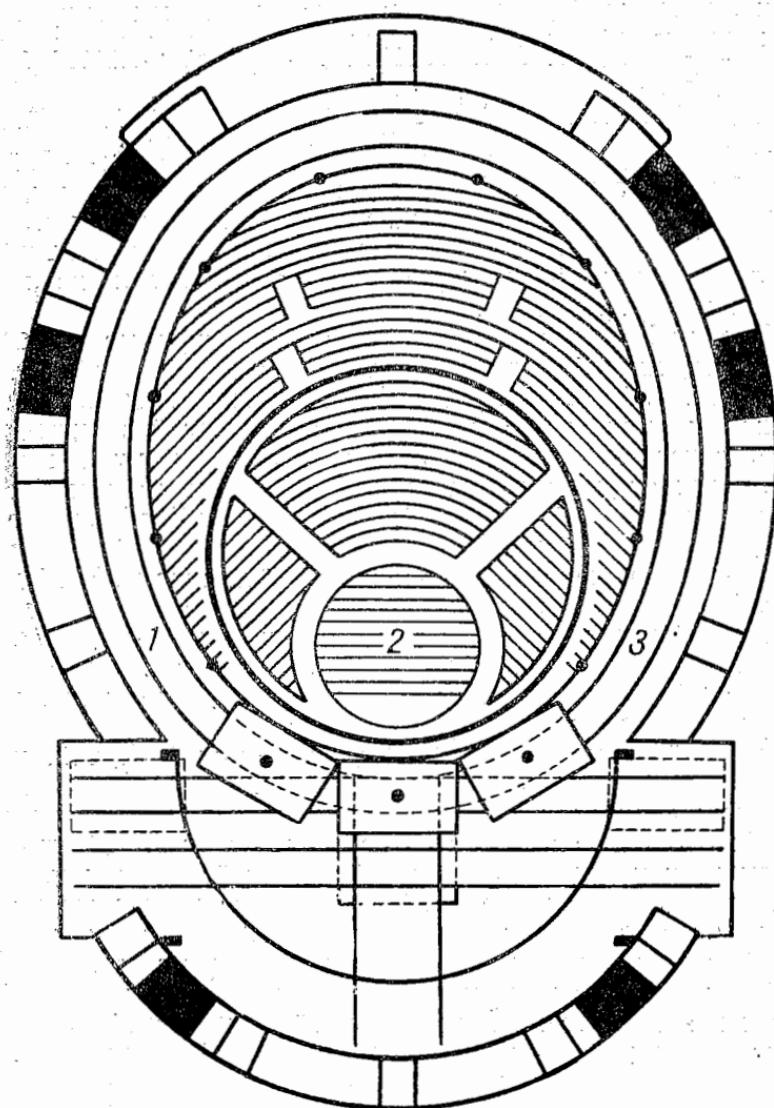


Рис. 12. В. Гroppius
Театр Пискатора

автора, вмещает 2000 человек и 1268 лодочек, то есть в общем около 6200 человек. По обеим сторонам пролива помещаются башни, регулирующие движение лодок. Для постоянного оформления сцены, которое могло бы быть пригодным для всякой постановки в этом театре, Бель Гидес предлагает излюбленные им кубы, площадки, пирамиды и лестницы, которые поднимаются в виде различных архитектурных сочетаний от 2,5 до 12 метров над уровнем воды. Задний фон сцены представляет собою две башни, соединенные стеной. Подъем сцены и амфитеатр позволяют расположить под ними в первом случае уборные для актеров и подсобные сценические помещения, а во втором — фойе и службы для зрителя. Освещается сцена прожекторами, расположеннымными как в амфитеатре за зрителями, так и в скрытом виде на сцене. Часть прожекторов на сцене служит также и для светового занавеса, «заслепляя» зрителя во время смены картин на сцене.

Проекты Нормана Бель Гидеса, опубликованные в 1924 году³², получили большую известность в специальной литературе как работы, дающие интересные и значительные перспективы на пути создания новой сценической архитектуры. Если авторские замыслы Урбана трансформируются в зависимости от конкретных задач отдельных театров, и он легко и с большой фантазией переходит от Зигфельд-театра, предназначенного для музыкальных обозрений, «в котором, — по его же словам, — можно найти жизнь, свободную от забот, яркую и праздную», к импрессионистическим тонам театра Рейнгардта, а вслед за этим и к универсальной сцене Ерейского театра, то Норман Бель Гидес, в противоположность Урбану, сохраняет свое художественное лицо, но в своих проектах предрешает постановочные пути будущих спектаклей (приложение 37). Этот идеальный случай, когда сценическая архитектура совпадает с художественными замыслами спектакля, в то же время служит и препятствием к осуществлению этих проектов на практике, особенно при таком резком разрыве со сценой-коробкой, как мы уже видели в отдельных проектах. Тем не менее некоторые детали этих проектов служат источником для интересных нововведений в строящихся или запроектированных театрах.

Среди работ по созданию нового театра, отличного от обычной, хотя и богато механизированной сцены-коробки, необходимо еще выделить проект театра Пискатора, сделанный в 1927 году известным немецким архитектором Вальтером Гропиусом (рис. 12).

Задание, полученное Грошиусом, связано с тем периодом работы Пискатора³³, когда он, увлеченный богатыми возможностями сценической техники, стремился в то же время путем публицистической обостренности придать подлинно революционный характер своим постановкам. Путь выдумки и талантливой режиссерской фантазии в области сценической техники иттал в этот период значительную роль в его работах. Световые надписи, кино, проекционные декорации, сложная монтировка спектаклей — все это применяется Пискатором не только в большом количестве, но и с большим режиссерским и внешним монтировочным совершенством. В дальнейшем это находит еще большее развитие в его постановках. В пьесе Э. Толлера «Гопля, мы живем!» многометражный киномонтаж сопутствует все время развитию действия. В постановке «Распутин, Романов, народ и война» (по «Заговору императрицы» А. Толстого и П. Щеголева) вводится в виде оформления громадная сфера, поставленная на врачающуюся сцену, и впервые применяется одновременная проекция трех фильмов (приложение 29). В инсценировке «Похождений бравого солдата Швейка» (по роману Я. Хашека), кроме исключительных по своей сатире карикатурных масок, марионеток и кукол известного художника Гросса, Пискатор вводит также подвижные площадки, натолкнувшие Ю. Рихтера на создание проекта конвейерной сцены («Bandbühne»).

Все эти постановки, которые перед зрителем проходили как результат хорошо наложенной техники, на самом деле представляли очень сложную и далеко не совершенную монтировочную процедуру. Железная конструкция для пьесы «Гопля, мы живем!» (11 метров ширины, 8 метров высоты и 3 метра глубины), сделанная из трехдюймовых газовых труб весом 4000 килограммов, требовала немало усилий для установки ее «вручную». Это еще более осложнилось, когда на сцене начались в течение трех недель репетиции постановки «Распутина». По окончании спектакля «Гопля, мы живем!» шестнадцать рабочих в течение трех часов были заняты перемещением конструкции этой пьесы на арьер-сцену и установкой для репетиций на ее месте сферического оформления «Распутина». На другой день после репетиции сферу «Распутина» (15 метров ширины, 7,5 метра высоты, 6 метров глубины и весом 1000 килограммов) уже должны были разбирать, а на ее место ставить «Гопля, мы живем!» сорок пять человек. Еще в большей мере принесли новые осложнения репетиции «Швейка», когда приш-

лось не только менять оформления, но и вращающийся диск на подвижные площадки.

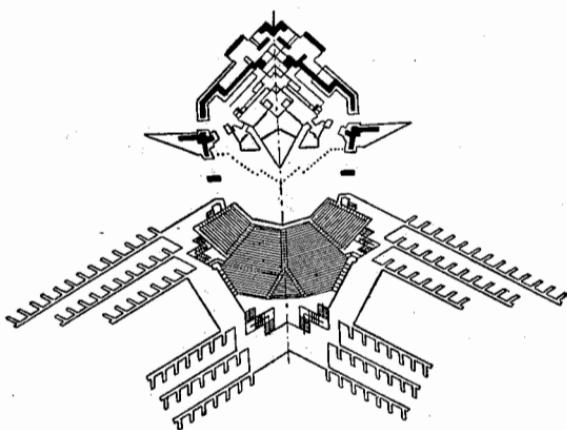
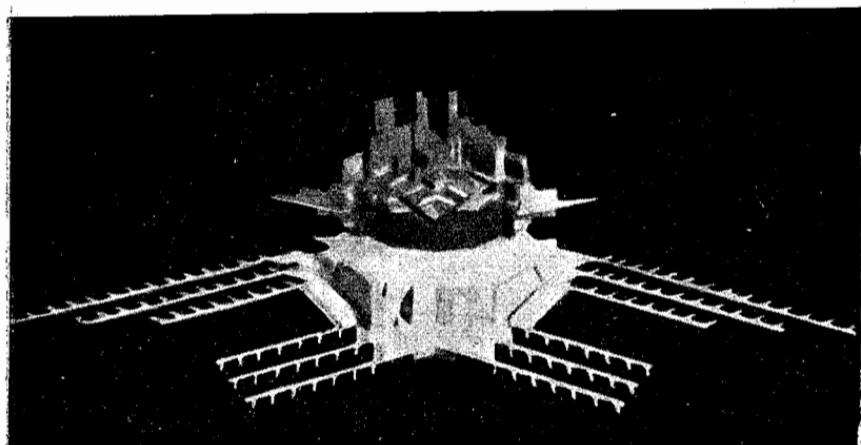
Не говоря уже о примитивности использования живой силы при таких шерестановках, излишней затрате времени, все это вызывает и большие денежные расходы. В то же время отсутствие необходимой механизации площадки ограничивало и постановочные планы Пискатора, которые в этот период работы были так тесно связаны с использованием сценической машинерии и света. Все это должен был компенсировать новый вид оборудования театра, задуманного Пискатором, проект которого сделал для него Грошиус.

Зрительный зал, как намечает этот проект, представляет собой амфитеатр овальной формы. Первые ряды его, образуя вместе с просцениумом замкнутый круг, могут поворачиваться на 180 градусов и таким образом создавать в центре сцены и зрительного зала арену, окруженную зрителем. Над амфитеатром располагается железная сферическая ферма, которая должна служить для подвесок и креплений над ареной отдельных частей оформления. За колоннами, опоясывающими амфитеатр, устраивается рельсовый путь, который идет с одной стороны плавным подъемом на высоту последних рядов амфитеатра, огибает их и спускается на другую сторону сцены. По этому замкнутому кольцу, которое проходит также и через сцену, могут двигаться две сценические вагонетки (площадки).

Сцена, расположенная в узкой части овала, оборудуется вращающимся иланшетом и подвижными площадками (разными разрезу портала), передвигающимися со сцены в запасные части и обратно. Таким образом, действие может быть развернуто как на сцене, так и в зрительном зале или одновременно на обоих этих участках. Подвижные площадки позволяют также создать условия, необходимые для быстрых смен обстановки, и развернуть наибольшую динамику как на сцене, так и путем движения площадок со сцены в глубину зрительного зала.

Для использования одновременной проекции, кроме сценического горизонта, может быть использован и потолок над зрительным залом. Такой прием проекций в зрительном зале, как мы говорили, используется Московским Камерным театром и развивается Грошиусом в проекте Харьковского театра.

Световая аппаратура также размещается как на сцене, так и в зрительном зале; при этом для наибольшей эластичности проекционные приборы располагаются на подвижных пло-



Прил. 36. Бель Гидес. Театр на воде

Илл. 37. Бель Гибес. Эскиз декорации для «Воссесмейной комедии»



щадках, и луч прожектора, таким образом, может быть брошен из различных точек театра.

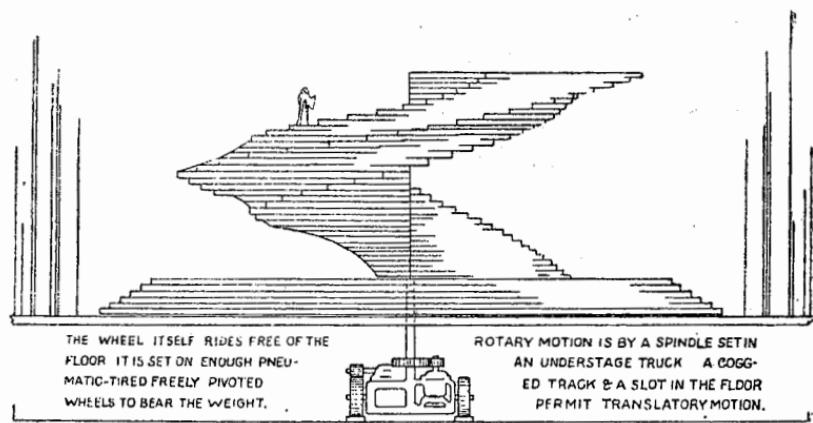
Многочисленные проекты новых оборудований сцены, которыми так богата предфашистская Германия, не увидели своего осуществления или из-за властного экономического кризиса, который все время держит в своих руках капиталистические страны, или потому, что они представляли собою путь формального техницизма и не были связаны с творческими потребностями театра. Судьба проекта Гроппиуса в последнем отношении представляет собою счастливое исключение, так как в данном случае он целиком опирался на твердые задания и конкретную практику Пискатора. Участь проекта была решена судьбою самого Пискатора, который, несмотря на крупные творческие и организационные ошибки, неизменно шел к отысканию путей подлинного революционного театра в трудной обстановке капиталистического окружения. Прерванная деятельность Пискатора остановила и развитие проекта Гроппиуса.

Не останавливаясь на целом ряде проектов других авторов, мы минуем также и разбор «динамической сцены», предложенной Митчелем (Америка) в виде лестничной спирали, раскрывающейся и свертывающейся путем механизированного постамента (рис. 13). Этот проект интересен скорее как мотив оформления отдельного спектакля, а не как архитектурное сооружение в виде постоянной сцены (приложение 38).

Механизация сцены. Среди существующих театральных новостроек и проектов большинство продолжает линию совершенствования механизированной сцены-коробки. Среди них мы встречаем такие образцы механизации, как театр Пигалля, Дрезденский театр. Новый оперный театр на Унтер-ден-Линден (Берлин). Но эти «образцы» либо не используются (театр Пигалля), либо приводят к тому, что вся их механизация обслуживает только смену обычных актов (Новый оперный театр) и ничего не вносит в актив режиссерской планировки спектакля.

Говоря о театре на Унтер-ден-Линден, С. Э. Радлов в своем театрализованном докладе «Германия» (1930 г.) указывал на ту режиссерскую бедность фантазии, которая не может использовать действительно образцовую механизированную сцену.

Строители механизированной сцены видят не только художественные возможности ее использования, но и экономические выгоды по сравнению с эксплоатацией старой, не



*Рис. 13. Митчель
Динамическая сцена*

механизированной сцены. Эти преимущества вытекают из более рационального использования рабочих рук, которые в условиях старой сцены не только требуются в большем количестве, но и крайне нерационально используются. В театральном «производстве» особенно резко бросается в глаза «вынужденный простой», когда в пьесах, не требующих частых смен, большинство рабочих сцены должно дежурить часами, ничего не делая, во время самого представления. Правда, в антрактах это отчасти компенсируется напряженной, темповой и требующей навыков работой при смене декораций, но эта излишняя суэта людей при смене декораций объясняется тем же отсутствием подсобных механических средств.

Мы уже приводили из практики театра Пискатора примеры сложной и тяжелой работы, которую приходится проводить в условиях неподготовленной сцены для больших архитектурных установок. Еще более любопытным документом является таблица, которую мы приводим (рис. 14), сравнивающая условия работы на фабрике, в современном театре и в условиях будущей сцены.

Эту таблицу нельзя принять целиком. Она говорит о слишком механическом сравнении условий работы в театре и на фабрике и, кроме того, приводит сопоставления с недостаточно определенной сценой будущего. Но во всяком случае соотношения продуктивного и непродуктивного времени, затрачиваемого рабочими сцены в современных условиях

театра, крайне показательны и требуют большого внимания к этому серьезному вопросу театральной жизни.

Проводя параллель между сценой-коробкой в том виде, в каком мы застаем ее в XIX веке, говоря условно — «старой сценой», и теми техническими нововведениями, которые мы имеем сейчас в наиболее механизированных театрах, также условно — «новой сценой», мы можем привести примеры сопоставлений в оборудовании их отдельных частей.

Игровая площадка старой сцены с ее малонадежным планшетом и примитивно оборудованными трюмами, представлена в новой сцене или разнообразными видами ее перемещения (вращающаяся сцена, подъемные части планшета, наклонные площадки и т. д.), или сменой целиком всей игровой площадки (перемещающиеся сцены по горизонтали, вертикали и глубине).

Верхняя сцена, ограниченная предельно двойной высоты порталом и в то же время загруженная переходными мостиками и навешенными декорациями, в новой сцене получает большую высоту и освобождается от излишних мостиков и навесных декораций для работы с горизонтом, светом и архитектурными декорациями, которые сменяют собой систему живописных полотен.

Нижняя сцена перестает быть резервным фондом для работы со спускающимися полотнами. В новой сцене трюм в зависимости от оборудования игровой площадки или представляет собой место для полной или частичной смены обстановки на сцене, или, продолжая линию обслуживания движения отдельных частей планшета, приобретает более развитый вид механизации.

Закулисное пространство, с его крайне ограниченной площадью и не всегда даже имеющейся арьерсценой, заменяется громадными боковыми и глубинными запасами, намного превышающими в некоторых случаях размеры портального зеркала (приложение 39). Устройство подвижного планшета требует необходимых резервов (или, как их иногда называют, «магазинов»). А смена плоскостной живописной системы на архитектурное оформление спектакля требует также для больших и сложных конструкций запасного пространства.

Для тех сценических площадок, которые хотя и отказались от традиционной кулисной системы, но сохранили все атрибуты сцены-коробки, центром ее механизаций, как мы видим, становится оборудование игровой площадки. Ее техническое устройство в данном случае во многом предопределено

ляет дальнейшее оборудование всего сценического пространства. В тех же театрах, где мы встречаем попытку нарушить принцип сцены-коробки, механизация площадки продолжает являться одной из существенных частей оборудования всей сцены. Все это заставляет нас рассмотреть отдельно наиболее принятые и интересные виды механизации сценической площадки.

В основном, как мы уже говорили, таких видов механизации можно указать два: вращающаяся сцена и перемещающаяся сцена.

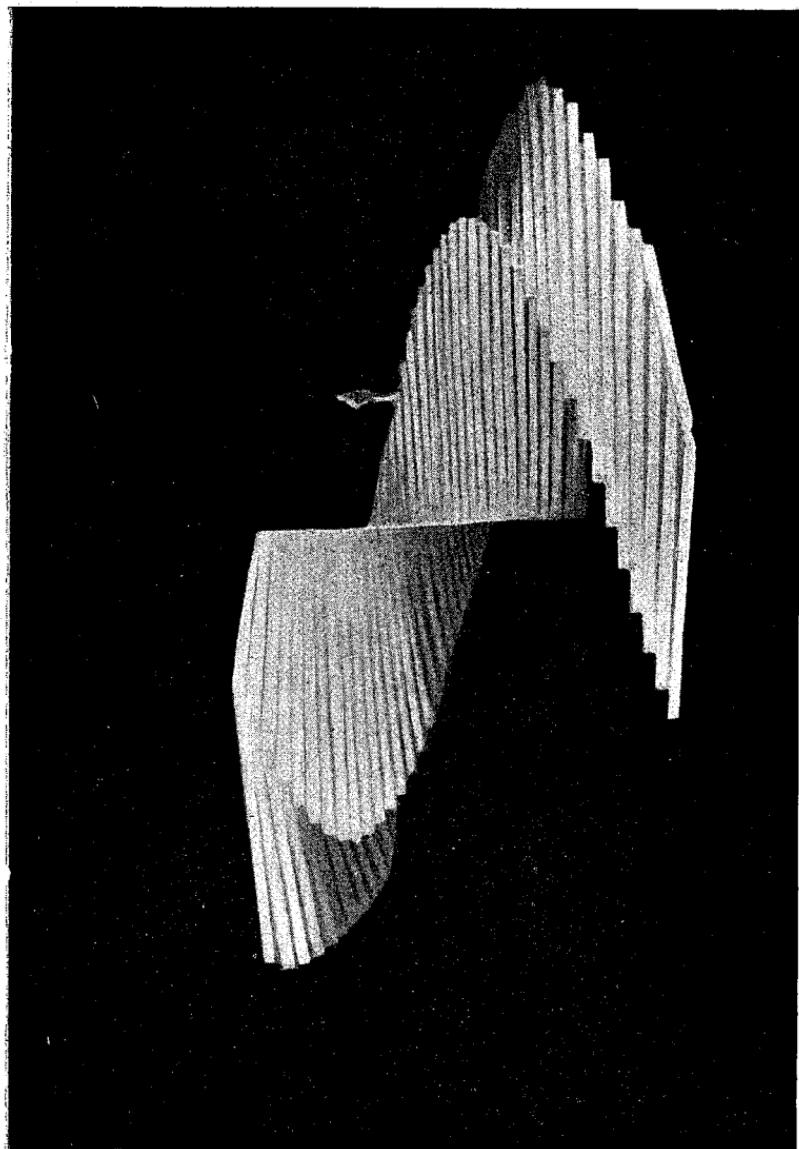
2. ВРАЩАЮЩАЯСЯ СЦЕНА

Появление вращающейся сцены чаще всего связывается с концом XIX века. Более раннее применение такой механизации сценической площадки имело эпизодическое значение и не получило значительного развития, а вековая давность японской вращающейся сцены выпадает в таких случаях из поля зрения, потому что весь процесс развития самого японского театра проходил до последних десятилетий вне связи с историей европейского театра.

Возникновение вращающейся сцены в конце XIX века есть результат очевидной связи между творческим процессом театра и техникой сцены. Расцвет натурализма, совпадающий с этим периодом, требовал от сценической техники наибольшей подвижности при смене своих обстановочных картин. Изломанные линии установок, не совпадающие с параллельными подъемами и щелями планшета, архитектурные детали в оформлении спектакля, большое количество на сцене отдельных предметов и мебели — все это было не под силу старой сцене с ее неподвижным планшетом. Такое сценическое оформление требовало громадного напряжения сил работников театра, порой увеличения штата рабочих, а главное, — большого времени для смены отдельных картин. Нарождающийся импрессионизм особенно сильно акцентировал на временных отрезках смены картин, выдвигая на первый план требования непрерывности сценического действия и сохранения общего ритма спектакля.

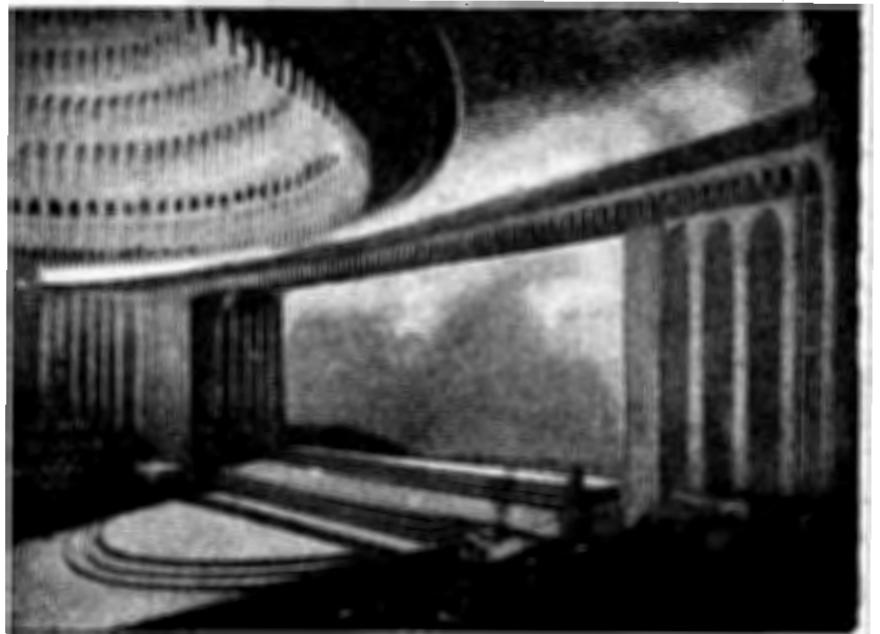
Замена неподвижного планшета вращающейся сценой была ответом техники сцены на те требования, которые выдвигали оба художественные течения. Вращающаяся сцена позволяла режиссеру натуралистического театра заранее располагать на отдельных участках сцены несколько декоративных смен со всем возможными и многочисленными аксессуарами сцени-

Прил. 38. Митчелл. «Динамическая сцена»





Прил. 39. Городской оперный театр в Ганновере



Прил. 40. Большой драматический театр в Берлине
Арх. Пельциг

ческой обстановки с тем, чтобы по ходу действия движением круга менять картину за картиной. Эта сцена давала возможность и режиссеру импрессионистического театра не только заранее расположить ряд картин, но и, сменив их одну за другой, создать смену непрерывных впечатлений, сохранив цельность действия и общий ритм спектакля.

Вращающаяся сцена оказалась, по словам Эрнеста Пессарта, своего рода яйцом Колумба для разрешения тех технических проблем, которые стояли тогда перед работниками театра. Как пример Пессарт приводит опыт с постановкой одной из опер Моцарта, во время которой промежутки между девятыю переменами потребовали всего пятнадцать секунд, в то время как раньше на эти же смены уходил ровно час. Но кроме этого практического применения, продолжает Пессарт, вращающаяся сцена дала и художественное преимущество тем, что освободила сценическое оформление спектакля от четырехугольной системы кулис и связанной с этим прямолинейности декораций.

Такой совместный выход из технических затруднений для обоих течений был приемлем, конечно, только на первой стадии развития импрессионизма, когда он, как мы уже указывали, продолжает пользоваться многими приемами натурализма. Характерно, что когда импрессионизм начинает противопоставлять себя натурализму, когда он начинает бороться с «натуралистической ветошью», он бракует и вращающуюся сцену, считая ее «полумерою».

Необходимо запомнить только, что сейчас идет речь в сущности только о смене декораций благодаря вращающейся сцене, а ее роль этим далеко не ограничивается. Технический прием поворота сценического круга, так отчетливо выдвинутый натуралистическим театром и ранним импрессионизмом, находя применение в других театральных течениях, встречает и новые задачи использования вращающейся сцены.

До конца XIX века, как мы уже говорили, вращающаяся сцена является в Европе только как эпизодические случаи. Наоборот, японский театр Кабуки пользуется ею как неизменным техническим средством с 1758 года³⁴. Нижняя сцена этого театра представляет собою трюм, в котором концентрическими кругами располагаются ряды вилкообразных козел. На козлы кругами положены доски, по которым при помощи многочисленных деревянных колес двигается вращающаяся сцена. Само движение производится вручную рабочими, находящимися в трюме.

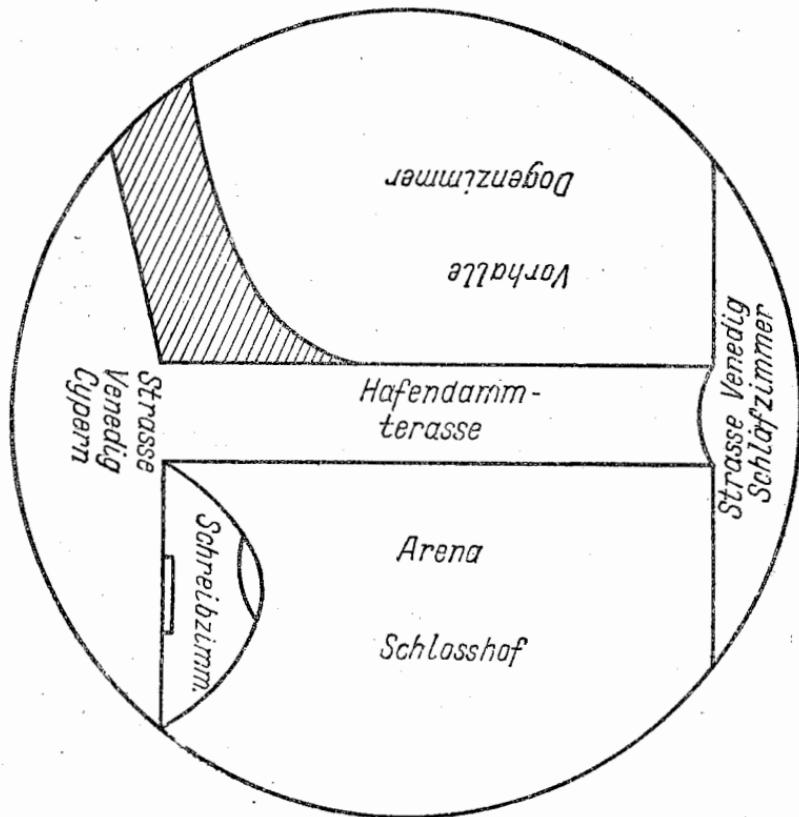


Рис. 15. «Отелло» в постановке М. Рейнгардта на вращающейся сцене

Применение или, как в большинстве случаев говорят, изобретение вращающейся сцены в Европе принадлежит известному театральному строителю Карлу Лаутеншлегеру (1843—1906), с именем которого связаны введение электрического освещения в театре, постройка шекспировской сцены в Мюнхене и ряд других крупных работ в области театральной техники. Начиная с 1896 года, когда Лаутеншлегер осуществил свой план постройки вращающейся сцены, он неустанно работает над ее видоизменением до конца жизни.

Впервые вращающаяся сцена была применена в мюнхенском Резиденц-театре 29 мая 1896 года на представлении оперы Моцарта «Дон Жуан». Постройке этой сцены немало содействовал известный артист Эрнест Поссарт, который в это

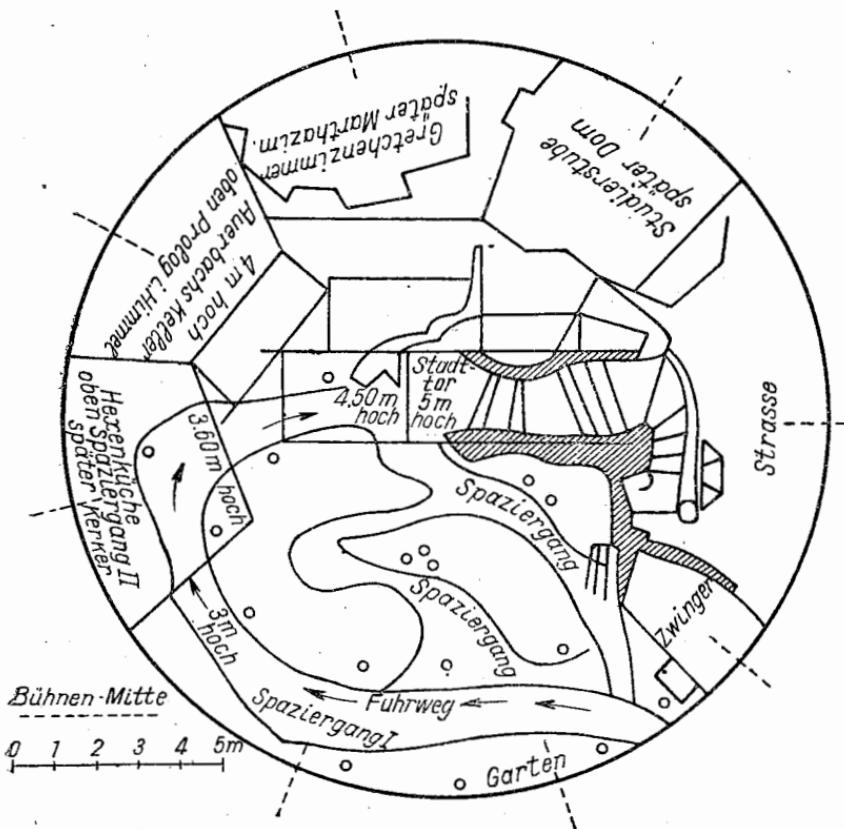


Рис. 16. «Фауст» в постановке М. Рейнгардта на вращающейся сцене

время был директором Резиденц-театра и, как мы видели, крайне сочувственно относился к идеи вращающейся сцены.

Эта первая вращающаяся сцена являлась по своему устройству тем вариантом, который в дальнейшем мы будем называть «накладной круг». Она представляла собою деревянный круг 16 метров в диаметре, собранный из шестнадцати сегментов и вращающийся при помощи колесиков по поверхности основного планшета сцены.

Деление на сегменты у Лautеншлегера не являлось только технической деталью устройства самого вращающегося планшета; по этому же сегментарному признаку он начинает располагать и декоративное оформление сцены. Рейнгардт, который широко использовал в дальнейшем вращающуюся сце-

ну, по словам своего ближайшего сотрудника, декоратора Штерна, исправил ошибку Лautеншлегера. С точки зрения Штерна, сегменты дают фальшивую перспективу; Рейнгардт принял за основу весь круг и располагал на нем действие в самых различных сочетаниях. Достаточно сравнить две зарисовки расположения на вращающейся сцене отдельных сцен «Фауста» и «Отелло» в постановке Рейнгардта, чтобы увидеть, с каким разнообразием он использовал площадь вращающегося круга (рис. 15 и 16). В первом случае большая часть круга (13 метров по хорде и 10 в глубину) используется под одну только картину, а рядом с ней по кругу располагаются пять более уменьшенных по площади картин (от 10 до 3 метров по хорде, при 4—5-метровой глубине). В то же время обстановка одних сцен служит дополнением и фоном для других картин. Совершенно иначе он подходит к планировке в «Отелло». Вся сцена при постановке «Отелло» была разделена на четыре неравных участка. Два участка были отведены под две широко развернутые картины. Одна, очень небольшая картина при повороте круга к зрителю была сведена по существу к игре на первом плане. Одна картина была связана с перспективой длинной и узкой террасы, расположенной между двумя большими картинами. Насколько в первом случае, за исключением одной только картины, все остальные измельчены и частично сплетены друг с другом, настолько вторая планировка сведена к строгим, почти геометрическим рисункам.

Постановка «Фауста», осуществленная впервые на вращающейся сцене Рейнгардтом, сразу показала положительные и отрицательные стороны вращающейся сцены. Представляя удобство для быстрых смен картин при большом количестве их, вращающаяся сцена вынуждает постановщика делать картины недостаточными по своим масштабам. Если это совпадало с режиссерской характеристикой в другой постановке Рейнгардта, «Венецианском купце», с его узкими закулками и переулками, то это сильно мешало сценам в «Фаусте», которые условиями вращающейся сцены были чересчур пространственно сжаты.

При живописно-перспективном оформлении спектакля использование глубины на вращающейся сцене представляет большие затруднения. Как правило, за счет одной глубинной картины остальные картины даются незначительными по масштабам. Чередование двух и тем более трех развернутых картин на вращающейся сцене в условиях живописно-перспективного оформления становится совершенно невозмож-

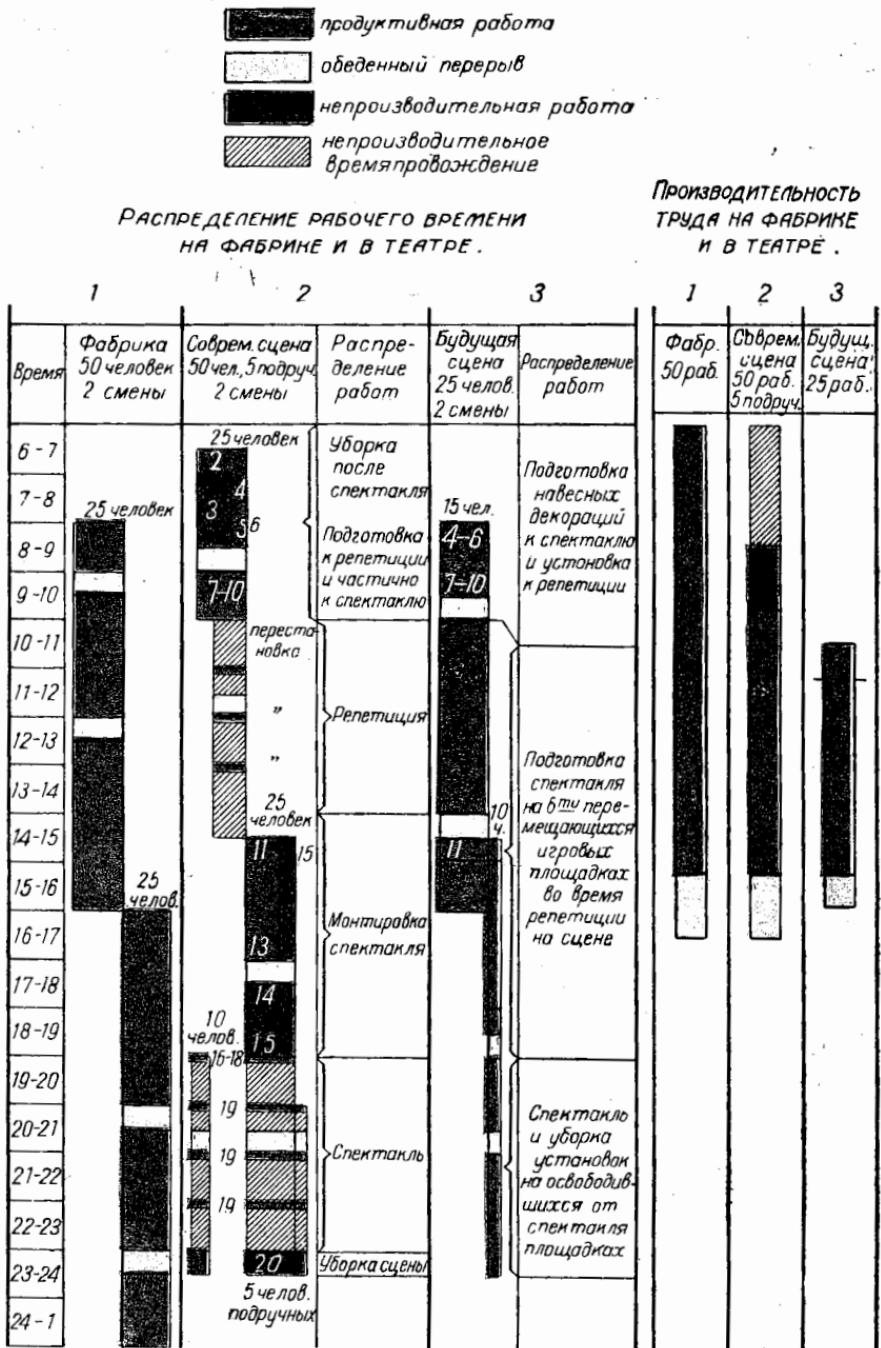


Рис. 14. Сравнительная таблица

ным. Дополнительные установки, которые делаются во время пауз, тем самым лишают вращающуюся сцену ее главного преимущества, то есть быстроты смен.

При установке одновременно нескольких картин на кругу происходит, как мы уже говорили, снижение масштабов, что затрудняет режиссера при постановке массовых сцен.

Таковы основные недостатки вращающейся сцены, которые мы встречаем в первое время ее появления. К ним присоединяются и технические неполадки, которые сопровождали начальную стадию оборудования вращающихся сцен. Одна из таких неполадок, которая зачастую встречается и поныне. — это неприятный скрип и шум, которые издает круг при его вращении, если он сделан или собран на скорую руку или недостаточно выверен. Такими неполадками грешат не только наши театры, в большинстве случаев с очень отсталой сценической техникой, но и заграничная сцена. Об этом, например, рассказывает С. Э Радлов в одной из своих рецензий о театрах Рейнгардта (1928 г.):

«Открывшийся занавес показал мне декорацию актерской уборной, вполне реалистически трактованную. Картина кончилась, и при выключенном свете, не без скрипа и громыхания вращающейся сцены, выехал зрительный зал кабарэ с ложами, пестро освещенными и повернутыми лицом на публику».

Конечно, не технические неполадки решали судьбу вращающейся сцены. Громыхание и скрип можно устранить. Несовпадение люков при повороте вращающейся сцены с оборудованием трюма привело к новому варианту ее устройства. Основным возражением оставались пространственная ограниченность и незначительность масштабов при композиции нескольких сцен на кругу.

Как выход из создавшегося положения Лаутеншлегер предложил увеличить площадь круга. Он выдвинул проект вращающейся сцены 32 метров в диаметре, пересеченной железным занавесом. Вслед за Лаутеншлегером появляется ряд проектов устройства кругов-гигантов. Взамен цельного круга, как было раньше, было предложено оборудование вращающегося кольца вокруг неподвижного центра сцены (Дюмонт, Розенберг и др.). Сочетание подвижного кольца, на котором могло быть установлено семь-восемь картин, и неподвижного центрального круга позволяло за счет последнего давать необходимую глубину. Колossalные размеры театрального здания, которое необходимо было построить для осуществления этих проектов, послужили естественным препятствием к

з их осуществлению. Но принцип вращающихся колец («ринг-бюнэ») находит в дальнейшем широкое применение в театральной практике.

Использование вращающейся сцены только как приема смены места действия и сценического убранства приводило нередко к тому, что ее судьбу тесно связывали со сценическим натурализмом. Тот же Стриндберг в своей «Драматургии» говорит, что вместе с падением натурализма уходит также и вращающаяся сцена. На самом же деле принцип вращающейся сцены не исчезает вовсе с горизонта театральной практики. Вращающаяся сцена после незначительного времени забытья начинает снова применяться, но использование ее уже получает более широкие рамки.

Та же смена места действия при помощи вращающейся сцены в современном театре приобретает большую обостренность и убедительность, когда она на глазах у зрителя сменяет в непрерывном переходе одну панораму на другую. Такой прием панорамной смены места действия является давней традицией японского театра. Вместе с поворотом круга перед зрителем, который только что смотрел действие внутри комнаты, проходит сад, потом улица и, наконец, фасад дома, перед которым и разворачивается дальнейшее действие.

Но использование вращающейся сцены в Японии не останавливается только на панорамной смене места действия. Момент вращения круга служит в японском театре также и для того, чтобы более наглядно показать развитие самого сценического действия.

«Наши передовые театры, — говорит проф. Н. И. Конрад, — гордятся вращающейся сценой как особым техническим достижением, а в Японии она давно уже само собой разумеющийся факт».

«Для чего нужна эта вращающаяся сцена? Для очень многое. Представьте себе героя, который с обнаженным мечом гонится за своим врагом. Как без такой сцены вы покажете преследование на большом расстоянии, да еще с различными эпизодами по пути в различных пунктах при сохранении общей непрерывности всего действия? Или: некий герой сейчас действует перед домом; ему нужно войти внутрь и действовать там и притом сейчас же, без всякого перерыва. И вот он подходит к двери, открывает ее; сцена тем временем поворачивается, и перед вами дом с той стороны: вы видите ту же открывающуюся дверь и входящего в нее героя. Связанность, непрерывность, реально ощущимое размещение действия в пространстве и времени — таков эффект вращающейся сцены,

этого технического приспособления, которое как будто специально создано для преодоления закона единства времени и места»⁸⁵.

Использование вращающейся сцены находит ряд ярких примеров и в практике советского театра. Если первым из них являлась «Лизистрат» в Музыкальной студии МХАТ, то наиболее показательным остается «Мандат» в Театре им. Вс. Мейерхольда, где движение концентрических кругов связывалось не только с появлением вещей (выезд аналоя с граммофоном и т. д.), сменой темпов движения, но и с игровыми местами исполнителей.

Н. В. Петров вместе с художником Н. П. Акимовым дает ряд примеров смещения отдельных частей оформления при неподвижном положении основной установки («Конец Криворильска»).

Еще в большей мере можно указать примеры панорамной смены места действия, связанной с переходом исполнителей из одной обстановки в другую. Этот прием широко использован К. К. Тверским и М. З. Левиным в постановках Ленинградского Большого драматического театра («Мой друг», «Патетическая соната» и др.). Одной из разновидностей этого приема является тот случай, когда взамен чистой перемены на глазах у зрителя dается только первое начальное движение круга, после чего тухнет свет, круг в темноте завершает движение, и при вновь включенном свете зритель видит на сцене новую обстановку. Громадное значение имеет чисто формальное соотношение движения актера и направления движения круга. Впечатление более ускоренного движения получается в том случае, когда актер и круг двигаются в одном и том же направлении, и, наоборот заторможенность, сопротивление и преодоление акцентируются при встречном движении круга и актера.

Применение вращающейся сцены только для смены места действия, то есть первый, изначальный прием вращающейся сцены, находит громадное количество примеров в практике театров всего нашего Союза.

Чем же можно объяснить такое расширение функции вращающейся сцены, когда ее в свое время хоронили, как детище натуралистического театра? Во-первых, как раз отсутствием натуралистических пут, которые не позволяли извлечь из нее всей выразительности движения круга; во-вторых, отказ от замкнутого павильона, условное ограничение места действия, симультанная архитектурная установка — все это помогало расширению использования вращающейся сцены. Но

главным стимулом явилась смена основных задач театра. На смену объективно-правдоподобных кусков жизни в натуралистическом театре, созерцательности в импрессионистическом, мистического проникновения символистов приходит показ насыщенного действия и картины борьбы и преодоления. Среди технических приемов, которые помогают осуществить эти задачи, нашла себе место и вращающаяся сцена.

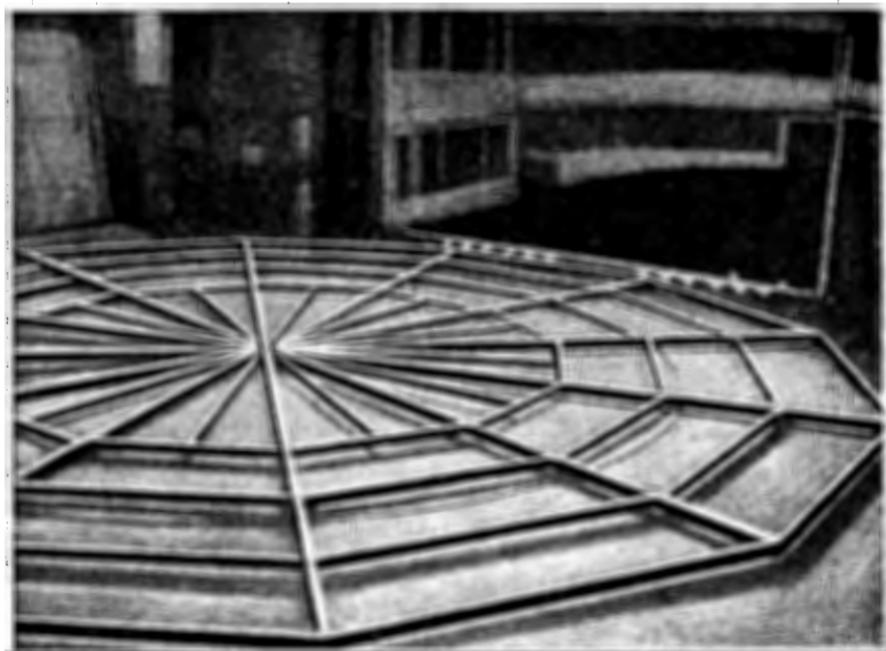
По своему оборудованию вращающаяся сцена бывает трех видов: 1) накладной круг, который является временной установкой на постоянном планшете, 2) диск, врезанный в планшет и являющийся тем самым постоянным планшетом, и 3) сцена, вращающаяся вместе с одним или несколькими трюмами. В данном случае мы несколько отходим от принятого деления, которое обычно намечает два вида вращающихся сцен: а) накладные и б) врезные и вращающиеся вместе с трюмом (по немецкой терминологии «дрейшебе» и «дрейбюне»). Разграничения, которые мы вносим в эту установившуюся классификацию, объясняются основной задачей нашей работы — рассмотреть технику сцены в связи с ее художественной функцией, а при данной установке накладной круг, врезной диск и сцена, вращающаяся вместе с трюмами, представляют значительное различие.

Кроме приведенного деления, вращающиеся сцены можно различать также по конструкции самой площадки, в частности вращающийся круг, кольцевая сцена, а также по сочетаниям их с другими видами механизации сцены.

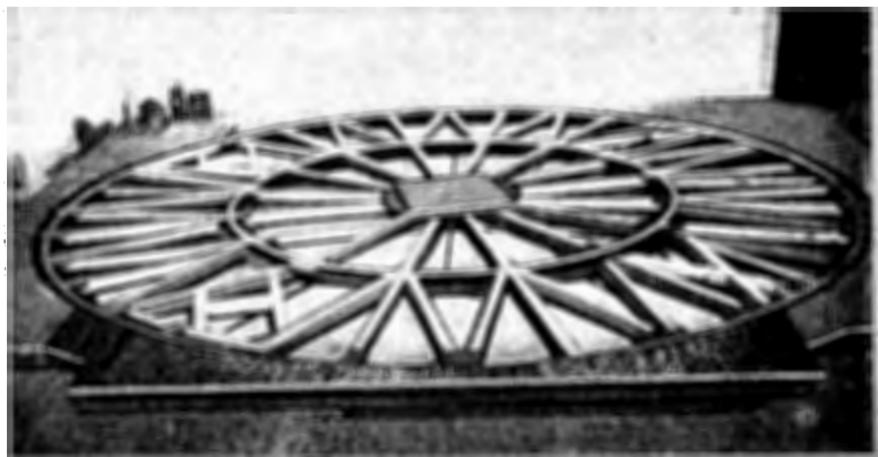
Накладной круг является, как мы видели, первонаучальной формой вращающейся сцены после ее реставрации Лаутеншлегером в 1896 году.

Размеры накладного диска целиком определяются масштабами основной сцены, причем с уменьшением размеров основной сценической площадки уменьшается полезность применения его на сцене. На небольших сценах клубного типа вращающаяся сцена (будем говорить сейчас только о технической стороне дела) становится совершенно бесполезной, так как на ней трудно будет разместиться даже с двумя одновременно поставленными сценами. Размеры вращающегося круга имеют, конечно, чисто условное значение и будут определяться конкретными задачами отдельной постановки, если вы вращающуюся сцену используете для развития сценической динамики.

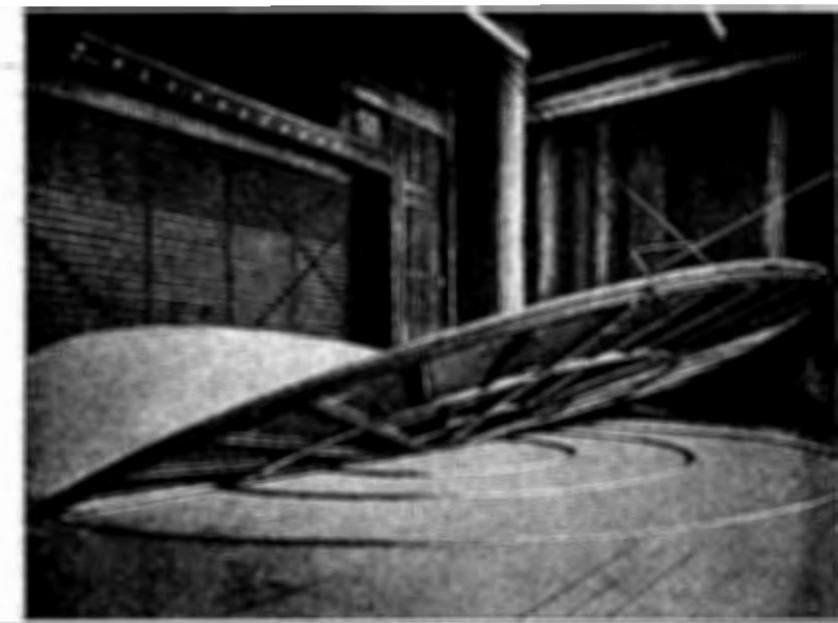
Для наибольшего удобства установки накладной круг, как правило, делается сборным путем скрепления отдельных секторов. При большом размере круга каркас диска (металли-



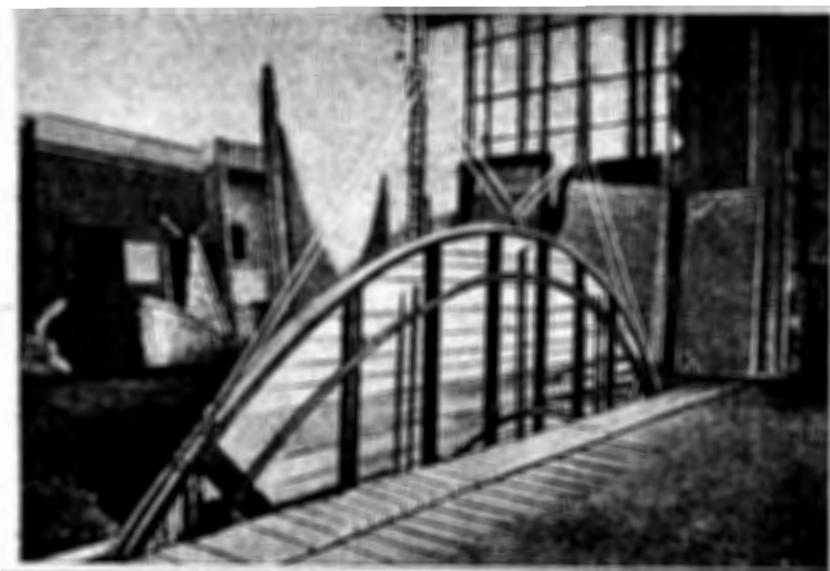
Прил. 41. Остов накладного круга



Прил. 42. Вращающаяся сцена на откатывающейся фурке



Прил. 43. Складывающаяся и спускающаяся в трюм накладная вращающаяся сцена



Прил. 44. Складывающаяся и спускающаяся в трюм накладная вращающаяся сцена

ческий) собирается отдельно, и уже после сборки его застилают деревянными щитами (приложения 41 и 42). Для установки накладного круга более выгодным является прямой планшет, то есть без подъема от рампы к арьерсцене. Наклонный планшет представляет сложную задачу для установки круга или заставляет прибегать к постройке дополнительного и склоненного основания для круга, что в свою очередь делает его подъем неравномерным над уровнем планшета и особенно приподымает его на первых планах.

Центр накладного круга должен совпадать с одним из люков для того, чтобы ось вращающегося круга можно было закрепить в первом трюме. Для более плавного и легкого хода круга на планшете прокладывается направляющее металлическое кольцо (или рельс), по которому двигаются колеса вращающегося круга. Для уменьшения шума при движении круга под направляющее кольцо подбивается войлок.

Само движение круга может осуществляться несколькими способами. Первый, наиболее примитивный, но и менее надежный, — это поворот в трюме центрового стержня круга при помощи ручной или моторной лебедки. Второй способ осуществляется при помощи привода. Для этого по ребру вращающегося круга делается борозда, в которую закладывается трос. Трос, представляя собою замкнутое кольцо, соединяется со шкивом мотора или лебедкой, помещающейся на сцене или в трюме; в последнем случае тросовое кольцо передается в трюм при помощи блоков через люк. Третий способ построен на использовании зубчатой передачи, причем зубчатое колесо идет по ребру накладного круга.

Колесики, укрепленные на кругу, для уменьшения шума обтягиваются резиновыми шинами; вместо колесиков употребляются также шарикоподшипники.

Иногда вместо движения колесиков или шариков по направляющему кольцу, укрепленному на планшете, вращение круга достигается тем, что колесики или шарики закрепляются на самом планшете, а на них накладывается движущийся круг; в последнем случае направляющее кольцо переносится и укрепляется на кругу.

Накладной круг и особенно врезной диск часто встречают возражения в том, что они не допускают использовать спуски и подъемы из трюма и тем самым лишают возможности давать вертикальное движение. В этих соображениях безусловно есть своя доля правды. В меньшей мере это присуще именно накладному кругу, который хорошо

позволяет освободить от него планшет и дать возможность работать нижней сцене в тех спектаклях, где для постановщика вертикальное перемещение более необходимо, чем наличие вращающегося круга. Кроме того сменяющийся на-кладной круг позволяет сконструировать его так, чтобы делать в нем соответствующие вырезы, которые, совпадая при определенном повороте с луками в основном планшете, допускают тем самым и вертикальное движение.

Благодаря таким преимуществам, накладной круг мы встречаем гораздо чаще, чем врезной диск. Размеры таких кругов доходят до 17 метров в диаметре, собираются они из нескольких частей (от 4 до 24) и устанавливаются в зависимости от конструкции — от 4 часов до 10 минут.

Возможность использовать накладной круг только в тех спектаклях, где он необходим, — одно из его достоинств. Поэтому особо большое внимание театральная техника при конструировании накладного круга обращает на более простую, легкую и быструю установку и съемку круга.

За последнее время было предложено несколько интересных проектов такой установки накладного круга.

Один из них разработан машиностроительной фабрикой в Висбадене, построившей в свое время целый ряд сложных вращающихся сцен. Прежде всего было обращено внимание на вес отдельных частей и соединение их между собой. По проекту фабрики, самая тяжелая часть круга может быть перенесена одним человеком и скреплена с остальными частями путем сцепления, без винтов и болтов.

Благодаря этому накладной круг в зависимости от размеров и числа рабочих может быть собран и разобран в 20—40 минут. Бесшумность хода круга достигается тем, что движущиеся ролики имеют шины из вулканизированной фибры. Особое достоинство этого круга то, что он поднят над основным планшетом всего на 16—17 сантиметров³⁶.

Другой проект, обусловленный наличием в театре достаточно развитой арьерсцены, позволяет откатывать в ее глубину накладной круг. Для этого под накладным кругом, кроме роликов по его окружности, которые дают ему вращательное движение, устанавливаются также ролики по параллельным хордам. Они делаются с таким расчетом, чтобы при нормальном положении круга они не касались планшета и тем самым не задерживали движения круга. Для откатывания круга через сцену прокладывается рельсовый путь, который гидравлической системой может подыматься над уровнем планшета на высоту нескольких сантиметров. Повора-

чивая круг так, чтобы параллельные ряды роликов стали над рельсами, и затем подымая рельсовый путь, мы тем самым приподнимаем накладной круг над планшетом и по рельсам откатываем его на арьерсцену. После того как накладной круг отодвинут в глубину, рельсовый путь опять опускается до уровня планшета ³⁷. Откатывание круга может происходить с полной установкой на его планшете.

Во время нахождения круга на арьерсцене на нем также возможна смена декораций. Рациональнее, с нашей точки зрения, откатывать круг не в глубину сцены, а в боковой карман, потому что в последнем случае рельсовый путь будет лежать поперек сцены и тем самым позволит более многосторонне использовать вертикальные подъемы и спуск механизированного планшета и его отдельных частей.

Третий проект, который разрабатывался несколькими авторами и получил интересное разрешение, — это тип складывающегося накладного круга. Круг, разделенный на две половины, при помощи особого подъемного приспособления приподымается с двух противоположных сторон, складывается и опускается через щель в нижнюю сцену. При этом 15-метровый в диаметре накладной круг, весом в 8000 килограммов, спроектированный для Франкфуртской оперы фирмой Келле и Гензель, собран настолько плоским, что в сложенном виде (две половинки рядом) он проходит в нижнюю сцену через 50-санитметровую щель в планшете. Всю установку и уборку такого складывающегося круга выполняют три работника сцены ³⁸ (приложения 43 и 44).

Разработка механизации вращающегося накладного круга объясняется той сложной и длительной работой, которая связана обычно с установкой и разборкой круга. На уборку круга уходит несколько часов, и работают при этом 20—30 рабочих сцены. Часто эту работу проводят ночью, так как после спектакля с накладным кругом на завтра утром сцена уже требуется для репетиции или утренника с ровным, обычным планшетом, или, наоборот, в ночь надо ставить накладной круг, так как перед спектаклем его ставить некогда. В театрах иногда стараются подобрать репертуар так, чтобы пропускалось несколько пьес с кругом, а потом «прогнать» ряд спектаклей без него. Об отмене «спектакля с кругом» и быстрой замене его спектаклем «без круга» не может быть и речи.

В данном случае мы сталкиваемся с очень интересным и специфическим для театра явлением. Процесс механизации спектакля во время его показа оказывается самой примитив-

ной кустарницой и «дубинушкой» во время его подготовки. Техника сцены, сведенная в фокус прохождения спектакля от 8 до 12 часов вечера, сменяется допотопными приемами, работой «вручную», вынужденными простоями и «производственными потерями времени». На это, в полном смысле слова, растратываются труд, время и деньги.

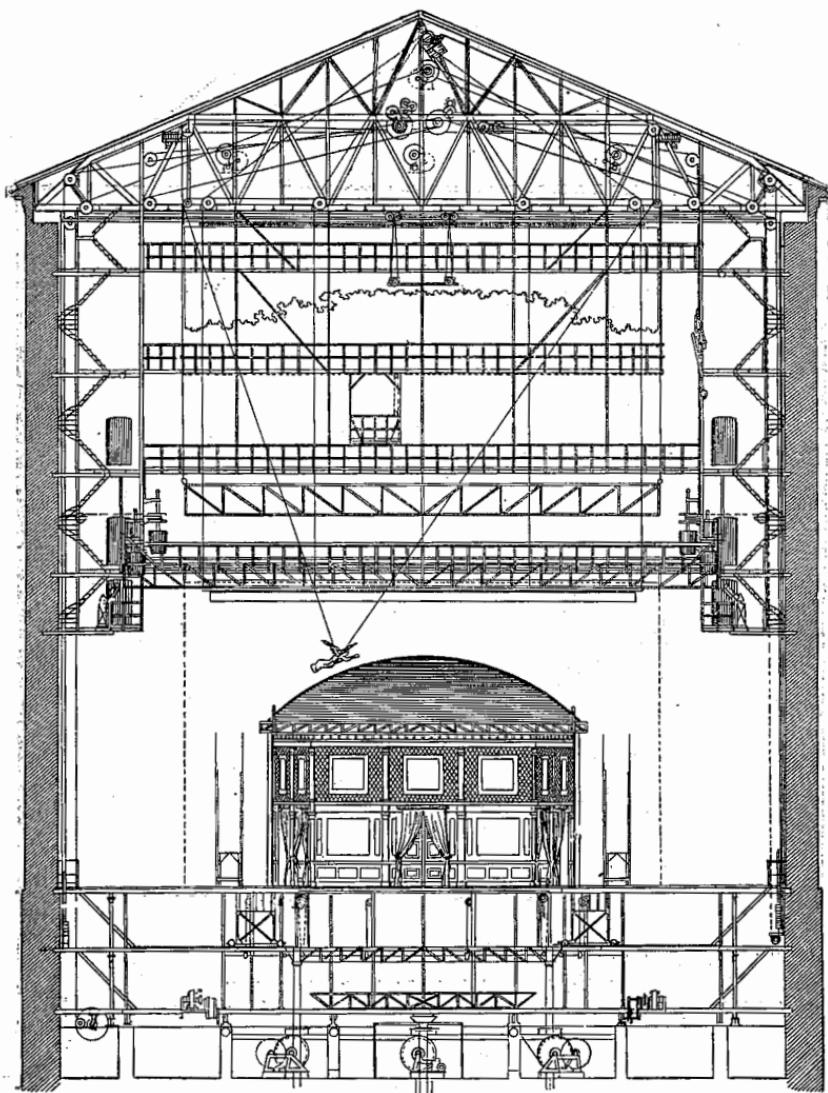
Врезной диск является следующей стадией механизации вращающейся сцены. Он представляет собой постоянное сооружение, которое не требует сборки и, устанавливаясь в одной плоскости с остальным планшетом, облегчает тем самым движения актеров и сценического убранства. Направляющее кольцо в данном случае укрепляется уже непосредственно под планшетом. Движение производится электромотором.

Врезной диск не требует затраты времени и труда на его установку и всегда готов к использованию, но конструкция металлической основы диска, крепление и установка оси служат основными недостатками, казалось бы, улучшенного вида механизации сцены. Вся конструкция полностью уничтожает в постановочном отношении нижнюю сцену, так как центральная часть планшета, то есть наиболее «игровые» его участки: второй, третий и четвертый планы, оказываются лишенными люков для подъемов и спусков. Эти же препятствия, как мы видели, встречаются и при накладном круге. Но в случае настойчивой необходимости в подъемных частях планшета можно или сконструировать накладной круг, который допустит сделать отдельные вырезы над люками, или вообще отказаться на данном спектакле от вращающегося круга и использовать основной планшет. Врезной диск как постоянное сооружение уже не допускает таких вариантов, и, таким образом, он своей конструкцией сильно стесняет постановочные перспективы.

Интересно отметить, что врезной диск как единственная форма вращающейся сцены в японском театре Кабуки существует уже сто семьдесят шесть лет. Там диск не вносит никаких противоречий и неизменно продолжает обслуживать сцену потому, что театр Кабуки не нуждается в нижней сцене. Площадка сцены театра Кабуки совершенно лишена каких бы то ни было люков, так как ни драматургия Кабуки, ни традиция оформления его спектаклей не нуждаются в вертикальном движении планшета. Даже такой эффект, как «появление духа», использующий, почти как правило, в европейском театре подъем из люка, в театре Кабуки заменяется простым появлением актера на сцене.



Прил. 45. *Лаутенишлегер*
Проект вращающейся сцены вместе с триюом
для придворного Национального театра в Мюнхене



Прил. 4б. Паутеншлагер
Проект вращающейся сцены вместе с трюром
для придворного Национального театра в Мюнхене

Недостатки врезного диска для европейских театров, которые мы отметили выше, заставляют при всех переделках и новостройках скорее прибегать к устройству накладного круга, примиряясь с его недочетами, или отыскивать для него более рациональные формы оборудования, чем строить маловыгодные в художественном отношении врезные диски.

Вращающаяся сцена вместе с трюмами является наиболее удачным разрешением архитектуры сцены, позволяя давать одновременно круговое и вертикальное движение.

Проект «вращающейся сцены» принадлежит тому же Лаутеншлегеру, который впервые наметил ее устройство для мюнхенского придворного Национального театра (приложения 45 и 46). По мысли этого проекта, одновременно с круговым движением планшета должны вращаться также и первые два трюма, представляя, таким образом, вместе со сценой вращающийся цилиндр 24 метров в диаметре. Весь цилиндр устанавливается на 54 колесиках, которые ходят по рельсу, укрепленному на каменном фундаменте (кольце), расположенному под вторым трюмом. Вращение производится электромоторами (2 или 4), находящимися во втором трюме вращающейся сцены.

Для вертикального движения сцена имеет шесть больших и четыре малых подъемных площадки. Первые (9—10 метров длины и 1,2 метра ширины) могут опускаться на 4,2 метра под сцену и подниматься над ее уровнем на 2 метра. Кроме того, можно дать одновременное движение площадки (11 метров длины и 8 метров ширины) вниз под сцену на 1,7 метра и вверх, над планшетом, на 1,5 метра. Перемещение площадок должно было осуществляться при помощи гидравлической системы. Недостатком, с точки зрения современной техники, явился тот дефект в проекте, что все движение площадок допускалось только при поворотах круга на 180 градусов. Таким образом, первоначальный проект Лаутеншлегера еще не разрешал целиком сочетания вращающейся сцены и горизонтально перемещающихся частей планшета.

В этом же проекте устройства сцены Лаутеншлегер предложил укреплять отдельные части декораций (например стены павильона) на подвижных вагонетках, которые при переменах могли откатываться с круга в глубину или на стороны сцены, в то время как на секторе круга, повернутом к зрителю, продолжало итти действие.

Опубликованный впервые в 1896 году³⁹, этот проект встретил на пути своего осуществления ряд финансовых затруднений, и Лаутеншлегеру пришлось, как мы знаем, начать свою

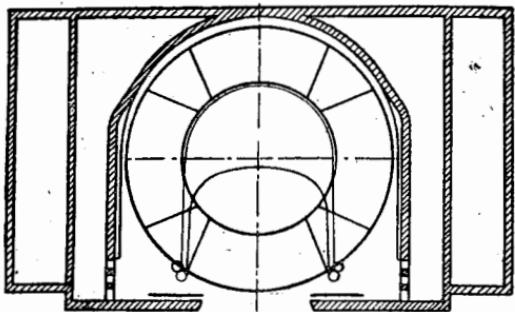
реставрацию вращающейся сцены в том же году с накладного деревянного круга в Резиденц-театре. Недостатки накладного круга и врезного диска в дальнейшем заставили снова вернуться к этому проекту, и в настоящее время можно указать целый ряд крупных театров, вращающиеся сцены которых построены по основному принципу Лаутеншлегера, то есть одновременного движения планшета и одного или двух трюмов. Целый ряд заграничных фирм организовал на своих заводах изготовление оборудования таких сцен, используя в их механизации новейшие и богатые достижения техники. Одним из наиболее типичных оборудований является вращающаяся вместе с трюмами сцена Народного театра на Бюловплатц (Берлин). Сцена этого театра (диаметром 19,3 метра) имеет подъемные планы, которые могут опускаться на 6 метров и подниматься на 2 метра над уровнем планшета.

В русском театре вращающаяся сцена появляется впервые в самом начале XX века в Московском Малом и Московском Художественном театрах. Это был период, когда вращающаяся сцена такого типа была еще новинкой за границей, и поэтому устройство таких сцен говорило о своеобразной передовой позиции этих театров в области театральной техники. Но подлинный смысл постройки таких сцен был, конечно, иной.

В Московском Малом театре в это время совершился переход от перспективно-живописных декораций к павильону и живописно-архитектурным декорациям. Как и на Западе, возникла проблема антракта, особенно в многоэпизодных пьесах. Постановка многих классических произведений в этот период, как мы уже видели, либо приводит к их «ампутации», либо, при желании сохранить авторское произведение, заставляет искать новые формы их инсценировки. Вращающаяся сцена при архитектурно-живописных декорациях в таком случае встает как бы своеобразным защитником авторских прав. В ней видят возможность одновременного сочетания новой системы оформления спектакля с целостным показом драматургического произведения.

Для МХАТа, переживавшего в это время свой натуралистический расцвет, вращающаяся сцена вместе с трюмом (и ее большим люком в центре) была тем техническим плацдармом, благодаря которому оказалось возможным выполнить целый ряд сложных режиссерских заданий.

Стремление режиссера дать полное впечатление подлинной природы или колорита той или иной местности, города и т. д. не могло примириться с ровным и гладким планшетом. Так



Lage der Bühnenuhimmel

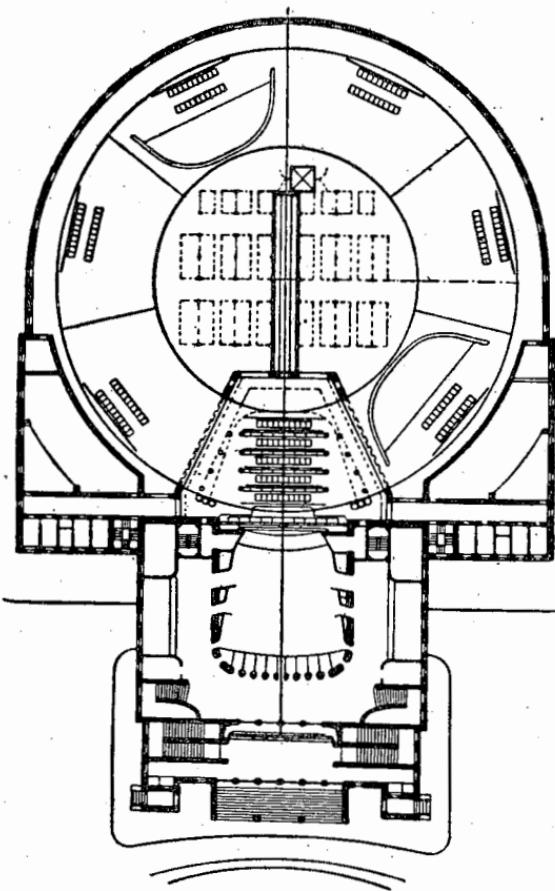


Рис. 17. Проект кольцевых сцен
Дюмонта и Розенберга

же, как нужны горки, холмы, уступы, так же необходимы были лощины, тропинки, убегающие под гору, спуски и скалы. Вертикальный излом планшета, который мы так часто видим в постановках МХАТа того периода, не позволил ему поэтому при постройке вращающейся сцены остановиться на врезном диске, который не допускает такого излома.

Построенная МХАТом вращающаяся вместе с трюмами сцена дала целый ряд примеров ее всестороннего использования. В том же «Юлии Цезаре» «большой люк сцены давал впечатление улицы, уходящей вниз под гору. В глубине его в перспективе, как и в сцене прохождения войск, были видны головы кипящего вдали народа. Ряды лавок уходили от авансцены вниз, в люк, и там терялись в толпе... Таким образом, толпа двигалась сверху вниз и снизу вверх и вдоль сцены... Снизу, по главной улице выходила процессия»... (Станиславский)⁴⁰.

Наличие такой оборудованной вращающейся вместе с трюмами сцены далеко еще не всегда говорит об ее частом и разнообразном использовании. Прежде всего богато механизированные подъемные части планшета, которые могут в несколько секунд перестроить всю его горизонтальную площадь, чаще всего при спуске под сцену играют роль обычных вырезов люка, а при подъеме над уровнем планшета заменяют станки. Не приходится говорить, что даже такое использование механизации оборудования уже играет громадную роль в театральной практике, но технические возможности в данном случае, конечно, несравненно богаче, чем применение их на практике. Характерным примером уже «молчащей» техники является практика одного из берлинских театров (на Ноллендорфплатце), который, имея вращающуюся сцену и подъемы, в течение пятнадцати лет использовал только вращение сцены для смены декораций и совершенно не прибегал к механизированным подъемам. Художественный путь театра проходил мимо ненужной для него и потому холостой техники сцены⁴¹.

Кольцевая сцена (rintgbunэ) вырастает, как мы уже говорили, из потребности разрешить быструю смену отдельных картин и в то же время сохранить большие пространственные соотношения. Запроектированные по своим размерам как сцены-гиганты, требующие больших материальных затрат и сложнейшего оборудования, они не встретили отклика в театральной практике. Проекты эти грандиозных кольцевых сцен так и остаются по большей части без осуществления (рис. 17).

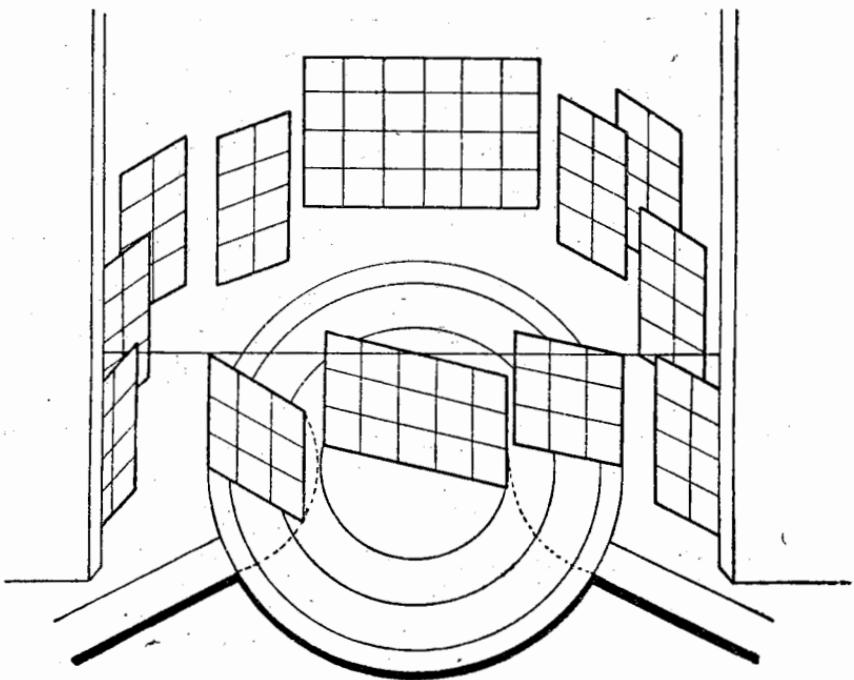


Рис. 18. «Мандат» в театре им. Вс. Мейерхольда
Аксонометрический чертеж Э. О. Каплана

Гораздо более интересное применение и более широкие горизонты использования в современном театре получают те кольцевые сцены, которые не рассчитывают на размещение в пределах одного кольца достаточно глубокой картины, а видят в этой конструкции возможность разнообразных сочетаний в самом движении и перемещении колец. Наиболее удобным в монтировочном отношении является тот вид рингбюнда, когда она образует собой три концентрических кольца. Так построена, например, постоянная кольцевая сцена в лондонском Колизеум-театре, где три кольца, концентрически вложенные одно в другое, могут одновременно и поочередно вращаться как в одну и ту же, так и в разные стороны. Это дает возможность перемещать установки как целиком, так и по частям, неожиданно раскрывать перспективу новой смены, давать новые ракурсы той же смене, наконец, что наиболее интересно, при помощи таких колец возможно дать самую разнообразную динамику сценическому оформлению и усилить движения актера на сценической площадке.

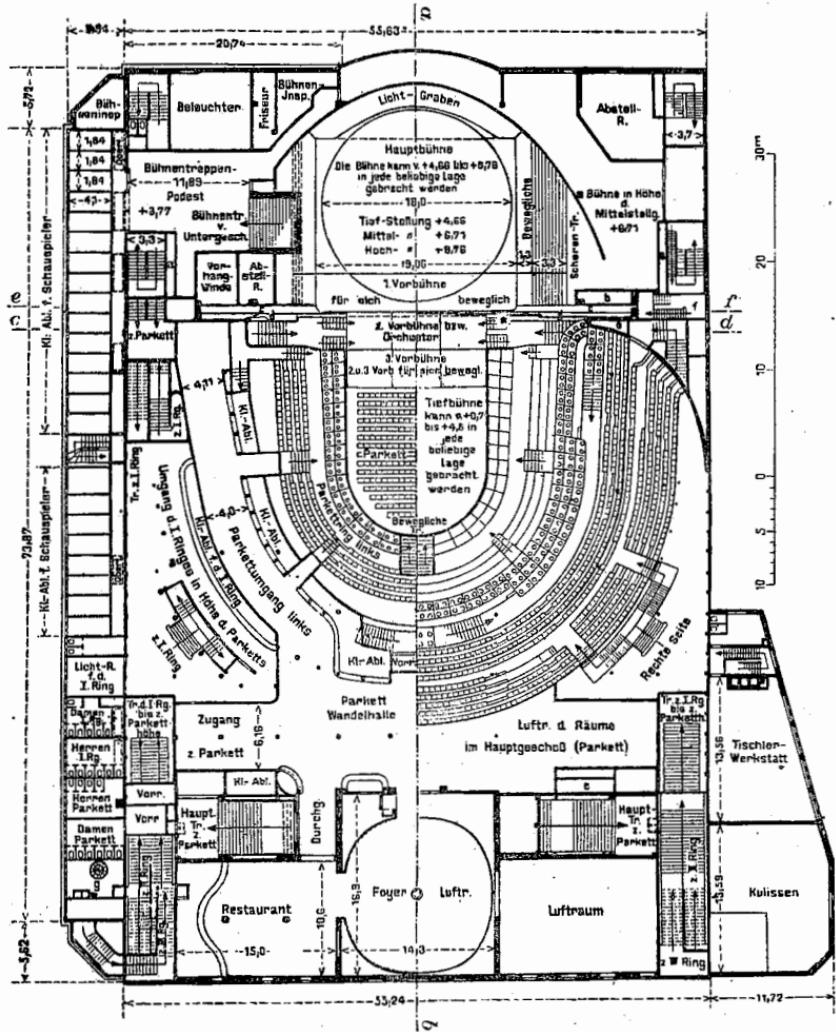
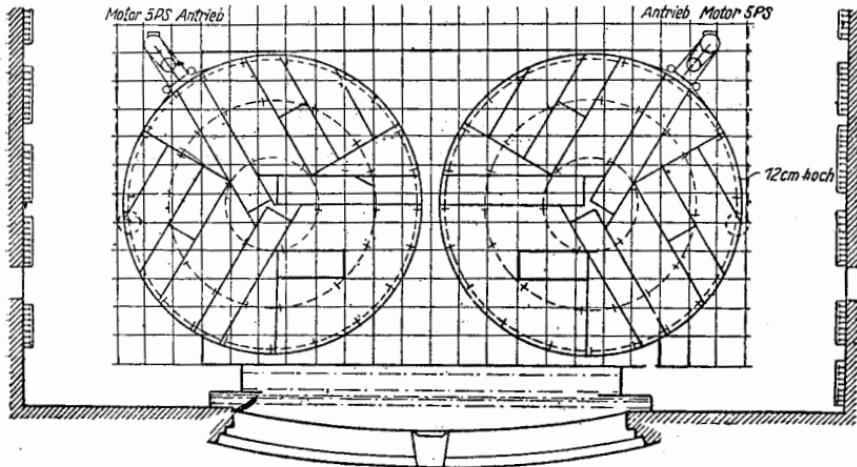


Рис. 19. Большой Драматический театр в Берлине
Арх. Пельци

Как раз этот прием и был широко использован В. Э. Мейерхольдом в его постановке «Мандата». В ней он применил накладную кольцевую сцену, которая вместе со щитами-стенками перемещалась в самых разнообразных направлениях. Подвижные кольца служили не только монтировочным приемом смены вещей, но и самим процессом их смены связы-



*Рис. 20. А. Беннер
Смежные вращающиеся сцены*

вался с ходом спектакля, придавая им сценически образное раскрытие и тем самым разрешая ряд мизансцен, подчеркивающих и движения актера (рис. 18).

В дальнейшем этот прием кольцевой сцены в сочетании с полуцилиндрическими стенками на каждом кольце из металлической сетки был взят как основная конструкция в спектакле Ленинградского Большого драматического театра «Мой друг» (режиссер К. К. Тверской, художник М. З. Левин). Движения этих колец во многих случаях давали своеобразные киноаппликации, которые при затемненной остальной сцене давали впечатление движения корабля, при постепенном усилении света и нарастающей музыке на подвижном кольце появлялась палуба парохода. Кончается сцена на корабле, и вместе с движением сцены тухнет свет. Одновременно раздается длинный, настойчивый телефонный звонок, и по мере того, как заканчивается движение, свет начинает постепенно включаться, и остановившееся перед зрителем кольцо переносит зрителя в обстановку заводской конторы. Для разрешения этой задачи каждое кольцо имело самостоятельный ход и было связано электрической проводкой для световых эффектов.

Оборудование такой кольцевой сцены представляет собой безусловно большую сложность, чем обычный накладной

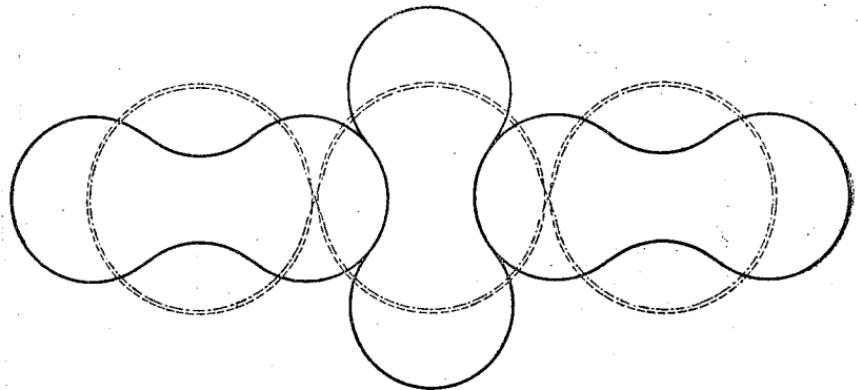


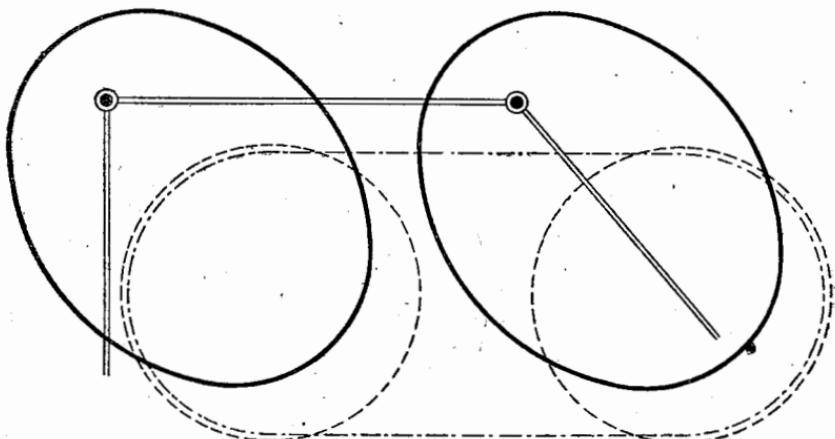
Рис. 21. Р. Мустафаев
Схема «геометрических планетов»

круг. Но эта кольцевая сцена дает и несравненно большие перспективы в отношении художественного оформления, не говоря уже о том, что одновременное движение колец в одну сторону с успехом выполняет и функцию накладного круга.

Примером оборудования вращающейся сценой значительного по размерам театра является Большой драматический театр в Берлине (рис. 19 и приложение 40).

Смежные вращающиеся сцены представляют собой новую разновидность накладных кругов, позволяя давать не только смену обстановки на сцене, но и самыми разнообразными сочетаниями достигая новых комбинаций из тех же установок.

Впервые смежные круги были применены в венской Городской опере на вагнеровских постановках («Золото Рейна» в 1905 г. и «Валкирия» в 1907 г.). Художник Альфред Роллер и конструктор А. Беннер установили на сцене параллельно рампе два смежных вращающихся круга диаметром 11 метров и высотой 12 сантиметров. Каждый из таких одиннадцатиметровых кругов имел самостоятельное движение (электромотор), и поэтому все перемены декораций могли производиться поворотами как обоих кругов на одинаковое и различное число градусов, так и поочередным движением отдельных кругов. Возможность комбинировать движение кругов и декоративно связывать их различные сегменты представляет собою безусловно любопытное разрешение принципа вращающейся сцены (рис. 20).



*Рис. 22. Р. Мустафаев
Схема «геометрических планшетов»*

Еще более интересным является проект тюркского художника Рустама Мустафаева (Баку), который, не будучи знаком с работами Роллера и Беннера, самостоятельно наметил в одной из своих постановок (*«Невеста огня»*) смежное движение двух сцепленных между собой восьмерок. Совершая одновременно слитное движение (они соединены между собой передачей и действуют от одного мотора), восьмерки позволяют давать целый ряд вариаций отдельных смен и в то же время использовать их в целях динамизации сценического действия. В дальнейших работах Мустафаев переходит к трем восьмеркам, к замене восьмерок эллипсами, — словом, намечает оригинальный путь своеобразного «геометрического планшета» (рис. 21 и 22).

Основная идея Мустафаева, как мы видим, заключается в том, что он взамен однообразной фигуры круга намечает использование кругового движения различных геометрических фигур и тем самым добивается новых перспектив в перестроениях сценического оформления. Соединяя эти фигуры так же, как и накладные круги, он, кроме того, в зависимости от характера фигур придает им ту слитность в движении, которой нет в предыдущих работах Роллера и Беннера. Наличие двух центров у каждого лежащего эллипса позволяет создавать несравненно большее число вариантов перестройки сценического оформления. Замысел богатого по изобретательности Мустафаева интересен и тем, что он не замыкается в пределах однообразного использования своих

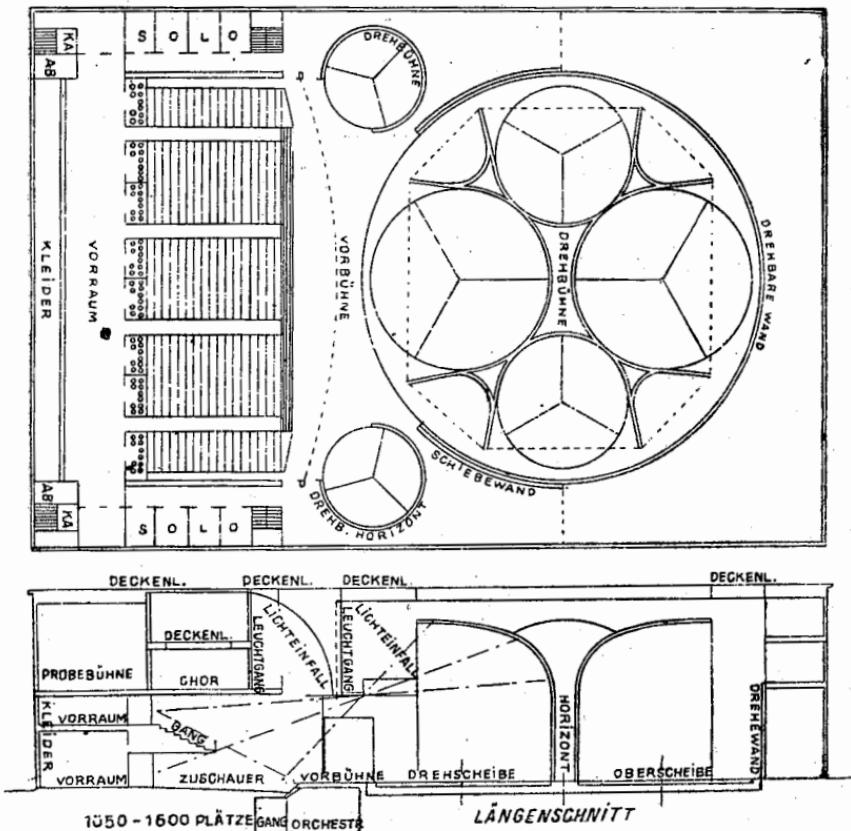
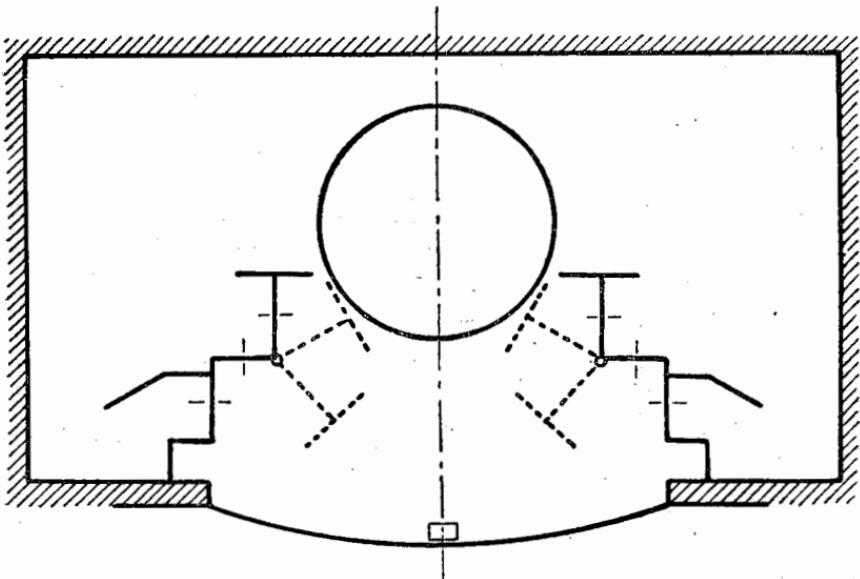


Рис. 23. Проект театра проф. Биркенгольца

восьмерок. Намечая своеобразный метод конструирования динамического планшета, метод Мустафаева дает возможность постановщику разрешить такое перемещение частей планшета для отдельного спектакля, которое наиболее полно отвечает его основным режиссерским заданиям.

Более сложную систему вращающихся врезных дисков представляет собой проект театра проф. Биркенгольца, опубликованный в 1931 году⁴². Мы приводим краткое описание этого театра потому, что в отдельных деталях его оборудования можно найти ряд интересных мыслей, ценных не только для театрального архитектора, но и для использования их как монтировочных средств в отдельной постановке (рис. 23).



*Рис. 24. Х. Креан
Вращающаяся сцена с Т-образными кулисами*

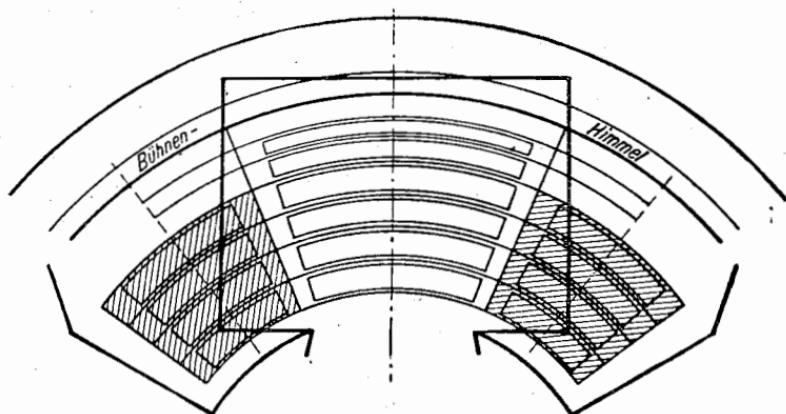
По проекту Биркенгольца, весь театр, то есть зрительный зал и сцена, располагается в ширину за счет глубины и высоты. Это позволяет автору дать очень широкую сцену, на которой расположен ряд врезных дисков. В центре сцены располагается грандиозный вращающийся диск, на котором по окружности устанавливаются в свою очередь три четырех самостоятельных вращающихся круга. Каждый из этих вращающихся кругов снабжен купольным горизонтом. Пространство между отдельными кругами может быть использовано для отдельных сцен, размещенных на основном диске. Вокруг основной сцены-диска движется твердый занавес, который может быть использован в антрактах. Таким образом, основной диск служит только для перемещения наложенных на него кругов, которые являются игровыми площадками. На каждом таком кругу, по расчетам Биркенгольца, может быть установлено заранее до трех смен. Купольные горизонты, по мнению автора, позволяют отказаться от маловыгодного колосникового оборудования, которое так же, как и нижняя сцена, по его мнению, может быть устранино. Предварительная монтировка на этой сцене отдельных картин может производиться своеобразным конвейером. Тележки с

отдельными декоративными деталями, привезенными со склада, останавливаются около диска, который, вращаясь, подает по очереди каждый накладной круг для установки на нем декораций.

Кроме этого основного диска с его накладными кругами, по бокам авансцены устанавливаются два вспомогательных врезных диска, занимающих вместе около трети ширины портала. Каждый из этих дисков снабжен вращающимся полуцилиндрическим горизонтом, который, повернутый к зрителю внутренней стороной, служит как нейтральный задник, а обращенный к залу внешней, то есть выпуклой стороной, играет роль занавеса. Эти вспомогательные диски у Биркентольца играют двойную роль. В одном случае они служат добавочными игровыми площадками, на которых также может быть размещено до трех смен, в другом случае — при закрытых горизонтах — они образуют своеобразные «портальные сужна». Широкий просcениум и ступенчатый спуск со сцены дополняют общую картину сцены. Вспомогательные диски помогают одновременно разворачивать действие как на основной сцене, так и на обеих площадках.

К проекту Биркентольца нам еще придется вернуться в связи с освещением сцены, которое задумано в театре Биркентольца как комбинированное из естественного и искусственного освещения.

Интересно отметить, что наличие добавочных вращающихся сцен у боковых обрезов портала не является оригинальной мыслью проекта Биркентольца. Аналогичные предложения мы встречаем у целого ряда авторов. Это небольшие «кружочки» (Хасант), или вращающиеся на этом месте Т-образные кулисы (Креан) (рис. 24), или подвижные сегменты (Бернауэр), которые, напоминая старинные теллярии, имеют целью дооформить игровую площадку при врезной или накладной вращающейся сцене. Такое дооформление имеет особо большое значение при реалистическом истолковании и тем более при натуралистическом оформлении спектакля. По своей конструкции вращающаяся сцена позволяет располагать на ней декорации, начиная примерно со второго плана. В тех случаях, когда режиссер хочет сохранить всю мизансцену в пределах замкнутого оформления, первый план остается неиспользованным, так как действие на нем оказалось бы вынесенным за пределы оформления. Отсутствие первого плана как одного из выигрышных мест сцены и отнесение действия в глубину явились в свое время одним из возражений противников вращающейся сцены.



*Рис. 25. Кеменди.
Сегментарная сцена*

«Впишите круг в четырехугольник, — говорит один из них, — и вам станет сразу ясно, что справа и слева круга у рампы будут большие неподвижные мертвые углы вне вертящегося круга. Может быть, как раз сейчас эти углы по ходу действия изображают лес, а в следующей картине они же должны изображать, скажем, комнату. Эти углы, таким образом, приходится застраивать в антракте»⁴³.

Для того чтобы восстановить первый план как игровую площадку, при вращающейся сцене и появились вторые добавочные площадки. Эти добавочные площадки и вращающиеся сегменты Бернгауэра позволяют вести быстрее смены обстановки, построения отдельных картин на боковых участках сцены и т. д.

Прием сегментарного перемещения сцены мы встречаем и в более развитых проектах (например Кеменди), где вся сценическая площадка представляет собою часть окружности, разбитой на несколько сегментов. Смена отдельных картин происходит путем перемещения перед порталом отдельных сегментов этой сцены (рис. 25).

Мы не останавливаемся также на описании вращающейся сцены-спирали Адольфа Манкэ, которая так же, как и «динамическая сцена» Митчеля, должна быть отнесена к художественным проектам оформления отдельных спектаклей (приложение 47).

В нашем описании мы не стремились дать вообще исчерпывающее перечисление всех видов механизации и обору-

дования вращающихся сцен, а остановились только на основных, этапных формах ее развития и наиболее интересных, с точки зрения художественного оформления спектакля, проектах вращающейся сцены.

3. ПЕРЕМЕЩАЮЩАЯСЯ СЦЕНА

Устройство вращающейся сцены во всех случаях ее применения позволяет использовать только круговое движение; почти как правило это движение замыкается в пределах игровой площадки. Отсюда — ограниченность самой смены установок и уменьшение игровой площадки. Попытки уничтожить эти недостатки приводили к таким размерам сцены, которые своими масштабами делали эти проекты неосуществимыми. Кроме того, однообразие того же кругового движения суживает и формы сценической динамики.

Почти одновременно с устройством вращающейся сцены, имеющей смысл и достоинства в своем историческом развитии, возникает и осуществляется новый прием механизации сценической площадки. Основной замысел этого приема — стремление сместить всю или частично сценическую площадку, убрать ее за пределы игровой площадки и дать на ее место новую площадку в оформлении новой картины. Такое смещение игровой площадки осуществляется в зависимости от принципа оборудования сцены горизонтальным или вертикальным движением, а в наиболее развитых в техническом отношении театрах используются одновременно и оба направления движения.

Возникновение всех этих изменений исторически слагалось прежде всего под давлением конкретной практики театра.

Конец XIX века, как мы уже неоднократно отмечали, связан с резким переломом в оформлении спектаклей. Живописно-арочная система перспективных полотен, с ее ровным и гладким планшетом, начинает сменяться строенными декорациями. Станки, шатрикабли, площадки и т. д. становятся неотъемлемой частью почти каждой новой постановки передовых театров. Изменение профиля планшета, то есть установка всех вспомогательных площадок, или, наоборот, разборка его подвижных частей требовала больших усилий и труда, а главное времени, — этого основного зряча всех технически сложных установок. В таких условиях техническая проблема вертикального излома планшета приобретала особо острый характер. В данном случае необходимо было разрешить не только новый вид конфигурации планшета, но и

найти для театра ту силовую установку, которая была бы наиболее рациональна для нового планшета. Ручной способ, при помощи лебедок и талей, может применяться только на небольших площадках; электрический двигатель эффективен как в техническом, так и в экономическом отношении для вращающихся сцен; наиболее же выгодным для вертикального движения оказалось применение водонапорных установок, то есть гидравлической системы.

Асфалей - система явилась первым опытом применения в театре такого силового оборудования. Но кроме этого, она внесла также целый ряд новых принципов в планировку самого планшета устройство верхних подъемов и впервые ввела циркульный горизонт (приложения 48 и 49).

Главным конструктором и изобретателем этой системы явился австрийский инженер Роберт Гвинер, который вместе с владельцем машиностроительного завода К. Денгтом, театральным художником И. Каутским и архитектором Ф. Рот организовал в 1882 году компанию для оборудования сцены, названной асфалейя. Впервые устройство такой сцены демонстрировалось на Венской электротехнической выставке в 1883 году, после чего опыт постройки асфалейя-системы сцены был в дальнейшем осуществлен в Будапештской опере⁴⁴.

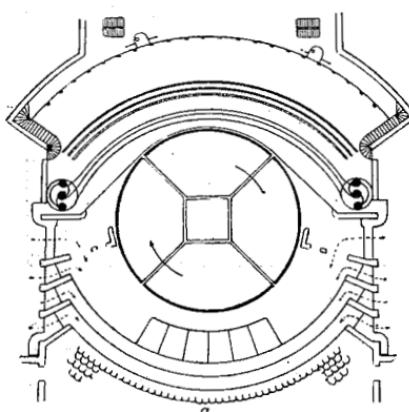
Планшет этой сцены, разбитый на планы, сохранил также проходы для кулисных станков и клапаны для подъема и спуска из трюма плоских декораций. Клапаны ($0,4 \times 20$ метров) оборудованы так, что позволяют проходить особым фермам, подымаемым при помощи той же гидравлической системы. Плоские декорации до 11,5 метра высоты крепятся уже к этим фермам и вместе с ними выдвигаются вверх и опускаются вниз. Наибольшее же значение имеют подъемно-спускные планы сцены. Укрепленные на особых стержнях,двигающихся вверх и вниз, они могут опускаться на 2,3 метра и подыматься на 4 метра над уровнем планшета. Поднятые над планшетом, они могут поворачиваться и наклоняться, давая тем самым разнообразный излом планшета.

Этот эффект увеличивается еще тем, что каждый план разделен на три самостоятельно поднимающиеся и опускающиеся части. Для приведения в действие подвижного планшета в трюме установлено 18 гидравлических цилиндров. В ту же силовую систему включились и 104 верхних подъема, для которых сбоку сцены установлено было 36 отдельных цилиндров. На нулевом плане, кроме того, поместились два небольших люка, каждый «на одну персону».

Несколько переменных циркульных горизонтов довершали эту картину новой театральной техники, которой предстояло широкое развитие в дальнейшей практике театра. «Весь планшет получил жизнь», — говорит Краиних об этом изобретении, и он безусловно прав, если мы будем расценивать асфалейя-сцену не как завершенную систему оборудования сцены, а как первый этап нового вида ее механизации.

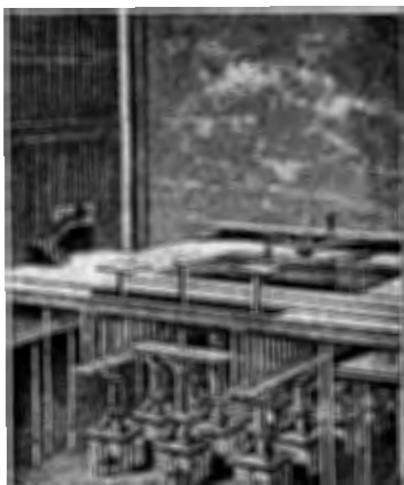
В системе асфалейя, с точки зрения современной театральной техники, есть один коренной недостаток, который суживал сферу ее применения, — это низкий первый трюм сцены и поэтому недостаточно глубокий спуск частей планшета под сцену. Благодаря такому устройству асфалейя-сцена, допуская изменение излома планшета, не позволяет в то же время пользоваться спущенными в трюм площадками для установки там новой декоративной смены. В лучшем случае на них можно было установить в трюме только мебель и отдельные предметы, не превышающие по своим размерам высоты трюма. Такое положение вещей, которое сейчас устранено в целом ряде построенных по этому же принципу новых сцен, находит объяснение в тех задачах, которые в то время, как мы видели, стояли перед изобретателями и конструкторами сцены асфалейя. Для них под влиянием смены системы оформления спектакля основной и главной задачей явилась замена станков, площадок, частей разборного планшета и т. д. механизированным изломом планшета.

Устройство подъемно-спускного планшета при помощи гидравлической системы получило наибольшее распространение в Германии. Во Франции гидравлический планшет появляется только в 1920 году⁴⁵, а в СССР он применен впервые и до сего дня в единственном случае в Одесском оперном театре, при постройке новой сцены после пожара театра в 1925 году. При оборудовании Одесской оперы было уделено большое внимание устройству сцены, которая, по замыслам строителей новой сцены Одесского театра, должна была явиться образцом «последнего слова техники». Действительно, эта сцена для своего времени была оснащена наиболее совершенным оборудованием. Мы можем отметить портальные башни, которые, передвигаясь вдоль рампы и заменяя обычный плоскостной портал, образуют своеобразную диафрагму портального зеркала; одновременно эти же башни своей стороной, обращенной к сцене, служат и местом для размещения переносной осветительной аппаратуры. К достижениям надо отнести и все светотехническое оборудование. Что же касается механизации планшета, то она, действи-



Прил. 47. Манжэ. Сцена-спираль

Прил. 48
Сцена системы „Асфалея“



Прил. 49. Сцена системы „Асфалея“

тельно, использовала технический прием гидравлической сцены, но в то же время, с точки зрения художественной функции, такой планшет должен быть отнесен к тем первым робким шагам, которые сделали творцы асфалея в 1883 году. Хотя отдельные части плана этого планшета ($14 \times 2,5$) опускаются и подымаются над уровнем сцены, поворачиваются на 90 градусов и наклоняются на 10 градусов, тем не менее самый подъем и спуск площадок на 2 метра вверх и 2 метра вниз позволяет применять их только для небольшого излома планшета, не допуская прибегать к установке декоративных деталей в трюме благодаря его незначительной высоте (первый трюм — 2 метра, второй — 3,5 и третий — 2,1 метра).

Использование гидравлической силовой установки находит сейчас самое широкое применение в театральной технике. Благодаря ее применению удалось осуществить самые сложные механизации различных систем перемещающихся сцен.

Накатные площадки в условиях сцены-коробки появляются в середине XIX века. В 1857 году Карл Брандт оборудует подвижную площадку в театре Дармштадта для монтировки на сцене тяжелых и сложных декораций. С этой целью он использует большую арьерсцену Дармштадтского театра, на которой помещает площадку в 10×8 метров при 50-санитметровой высоте. Установленная на деревянных катках площадка выкатывалась с арьерсцены на игровую часть планшета и тем самым включала заготовленные на ней декорации в общую картину оформления спектакля. Таким же приемом накатной площадки до 1924 года пользовался театр в Байрейте для установки гор в опере «Валкирия».

Вслед за опытом К. Брандта накатные площадки находят широкое распространение как одно из монтируемых средств спектакля. Они получают самые разнообразные размеры и формы, их число значительно увеличивается с тем, чтобы дать возможность установить заранее на отдельных площадках детали, а затем уже соединить их на игровой сцене в общую картину. В Городском оперном театре Ганновера такой «вагонный парк» насчитывает 21 накатную площадку размерами от 1×3 метра до 6×12 метров (приложение 50).

Распространение накатных площадок тесно связано с укреплением той же новой архитектурно-живописной системы оформления спектакля. «Короткий антракт», излом планшета, смена рисованного полотна на пластические формы декораций — все эти требования, продиктованные реалистическим

театром, вызывают к жизни и новые приемы технического оборудования театра. Требования реалистического театра к оформлению спектакля уже не могут примириться с тем, чтобы исполнитель касался «намалеванных» предметов: скал, камней, скамеек, колонн, да еще укрепленных в таком виде, что при первом прикосновении к ним актера все эти скалы и колонны начинали ходить по сцене «ходуном». Надо было не только отказаться от живописных декораций и заменить их пластическими формами, но уметь установить их так, чтобы актер мог ходить между колонн, садиться на камни, залезать на скалу. В условиях таких смен декораций, как мы уже не раз отмечали, труд, расходы, а главное — время оказывали большое сопротивление. Шум, крик, ссоры, которые являются непременным спутником сложных установок на мало приспособленной к ним сцене, постоянно добираются через занавес в зрительный зал во время коротких пауз, когда зритель не покидает своих мест.

В борьбе за новые формы спектакля, а вместе с этим за облегченные смены и короткие антракты возникают врачающаяся сцена, гидравлический планшет и находят более широкое применение накатные площадки.

Мысль о более рациональном использовании системы накатных площадок приводит Фрица Брандта к проекту создания специальной сцены с постоянными накатывающимися площадками⁴⁶. Этот проект, названный Брандтом «реформированная сцена» (*Reformbühne*) является в сущности развитием накатной площадки его старшего брата Карла Брандта в Дармштадте (рис. 26). В данном случае сцена выгодно отличается тем, что она имеет не только глубокую арьерсцену, но и большие запасные помещения с боков игровой площадки. Все эти три запасные сцены делаются таких размеров, чтобы на каждой из них могла поместиться накатная площадка шириной, равной порталному зеркалу, и в глубину занимающая примерно треть сцены. Для того, чтобы смена установок могла производиться во время хода действия, запасные сцены имеют звуконепроницаемые занавесы. Перемещение площадок из запасных сцен на игровую и обратно производится при помощи электромоторов.

Отличительной чертой «реформированной сцены» от различных вариантов накатных площадок является то, что у Ф. Брандта каждая такая накатывающаяся платформа приводит на сцену целиком оформленную картину, а не отдельные части оформления (лестницы, стену дома, забор и т. д.), как это мы встречаем при небольших накатывающихся пло-

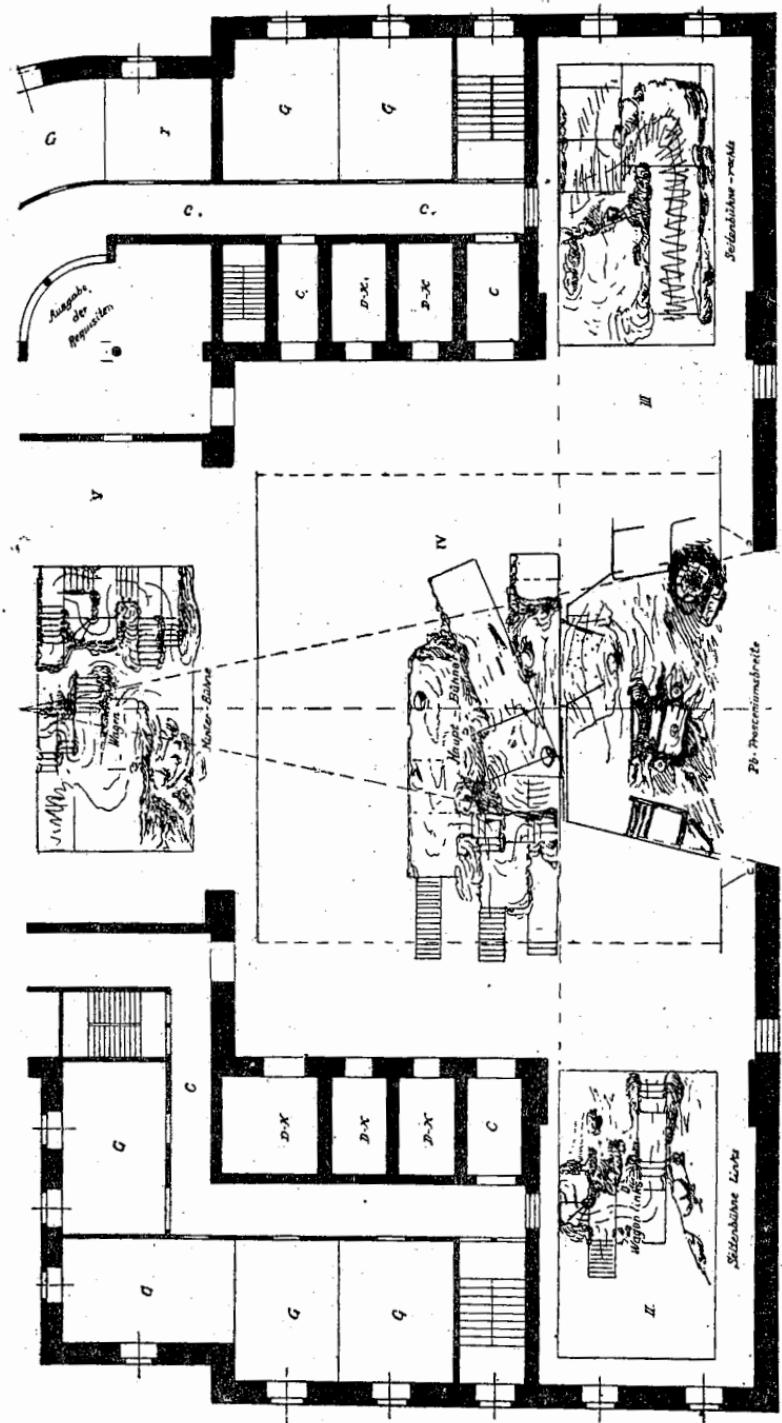


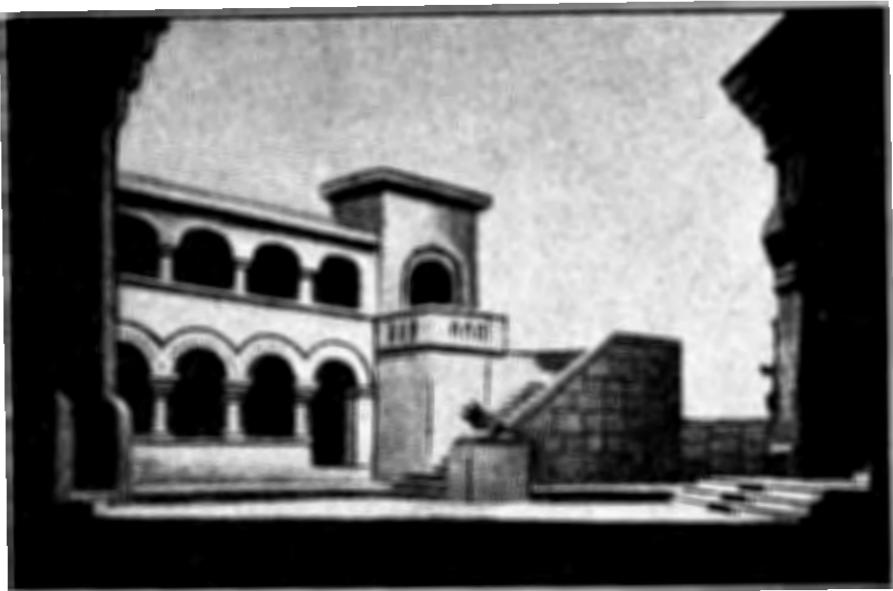
Рис. 26. *Брант*
Реформированная сцена

щадках, которые для расстановки по местам требуют подгонки одной площадки к другой и соответствующих скреплений.

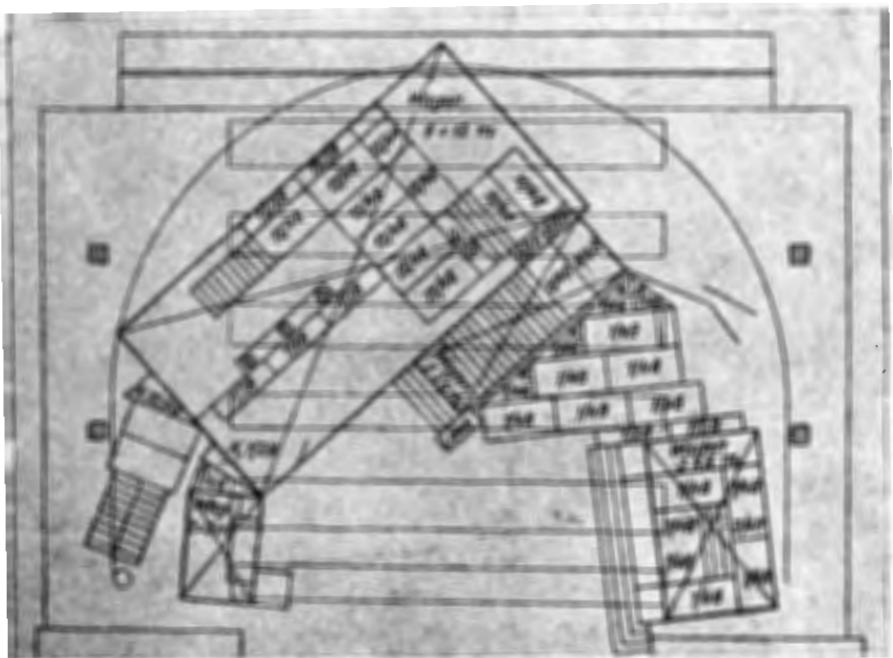
В связи с оборудованием сцены накатными площадками необходимо было произвести еще одну дополнительную реформу — заменить наклонный планшет горизонтальным. Возражения защитников наклонного планшета, сводившиеся главным образом к тому, что при таком планшете достигается лучшая видимость из партера, Брандт считал простым преубеждением. Он полагал, что при равномерном подъеме самого партера горизонтальный планшет нисколько не уступит наклонному. Наоборот, горизонтальный планшет принесет еще одну выгоду, так как позволит отказаться от склонных декораций по нижнему их обрезу (обязательное условие при наклонном планшете) и тем самым даст возможность перемещать во время спектакля декорации в различных направлениях.

В отношении самой системы накатных площадок Брандт полагает, что она имеет следующие достоинства: быстрое перемещение декораций, уменьшение числа рабочих рук избавляет от антрактной суетолоки за сценой и дает возможность более тщательно установить декорации. Таковы соображения техника-конструктора, которые были обусловлены, как мы видели, принципиальными требованиями реалистического театра.

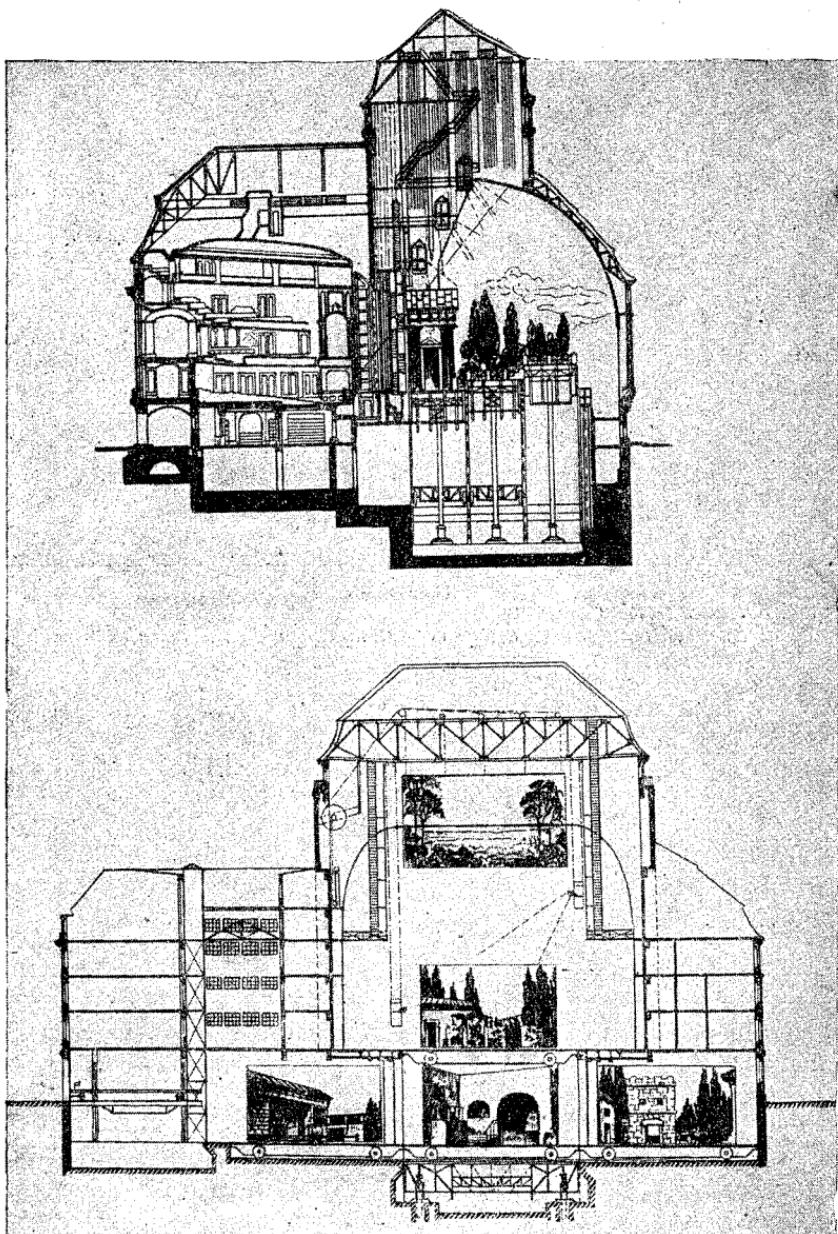
Проект сцены с постоянными накатывающимися площадками был осуществлен в целом ряде театров. Среди них одним из первых явился Шарлоттенбургский оперный театр, который, кроме накатных площадок, имеет также механизированные подъемы и куполообразный горизонт. Его подвижные площадки, на которых помещаются полностью отдельные картины, настолько легки на ходу, что их могут перекатить из запасной сцены на игровую два человека. В отдельных театрах мы имеем накатные площадки только как вспомогательные средства, когда они употребляются в связи с подымющимися планами или откатываются только на одну сторону сцены и т. д. Но тем не менее этот прием механизации смены обстановки в современной театральной технике считается одним из наиболее распространенных. Здесь же можно вспомнить и проект Грошиуса для театра Пискатора, в котором значительное место отведено подвижным площадкам. Накатные же площадки начинают за последнее время встречаться в проектах и наших советских театральных новостроек.



Прил. 50. Накатные фурки
Второй акт „Лоэнгрина“ в городском театре Ганновера



Прил. 50. Накатные фурки
Второй акт „Лоэнгрина“ в городском театре Ганновера



Прил. 51. Г. Линебах
Городской Драматический театр в Дрездене

Накатные площадки часто встречаем и в наших театрах как эпизодический монтировочный прием вне постоянного и капитального их оборудования.

На таких площадках было инсценировано большинство эпизодов в «Ревизоре» у В. Э. Мейерхольда (1926 г.). Основным фоном всего оформления спектакля служит полуцилиндрическая фанерная стенка (под красное дерево) с одиннадцатью дверьми. Через три средние двери, которые могут открываться одновременно, из глубины сцены по трем деревянным рельсам двигаются две площадки ($4,2 \times 3,5$ метра). Они установлены на роликах и перемещаются при помощи канатной передачи от электромотора. Появляясь попаременно слева и справа из глубины сцены, площадки описывают кривую и останавливаются в центре сцены на первом-втором плане. Для правильного движения площадок по задней кривой средний рельс имеет продольный выем, по которому ходит железный стержень, имеющийся в центре каждой площадки⁴⁷.

На каждой такой площадке монтируются целиком отдельные эпизоды при помощи мебели и различных небольших предметов. Небольшие размеры площадки при наличии иногда очень громоздкой мебели и значительного числа участников в эпизоде представляли особую трудность для размещения на них действия, которая разрешалась на протяжении всего спектакля В. Э. Мейерхольдом с исключительным мастерством.

Как вспомогательный прием мы встречаем накатные площадки в работах С. Э. Радлова, А. А. Брянцева («Близнецы») и в целом ряде других постановок. Интересное разрешение использования подвижной площадки дал художник А. В. Рыков («Западня», постановка Н. С. Ращевской). Несколько эпизодов в этом спектакле начинаются тем, что от дома, находящегося сбоку сцены, отделяется часть стены, и вслед за этим из открывающегося пространства выкатывается площадка с оформлением следующего эпизода, проходящего как бы в том же доме. Такая функция площадки, как вынесение действия, проходящего внутри сценической постройки, на этом примере заставляет нас согласиться с Винцем, назвавшим в своей «Истории режиссуры» накатную площадку «модернизованный экиклемой».

При постройке накатных площадок необходимо прежде всего пользоваться сухим деревом; во-вторых, лучше всего самый каркас делать из углового железа, благодаря чему площадка получит большую прочность и грузоподъемность.

Желательно, чтобы подъем площадки не превышал 0,25 метра над уровнем планшета даже при самых больших накатных размерах; при закрытых бортах площадки нужно оставлять зазор около 2 сантиметров между стенкой площадки и планшетом. Для более свободного маневрирования в работе и легкого передвижения лучше всего накатные площадки устанавливать на шарикоподшипниках.

Все эти технические пожелания, за исключением первых двух, носят, конечно, только ориентировочный характер. Формы самой накатной площадки или комбинированный набор из нескольких площадок и вытекающее отсюда конструктивное оформление их целиком связаны с конкретной задачей художника отдельного спектакля. Иначе обстоит дело в том случае, когда накатные площадки входят как постоянный элемент оборудования сцены, — тогда и конструкция их определяется уже обобщающим проектом механизации всей сцены.

В подавляющем числе случаев основной художественной функцией механизации сцены, как мы видим, продолжает оставаться смена места действия. Эта задача, укрепленная реалистическим театром, неоднократно пересматривалась творческими работниками театра в сторону расширения роли такой механизации для наибольшего образного разрешения спектакля. Мы уже встречали примеры из практики наших советских мастеров и в первую очередь В. Э. Мейерхольда, когда принцип механизации сценической площадки, возникшей под влиянием все той же смены места действия, переводился на новые художественные рельсы (кольцевая сцена — «Мандат»). В очень редких и единичных случаях такая расширенная задача механизации сцены связывалась с постройкой целого театра, чаще же всего архитектурная конструкция сцены исправляется, дополняется и подгоняется к таким задачам уже монтировочными средствами.

Под углом зрения этой основной функции механизации сцены, то есть смены места действия, проходят постройки наиболее развитых в техническом отношении театров Европы и Америки, продолжающих в большинстве случаев путь механизации сцены-коробки (рис. 27).

Новейшие механизированные сцены являются развитием основных принципов, предложенных в свое время Лаутеншлегером, Гвинером и Брандтом, то есть вращающейся сцены, подъемных планов и накатных платформ. Несмотря на колоссальные достижения техники в этой области, многочисленные изобретения, сотни патентов, воевозмож-

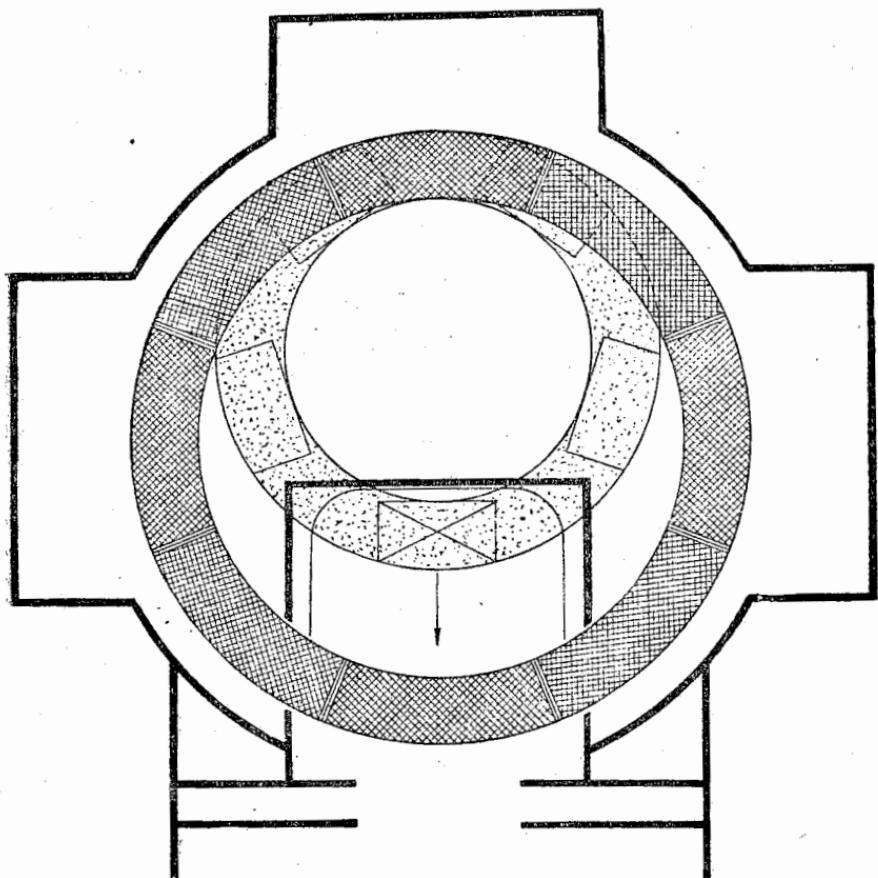


Рис. 27. Проект двойной кольцевой сцены Д. Хуттера

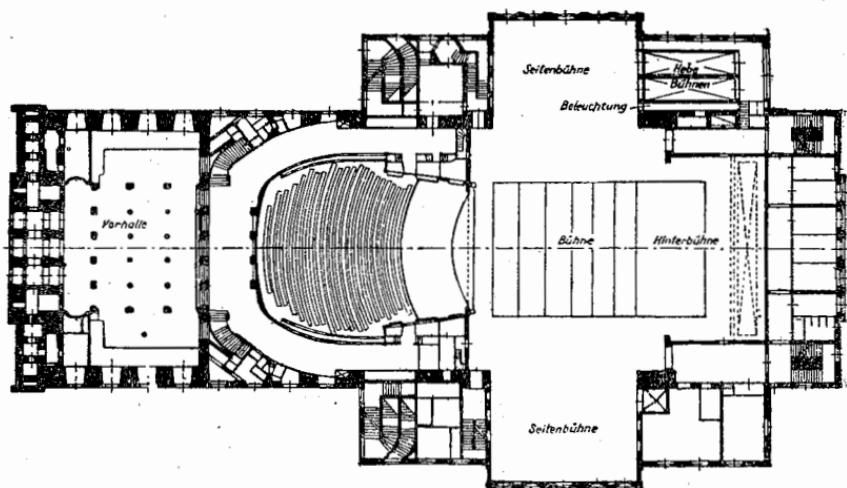
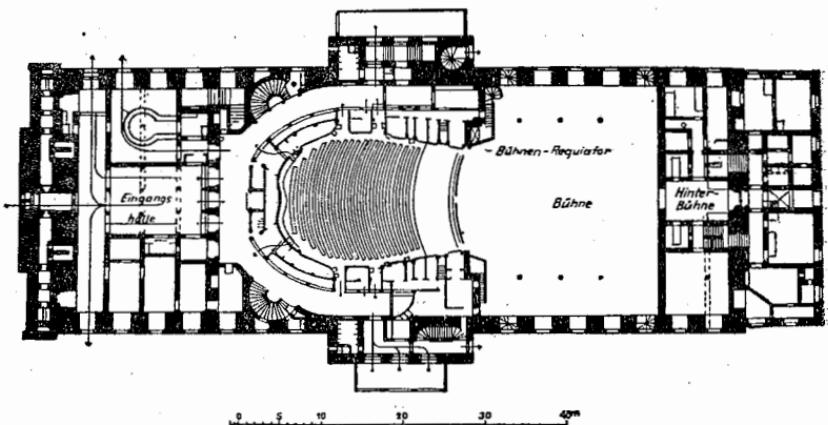
ные конкурсы, состязания, выставки и т. д., немецкая промышленность, которая до сего времени занимала ведущее место в «театральной индустрии», продолжала осуществлять за последнее время только разнообразные комбинации и остроумные усовершенствования в пределах трех видов механизации сцены. Театральный архитектор в большинстве случаев продолжает жить на ренту XIX века, в конце которого выросли работы Лautеншлегера, Гвинера и Брандта, работы которых были вызваны к жизни принципиальными вопросами искусства театра.

Одним из первых сочетаний гидравлической подъемной сцены и накатных площадок явилась сцена придворного Го-

родского театра в Вене, построенная в 1895 г. Но эта сцена продолжала еще сохранять недостатки системы асфалейя и накатных площадок Карла Брандта, то есть планшет мог опускаться всего на 3—4 метра и позволял устанавливать на нем в трюме только модель, а накатные площадки совершали движение лишь от рампы в глубину сцены и обратно.

Решительный шаг в усовершенствовании сочетания этих двух принципов механизации сцены делает Адольф Линебах (Мюнхен) при постройке Дрезденского драматического театра. Прежде всего высота трюма делается такой, что она допускает устанавливать в нем на накатных площадках не только мебель, но и все декоративные штукатурки (приложение 51). Вслед за высотой трюма, равной почти высоте портального зеркала, А. Линебах делает следующий шаг и в отношении накатных площадок; он помещает по бокам основной площадки трюма под игровой площадкой запасные трюмы такой же высоты, как и основной. Накатные площадки заранее застраиваются в этих запасных помещениях и уже потом накатываются на опущенные до уровня пола трюма отдельные подвижные планы планшета. После отыгранной сцены планшет опускается вниз, площадки откатываются в одну сторону, а из запасного трюма другой стороны на них подаются площадки с новой установкой и т. д. Таким образом А. Линебах, с одной стороны, усовершенствует асфалейя-сцену, а с другой, опуская запасные помещения брандтовской реформированной сцены в трюм, добивается нового сочетания в механизации сцены.

Следующий шаг по пути механизации сцены был сделан тем же Адольфом Линебахом. По его системе двухэтажной сцены были впервые механизированы Драматический театр в Хемнице и Оперный театр в Гамбурге. Основной принцип двухэтажной сцены (*Doppelstochtbühne*) заключается в том, что отдельные планы сцены (иногда два и три вместе) связываются вертикальными фермами по бокам сцены с таким же вторым планшетом, расположенным при нормальном положении на уровне пола трюма. Глубина трюма, а вместе с этим и расстояние между планшетами делаются такими, что на «нижнем» планшете можно установить в развернутом виде одну из картин (то есть в среднем около 10 метров высоты). После окончания действия на верхнем планшете, находящемся на уровне игровой сцены, вся конструкция начинает подыматься наверх. Одновременно с этим «нижний» планшет подымается на уровень игровой сцены, а в это время отыгранный «верхний» планшет скрывается за арлекином. Че-



*Рис. 28. Г. Линебах
Государственная опера в Берлине
План сцены до перестройки и после*

редованием этих двух планшетов и достигается смена картин. Чтобы смена картин происходила равномерно или отдельными частями, такие двухэтажные сцены совершают движение либо отдельными планами, либо по два-три плана вместе.

По такому принципу оборудован целый ряд театров, в частности тот же театр Пигаля (Париж), который, кроме двух-

этажной сцены, имеет и ряд накатывающихся площадок (приложение 52); такой же двухэтажной сценой оборудован театр в Осло (Норвегия).

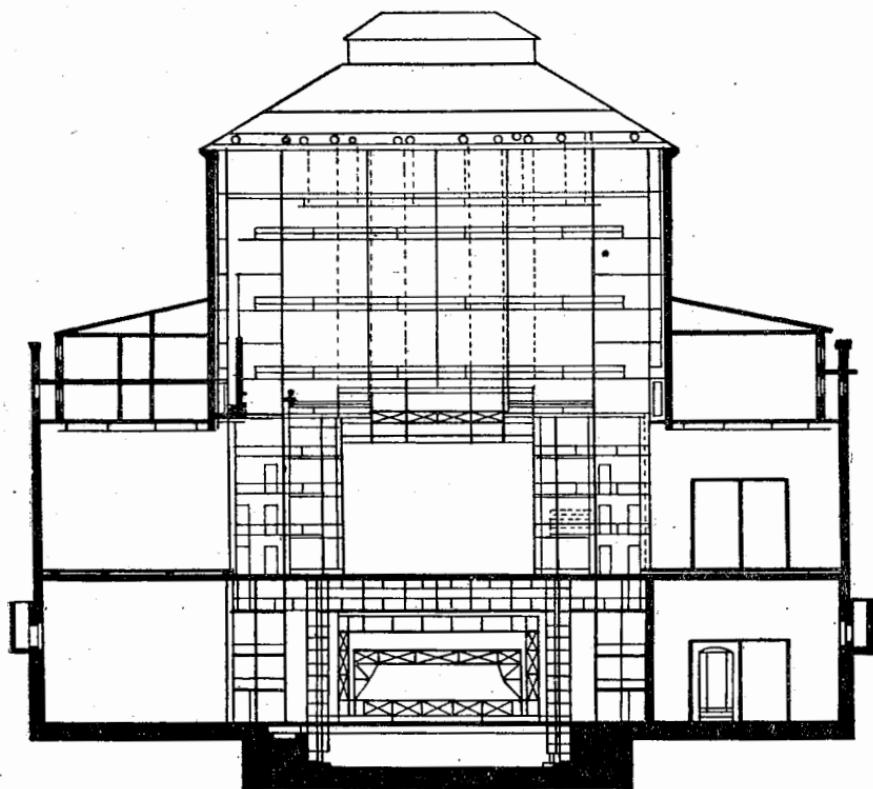
Одним из крупных событий в области театральной техники за последнее десятилетие явилась перестройка Государственной оперы в Берлине (1926—1928 гг.). Строитель этого театра Георг Линебах (Берлин), применяя те же принципы механизации сцены, о которых мы говорили, и все усовершенствования, введенные Адольфом Линебахом, придает этой механизации еще больший размах. О перестройке этого театра, затрахах на него (15 миллионов марок), условиях, в которых находились его строители, уже неоднократно упоминалось в нашей литературе, поэтому мы перейдем непосредственно к описанию самой сцены⁴⁸.

Прежняя площадь, занятая под сцену (680 кв. метров), при перестройке театра была увеличена до 1300 кв. метров. Это увеличение площади объясняется тем, что, кроме игровой площадки, теперь этот театр имеет две запасных боковых сцены, равных (каждая) площади игровой площадки, и глубокую арьерсцену (рис. 28). Такую же площадь занимает и трюм, построенный аналогично сцене с двумя боковыми запасными трюмами («магазинами») и помещением под арьерсценой. Высота трюма допускает полную установку в нем декораций (приложение 53). Боковые сцены и трюмы рассчитаны на работу с накатными площадками (приложение 54). Вся сцена разбивается в глубину на три зоны (рис. 29).

Первая зона включает первые три плана, размерами каждый 3×16 метров. Каждый из этих трех планов оборудован по принципу двухэтажной сцены, при этом планы могут совершать одновременное движение вверх и вниз, останавливаясь на любой высоте, и двигаться каждый порознь. Как и во всякой двухэтажной сцене, при подъеме нижнего планшета первых трех планов до уровня игровой площадки верхний планшет уходит за арлекин. Движение совершается при полной нагрузке со скоростью одного метра в секунду.

Вторая зона состоит из четвертого, пятого и шестого планов и построена по принципу «обычного» гидравлического планшета. Каждый из этих планов может подыматься и опускаться на 3 метра от уровня игровой площадки. Основное назначение этих планов, кроме различной конфигурации планшета, также подавать накатные площадки с небольшими установками.

Третьей зоной является глубокая арьерсцена, которая оборудована, так же как и первая зона, двухэтажной сценой.



*Рис. 29. Г. Линебах
Государственная опера в Берлине
Разрез по вертикали*

Площадь каждой из подымающихся и опускающихся площадок (то есть верхней и нижней) занимает 8×16 метров. Задача такой арьерсцены — развертывать добавочное перспективное оформление путем смены площадок и подавать снизу из трюма и опускать обратно накатные площадки, которые на самой сцене уже передвигаются от арьерсцены к рампе и обратно.

В трюме мы встречаем целый ряд передвижных подъемов, которые устанавливаются в любом месте под игровой площадкой. Сцена оборудована порталными башнями и горизонтом (1100 кв. метров) высотою в 23 метра, который может быть развернут и собран в течение одной минуты.

Строители, как мы видим, объединили во время перестройки сцены все усовершенствования, которые были получены со дня первого появления их в проектах Гвинера и Брандта.

При таком устройстве сцены можно заранее заготовить несколько смен декораций. Вид таких заготовленных смен, какие дает сам Г. Линебах, может быть примерно следующий:

1. На первой зоне игровой сцены.
2. На первой зоне в трюме.
3. На боковой сцене справа.
4. На боковой сцене слева.
5. На второй зоне в трюме.
6. На арьерсцене.

Такова картина наиболее механизированной сцены из всех существующих ныне театров (приложение 55).

Возвращаясь к работам Адольфа Линебаха, необходимо отметить постройку Штрелецкого театра, где при наличии опускающихся планов и боковых сцен все работы по перемещениям могут быть произведены ручным способом⁴⁹.

Переходя к сочетаниям перемещающихся сцен с вращающимися кругами и сценами, в первую очередь отметим следующие две конструкции.

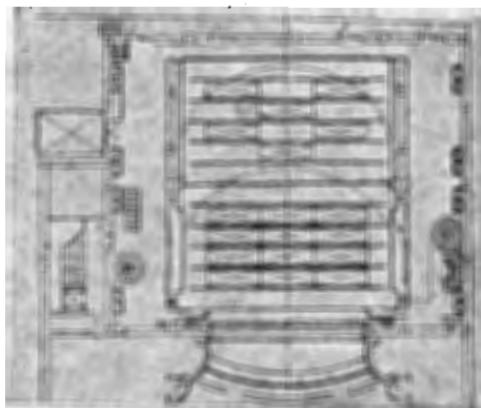
Первая — это накатная площадка с вращающимся диском, построенная в Государственном театре в Гагене и запатентованная машиностроительной фабрикой в Висбадене. Движение вращающегося диска происходит при помощи электромотора, помещенного на накатной площадке. Отличительная черта этой конструкции от приведенного нами ранее описания откатывающегося круга на арьерсцену заключается в том, что в данном случае накатная площадка вместе с диском может убираться за кулисы в любом направлении.

Вторая конструкция была предложена известным театральным строителем Хасант в виде перемещающихся в трюме двух вращающихся сцен. При этом достигается не только установка заранее многочисленных смен, но и использование в художественном отношении процесса кругообразного движения.

В. Добра для постройки нового театра в Лейпциге предложил обопудование вращающейся сцены с трюмами, двумя запасными сценами по бокам и глубокой арьерсценой с тем, чтобы находящиеся там подвижные площадки могли откатываться поверх вращающейся сцены.

Адольф Линебах применяет в одном из своих проектов принцип своей двухэтажной сцены и к вращающимся кругам. По этому проекту, каждый из этажей вертикально перемещающейся сцены снабжен вращающимся кругом.

Прил. 52
Театр Пигаль
в Париже
Двухэтажная сцена





Прил. 53. Г. Линебах. Государственная опера в Берлине
Нижняя сцена с 9-метровыми по высоте декорациями
к „Мейстерзингерам“

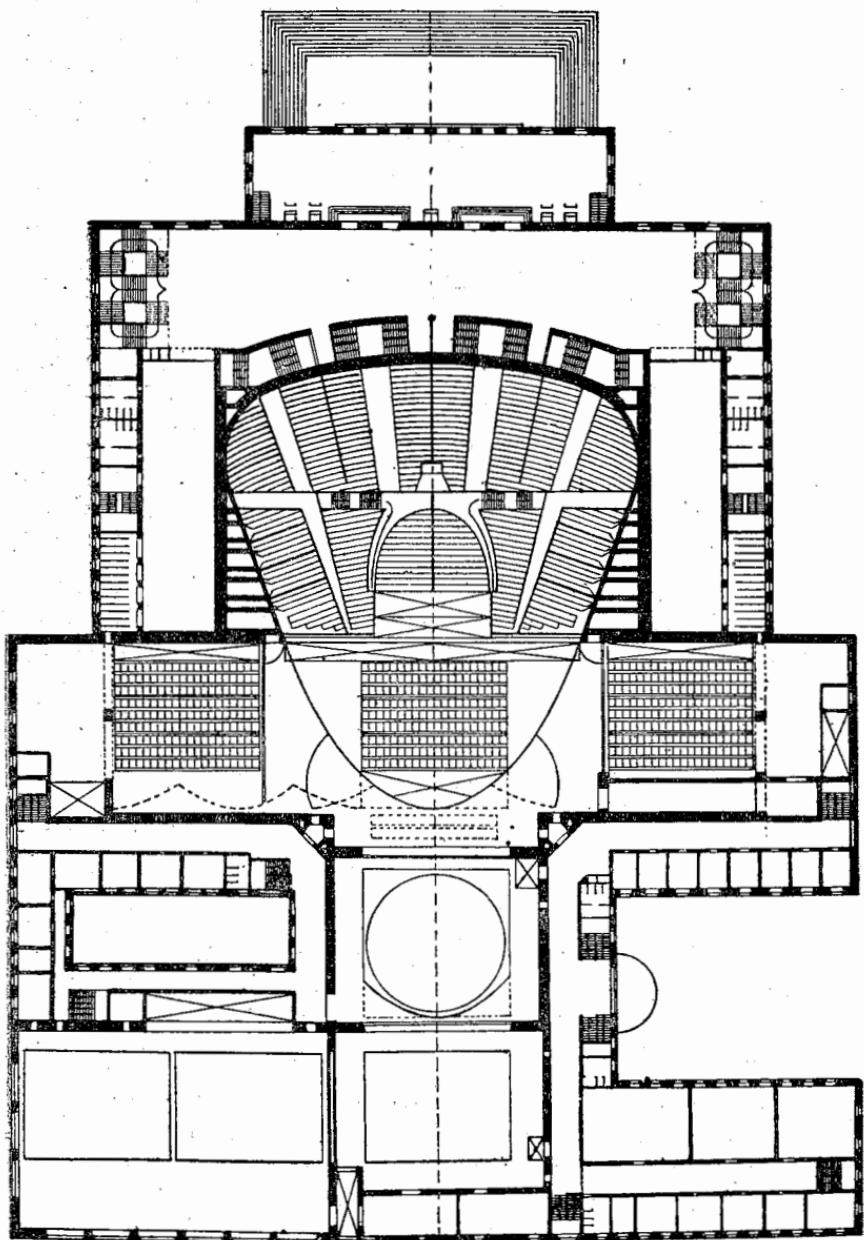


Рис. 30. Ф. Краных
Идеальная сцена

Таким же принципом двухэтажной сцены пользуется ряд авторов для проектов сложных кольцевых сцен, расположенных друг над другом в разных этажах. Из этих проектов наиболее любопытной является работа Хуттера.

Несколько особняком стоит проект Тульке, по которому накатные сцены вместе с трюмами располагаются по бокам основной сцены, как бы во втором этаже, и поочередно скатываются на уровень игровой площадки.

Всю эту плеяду самых разнообразных проектов завершает работа Фридриха Крауха над «идеальной сценой»⁵⁰. Если мы обозначили весь путь техники сцены за последние десятилетия как техническое развитие и уснащение все тех же основных принципов XIX века, то работа Ф. Крауха является наиболее показательной, пожалуй, из всех предыдущих архитектурных сооружений и проектов (рис. 30). В этом сложном механизме, напоминающем собою хронометр, показывающий часы, минуты, секунды, отбивающий каждые четверть часа, снабженный указателем числа и месяца на фоне светящегося циферблата, — все эти шестеренки, колесики и стрелки представлены только в наибольших сочетаниях и в неизмеримом количестве по сравнению с теми «ходиками», которые дал нам конец XIX века. В проекте Крауха каждое предыдущее изобретение и усовершенствование доводится до своеобразного «максимума». Если в свое время была осуществлена гидравлическая площадка, то у Крауха она вырастает в шесть двухэтажных сцен, которые он размещает в боковых сценах и на арьерсцене, подавая эти сооружения по мере необходимости на игровое пространство. Если существует вращающаяся сцена, то и она находит себе место на одной из двухэтажных сцен. Горизонт помещается частично на особых вагонетках, освобождающих сцену по мере необходимости от гигантского параболической формы полотна. Словом, на первый взгляд кажется, что все комбинации, которые могли бы быть придуманы и рассчитаны из всех существующих видов механизации сцены-коробки, в этом проекте не только учтены, но и разработаны с максимальной тщательностью.

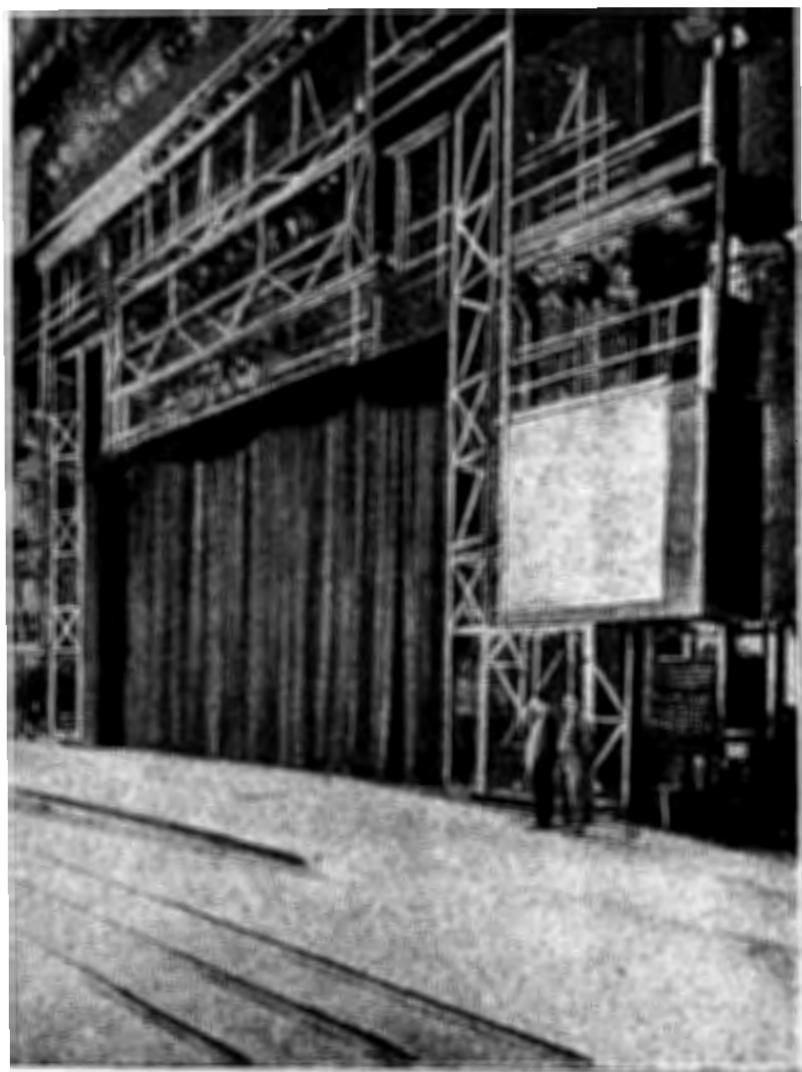
Путь такой механизации сцены, достигающей иногда гиперболических размеров в отношении сцены-коробки с ее вековой давностью, трудно обозначить напрашивющимся с первого взгляда определением как техническая эклектика. За этой мобилизацией всех средств и приемов механизации сцены, лежат более глубокие причины ее появления и развития.

Сцене-коробке за последнее пятидесятилетие пришлось обслужить целый ряд самых разнообразных по своему требованию творческих течений. Как мы видели, реалистическое истолкование наложило резкий отпечаток на дальнейший путь развития сцены-коробки. Импрессионизм с его быстрыми сменами утонченных впечатлений предъявил свои требования к сцене-коробке. Символисты, освобождающиеся от «театральной рухляди», в свою очередь предъявили большие требования к организованной глубине и высоте сцены. Экспрессионизм с его повышенным требованием к свету и ракурсу, урбанизм, немыслимый без динамического разрешения спектакля, и т. д. и т. д., — все эти театральные стили должны были умещаться и умещались в стенах неизменной сцены-коробки.

Только в отдельных случаях, когда настойчивый и непреклонный режиссер-художник окончательно пытается разорвать со сценой-коробкой и освободиться от нее, он или находит компромиссное использование такой сцены (Фукс — Мюнхенский театр), или переносит свой спектакль в иное здание (Рейнгардт — цирк), или пытается создать театр, освобожденный от стенок сцены-коробки (Бель Гидес).

Но это единичные случаи, это временами блестящие эпизоды, а большинство страниц истории театра за этот период продолжает говорить о спектаклях на сцене-коробке. Вот эти условия и вызывали неустанный рост и изобретательство в сфере театральной техники. Сцена-коробка продолжала обслуживать самые разнообразные направления в театре, а для этого ей необходимо было мобилизовать все, что она могла дать в своем наиболее оборудованном виде.

Но такое положение вещей ни в какой мере еще не может оправдать нередкие случаи холостого техницизма, то есть абстрактную изобретательность строителей, не связанных с творческими путями театра. Результаты такого техницизма наглядны и убедительны — режиссер либо совершенно не использует технических богатств, либо применяет только части механизации, которые необходимы для построения его спектакля, оставляя в полном бездействии остальное. Мы уже приводили такие примеры, будем говорить об этом и дальше, говоря о театральных новостройках нашего Союза, так как в этом вопросе — связи театральной техники с творческим движением театра — лежит одно из основных решений нашей большой задачи театрального строительства.



Прил. 54. Г. Линебах. Государственная опера в Берлине
Вид со стороны на занавес и боковую часть сцены

Прил. 55. Г. Линебах
Государственная опера в Берлине. Подъемный пластик



III. ТЕАТРЫ В СССР

1. ТЕАТРЫ НАКАНУНЕ ОКТЯБРЯ

Театральные постройки дооктябрьской России имеют свою большую историю, которая сохранила и до сегодняшнего дня целый ряд любопытных памятников. С театрами Москвы и Ленинграда связаны имена таких крупных художников, как Кавос (Московский Большой театр, Ленинградский Малый оперный театр), Росси (Ленинградский Государственный театр драмы), Гваренти (Эрмитаж). Но не только в Москве и Ленинграде, но в ряде других городов Союза, в пригородных дворцах, в особняках, в бывших поместичьих усадьбах еще сохранились старинные театральные постройки.

В данном случае нас не интересует ни история их построек, ни характер и богатство живописных и архитектурных деталей этих театров, которые чаще всего и больше всего блистали убранством зрительного зала, вестибюлей и фойе.

Единственный и основной вопрос, которым мы интересуемся, — это оборудование сцены и характер расположения зрителя в тех самых театрах, которые достались по наследству советскому театральному искусству от буржуазно-поместичьей России. В этих зданиях создавалась семнадцатилетняя история советского театра, в них рождался новый репертуар, на этих подмостках воспитывались новые кадры советских режиссеров, художников и актеров. Единичные случаи постройки своих театров или ухода со спектаклем из традиционного театрального здания, являясь значительными событиями в истории нашего театра, тем не менее продолжают оставаться отдельными эпизодами. В этом отношении решавшую роль сыграет вторая пятилетка, которая даст нам ряд вновь выстроенных крупных театральных зданий.

Характеристика сценических площадок, полученных советским театром, крайне проста и однообразна. За исключением двух театров (Московского Художественного театра и Московского Малого театра), все остальные стационарные профессиональные театры имели сцену-коробку кулисного типа. Реформы западных строителей: Лаутеншлегера, Гвинера, Брандта и других, прошли решительно мимо театральной практики дореволюционной России, за исключением указанных нами двух театров. Отдельные случаи использования накладного круга и еще более редкие случаи применения накатных площадок оставались в пределах монтировочных приспособлений к отдельным спектаклям.

Художественные и технические условия оформления спектакля на такой сцене мы дали в описаниях кулисной сцены. Рассчитанная прежде всего на живописно-перспективные полотна, сжатые по бокам, не всегда обеспеченная глубокой арьерсценой, с неподвижным — «мертвым» — планшетом, эта площадка, с нашей точки зрения, при всех иногда значительных масштабах все-таки остается «пятачком», на котором разворачивается, умещается и оформляется спектакль.

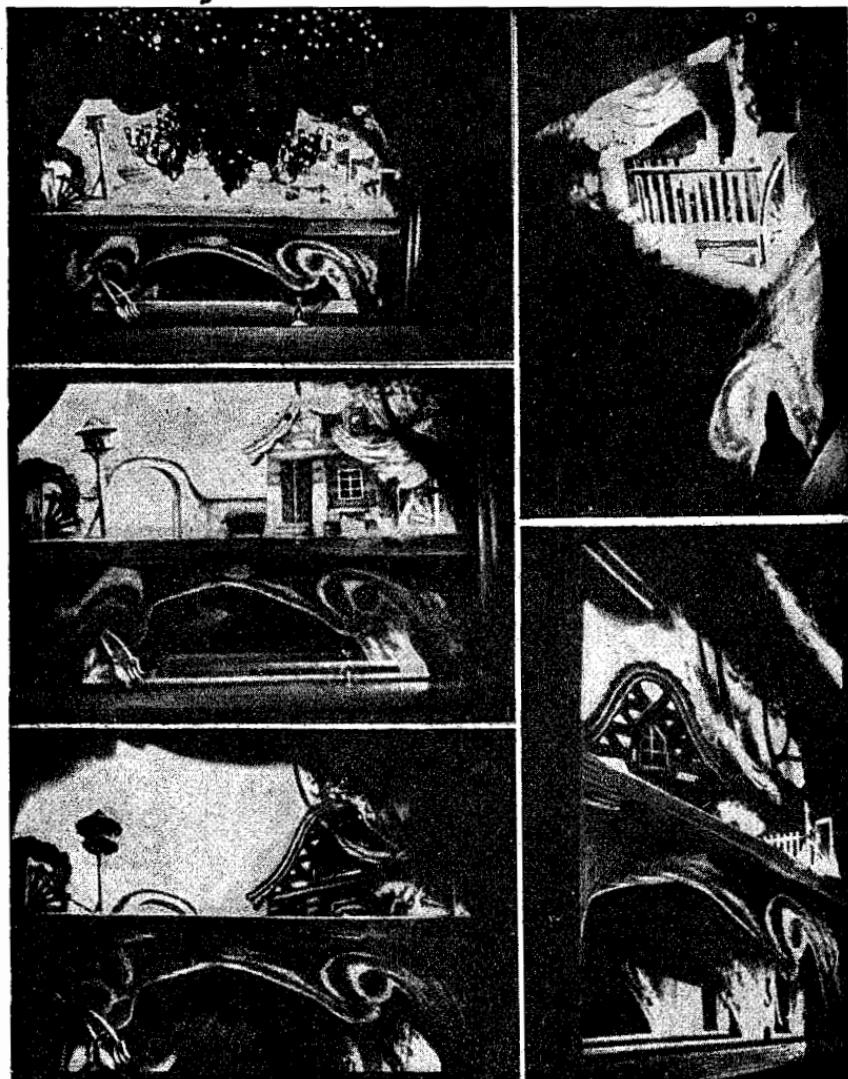
Зашасные пространства, которые, как воздух, необходимы для театра, оперирующего архитектурно-живописными декорациями, отсутствуют даже в больших столичных театрах. Декорации заполняют наскоро сколоченные сараи, станки ются на дворах, пратикабли забивают даже закулисные коридоры; трюмы, которые, по правилам, должны быть в идеальном порядке и свободны от каких бы то ни было лишних установок, и те нередко заполняются под видом «текущей» или «завтрашней» постановки.

Однообразные по своей структуре и, как две капли воды, похожие по принципам технического оборудования, сцены этих театров отличались (в большинстве случаев отличаются и сейчас) только размерами своего планшета, двойной, полуторной или одинарной высотой, числом подъемов, люков и разборным планшетом. Казалось бы, что различий немало, но повторяем, что общая структура такова, что любой опытный театральный плотник, перейдя из одного театра в другой, буквально через полчаса будет и в новом для него театре «как у себя дома».

Выход из этого стандартного по своим принципам оборудования сцены осуществлялся не архитектором или строителем при перестройках и ремонтах театрального здания, а художником и монтировщиком, которые своеобразно пытались «разрушить» кулисную систему сцены-коробки сценическим

*Прил. 56
Вид одной и той же
декорации из партера, второго
и четвертого ярусов
(Брандт)*





Прил. 57. Вид одной и той же декорации из различных лрусов сбоку (Кранах)

оформлением отдельных спектаклей. Популярное «преодоление сцены-коробки», развившееся уже в послеоктябрьском театре, идет параллельно с более скромным по своим формам, но каждодневным и настойчивым «преодолением кулисной системы», условно понимая под этим борьбу режиссера и художника за использование старой кулисной сцены для осуществления новых формаций спектакля.

Вторая часть поставленного нами вопроса — зрительный зал, как правило, варьировал все ту же систему рангового театра с его партером, бенуаром, бель-этажем, балконами и галереями. В таком оборудовании зрительного зала особенно характерны для нас следующие две черты.

Первая — это ярусное расположение зрительного зала с его так называемыми «рангами». Появившаяся в практике театрального строительства в первой половине XVII века такая форма зрительного зала театра укрепилась в дальнейшем. Сначала эта форма зрительного зала была как топографическое разграничение различных по сословию театральных посетителей, а впоследствии как чисто «классовая» традиция, отделяя своими рангами «чистую публику» от «галерки». В отдельных театрах эта самая «галерка» не имела доступа в фойе и нижние ярусы, так как единственная лестница из коридора вокруг верхнего яруса вела прямо... на улицу (театр Корша в Москве).

Форма рангового зрительного зала вместе с тем вносит изменения и в характер восприятия спектакля в зависимости от того, где помещается тот или другой зритель. Эти изменения в первую очередь связаны со зрелищной стороной спектакля, но вслед за этим в зависимости от места в театре изменяется и характер слышимости. При этом последнее обуславливается не только акустическими данными театра, но и тем взаимодействием, которое возникает у зрителя между тем, что он видит и что слышит. Зрительные впечатления во многом соответствуют слуховым восприятиям. Варианты изменения восприятия спектакля в зависимости от места в зале, то есть своеобразная проекция представления, могут быть самыми разнообразными. Мы уже говорили о том, что низко опущенный арлекин закрывает от зрителей верхних ярусов не только глубину, но иногда и середину сцены. Вопрос этот не мог не интересовать практиков сцены, и мы имеем даже ряд любопытных документов, которые убедительно говорят, насколько различные впечатления получает зритель в зависимости от своего места в театре. Тот же Брандт в своей статье о реформированной сцене приводит несколько

фото одной и той же картины, снятой из партера, второго и четвертого ярусов (приложение 56). Второй опыт документации различных ракурсов восприятия представления дает Ф. Краиних во втором томе «Современной сценической техники». Краиних приводит снимки не только вертикального перемещения по ярусам, но и изменения восприятия при положении зрителя сбоку сцены. Правда, у Краиних эти два последних снимка сделаны с исключительно невыгодных мест, но, с одной стороны, эти места все-таки существуют, а с другой — такое преувеличение, подчеркивание недостатков не снижает значительности этого вопроса (приложение 57).

В театральной практике существуют два диаметрально противоположных отношения к этому вопросу. Одни успокаиваются на том, что на всех все равно не угодишь, таковы уже условия рангового театра, и вместе с этими успокаивающими соображениями режиссер проверяет свою постановку из двенадцатого ряда партера. Другие, начиная с эскиза и макета, переходя к работе на самой сцене, все время проверяют условия доходчивости спектакля, или, как мы ее обозначили в данном случае, — проекции представления. Игнорирование условий доходчивости спектакля режиссером и художником, особенно в тех случаях, когда они не владеют в этом отношении еще достаточным опытом, может привести к художественному снижению отдельных частей спектакля у большей части зрительного зала.

Вторая характерная черта рангового зрительного зала — это разобщенность зрителя от сцены. Портальное зеркало и «оркестровая яма» — это твердые границы в ранговом театре между актером и зрителем. На сцене играют, в зрительном зале смотрят, созерцают — такова несложная формула в наивно-утрированном виде. За этой территориальной межой скрывается принципиальное отстранение сценического действия от зрительской массы. всякая попытка нарушить это разграничение приводит только к частичному разрешению такой задачи. Глубоко вынесенный в зрительный зал просценium не может решить этой задачи. На таком просcenium актер ближе к зрителю, он подходит к нему вплотную, он может говорить с ним уже вне портального зеркала, этой своеобразной рамки для сценической картины, но это еще не решает всей задачи вынесения действия в гущу зрителя. Использование проходов в партере для отдельных сцен, применявшееся нередко в театральной практике, может иметь место как кратковременный и сильно акцентированный эпизод, так как действие, разыгрываемое на уровне партера, плохо видно как из

отдельных частей шартера, так и из ярусов. Как пример таких акцентированных моментов, перенесенных в партер, отметим заключительную кадриль в «Ревизоре» у В. Э. Мейерхольда, когда вереница гостей городничего проносится в вихревом движении по рядам партера. В постановке Вл. Н. Соловьевса (Ленинград) шефсы «Нора» постановщик заставил Нору, уходящую из дома, пройти со сцены через зрительный зал. Одиночная фигура, медленно проходящая мимо молчаливо сидящего партера, вполне оправдала замыслы режиссера показать именно одиночество Норы. Таковы два глубоко разных по содержанию примера использования партера как места действия.

Более настойчивое стремление нарушить фронтальность рангового театра и отдаленность актера от зрителя приводит, как мы видели ранее, к более радикальным формам борьбы со всей сценой-коробкой.

Тема оборудования зрительного зала далеко не замыкается в пределах поставленных нами вопросов. В данном случае мы считали необходимым отметить только условия прохождения спектакля, исходя из архитектурных форм рангового театра.

Кулисная сцена и ранговый зрительный зал являлись основным и подавляющим типом театральных построек до октябряской России. Они перешли от нее в наследство советскому театру и продолжают в основной массе обслуживать его и по сегодняшний день.

СЦЕНА, РЕЖИССЕР И ХУДОЖНИК

В архитектурных и технических условиях такой сцены, как мы говорили, протекает жизнь современного нам спектакля. Если бы, спустя сто лет, до наших потомков дошли только планы и зарисовки устройства такой сцены и не сохранилось бы ни одного снимка, ни одного описания самих спектаклей, то единственное мнение, которое у них могло бы возникнуть о театре наших дней, это как о самом отсталом во всем мире. Но те документы, которые они получат, будут говорить совершенно обратное. И среди этих документов о передовой роли наших спектаклей далеко не последнее место займет их художественное оформление. Каким образом могло случиться, что при исключительной убогости механизации сцены сегодняшнего дня наши театры сумели поднять на значительную высоту художественное оформление самого спектакля? Не нарушает ли это вообще всякое взаимодействие между художником и механикой сцены? Действительно

ли надо упрямо думать и работать над новыми формами сценической площадки? Словом, все эти вопросы настойчиво встают под влиянием таких противоречивых с первого взгляда сопоставлений двух фактов: отсталости техники нашей сцены и больших достижений художественного оформления спектакля.

В полемике о роли художника в театре между Н. П. Акимовым и С. Э. Радловым, которой мы не затрагиваем по существу, Н. П. Акимов со всей категоричностью обрушивается на те условия сценической техники, с которыми приходится иметь дело художнику в современном театре:

«Если у художников-живописцев — декораторов, — говорит Акимов, — театральная техника занимала не больше внимания, чем состояние вентиляции или устройство уборных, то для современного художника вопросы театральной техники приобрели первостепенное значение, они стали вопросами «художественной политики», определением направления».

«Техника сцены постепенно начинает выражать не благосостояние данного театра, а его взгляды, его курс» (подчеркнуто Н. П. Акимовым)⁶¹.

Мы считаем необходимым заметить, что техника сцены никогда не выражала только благосостояние театра, а наоборот, всегда сопутствовала его творческому курсу. Надо только добавить — действенная, а не потенциальная техника, хотя бы и облеченнная в формы сложной механизации (пример последней — «холостые» механизации площадок).

Что же мешает художнику в современном театре? В другой, более ранней статье «Художник в театре»⁶² Н. П. Акимов совершенно отчетливо отмечает то основное препятствие, которое стоит на пути художника:

«Главным тормозом в развитии театра являются современные театральные здания. Построенные по большей части во времена совершенно иных театральных требований, они хранят и навязывают нам сцены, приспособленные для живописных декораций. Работа на этих сценах современного театрального художника — сплошное насилие над материалом. Разница между нужной нам сценой и существующей приблизительно та же, что между киноаппаратом и детским волшебным фонарем»... «Современный театр, остановившийся в своем развитии лет тридцать тому назад, почти ничего не может показать. Корень зла заключается в той технической простоте, при которой некоторое подобие театра уже может существовать. Десяток актеров, возвышение перед зрителем, запа-

вес — и театр готов. Может быть, и такой примитивный театр имеет право на существование, но вне экспериментальной работы — это кустарщина. Новый театр немыслим без союза с техникой».

Каким же образом в таком театре могла вырасти и работать такая плеяда советских художников, как Попова и Левин, Шлепянов и Дмитриев, Ходасевич и Рындин, Мустафаев и Якунина, Рабинович и Рыков? Мы нарочито перечисляем художников в подчеркнутом несовпадении их творческих направлений. Всем им в одинаковой мере тесно в условиях современной механизации сцены. Наконец тот же автор цитируемых строк, Н. П. Акимов, один из наиболее изобретательных художников нашей современности, сумел дать целый ряд блестящих постановок.

Но не только на отдельных постановках оказывается поступательное движение театра, — можно указать более значительные вехи из жизни театра, как смены сценических стилей. Остатки «условничества», урбанизм, конструктивизм, экспрессионизм — все это прошло через подмостки советского театра и все на той же сценической площадке.

Вопрос, поставленный нами, решает в сущности в одной из тех же статей Н. П. Акимов, который говорит, что хотя «театральные здания действительно не приспособлены к новой технике, но это — обычное положение при столкновении старых форм с новыми. Наши жилые дома тоже не приспособлены к новым формам быта, что, однако, не мешает попутно с постройкой новых зданий налаживать жизнь и в старых»⁵³.

И вот это «налаживание», вернее, отыскание новых путей оформления спектакля, созвучного основному пути театра, целиком приняли на себя художник и режиссер. А с ними, на месте прежнего опытного иуважаемого «машиниста сцены», знавшего наизусть все сорок тысяч правил, как делать различные «эффекты», выросла новая фигура конструктора сцены, которого мы иногда далеко не правильно называем «монтажировщиком». Он разрешает далеко не простой монтаж из подсказанных художником и режиссером отдельных частей, а он сам участвует в творчестве, «изобретая по должностям» и практически разрешая поставленные перед ним задачи (приложения 58 и 59).

Архитектурное оформление спектакля окончательно порывает с кулисной сценой, изгоняет ее остатки или использует их отдельные части уже по собственному усмотрению. Сцена перестает быть нарядной и расставленной по отдельным пла-

нам живописной картинкой (или, как обозначают немцы, «бильдбюнэ»). Сцена-коробка начинает использоваться исключительно как игровое пространство. Пространственное оформление спектакля становится тем грунтом, на котором уже возводятся все остальные сценические постройки (у немцев это связывается с термином «раумбюнэ») (приложение 60).

Если при живописно-перспективной системе эскиз художника, выраставший затем в мерно развешанные полотна на сцене, мог «нравиться или не нравиться» руководству театра, то при архитектурном оформлении спектакля представленный эскиз или макет уже заранее начинает говорить режиссеру, будут ли будущие «декорации» мешать или помогать его спектаклю. Трехмерные постройки, которые не только рассказывают о месте действия, но и служат плацдармом для развертывания на них самого действия, а у режиссера-конструктивиста и сами сопутствуют динамическому раскрытию его («Великодушный рогоносец» — В. Э. Мейерхольд), — такие постройки потребовали иных взаимоотношений между художником и режиссером. Эти постройки вовлекли художника и режиссера в совместную планировку сцены, а вместе с этим и в первую очередь, конечно, приводят художника и режиссера к совместной работе над общими установками спектакля для сохранения не только технического, но и идейного единства спектакля. Отсюда же вырастает желание режиссера стать художником своего спектакля, а у художника, связавшего себя исключительно с работами в театре, творческие импульсы перерастают в желание стать режиссером.

В процессе подготовки к такому спектаклю значительную роль играет работа над макетом, который в небольших масштабах намечает пространственные соотношения будущего оформления спектакля. Макет является не только установлением соотношений размеров отдельных частей оформления, но и, что необходимей всего, проверкой планировки самого действия, то есть мизансцены. Стремление художника в то же время дать сравнительно небольшой по размерам макет является, конечно, нежелательным, так как он не позволяет, например, хотя бы схематически проверить будущее освещение спектакля.

Необходимым начинанием в этом направлении является постройка небольшой модели сцены, снабженной всеми составными частями ее механизации (подъемами, раздвижным планшетом, небольшой световой аппаратурой и т. д.), с тем, чтобы уже на этой модели устанавливать макетные части будущего оформления и в таких условиях проводить совмест-

ную работу художника, режиссера, осветителя и т. д. В практике Ленинградского Большого драматического театра мы встречаем работу на такой модели сцены не только ограниченного круга лиц, связанных непосредственно с проработкой спектакля, но и беседы около модели режиссера с артистами, зав. монтировочной частью с техническим персоналом и т. д. (приложения 61 и 62).

Размеры модели сцены, или, как иногда ее называют, «макетного станка», должны быть взяты, исходя из точных масштабных соотношений со сценой. Наиболее выгодными соотношениями являются 5—6 сантиметров макетного станка на 1 метр сцены.

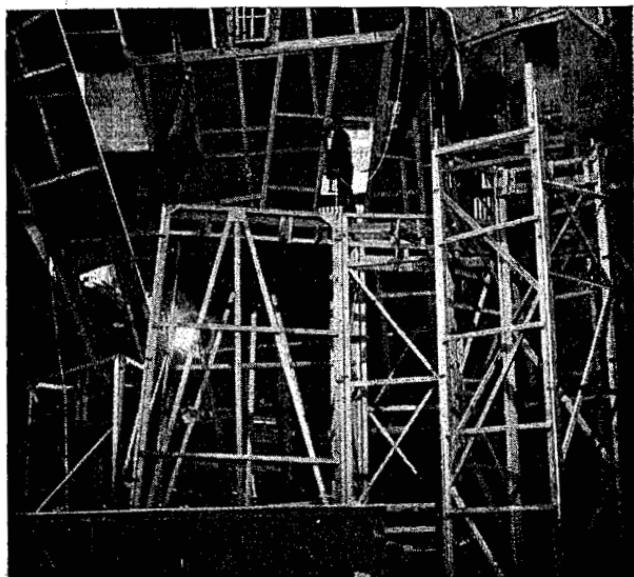
Возвращаясь к основному нашему вопросу, мы приходим к заключению, что при убогости механизации большинства наших сценических площадок компенсирующим началом служили монтировочные средства в руках художника, режиссера и конструктора сцены. Яркими иллюстрациями может служить целый ряд постановок, которые мы уже не раз приводили: Мейерхольд — «Мандат» с его «рингбюнэ», «Ревизор» с накатными площадками, «Д. Е.» с подвижными стенками, а также постановки А. Я. Таирова — «Жирофле-Жирофля» с трансформирующимиися стенками основной декорации, «Человек, который был четвергом» с лифтами, подымавшимися мостиком, трансформацией мебели, а вслед за ними идут десятки работ Шлепянова, Рындина, Акимова и других уже названных (и не названных) наших художников.

Борьба за новую сценическую технику, которая неразрывно связана с творческими сдвигами наших театров, стала для нас естественной и понятной. Но эта борьба поражает своей новизной и неожиданностью стороннего наблюдателя. Таким наблюдателем оказался мюнхенский профессор Артур Кутчер, побывавший у нас вместе с группой немецких академиков в 1932 году. Приезд в СССР в августе месяце, когда большинство театров не начинает еще «сезона», сильно ограничил его поле наблюдения, но тем не менее ряд замечаний настолько любопытен, что мы не можем их не привести⁵⁴. Прежде всего Кутчер устанавливает, что в «русском театре отсутствует тихое созерцание», — это замечание по существу. Его поражает единодушное отрицание прошлой техники театра; кулисы, соффиты, задники забыты или совершенно изменили свою обычную функцию. Игра актеров и пластические декорации динамизированы. Движение отдельных частей сценического оформления доведено до совершенства и происходит тут же, перед зрителем. Кутчуру особенно бросается в глаза

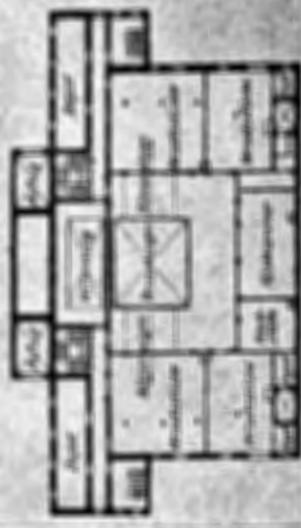
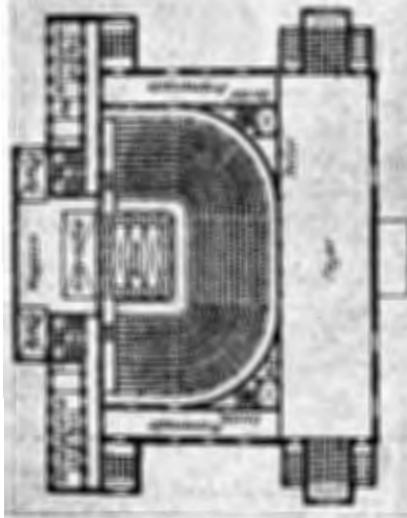
архитектурная форма самих установок: «лестницы, элипсы, круги, мосты»... «Русская сцена битком набита аппаратами для пространственного размещения и динамики», — читаем мы у Кутчера. Изумляет также Кутчера и весь уклад нашего театра. Осветитель на глазах у зрителя меняет в прожекторе светофильтры, или, например, перед началом спектакля на сцене появляется рабочий, поправляющий отдельную деталь установки, после чего «приходят артисты, и действие начинается» (речь идет, видимо, о театре им. Вс. Мейерхольда). Кутчер в этом, как и во многом остальном, видит стремление к нарочитой театрализации и тут же из национальной гордости добавляет, что родоначальником такой театрализации был Ведекинд. Подытоживая, Кутчер замечает, что «русская» сцена лишена всякой иллюзионности, наоборот, все служит для активизации фантазии, и зритель получает произведение искусства не в законченном виде, а должен его еще сам восполнить. Все заключения автор статьи выводит из просмотренных им спектаклей в Московском Камерном театре, ТИМе, Московском реалистическом театре («Похождения бравого солдата Швейка») и в театре им. Вахтангова («Коварство и любовь»).

Такое обобщение неверно и далеко не охватывает всех творческих направлений, чтобы можно было сделать более существенные выводы из нашей театральной действительности. Мы привели отдельные замечания из статьи Кутчера, чтобы подчеркнуть, что, несмотря на всю убогость машиперии нашего театра (и, наоборот, блестящую механизацию многих театров Германии), советский театр в лице своих художников и режиссеров нашел возможность восполнить средствами монтажа этот пробел настолько, что «техника» спектакля вызывает к себе большое внимание.

Было бы, говоря мягко, крайне неосторожно утверждать, что путем монтажных средств можно найти путь к осуществлению спектаклей дальнейшего этапа нашего театра. В то время, как одна группа наших театров всеми своими корневыми установками тесно связана со сценой-коробкой (МХАТ и родственные театры и студии) и нуждается только в лучшей механизации этой сцены, для других театров сама сцена-коробка при всяких качествах художника, режиссера и конструктора является значительной помехой в их творческом росте. Отсюда вырастают и две основных тенденции по отношению к нашим театральным новостройкам; они не только дискутируются в плане проектов будущих театров, но и осуществляются уже на практике.



Прил. 58 и 59. „Джой стрит“ на сцене
Гос. Большого драматического театра им. Горького в Ленинграде
Худ. М. З. Левин, конструктор Д. С. Обинцов
Вид установки из зрительного зала и из глубины сцены



*Прил. 60. В. Крейслингер и Ф. Розенбаум
„Пространственная“ сцена*

Первые театры, которые были построены или оборудованы уже после Октября,шли двумя магистральями. Первая магистраль — это оборудование той же сцены коробки, с попытками некоторого улучшения всей ее механики. Другая магистраль — осуществление новых форм сценической площадки.

Вместе с культурным ростом рабочего зрителя и задачами его дальнейшего политического воспитания выросли новые требования, которые стали предъявляться театру. Театр не мог уже ограничиваться афишой, кассой и спектаклем: театр должен был повести и повел работу вокруг своего спектакля. Театр решительно освобождался от остатков професионального коммерческого «предприятия» и становился общественной единицей и культурным очагом профессионального мастерства. Наконец самый процесс работы над спектаклем принял более сложные формы и потребовал коренной перестройки всего профессионального уклада театра. При такой переделке театр уже не мог ограничиться теми традиционными формами его постройки, которые достались ему по наследству. Существующие театры должны были провести там, где это допускала возможность, ряд перестроек и перепланировок вокруг основного костяка своего театра — сцены и зрительного зала.

Казалось бы, что при таких иногда «капитальных ремонтах» неминуемо должен был бы встать вопрос если не о коренной переделке старушки-сцены, то хотя бы о некотором ее омоложении. На практике же сценическая площадка остается зачастую без изменения. Примером могут служить хотя бы три наиболее крупных театра Ленинграда: Государственный академический театр драмы, Малый оперный театр и Государственный большой драматический театр. Все они действительно капитально ремонтировались в 1932 году, но до настоящей и нужной переделки сцены театры еще не дошли; в частности в Государственном театре драмы во время капитального ремонта отремонтировали сцену, а в Большом драматическом театре вообще очередь до сцены не дошла.

При постройке домов и дворцов культуры, которые должны были возместить колоссальные бреши культурно-массовой работы в рабочих районах, поселках и на новостройках, акцент лежал на создании массивного культурного комбината, в который театр должен войти, как значительная, но только часть всего комбината. Не надо забывать, что все они до сего времени строились в условиях крайне ограниченного бюджета по сравнению с теми громадными принципиальными и

практическими задачами, которые стоят перед нашими домами культуры. Тем не менее наши критические замечания мы вынуждены сделать и в отношении постройки сцены в театрах домов культуры. Соглашаемся, что сценические площадки этих театров должны быть такими, чтобы они могли принять спектакль любого значительного театра. Наиболее подходящей в таком случае остается сцена-коробка; МХАТ, Камерный театр, Вахтанговский театр не смогут дать спектакля на манежной сцене, окруженной с трех сторон зрителем; пусть остается сцена-коробка! Но боковые застасы на сцене можно было дать. Разве нельзя выстроить арьерсцену с достаточной глубиной? Или поднять портальное зеркало так, чтобы оно не давило всю сцену? Зачем было делать в некоторых сценах врезные диски, — эту самую несовершенную форму из всех вращающихся сцен, — и тем самым уничтожить трюм? Дело доходило до того, что забывали прорезать двери для выноса декораций со сцены.

Все это говорит о том недостаточном еще внимании, которое мы проявляем к вопросу об оборудовании наших сценических площадок. Одним из существенных недостатков является разрыв между тремя хозяевами новой сцены: художником и режиссером, архитектором-проектировщиком и строителем. О том, что надо ближе привлекать к проектированию театральных новостроек творческих работников, об этом и говорилось и писалось многократно, и за последнее время замечается уже большее внимание их к будущим театрам. Но между проектом театра и осуществлением этого проекта лежит целая пропасть. При этом очень часто строитель начинает считать себя подлинным творцом сценической постройки. Это является грубейшим и зачастую безграмотным насилием, которое проявляется далеко не в отдельных случаях.

Примером безграмотности такого «насилия» может служить оборудование регуляторной будки в Василеостровском доме культуры (Ленинград). По остроумному и безусловно интересному замыслу проектировщика, регуляторная будка вынесена в зрительный зал за оркестр, позволяя осветителю при глубоком просвещении в то же время охватить взглядом все, что происходит на сцене. Что же делает строитель? Он «замуровывает» регуляторную будку в бетонные стенки, оставляя пролаз для осветителя примерно 50 сантиметров в квадрате и небольшую щель для наблюдения за сценой. Замуровать осветителя в его будке — до этого надо додуматься!

Но даже вне этого, выходящего из обычных рамок, примера остается громадное поле всевозможных недомолвок, попра-

вок и неясностей, которые сохраняются в процессе строительства. Наиболее счастливое исключение в этом отношении представляют те театры, строящиеся под наблюдением тех работников, которым в дальнейшем предстоит непосредственно работать на этой же сцене. Такие случаи обычно имеют место тогда, когда уже работающий театральный коллектив приступает к постройке своего нового театра (в прошлом — МХАТ, Камерный театр, в настоящем — ТИМ, Красный театр в Ленинграде). Особое внимание в таком случае должны получить те театральные новостройки, которые не связаны с творческими коллективами. В таких случаях даже при самом добросовестном и грамотном отношении в области архитектурного искусства и строительной практики может быть недоучет отдельных сторон при проектировании и постройке спектакльной площадки, либо «холостая» механизация во имя последнего слова техники.

Не останавливаясь на Одесском театре, описание сцены которого мы уже вкратце привели, расскажем о театрах, которые при своем оборудовании наметили новые пути оформления игровой площадки.

Попытка нарушить сцену-коробку или уйти из нее, как мы уже знаем, была не один раз; к этим опытам мы отнесли постановки М. Рейнгардта на цирковом манеже, к таким же опытам относится целый ряд постановок на открытом воздухе, которые так распространены были в Германии и развиваются в настоящее время в Америке. Рядом с этим встают различные опыты реконструктивных постановок античных произведений на руинах древних построек, которые не шли дальше обычного стилизаторства и по сути дела оказывались «эстетическим любованием», «псевдоантичностью». К таким псевдореконструкциям прошлого должна быть отнесена постановка «Гамлета» (режиссер Иоганес Нильсен, художник Карл Лунд) между бастионами замка Кронберга, в том самом датском городе Гельсингере, где по ходу трагедии происходят все события. Эта постановка, приуроченная к трехсотлетию со дня смерти Шекспира (1916 г.), была даже и не реконструкцией, а скорее юбилейным созерцанием трагедии «Гамлет».

По линии рейнгардтовских опытов мы видим такие же начинания и в нашем ленинградском цирке, где в 1918 году были даны сначала «Царь Эдип» Софокла, а затем «Макбет» Шекспира.

Все эти постановки или получали готовую оболочку циркового манежа или переносили самый обычный театральный

спектакль со сцены-коробки на «открытый воздух». Мы не говорим здесь о наших инсценировках на массовых празднествах, которые должны быть отнесены к иной зрелищной категории.

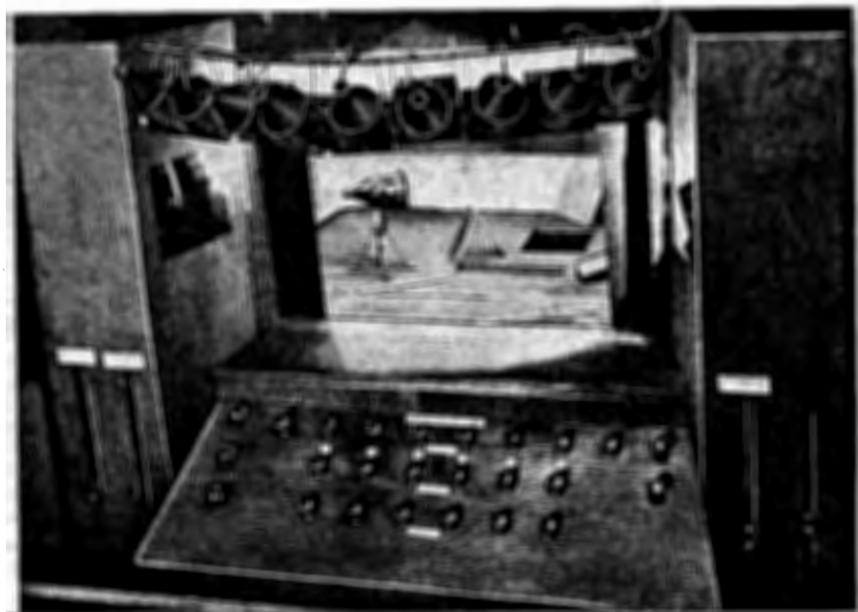
Опыты спектаклей в цирке или на открытом воздухе, несмотря на значительный интерес, который они всегда возбуждали, проходили как отдельные эпизодические случаи и не являлись решением архитектурных задач новой сценической площадки в специфических условиях театрального искусства.

Но тем не менее спектакли на манеже приносили новый опыт забытых условий постановки спектакля вне сцены-коробки. Кроме самой тошографии сцены-манежа, зрительного зала — амфитеатра, подходящего вплотную к исполнителям, особенностей декоративного оформления, значительную и наибольшую трудность в данном спектакле представляет сама исполнительская задача актера. Для профессионального актера, воспитанного в условиях строгого разграничения сцены от зрительного зала, привыкшего видеть зрителя на определенном расстоянии от себя, близость первых рядов амфитеатра нарушает всю привычную для него атмосферу спектакля и ставит под знаком вопроса многие из его профессиональных навыков. Такую же непривычную близость зрителя к актеру испытывали как актеры, так и зрители первое время при открытии I Студии МХАТа. Сцена представляла собою часть комнаты, отгороженную занавесом от зрителя, который размещался на маленьком амфитеатре. Планшетом служил тол самой комнаты, не было никакого подъема, ни рампы, ни тем более оркестровой грани. Зритель помещался вплотную около «сцены». Такое размещение зрителя в упор перед исполнителями сейчас хорошо знакомо многим нашим карликовым клубным сценам, где исполнителям приходится говорить через головы первых рядов. Так примерно был оборудован и ленинградский Агиттеатр (Стремянная, 10), где тоже не было поднятой сцены, и зрительный зал представлял собою крутой ступенчатый подъем.

Но в оборудовании I Студии лежали следы не только простоты и дешевизны, как это мы встречаем в наших клубах. Там сокнутость артиста и зрителя носила, с одной стороны, педагогически-воспитательный характер в отношении актера, а с другой — «смотрящим» казалось, что они помещены в самую комнату, в которой живут действующие лица, и что они случайно присутствуют при том, что совершается в жизни пьесы. В этой интимности заключалась одна из прелестей

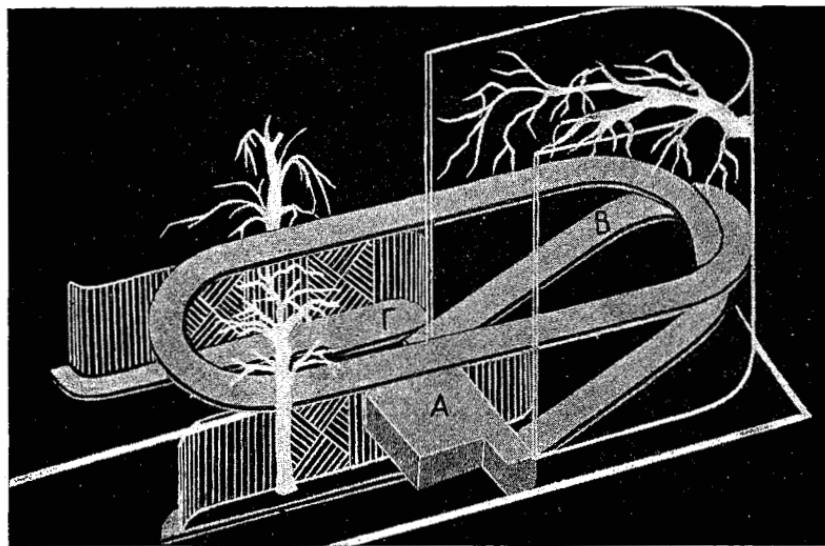
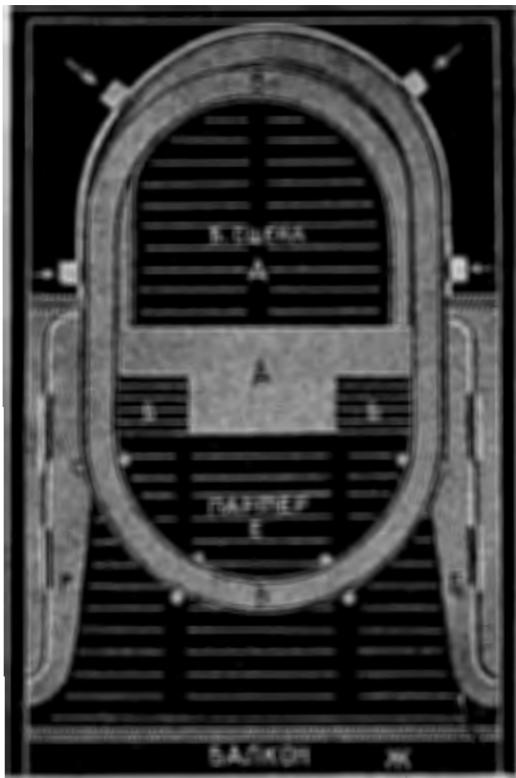


Прил. 61
Макетный станок
с миниатюрной
световой аппаратурой



Прил. 62. Макетный станок
Гос. Большого драматического театра им. М. Горького
в Ленинграде

Прил. 63
Схема постановки
„Разбега“ в театре
Красной Пресни



«Студии» (Станиславский)⁵⁵. В этой интимности своей I Студии МХАТ нашел давно желанную своеобразную «четвертую стену», построенную на психическом воздействии на зрителя от привлекательной к нему игры актера. Актер, играющий, вернее, живущий судьбой и помыслами персонажа, действующий вот тут же рядом и не обращающий никакого внимания на зрителя, как будто его и нет, тем самым надевал на зрителя «шапку-невидимку», заменившую собой четвертую стену.

Но такая интимность далеко не по пути многим из наших театров, и не всегда актеру полагается не замечать зрителя. В таких случаях возникают новые задачи — уметь говорить, действовать и быть убедительно-образным на расстоянии двух-трех метров от зрителя, глядя прямо ему в глаза.

Такова одна из трудностей перехода актера на открытую площадку. Вторая трудность, не менее сложная, вытекает уже из фронтальности игровой площадки театра и циркового манежа.

Линия рампы, оркестровой ямы, обреза, вынесенного про-специума, первых рядов зрительного зала — все это налагает твердый отпечаток на построение спектакля. Все размещается и приводится в действие, исходя из такого двустороннего расположения зрителя и сцены. Под таким углом в течение столетий строилась та проекция представления, о которой мы говорили выше. Все сочетание театральной архитектуры, приемы оформления спектакля, навыки актерской игры складывались, утверждались и передавались по наследству под влиянием традиционной фронтальности сцены. Актер каждую минуту сознает, что зритель только перед ним, а с боков и сзади — это сцена; что именно в эту сторону надо повернуться, чтобы найти зрителя, или именно здесь-то его и не надо замечать.

Совершенно иная картина взаимоотношений со зрительным залом возникает, когда мы выходим на площадку типа циркового манежа, где зритель окружает ее на 360 градусов. Привычная фронтальность исчезает, зритель кругом, «кулисы» и «арьерсцена» потеряны и т. д. Цирковые артисты знают два основных вида расположения своего номера: по кругу (например, отдельные эволюции конных номеров) и по диаметру манежа. Строя номер по диаметру, то есть по прямой, цирковые артисты тем самым обозначают аналогичную театральной коробке фронтальность. Притом действие направляется на главный вход, который является, таким образом, линией среднего прохода в партере театра. В разговорных номерах такое равнение на линию главного входа соблюдается

как правило. Актёр, выступающий в цирке впервые и считающий, что надо говорить со всеми зрителями и во все стороны, начинает метаться по кругу, и его речь, разбросанная во все стороны, в трудных акустических условиях цирка иногда окончательно проваливает все выступление.

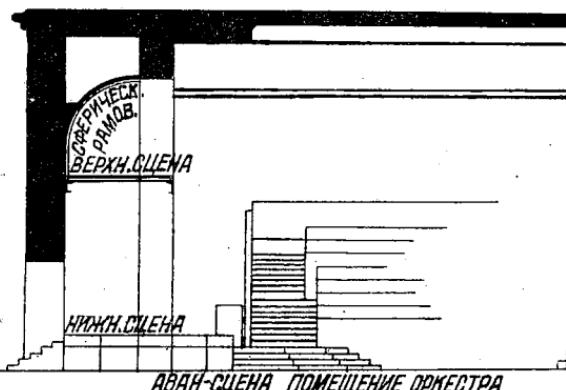
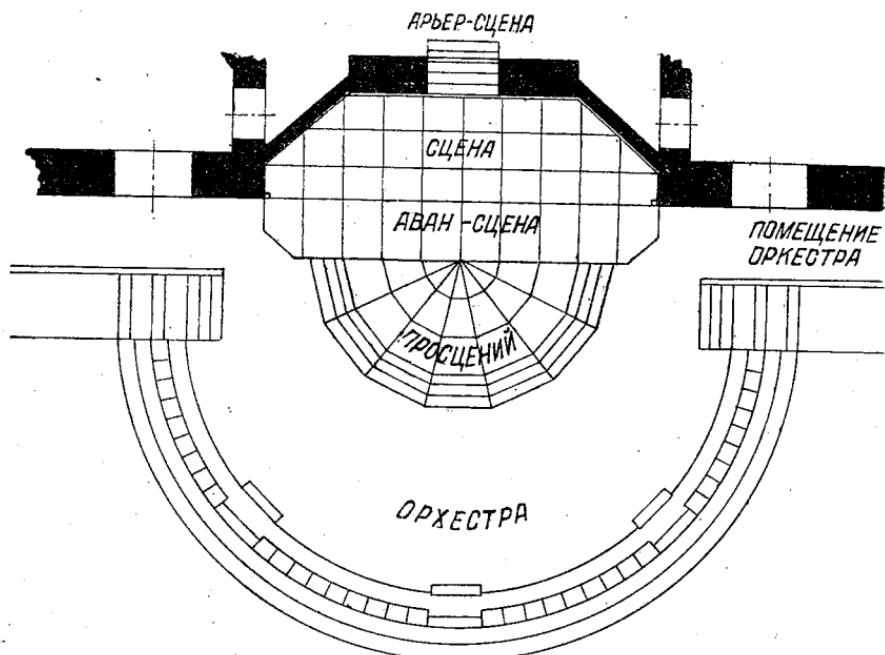
В условиях театрального спектакля, построенного на арене и окруженному зрителем, взаимоотношения усложняются. Слово и мимика актёра (в цирке это только номер в программе) имеют наибольшее значение в спектакле, и лишить один или два сектора зрительного зала этих ведущих элементов спектакля — это в сущности просто вычеркнуть зрителей тех же двух секторов из числа присутствующих на спектакле. В условиях данного театра возникает сложная задача такого построения мизансцены, при котором в пространственных чередованиях слово и движение располагались бы в одинаковой мере перед всем зрительным залом.

Наш самодеятельный театр хорошо знаком по участию в массовых празднествах со всеми сложностями такого расположения зрителя:

«В инсценировке на массовом празднестве есть целый ряд своих чисто технических преград, которые приходится преодолевать исполнителям, и специфическая «театральная» техника, конечно, здесь не может оказать во многом помощи участнику демонстрации. Ему приходится «играть» перед зрителем, расположенным вокруг него со всех четырех сторон, перед зрителем, находящимся или внизу (у автомобиля), или только в плотном кольце (среди сопутствующих), или перед зрителем, расположенным намного выше его (трибуны), «говорить» на открытой площади и вслед за тем в узкой улице, то есть при постоянно меняющихся акустических условиях»⁵⁶.

Мы задержались на таких условиях выступления на внепортальной сцене потому, что нам вслед за этим придется говорить об опыте использования у нас таких площадок. Кроме этого, целый ряд проектов наших новостроек, ломая традиционную фронтальность сцены-коробки, тем самым снова подымает вопрос о взаимоотношении архитектуры сценической площадки с построением самого действия на ней. Случай такого «внепортального» выступления в условиях нашей театральной жизни являются далеко не редкими эпизодами и поэтому вопрос о построении спектакля в таких условиях сохраняет в полной мере свою актуальность.

Первые опыты создания своей театральной арены, а не использования для спектакля циркового манежа, относятся



Масштаб: 1 0 1 2 3 4 5 м

Рис. 31. Сцена Театра юных зрителей в Ленинграде

к 1922 г. В Ленинграде сначала в зале б. Института живого слова, а затем в помещении б. Городской думы была оборудована Экспериментальным театром (рук. В. Н. Всееволодский-Гернгросс) сценическая площадка в форме арены, восьми с половиной метров в диаметре. Зрительный зал был построен в виде амфитеатра, окружавшего арену со всех сторон и делившегося на четыре сектора. Секторы отделялись между собой проходами на высоте нескольких рядов, остальные же охватывали сплошным кольцом весь амфитеатр. На уровне верхнего ряда был сделан широкий циркульный проход. Действие развивалось как на самой арене, так и в проходах, на ступеньках амфитеатра и на кольце верхнего ряда.

В том же году открылся в Ленинграде Театр юных зрителей со своей своеобразной сценической площадкой, которая в неизменном с тех пор виде функционирует в этом театре и поныне (рис. 31). Каковы же были теоретические предпосылки для оборудования такой площадки?

Основоположник этого театра и бессменный его руководитель А. А. Брянцев считает, что всякая сценическая вещь должна принимать активное участие в общении актера со зрителем, и при пластической форме самого актера наиболее совыразительной явится «архитектурная или конструктивная установка»⁵⁷, и тогда «сценическая площадка должна быть трактована как сумма сценических вещей, находящихся в органической зависимости от сценического человека» (Брянцев)⁵⁸.

И если этот сценический человек должен быть прежде всего подвижным и преодолевать большие сценические пространства, если и вся композиция спектакля должна приобрести острую динамичность, то, по мнению организаторов театра, наиболее выгодной площадкой являлась форма циркового манежа или оркестры античного театра. Для осуществления такой площадки ТЮЗ воспользовался помещением б. Тенишевского училища, где имелся зал с амфитеатром, партером и площадкой, удобной по своей форме для тюзовской сцены. «Мы разобрали партер, и получилась оркестра с диаметром около 15 метров, окруженная амфитеатром на 500 зрителей» (Брянцев)⁵⁹. Но такая форма сценической площадки не позволяла выгодно использовать ее со стороны вещественного оформления, поэтому пришлось прибегнуть к некоторому членению сцены. В законченном виде сцена ТЮЗа делится на пять частей и представляет собой: площадку перед первыми рядами амфитеатра полукруглой формы (около 15 метров в диаметре), семигранный просcениум, несколько возвышаю-

щийся над уровнем пола, авансцену, очень незначительную по глубине нижнюю сцену и над ней верхнюю сцену, которая в то же время служит колосниками для нижней сцены. При желании до конца детализировать очень строгую по существу площадку ТЮЗа можно обнаружить даже и небольшую по размерам арьерсцену.

При таком построении сценической площадки пришлось прибегнуть и к иным видам оформления спектакля, чем на обычной сцене-коробке. Пьесы с большим числом эпизодов и при отсутствии занавеса в одних случаях заставили ввести своеобразных слуг просceniuma для смены отдельных частей оформления; в других, более поздних, постановках развивается линия механизированной трансформации самой установки (В. И. Бейер и А. Е. Гофман). Для первого приема характерны: «Похититель огня», при постановке которого подвижной станок в виде скалы переставлялся «обезьянами» и создавал новый вид оформления, и «Том Сойер», оформленный преимущественно перемещающимися кубиками. Для механизированных трансформаций примером могут служить: постановка «Предателя» со врачающимися ширмами и «Тиль Уленшпигель», где основная установка дает целый ряд механизированных смен различных картин. Несколько особняком стоят «Близнецы», о которых мы уже говорили, с их подвижными площадками (коридорами) вдоль сцены и «Свои люди — сочтемся», оформленные развернутым двусторонним павильоном.

Неизменным и наиболее активным борцом против сцены-коробки в течение многих лет выступает В. Э. Мейерхольд, которому до сих пор, за исключением отдельных случаев, приходилось вести борьбу внутри самой же сцены-коробки. Мы неоднократно приводили примеры такого «взрывания изнутри» сцены-коробки. В ближайшее время оно должно завершиться постройкой «своей» сцены для театра им. Вс. Мейерхольда, освобождающей его от враждебной для него сцены-коробки.

По пути эксперимента и отказа от сцены-коробки пошли ученики В. Э. Мейерхольда — Н. Охлопков и М. Цетнерович, проделавшие интересную работу в театре «Красной Пресни» (Москва, б. Реалистический театр). В постановки «Разбег» Ставского и «Мать» М. Горького они внесли, кроме перепланировки сцены и зрительного зала, целый ряд приемов кинематографического размещения действия (приложение 63).

Основная игровая площадка перенесена в центр партера. Зритель размещается в оставшейся свободной части партера,

на балконе и на месте бывшей сцены. В «Разбеге» действие происходит, кроме центральной площадки, на продольных площадках по бокам зала, на верхней боковой тропе-спирали, опоясывающей зал, и на лесенках, соединяющих центральную площадку с верхней тропой. С некоторыми изменениями, но исходя из тех же принципов, оформляется место действия и в «Матери» Горького. Такое расположение сценической площадки позволяет размещать действие в непосредственной близости к зрителю, подойти к своеобразной подаче отдельных кусков «крупным планом», перебрасывать отдельные части спектакля в самых различных направлениях и осуществить в новых приемах театральную передачу литературного произведения.

Таковы наиболее интересные и осуществленные на практике уже советского театра опыты отказа от сцены-коробки.

2. ТЕАТРАЛЬНЫЕ НОВОСТРОЙКИ

РОСТ СТРОИТЕЛЬСТВА

Простое перечисление строящихся и запроектированных новых театральных построек уже говорит о громадном сдвиге, который происходит у нас на этом фронте. Театры в Ростове, Харькове, Новосибирске, Свердловске, Иваново-Вознесенске, Эривани, Тифлисе, Сталинабаде, театр им. Вс. Мейерхольда, театр Совета профсоюзов в Москве, театр Центрального дома Красной армии — это далеко не полный список новых театральных построек, которые должны быть закончены в течение второй пятилетки. Мы не говорим о театральных помещениях в тех громадных культурных комбинациях — домах и дворцах культуры, которые один за другим возникают на самых различных участках нашего Союза.

Если добавить к этому, что многие из строящихся или намеченных к постройке театров должны вмещать 3000 (Новосибирск), 3250 (Сталинабад), 4000 (Харьков), 5000 (Свердловск) посетителей, а помещения Дворца советов рассчитаны: Малый зал на 5900 и Большой — на 15 000 человек, то картина гигантского роста нашего культурного строительства на этом фронте расскажет о том, что за все время существования театра не было еще ни одного такого случая ни в одной стране мира, чтобы одновременно создавалось и вступало в строй на протяжении нескольких лет такое количество новых очагов театрального искусства. Сеть театров только РСФСР выросла с 330 в 1930 г. до 480 в 1933 г., пропустив за

последний год 54 миллиона зрителей. Одна Москва имела 65 театральных единиц.

Социалистический рост первого в мире пролетарского государства является объяснением и залогом такого исключительного роста советского театра. Резолюция XVII съезда партии по докладам тт. Молотова и Куйбышева, говоря о росте культурного строительства нашего Союза, дает генеральную линию развития нашей социалистической культуры и намечает в дальнейшем также широкое развитие театральных новостроек.

Театр с каждым днем входит все более и более крепким звеном в нашу политico-массовую работу, принимая на себя трудные и сложные задания выразить в образной форме своего искусства, в стиле социалистического реализма, всю широту и глубину нашего социалистического строительства и борьбу за нового человека на пути к бесклассовому обществу. Эта главная его задача определяет и основную магистраль его творческих исканий, его драматургию, творческий метод режиссера и художника. Социалистический реализм заставляет театр обратить внимание на самые разнообразные участки нашей действительности. А наша социалистическая действительность толкает театр к творческому многообразию, к исканиям новой формы.

Используя старые жанры (опера, драма, комедия и т. д.), советский театр дает новые сценические истолкования этих жанров и наряду с этим создает и осуществляет новые жанры театрального искусства. Советский театр создал массовое действие, которое в отдельных своих частях прорвало границу между актером и зрителем и вовлекло зрителя в ряды исполнителей. Все это заставляет в корне пересмотреть современное театральное здание и налагает новые задачи на художника-архитектора и строителя — найти в искусстве и в технике новые формы для социалистического театра.

Классификация театральных построек Семпером на основе сценических жанров была частично приемлема для нас, когда мы говорили о театре XIX века, но сейчас, когда функции театра расширились, эта квалификация Семпера теряет для нас ценность. Современные новостройки уже идут под знаком пересмотра всего комплекса театрального здания. В первую очередь отбрасывается та особенность театра, которую он приобрел в конце XIX и в начале XX века. Взамен узкой задачи театра как места, где играют и смотрят спектакль, появляются театры в системе домов и дворцов культуры, выдвигаются новые задания — создать площадям не только для спектаклей различных театральных направлений,

но в то же время и удобный для массовых инсценировок, физкультурных состязаний, демонстраций и т. д.

Также впервые в истории театра возникают и разрешаются задачи оборудования клубных площадок, и впервые ставится вопрос о создании сети колхозных театров.

■

Карта распределения театральных построек зависит от социально-экономических условий. Так, например, феодальный строй создает в своих столицах театры. Остатки таких театральных построек мы можем, например, и сейчас еще видеть в Германии. Развитие торговли и возникновение торговых центров влияет в свою очередь на изменение карты распределения театральных построек. Пример из прошлого — это наши театры Поволжья и особенно Нижний-Новгород с его ярмаркой. Возникновение крупных промышленных центров также влияет на распределение строительства театров. Словом, смены, наслоения и переакцентировки политических и экономических центров со всей последовательностью сказываются на развитии и перестроении сети театров.

Закономерность такой перепланировки сети театров встает с исключительной силой и в тех театральных новостройках, которые мы имеем сейчас в нашем Союзе. Рядом с постройкой новых театров в наших крупных политических центрах, возникает новая сеть театров, связанная уже с индустриальными центрами, рабочими городками, поселками и т. д. В тех же крупных наших центрах, где можно насчитать десятки существующих театров, строятся новые театральные здания в рабочих районах. Часте всего эти постройки связывают в целое с культкомбинатами дворцов культуры. Вслед за одними из первых домов культуры в Ленинграде (Московско-Нарвский и Выборгский) эта сеть разрастается, охватывая территориально самые отдаленные в нашем Союзе индустриальные центры.

В Пролетарском районе в Москве, на месте снесенного Симонова монастыря идет строительство громадного дворца культуры, причем малый театр на 1200 человек уже функционирует с 29 сентября 1933 г. Строится театр в Новосибирске, где число рабочих выросло к 1933 году до 60 тыс. человек. Открыт дом культуры и в Березниках, где население за последние годы выросло в четыре раза; построен дом культуры с театром на тысячу человек в городе-заводе Бежища; целая сеть домов культуры выросла в Донбассе и в других промышленных областях. Ждут постройки настоящих, хоро-

шю оборудованных театров Магнитогорск, Днепропетровск и другие гиганты первой и второй пятилетки.

Наша деревня строится на социалистических началах. Мы имеем колossalный рост колхозов и крупных совхозов. Колхозник идет к зажиточной жизни. Он вырос политически и культурно. Вся эта обстановка современной «деревни» выдвигает требование обеспечить колхозника всеми видами культурной работы и в частности обеспечить театральной сетью. Наша деревня, идущая по социалистическому пути, не может удовлетвориться гастролирующими бригадами по случаю той или иной кампании; наши спектакли в школе, амбаре, зале помещичьей усадьбы или прямо на открытом воздухе (мы говорим именно о «спектакле») являются еще остатками неизжитой бедности. На смену этой форме гастролей и спектаклей в случайном помещении должна притти настоящая театральная работа в постоянных стационарных помещениях для театров и кино.

Первым крупным шагом в этом направлении явилось постановление правительства УССР (1933 г.) о постройке на Украине 150—200 колхозных театров. По плану Наркомпроса УССР, эти театры должны войти в художественные комбинаты, где будет осуществляться вся культурно-просветительная работа в деревне. Театральные помещения должны одновременно служить для киносеансов, спектаклей, музыкальных выступлений, лекций и т. д. В феврале 1934 года Киевская область уже приступила к постройке в районах сплошной коллективизации 14 колхозных театров на 350 зрителей каждый. В то же время в Западной Сибири, в деревне Лушниках, строится, по инициативе политотдела МТС, дом культуры, где оборудуется также и театральное помещение. Каждый день приносит нам свежие известия о возникновении новой периферии советского театра.

Тема колхозно-совхозного театра, поставленная сейчас перед советским архитектором и строителем, представляет еще значительные трудности не только по новизне (здесь может во многом помочь опыт постройки городских домов культуры и клубов), но и в силу местных условий: например, при постройке театра строители могут столкнуться с ограниченным электропитанием или отсутствием электростанции и т. д. Сценическая площадка таких театров должна быть при наиболее простой механизации достаточно гибкой. Категорический отказ от сцены-коробки в условиях колхозных театральных построек является совершенно недопустимым, так как это нарушило бы возможность приезда отдельных театров,

в большинстве случаев строящих свои постановки в условиях и из расчета на сцену-коробку. В то же время сохранение сцены-коробки в нетронутом виде и особенно в пределах кулисной системы, естественно, не может обеспечить не только художественного роста, но и достаточных удобств для монтировки современного спектакля.

Неотъемлемое совпадение театра и кино в одном помещении выдвигает задачу по-новому использовать кинобудку, превратив ее в светофорный пост, как это мы наблюдаем на практике американских театров. Все это шаг за шагом выдвигает ряд новых соображений для конкретного разрешения проблемы колхозного театра, требующей исследовательской проработки и практических мероприятий.

Такова общая картина наших театральных новостроек и их роста. Старая Россия имела десяток театров в столице, один, редко больше, в губернском городе, да театры в помещичьих усадьбах. На смену этим «памятникам старины» вырастает новая «географическая карта» советских театров с десятками театров в крупных городах, театральными новостройками в рабочих районах, индустриальных центрах и с молодой сетью колхозно-совхозных театров.

ВИДЫ НОВОСТРОЕК

В наши задачи не входит установление какой-либо новой классификации театральных построек взамен устаревшего деления по жанровым признакам. Такая задача в отношении наших новостроек была бы несколько преждевременной. Намечающиеся группировки, о которых мы упоминали в предыдущих разделах, не только не получили хотя бы первоначального завершения, но часть из них, как, например, колхозный театр, мы застаем еще в процессе становления. Нас интересует в данный момент наметить основные вехи сценического оборудования новых театральных построек и дать ряд наиболее характерных, с нашей точки зрения, примеров.

Несомненно, что для современного режиссера, художника, архитектора и строителя то положение, что архитектурные формы театра и механизация сцены тесно связаны с творческими перспективами и постановочными возможностями, является теперь уже бесспорным. Отсюда прямой и естественный выход подчинить проекты зрелищной части театрального здания тому творческому коллективу, который в дальнейшем будет играть на этой площадке. Такой идеальный выход, как мы знаем, не раз уже имел место, но только как исключение

из общего правила. В истории советского театра мы уже встречались с практикой ленинградского ТЮЗа, сейчас строится новое помещение для театра им. Вс. Мейерхольда, намечается к постройке театр им. Немировича-Данченко и ряд других. Но и в практике нашего театра такие случаи будут оставаться только исключением из тех десятков больших театров и сотен сравнительно небольших игровых площадок, которые вырастут на территории нашего Союза в течение второй пятилетки.

Соображения, которые обычно высказываются по этому поводу, сводятся к двум основным мотивам. Первый, и, по нашему, менее основательный, говорит о том, что нельзя строить театральное помещение из расчета на специфические постановочные требования определенного театра. Каждый театр переживает ту или иную творческую полосу, и с течением времени помещение, выстроенное для него, становится устаревшим и неприемлемым даже для данного театра, не говоря уже о других, чуждых ему по своему направлению. Но речь может идти не об отдельных обостренных экспериментах, а о подчинении игровой площадки отстоявшимся требованиям театра. Поэтому более значимым является второй мотив, который утверждает, что подобное подчинение может иметь место только в отдельных случаях, когда перед нами налицо крупное художественное течение, которому надо дать возможность наиболее полно раскрыть свои искания, и при этом только в том случае, если постройка осуществляется при наличии в данной местности других театральных зданий. Последнее диктуется теми соображениями, что нельзя оставить рабочий район или индустриальный центр с таким театральным сооружением, в котором мог бы играть только один театральный коллектив, и тем самым лишить рабочего зрителя возможности увидеть спектакли других крупных театров нашего Союза. Эти соображения, как мы увидим дальше, во многом контролируют выдвигаемые проекты наших театральных новостроек.

Такое положение вещей далеко еще не снимает вопроса о взаимоотношении творческих путей театра и архитектурных, говоря условно, форм его здания. На двух полосах наших театральных течений за последнее время стоят две, исключающие друг друга по форме, сценические площадки.

В одном случае это — театр, стремящийся художественным произведением воздействовать на своего зрителя в образной, но в то же время и в иллюзорной форме. Для такого театра необходимо отстранение зрителя от актера, разграни-

чение их портальным зеркалом. Сцена-коробка с относительно необходимой механизацией продолжает служить для такого театра вполне достаточной игровой площадкой, а оборудование зрительного зала интересует театр такого направления только как разрешение эстетических, оптических и акустических задач.

На другом полюсе, под знаком пересмотра принципиальных основ театра, а по существу отказа от него, — выдвигаются принцип демонстрации подлинных событий, самодеятельность зрителя, физкультурный тренаж и т. д. Этот «театр» уже не допускает никаких границ между зрителем и актером, а отсюда чаще всего стремление построить сцену по принципу циркового манежа или площадки стадиона.

Примером такого отказа от театра может служить хотя бы проект архитектора Леонибова для дворца культуры в Пролетарском районе (Москва). Автор намечает устройство круглой манежной сцены, обрамленной местами для зрителей, причем места могут быть совершенно убраны, и тогда все «театральное помещение» будет представлять собою голое поле для самодеятельности зрителя.

Творческий путь советского театра не может примириться ни с первой, ни со второй точкой зрения. Если вторая ведет в конечном результате к отрицанию образного разрешения спектакля, подмене его хотя бы и очень значимыми событиями (демонстрация), бодрыми физкультурными упражнениями, но лежащими за пределами искусства театра, то первая лишняя в лучшем случае определяет собой творческий застой театра. Но между этими полюсами лежит громадное поле деятельности советского театра, который в своем подлинном наступательном движении не замыкается в узкие рамки единобразия.

Какой должна быть сцена театра, чтобы могли играть один за другим: МХАТ, ТИМ, Камерный театр, оперные и балетные театры? Решение этого вопроса имеет место не только в теоретических и критических высказываниях, но и в ряде практических начинаний (ряд проектов Харьковского театра, Новосибирский театр, ЦДКА). Эти проекты предлагают придать сценической площадке и зрительному залу наиболее гибкую форму, которая, видоизменяясь согласно постановочным требованиям и условиям данного художественно-го дня, позволила бы удовлетворить самые разнообразные требования.

«Нам нужно такое театрандис, которое бы предоставляло необходимые сценические условия имеющимся в театре твор-

ческим направлениям, давало бы пролетарскому театру максимум постановочных возможностей. Это положение в свою очередь выдвигает необходимость создания трансформирующегося театра с такой системой сцены и зрительного зала, которая давала бы ряд трансформаций от академических постановок через массовый театр до поля массовых действий и обеспечила бы участие самодеятельных коллективов в сценическом действии.

Все эти моменты ставят перед нами задачу создать совершенно иную систему и сцены и зрительного зала, чем это было в прошлом, буржуазном театре. Мы уже не можем ограничиться одной глубинной сценой с восприятием какой-нибудь картинной плоскости. Мы выходим со сценической площадки в зрительный зал. В связи с этим выдвигаются моменты механизации не только сценической площадки, но и части зрительного зала.

В проектировании сцены нам, повидимому, нужно на определенный период времени для целого ряда оперных и других постановок, например, попутнических направлений, сохранить сценическую колосниковую коробку, но нужно сделать ее таким образом, чтобы максимально способствовать развитию просцениума, развитию внедрения сцены в зрительный зал. Театральная техника тоже должна быть переведена на более высокую ступень. Прежними кустарными способами нельзя обеспечить динамичность постановок, быструю смену декораций без закрытия занавеса. Необходимо мертвый планшет сцены заменить механизированным, иметь сценические фурки, снабженные электромотором для подачи декоративных конструкций на сцену, надо иметь систему лифтов и прочих устройств, обеспечивающих быструю подачу заготовленных актов» (Мордвинов) ⁶⁰.

В этой цитате мы встречаем и некоторые несообразности, как, например, вульгаризация разграничения путей пролетарского и «попутнического» театра (для последних автор сохраняет как уступку... колосниковую коробку) или широкий размах в постройке театрального здания, пригодного и для «академических» постановок и для «поля» массовых действий. Но в основном т. Мордвинов более или менее полно формулирует наиболее распространенную сейчас идею трансформирующейся сцены.

Рассматривая задачи трансформирующейся сцены как готовность принять самые различные формы выступлений, начиная от политической демонстрации, переходя к массовым выступлениям и спектаклям самых разнообразных театраль-

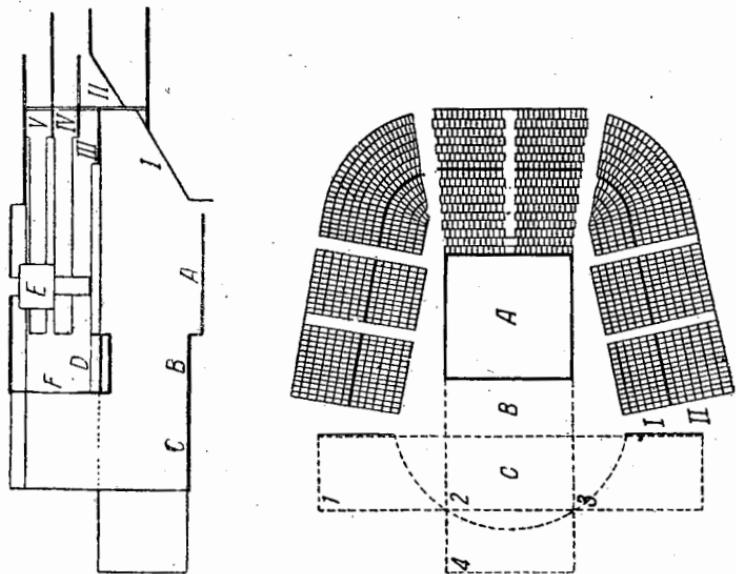
ных направлений, мы уже не можем ограничиться пределами игровой площадки. Самое представление о месте действия, вернее, о местах действия при таких условиях должно быть решительно пересмотрено.

При трансформирующейся сцене необходимо: во-первых, дать возможность нарушать границы портальной сцены, связывая ее в одном пространственном разрешении со зрительным залом; во-вторых, обеспечить возможность организованного переноса действия в зрительный зал; в-третьих, найти приемы трансформации самого зрительного зала для построения действия в центре зрительного зала. Таковы основные задачи, связанные с театрально-зрелищными выступлениями.

Использование театрального помещения в целях политических собраний и демонстраций дополняет этот перечень своими требованиями: свободного прохождения через зал массивных колонн, непосредственной связи зрительного зала со сценой, оборудования места для президиума.

При таком положении ранговый зал становится менее всего приемлемым, и на смену ему все чаще и чаще выдвигаются амфитеатральные формы. Для его трансформации в ряде проектов отдельные части помещаются на вращающемся кругу и откатываются на сцену, опускаются, уходят под задние ряды амфитеатра, освобождая, таким образом, центральную часть зала под зрелищную площадку. Связь сцены со зрительным залом во многих проектах осуществляется либо ступенчатым просceniumом, который в отдельных случаях может убираться, или пандусами, то есть пологими бесступенчатыми спусками. Для сценического действия в зрительном зале игровые дорожки огибают зрительный зал по внутреннему кольцу, и такой же рельсовый путь по внешнему кольцу позволяет перемещать механизированные фурки. Развитая авансцена или часть планшета, вынесенного за портал, дополнительные сцены по бокам, механизированные кольцевые сцены, запасные боковые «магазины» на уровне планшета и в трюме, — словом, весь зачасто западноевропейской и американской техники, о которой мы уже говорили, используется современным архитектором и строителем для осуществления современных театральных новостроек⁶¹.

Трансформирующаяся сцена, не принимая обязательной формы для каждой новостройки, в то же время является тем стимулирующим началом, которое можно проследить на большинстве крупных театральных новостроек. Допуская иногда и значительные отклонения от тех основных требований, которые мы привели, проектировщик уже не останавливается



*Рис. 32. Ф. Мольнар
Проект театра*

на замкнутой конструкции сцены и зрительного зала, а пытается в каждом отдельном случае придать им более гибкие формы. В принятом проекте театра ЦДКА (Алябин и Симбирцев) на 3000 зрителей мы встречаем большую сцену (62 метра глубиной), с широко развитой авансценой, пандусами, связывающими сцену со зрительным залом. Сцена допускает расстолагать на ней до полутора тысяч человек, въезжать на нее автомобилям и кавалерии и т. д. Проект Сталинабадского театра (Таджикистан) на 3200 зрителей предусматривает такой же пропуск на сцену автомобилей, кавалерии и тракторов. Причем сцена будет поочередно обслуживать два зрительных зала: летний и зимний. С такой же двусторонней сценой для зимнего и летнего зала строится большой театр в Эривани, который будет иметь, кроме основной сцены и широкого просcениума, по две добавочных (боковых) сцены с жесткими горизонтами на фронте каждой. В зрительном зале намечается постройка вращающегося партера для превращения зрительного зала в стадион.

Среди проектов новых театральных построек в Западной Европе мы встречаем интересный план постройки театра Ф. Мольнара, который в некоторых своих частях приближает-

ся к разрешению той же задачи «трансформирующегося театра». Все игровое пространство по этому проекту разделяется на четыре отдельных сцены (рис. 32).

Первая сцена помещается в центре зрительного зала, который обнимает ее с трех сторон своей U-образной формой. Эта сцена представляет квадратную площадку 12×12 метров. Она механизирована и может опускаться и подыматься как целиком, так и по отдельным частям. Кроме сценического действия, сцена допускает организацию на ней физкультурных выступлений, состязаний и т. д.

Вторая сцена находится за первой сценой перед четвертой стеной зрительного зала. Она представляет собой прямоугольную площадку 12×6 метров и, по мысли Мольнара, предназначается для спектаклей, оформленных по принципу «рельефной» сцены.

Третья сцена располагается за четвертой стеной, в которой автор намечает оборудование портального зеркала размером 12×8 метров. Она проектируется уже с таким расчетом, чтобы на ней могли идти спектакли, оформление которых рассчитано на глубинную сцену.

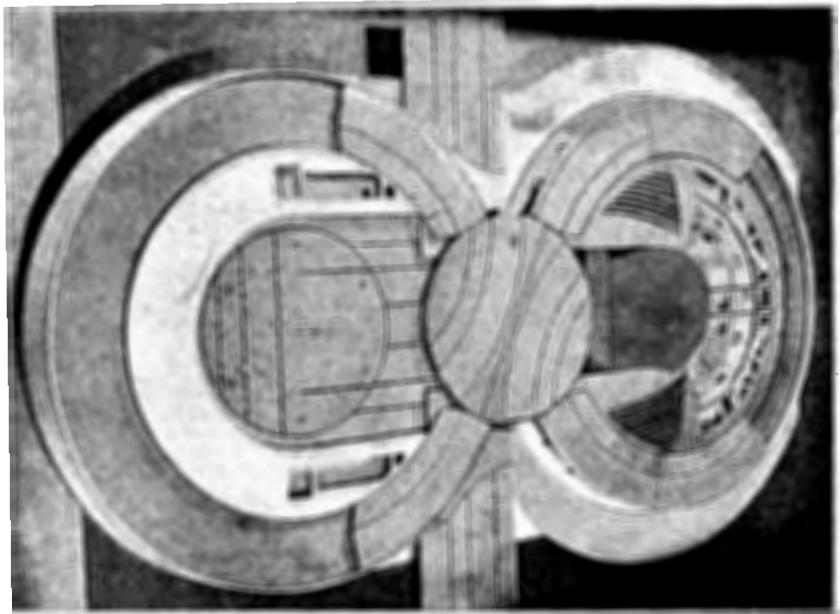
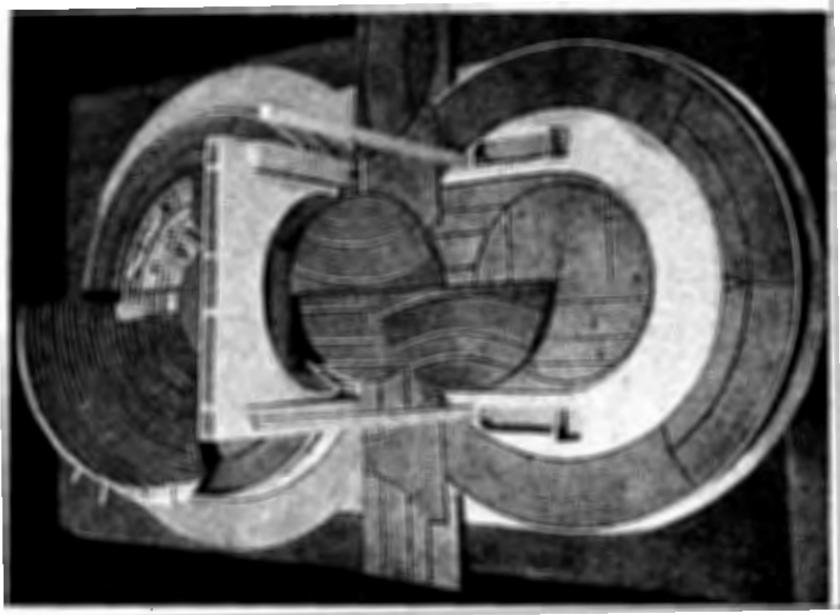
Четвертая сцена представляет собою уже подвесную сцену, находящуюся над второй сценой.

Механические музыкальные и звукомонтажные инструменты, радио, световые эффекты, висячие и подвижные мостики, расположенные в зрительном зале, приспособления для водяных эффектов и ароматическая пульверизация дополняют общую картину проекта Мольнара.

Мы приводим этот проект как некоторую параллель проектам «трансформирующегося театра», возникающим сейчас у нас.

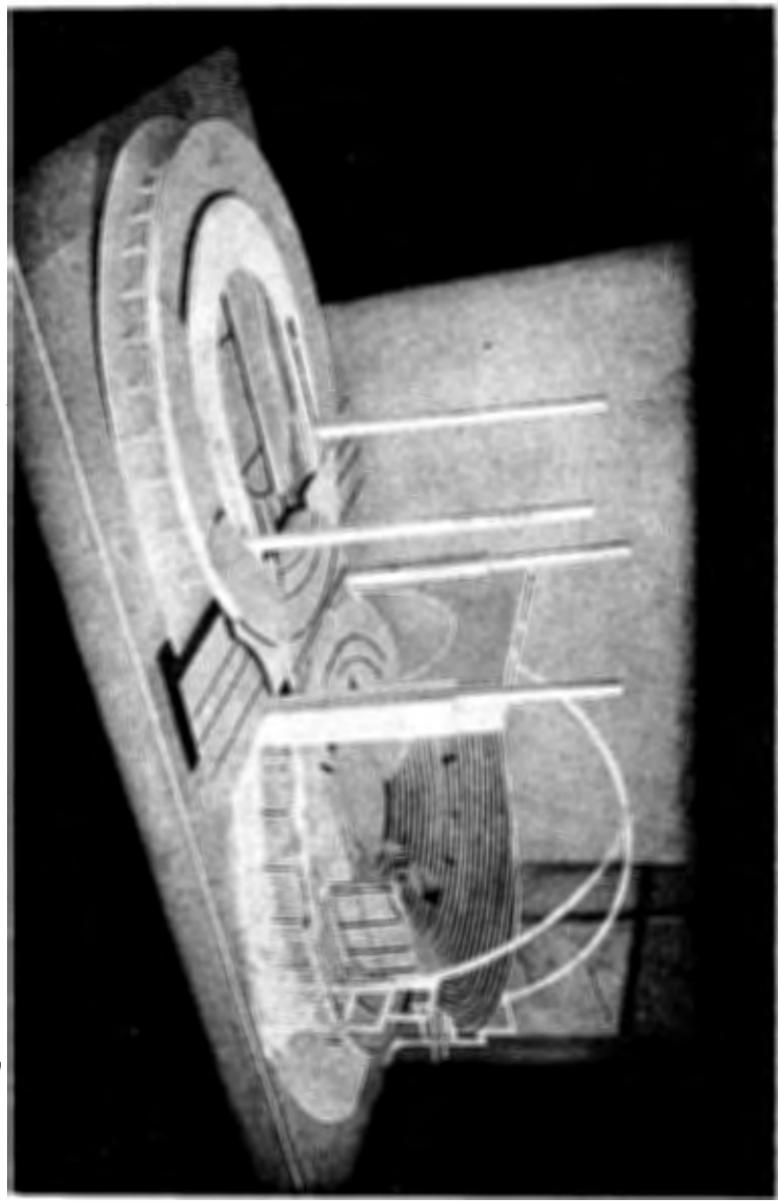
Вместе с задачей создать наиболее гибкую форму для разнообразных выступлений и спектаклей различных театральных направлений сохраняет свою силу и вопрос о пространственных пределах театрального искусства.

Одной из коренных задач современного советского театра является показ человека на разнообразных участках социалистического строительства, его слитности с коллективом, его индивидуального роста, освобождения от пережитков, перевоплощения всей психики человека на пути к бесклассовому обществу. Живой человек, а не выхолощенное схематическое изображение, активно борющийся с окружающими препятствиями и личными путями, настойчиво разрешающий сложные задачи, — вот образ человека, который создает социалистический реализм, который неотъемлемо входит в нашу драму.



Прил. 64 и 65. Худ. Курилко и арх. Бардт
Новосибирский театр

Илл. 66. Худ. Ильинко и сър. Барбен. Икономодернистичен



матургическую практику и с каждой новой постановкой все более и более полноценно разрешается театром. Мы придаем сейчас актерскому исполнению большое и решающее значение, повышая требование к истолкованию персонажа вплоть до технического разрешения стоящей перед ним задачи. Интонация, мимика, грим, владение костюмом, — словом, весь комплекс исполнительского атрибута должен служить его оружием в этой борьбе за создание образа живого человека, и все это должен увидеть и услышать зритель.

Вот это последнее условие, — чтобы зритель мог наиболее полно воспринять игру актера, — и ставит вопрос о пространственных пределах театрального искусства. Для зрителя мало видеть только двигающуюся фигуру актера, переходящего слева направо, садящегося или встающего, мало слышать только громко выговариваемую фразу и пропускать те интонации, которые актер не должен давать на форсированном звуке. При больших масштабах зрительного зала и отдаленности мест от сцены такие провалы в восприятии спектакля неминуемы. А в тех частях спектакля, где слышно и видно все, зритель отдаленной части зала все время находится в напряженном состоянии «ловителя» отдельных фраз и мизансцен. Возвращение к «маскам» и «котурнам» не может разрешить такой задачи нашей драматургии театра, о которой мы говорим. Отсюда возникают и те противоречия между оригинально задуманным, но кабинетным проектом нового театра и подлинной практикой театра. Примером может служить хотя бы работа архитектора Никольского, предложившего построить театр, у которого сцена занимала бы сто метров по фронту.

Было бы дикой нелепостью, под давлением стоящего перед нами вопроса о пространственных пределах, говорить о возврате к камерности, к постройке интимных театров с незначительными по своим размерам зрительными залами. Тысяча зрителей — норма, которая в свое время обозначала признак «большого» театра, теперь для нас стала нормой «малого» театра. Две-три тысячи зрителей является рядовым заданием для современного проектировщика при постройке нового театра. И вот здесь перед архитектором и строителем нового театра возникает сложная задача. Исходя из всех доступных для них предпосылок, архитекторы и строители должны дать гарантии в правильных пространственных взаимоотношениях актера и зрителя. Массовые инсценировки, физкультурные состязания, самодеятельные игры и т. д. могут оперировать большими пространствами и иными масштабами.

Актер и наиболее полное восприятие его игры должны быть теми основными «масштабами», которыми мы должны определять нормы современной театральной новостройки.

Исходя из этого, мы подвергаем сомнению амфитеатральный зал, который при большом количестве зрителей заставляет слишком далеко относить последние ряды, что и приводит к тем нежелательным результатам, о которых мы только что говорили. Взамен амфитеатрального зала предлагаются уже не раз осуществлявшиеся на практике варианты амфитеатра в сочетаниях с одним или двумя балконами. Архитектор Мельников реставрирует мысль Цельцига и располагает балконы по сферическому потолку зрительного зала так, что по мере наслаждения одного балкона над другим они в то же время придвигаются ближе к сцене, уравновешивая тем самым расстояние от зрителя до игровой площадки.

Задача оборудования зрительного зала с большим количеством мест и в то же время гарантирующего качество восприятия спектакля, остается далеко еще не разрешенной. Остаются также не выясненными те пространственные нормы, при которых трансформирующаяся сцена и зрительный зал могут обслуживать попаременно и театральные представления, требующие относительной близости зрителя к сцене, и массовые выступления, допускающие значительно большие масштабы зрелищных сооружений.

Переходя к отдельным новостройкам, мы остановимся на оборудовании пяти новых театров, из которых каждый представляет своеобразный и интересный путь к разрешению намеченного во второй пятилетке театрального строительства.

Первый — это постройка Харьковского театра. На объявленный международный конкурс поступило 144 проекта, из них 100 иностранных (12 стран). Среди материалов, которые были собраны на этом конкурсе, есть целый ряд очень ценных и оригинальных мыслей, которые безусловно найдут свое развитие в наших дальнейших новостройках. Мы рассмотрим из всего числа проектов только незначительную часть, которая, по нашему мнению, представляет наибольший интерес.

Второй — Красный театр, который строится в системе ленинградского Народного дома им. К. Либкнехта и Розы Люксембург на месте сгоревшего драматического театра. Сравнительно небольшой театр интересен для нас как пример оборудования сценической площадки в пределах сцены-коробки с механизированным планшетом, богато развитыми средствами освещения и радиофикацией театра.

Третий — Ростовский театр, намного превышающий по своим масштабам Красный театр. Этот театр является образцом богатой механизации всех частей сцены-коробки и имеет возможность вынести действие в зрительный зал.

Четвертый — Новосибирский театр, представляющий в настоящее время наиболее полный опыт осуществления принципа трансформирующейся сцены и зрительного зала.

И пятый — Театр им. Вс. Мейерхольда — результат работы над системой всего театрального здания самого художественного руководства и создателя этого театра — Всеволода Эмилиевича Мейерхольда. Этот театр должен быть отнесен к тем немногим и «счастливым» случаям для театрального коллектива, о которых мы уже говорили, когда архитектурные формы складываются под непосредственным влиянием творческих заданий театра, использования его опыта и намечавшихся путей его дальнейшего художественного роста.

Харьковский театр. На конкурс по составлению проекта Харьковского театра массового музыкального действия на 4000 зрителей, как мы говорили, поступило 144 проекта. Часть из них, даже рекомендованных советом жюри к приобретению (например Теспис — Германия), представляет собой перепевы механизированной сцены-коробки, снабженной развитой авансценой типа берлинского Большого драматического театра. Другая часть уклоняется в диаметрально-противоположную сторону и идет уже по линии отрицания не только остатков сцены-коробки, но и вообще какой бы то ни было фронтальности сценического действия. Выбирая для своих проектов воинственные девизы вроде: «Долой сцену!» (архитекторы Ликин и Панин — Москва), авторы в сущности сводят задание постройки театра к уже знакомой нам тенденции подменить театр площадкой стадиона или циркового манежа. Последнее находит наиболее полное выражение в проекте под девизом: «Красный квадрат», где сцена представляет механизированный круг, окаймленный замкнутым амфитеатром.

Более интересен проект шведских архитекторов во главе с И. Курманом. Зрительный зал по этому проекту — амфитеатр. Часть амфитеатра, прилегающую к сцене, можно откатить под вестибюль и тем самым слить опускающуюся в то же время сцену со зрительным залом. Этим же перемещением достигается одновременное заполнение зрителем вестибюля, а раскрытие его допускает участие в общей демонстрации и находящихся на улице. Две сцены: одна глубинная с развитыми арьерсценой и боковыми «магазинами», снабженная

перемещающимся горизонтом, и вторая — предпортальная, позволяют использовать их как поочередно, так и одновременно.

Проф. Вальтер Грошиус, известный нам как автор проекта театра Пискатора, выступает на конкурсе с проектом богатой кинофикации зрительного зала и сцены. С этой целью он устанавливает в углах верхнего ряда амфитеатра два кинопоста, которые перекрестными лучами бросают проекции на противоположные стены зрительного зала. Такой прием позволяет одновременно с игрой актеров на сцене дать сопутствующее действие на экранах зала или начать или закончить событие на сцене киноэкраном. За исключением кинофикации, проект Грошиуса для Харьковского театра не представляет значительного интереса.

Следующий проект также знакомого нам художника-архитектора Нормана Бель Гидеса намечает монолитное сооружение нескольких площадок. Требование: дать в одном и том же здании возможность показать театральные представления, провести физкультурные состязания, политический митинг и т. д. — Бель Гидес решает тем, что механически расчленяет здание на три отдельные части и для каждой из них он, в системе одной и той же постройки, проектирует отдельную площадку. Повторяя в этом отношении свою же мысль (Репертуарный театр), Бель Гидес, несмотря на ряд отдельных интересных частей своего проекта, делает явно опибочное разрешение поставленного перед ним задания.

По проекту Бель Гидеса, внутри здания помещаются сцена и зрительный зал (амфитеатр) на 4000 человек. На перекрытии здания он располагает открытую эстраду и амфитеатр на 2000 человек. Перекрытие здания и все прилегающие к нему пристройки образуют ряд грандиозных площадок и уступов и рассматриваются автором как площадка для массовых инсценировок, допускающая одновременное участие до полутора тысяч человек. Вокруг здания для зрителей массовых инсценировок строится специальная площадка, вмещающая до 60 000 человек.

Более оригинальное разрешение задания дает в своем проекте японский архитектор Реншичиро Каваката. Его сценическая площадка представляет четыре концентрических круга, из которых два неподвижных и два механизированных. Сцена представляет следующую картину: в центре располагается круг, который целиком и по частям может подыматься и опускаться; далее за неподвижным кольцом идет круг, который разбит на двенадцать плунжерных площадок и в свою

очередь охвачен неподвижным кольцом. Между сценой и зрительным залом (круглый амфитеатр) располагается оркестр, который может быть закрыт подвижным настилом и тем самым образовать своеобразную дополнительную авансцену. Для прохождения демонстраций и массовых выступлений сцена соединяется пандусами со зрительным залом и вестибюлем.

Сцена лишена какого бы ни было портала в обычном понимании этого термина. Каваката пересекает сцену линией четырех столбов, установленных на неподвижных кольцах. Благодаря их наличию можно между крайними столбами, натянув занавесы, образовать портальные кулисы, а между средними навесить занавес в тех постановках, которые не могут идти без занавеса и на внепортальной сцене. Комбинируя подвижные занавесы между столбами, можно получить три рядом расположенных сценических площадки, допускающие последовательное или одновременное развитие на них действия. С таким принципом трехчастной сцены мы уже знакомы по работам хотя бы Перре и Габлера.

Для вынесения действия в зрительный зал, прохода актеров и служебно-монтажных целей Каваката опоясывает зрительный зал мостиком, который проходит также и над сценической площадкой. Этот прием находит сейчас большое распространение в проектах и на практике современных театральных новостроек (Урбан — театр Рейнгардта, Грошиус — театр Пискатора, Бруно Тауто — проект театра МОСПС, Бердт — Новосибирский театр и т. д.). Формальная аналогия между этими мостиками и ханамити в японском театре Кабуки в данном случае не играет значительной роли. Успех этого приема объясняется тем, что эти мостики, не нарушая принятых форм зрительного зала, позволяют выносить действие в глубину зала и использовать их также в целях монтажки и светооформления спектакля.

Проект Каваката интересен тем, что он уже ближе подходит к основной задаче — дать по существу трансформирующуюся сцену. Три первых премии на харьковском конкурсе были разделены между проектами под девизами: «Машина», «1931 год» и «Черный сектор в красном круге».

Проект «Машина» был представлен группой американских инженеров во главе с архитектором Альфредом Кастанером. Богато разработанная механизация сценической площадки с врачающимися диском, накатными площадками из глубоких боковых «магазинов», подвижным горизонтом и т. д. не выходит за пределы сцены-коробки. Для проведения физуль-

турных состязаний передняя часть амфитеатра может быть передвинута на специальную площадку. Подымающийся горизонт сливает сцену с глубокой арьерсценой и через раскрытие ее задней стены соединяет площадку с большим двором театра. Кастанер не останавливается на механизации сцены, — он проектирует также движущиеся лестницы для зрителя, детальное оборудование подсобных учреждений театра и т. д.

Проект «1931 год», представленный Главпроектом УССР, также богато разработал динамизацию сцены путем накатных площадок как на глубинной сцене, так и по особому пути перед порталом в зрительном зале. Для перестроения театрального зала в замкнутый амфитеатр с манежем в центре авторы проекта предлагают несколько измененную комбинацию передвижения партера, чем мы это встречаем в предыдущей работе и в проекте того же В. Гроупиуса для его Татальского театра (1926 год). Авторы проекта разбивают переднюю часть амфитеатра на два полукольца, называя их диафрагмой партера. Развигаясь в разные стороны и в то же время перемещаясь в направлении сцены, эта диафрагма позволяет создать в центре ее тип манежной сцены.

Проект «Черный сектор в красном круге», представленный германскими инженерами Зденко и Стрижич и К. Эббекс, уже своим девизом раскрывает основные геометрические соотношения сцены и зрительного зала. В круглую форму центральной части здания авторы помещают зрительный зал-амфитеатр в виде сектора. Перед амфитеатром располагается открытая круглая сцена, которую зрительный зал охватывает на 180 градусов. Вторая половина окружности перед сценой является портальной стеной для глубинной сцены, которая проектируется также в виде круга, окаймленного горизонтом. Округлые формы портальной стены определяют собой такую же форму занавеса (аналогично занавесу в Московском Камерном театре). Обе сцены могут вращаться и опускаться. В последнем случае трюмы обеих сцен могут быть использованы для установки декораций на опущенные вниз планшеты.

Хотя три последние работы получили первые три премии (из двенадцати), все же за основу дальнейших разработок был принят проект бр. Весниных, который был «признан лучшим из всех представленных на конкурс проектов». По мысли авторов, игровая площадка должна представлять собой трехчастную портальную сцену с широко развитой авансценой. Планшет — типа рингбюнэ с выходящим за линию

портала в зрительный зал внешним кольцом. Глубинная сцена колосниковая, снабжена механизацией для вращения кругов и плунжерным оборудованием. По бокам сцены широкие пандусы спускаются на прилегающие к театру улицы (демонстрация).

На основе этого проекта бригада в составе бр. Весниных, Мордвинова и Тация разработала «окончательный» проект (теперь он заменяется новым). Бригада пользовалась всеми материалами, которые были собраны на конкурсе, и дала следующее предложение. Сцена намечается трехчастной (по форме ближе к проекту Каваката, чем к предыдущему проекту бр. Весниных), с вращающимся кольцеобразным планшетом и плунжерными установками для спуска и подъема отдельных частей. Накатывающиеся фурки могут монтироваться в трюме, подыматься наверх и откатываться на сцену и в зрительный зал. Зрительный зал намечен амфитеатром с одним ярусом, он окружен игровым проходом для актеров. Партер, расположенный перед амфитеатром, может подниматься до уровня сцены. Освобожденный от мест для зрителя, партер вместе с тремя сценами (занавесы ураны) образует большую площадь для массовых выступлений.

Архитектор Мордвинов в своем разборе проектов Харьковского театра⁶² видит следующие возможности, которые представляет этот проект:

1. Академический театр с механизированной сценой и развитым просцениумом.
2. Кинофикация боковых порталов.
3. Трехчастная сцена с обыгрыванием просцениума и сценической площадкой внутри зрительного зала.
4. Механизированная арена-сцена. Окружение арены со всех сторон зрителями создает полный охват актера зрителями.
5. Развитый ступенчатый просцениум (Тип театра Рейнгардта. — Примеч. Мордвинова). В партере соответствующей расстановкой мест образуется арена. Совмещение арены и глубинной сцены.
6. Сцена в зрительном зале перед кинофицированным главным порталом. Партер освобожден от зрителей. Установка декоративных конструкций фурками с электроводом. Выход актеров на сценическую площадку из боковых порталов и вестибюля. Эта сцена дает возможность массовых постановок, включения улицы и сочетания театральных постановок и кино.
7. Развернутая пространственная сцена, полное использование механизации, сцена подвижного пола партера, спуск-

План на - 3,50

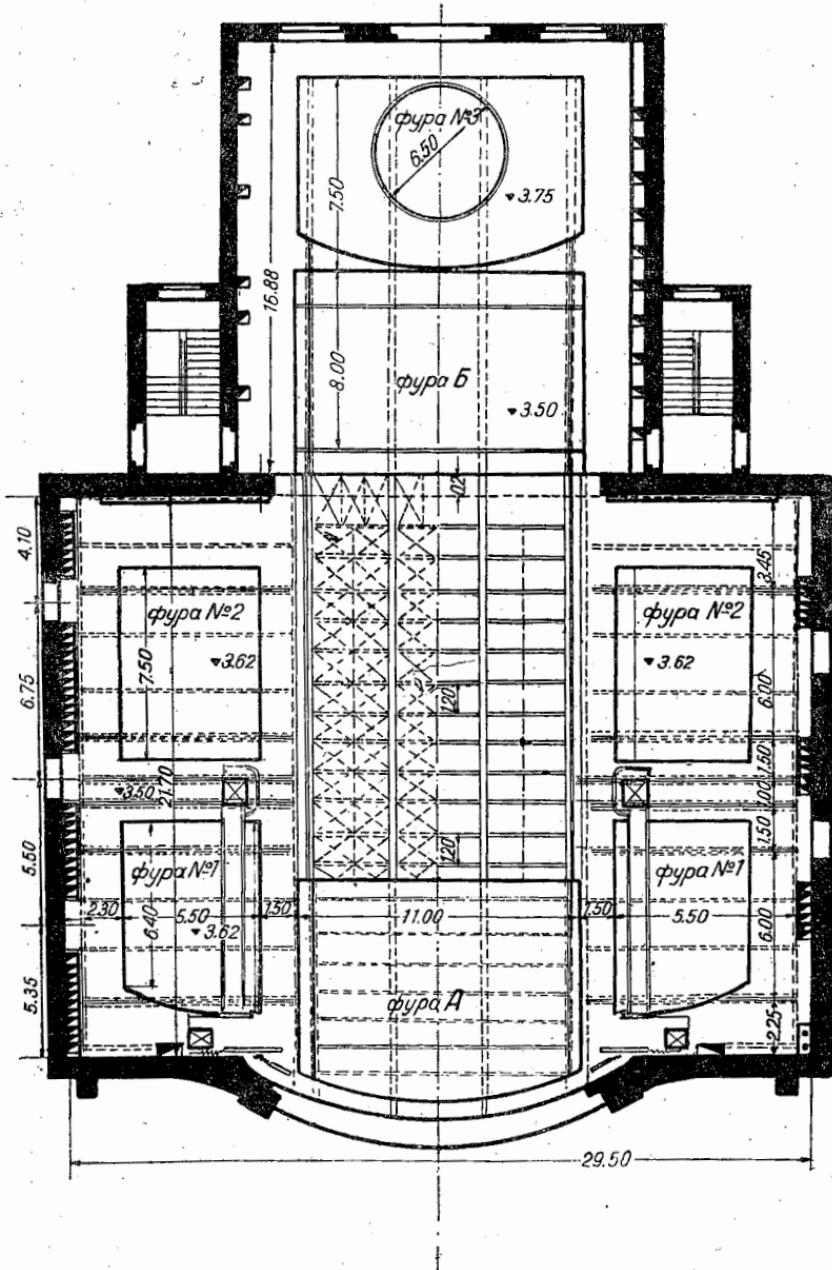
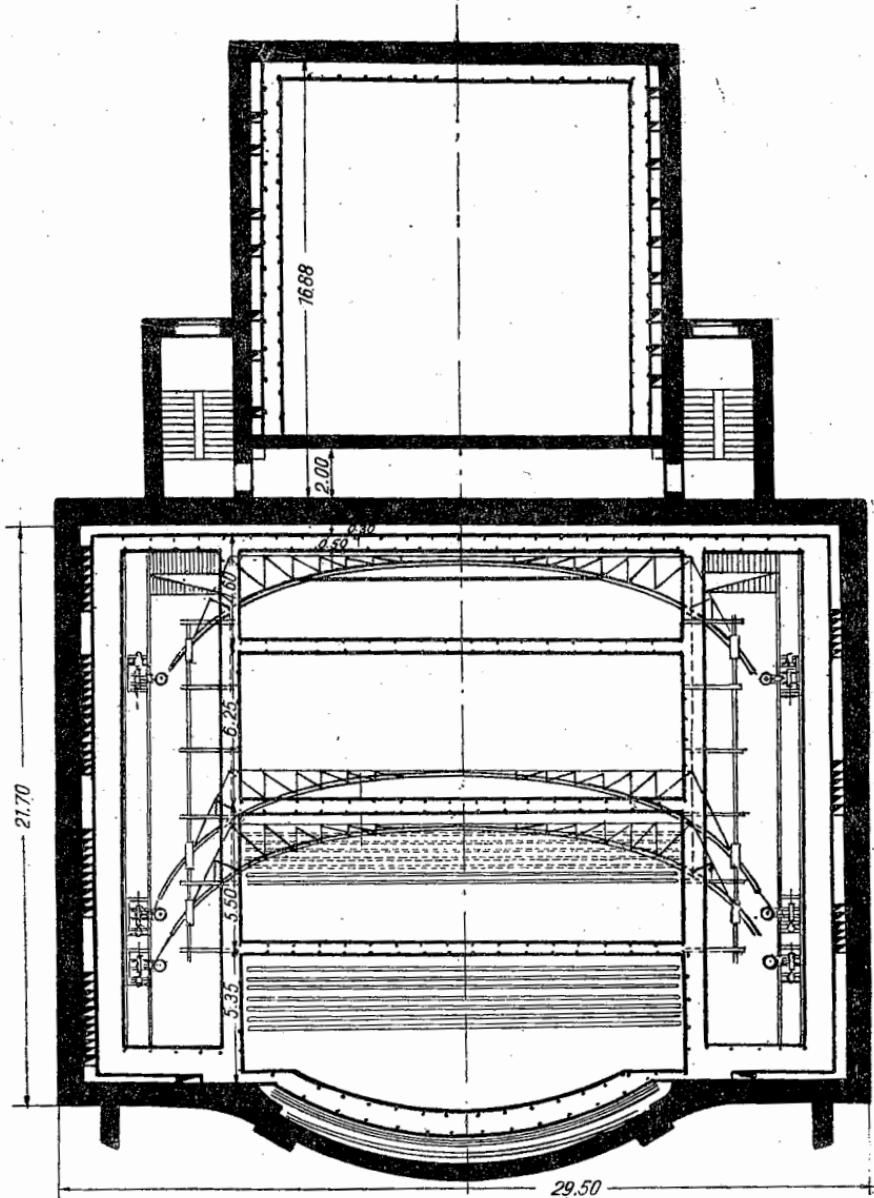


Рис. 33. Архит. Чичинадзе.
Красный театр в Ленинграде.

План на ▼ 23,30



Габариты стен сцены-условны

Рис. 34. Архит. Чичинадзе.
Красный театр в Ленинграде.

ных конструкций с потолка и обыгрывание кино, галлерей и боковых балконов. В подвижном полу партера возможно устройство бассейна для создания иллюзий. Эта трансформация дает крупные массовые сцены из периода гражданской войны, борьбы на хозяйственном фронте и т. д.

8. Поле массовых действий. Выравнивается поверхность сцены и партера. Выход и въезд колонн по боковым пандусам, через арьерсцену.

9. Зал съездов и собраний. На планшете сцены — трибуна для президиума. Пропуск демонстраций по проспекту по пандусам с улиц.

10. Концертный зал.

11. Лекционный зал. Экраны, плоскости для диаграмм.

12. Звуковое кино. Экран на главном портале.

Несмотря на все эти широкие возможности, необходимо признать вместе с т. Мордвиновым, что в этом проекте «есть приближение к правильному решению проблемы трансформирующегося театра переходного типа», но далеко еще, добавим мы, не в законченном виде. Разработка идеи трансформирующегося театра должна найти своих последователей, и вот в этом направлении материалы, собранные на конкурсе Харьковского театра, представляют несомненный и большой интерес.

Красный театр мы берем как пример сравнительно небольшой новостройки театра с колосниковой сценой-коробкой (архитектор Чичинадзе) (рис. 33—34). Планшет сцены в основном «неподвижного» типа рассчитан на применение катных фурок, которые могут откатываться в бока и в глубину сцены. По примеру Государственного театра в Гагене, одна из фурок делается с вращающимся диском и, при накатывании ее на основную часть сцены, позволяет по мере необходимости вводить в действие вращающийся круг. Движение диска, так же как и в Гагенском театре, производится от электромотора, помещенного на фурке. К недостаткам такой фурки с диском в Красном театре надо отнести его небольшие размеры: 6,5 метра при портальном зеркале шириной около 11 метров и глубине сцены около 22 метров. Эти несоответствия при оформлении спектаклей в дальнейшем, видимо, будут восполнять фурки, выдвигаемые с боков. Постройка такого «пятачкового» диска, как показала практика, не приносит большой помощи в монтировке спектакля, и при необходимости ввести в действие принцип вращающейся сцены небольшие размеры круга ограничивают его применение. Все фурки приводятся в действие электромоторами. Включение и

выключение производится кнопочной системой («вперед», «назад», «стоп») на особом диспетчерском пункте, расположенному впереди, так что механик видит действие работающих механизмов. Устанавливаются световые сигналы и конечные выключатели; последние препятствуют столкновению фурок между собой. Триум сцены не механизированы и обслуживаются тремя подвижными подъемниками, устанавливаемыми над теми люками, которые в данном случае вводятся в действие.

В Красном театре любопытно разрешается портал сцены. Как линия портальной стены, так и вместе с ней авансцена и занавес оборудуются в виде овала, вдающегося в зрительный зал (обратное направление линии занавеса Московского Камерного театра). Такой же округлой линией располагается на верхней сцене, за порталом, первый световой мостик. Вынесенный в сторону зрительного зала по отношению к игровой площадке, этот мостик позволяет отказаться от надоедливого, чаще всего слабо оборудованного в техническом отношении, выносного соффита. Такое расположение светового мостика позволяет гораздо шире использовать применение установленных на нем аппаратов прожекторного типа. По бокам сцены устанавливаются портальные башни, которые вместе с диафрагмированием зеркала сцены служат также для установки на них переносной аппаратуры. На сцене оборудуются два овальных горизонта. Ближайший к зрительному залу делается передвижным.

Придавая громадное значение светооформлению будущих спектаклей, строители театра, кроме большого числа аппаратуры на сцене, световых мостиков на верхней сцене и в портальных башнях, помешают также значительное число прожекторов (лампы накаливания) в боковых створках зрительного зала.

Разрабатывается проект, а частично уже приступлено к осуществлению радиофикиации сцены и зрительного зала, которая должна в дальнейшем осуществлять художественный звукомонтаж и служить для музыкальных сопровождений спектакля.

Ростовский театр, сцена которого оборудуется по проекту инженера Экскузовича, является примером наиболее механизированной сцены-коробки в СССР (рис. 35).

Основная сцена оборудуется по принципу рингбюнэ, круг и кольцо которой могут двигаться в разных направлениях. Автор проекта впервые освобождает врезной кольцевой диск от одного из существенных недостатков, которыми обладали до

сего времени они, как правило. При врезных вращающихся сценах трюм бездействовал.

Автор проекта уничтожает этот недостаток тем, что врезному диску и расположенному вокруг него кольцу придается такая конструкция, при которой первый трюм остается не только свободным от нагромождающих механизмов, а наоборот, оборудуется так, что отдельные части круга могут подыматься над уровнем сцены и опускаться вниз.

С этой целью плунжерные площадки в своем первоначальном положении находятся на уровне шала первого трюма (трюм свободен). Когда требуется поднять или опустить ту или иную часть круга, то соответствующие площадки поднимаются из трюма до нижней поверхности вращающегося круга и механически сцепляются с совпадающей его частью (круг состоит из отдельных частей). Смотря по необходимости, они поднимаются с частью круга выше уровня сцены или вместе с этой частью опускаются в трюм.

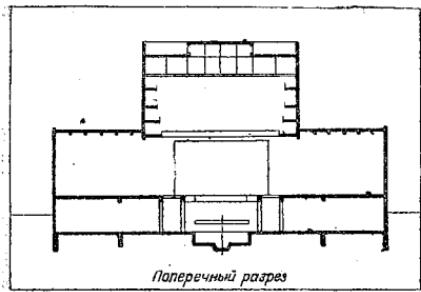
Сильно развитые бока сцены и арьерсцены имеют аналогичные пространства и в трюмовом помещении. Площадки с установленными на них в трюме декорациями могут с помощью плунжеров подниматься в боковые «магазины» на уровень сцены и отсюда уже откатываться на игровую площадку.

Кроме основной вращающейся кольцевой сцены на проспениуме, по бокам оркестровой щели расположены две дополнительные небольшие вращающиеся сцены, которые, кроме кругового движения, могут также подниматься над уровнем сцены и опускаться под планшет.

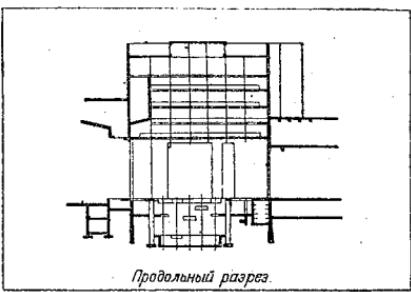
Такие дополнительные вращающиеся сцены уже встречались нам в практике западноевропейского театра (Хасант, Биркенгольц и т. д.), но в проекте Ростовского театра они приобретают более универсальный вид механизации.

Широкая овальная авансцена образует дополнительные игровые площадки, а также позволяет планировать выходы актеров из-за перегородок в виде архитектурных кулис, которые помещаются по сторонам зрительного зала в прилегающей части сцены.

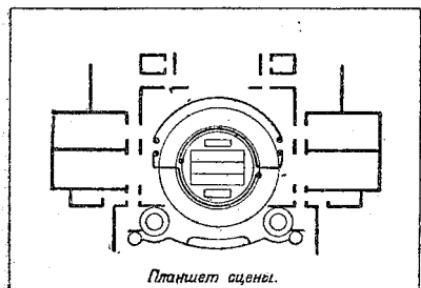
Пол помещения для оркестра, которое находится перед сценой, может быть поднят до уровня авансцены, и тем самым создается большое внепортальное игровое пространство. При таком положении оркестр располагается уже под авансценой, шол которой, как и барьер оркестра, может быть раскрыт в виде горизонтальных жалюзей в целях лучшего звучания оркестра.



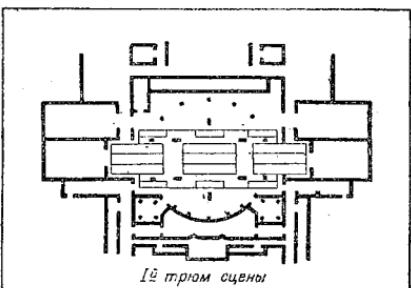
Поперечный разрез



Продольный разрез.



Планшет сцены.



12 трюм сцены

Рис. 35. И. В. Экскузович
Сцена Ростовского театра

Кроме портальных башен, которые являются также местами для установок мощных управляемых источников света, т. Экскузович намечает осуществление на практике мысли Бель Гидеса (театр для постановки «Божественной комедии») — поместить световой мостик скрыто от зрителя в поперечном разрезе потолка зрительного зала.

Таким образом, как мы видим, Ростовский театр даст не только пример богатой механизации сцены-коробки, но и в отдельных своих частях позволит перенести действие ближе к зрителю и освободиться от обвязывающего обрамления портальной рамки.

Новосибирский театр по характеру проекта, который сейчас уже осуществляется на практике, будет принадлежать к типу того театра, который называется «трансформирующимся театром». По словам одного из авторов основного проекта (художник Курилко и архитектор Бардт):

«При проектировании сцены и зрительного зала авторы проекта стремились разрешить проблему синтетического «те-

атра масс» панорамного типа, причем панорамность достигается кинопроекцией на купол в форме полушара, перекрывающий весь зрительный зал вместе с кольцеобразной сценой» (Бардт)⁶³ (приложения 64—66).

За основание проекта взята не кольцевая сцена, а, вернее, два кольцевых пути, из которых один окаймляет сцену, а другой — зрительный зал. По этим рельсовым путям передвигаются фурки с установленным на них оформлением частей спектакля. Роль таких выезжающих и уезжающих фурок, конечно, гораздо шире, чем подача кусков оформления. Мы уже говорили об использовании приема фурок в «Мандате» в ТИМе, причем в этой постановке В. Э. Мейерхольд был крайне ограничен убогостью самой сцены, на которой ему приходилось монтировать движение фурок. Хорошо механизированное движение фурок позволяет их использовать не только как подачу статического оформления спектакля, но вводить в действие самим процесс их движения, помещая на фурках вместе с вещами и исполнителей.

Еще шире намечаются эти возможности в сегментарной сцене по проекту Пельцита для Зальцбургского театра. В этом театре запасное сценическое пространство (своебразные «магазины») огибает справа и слева зрительный зал, но не замыкается в сплошное кольцо, ограничивая тем самым прием конвейерного движения фурок.

Дать замкнутое кольцо вокруг зрительного зала для движения площадок намечал, как мы знаем, Гроппиус в своем проекте театра Пискатора. В 1927 году, когда сложился проект Гроппиуса, такую, назовем ее условно, кольцевую сцену предлагает режиссер Терентьев в своей записке «О строительстве новых театральных зданий», поданной им в комиссию при ленинградском облОНО по подготовке материалов для партийного совещания по вопросам театра, проходившего в мае того же года.

В основу своего проекта Терентьев положил схему театра, при которой зрители размещаются в центре, а сцена — вокруг них. Автор назвал этот театр «цирк наизнанку». По мысли автора проекта, в центре всего здания должен находиться многоэтажный зрительный зал, состоящий из ярусов, расположенных один над другим и фронтально направленных на одну половину сценического круга, который огибает все помещения.

При таком положении «сцена» может быть широко использована для всяких передвижений, даже для автомобилей, которые, «оставаясь на месте», будут давать любую скорость на

движущейся улице. «Беговые состязания, киноэкран непосредственно на белой стене театра, показ каких угодно празднеств и, наконец, живая улица на сцене, включая трамвай и пешеходов».

Мысль об участии в спектакле подлинных автомобилей, трамваев или летающих аэропланов, которые зритель может наблюдать через раскрытие потолка, неоднократно высказывалась В. Э. Мейерхольдом.

Но все эти предложения оставались либо проектами и записками, либо высказываниями вслух. Новосибирский театр впервые намечает осуществление такой «кольцевой сцены».

Как же разрешают проект будущей сцены авторы Новосибирского театра? Все сценическое пространство может быть разбито на шесть частей: два кольцевых пути, из которых один охватывает зрительный зал, а другой — глубину сцены; два одинаковых по размерам врачающихся круга: первый как бы разрезан порталной аркой на две половины (одна из них лежит в зрительном зале, другая — на глубинной сцене), второй крут — на своеобразной арьерсцене; запасные магазины — по бокам сцены и подвижной шартер, который откатывается на сцену и, поворачиваясь на 180 градусов, тем самым позволяет образовать в зрительном зале манежную сцену. Весь комплекс этих частей может быть схематически обозначен как восьмерка, перерезанная лентой глубинной сцены с прилегающими к ней боками.

Для того, чтобы яснее представить себе возможные перемещения фурок, необходимо проследить направление рельсовых путей и оборудование обоих кругов.

Рельсовые пути проложены, во-первых, по кольцам вокруг зала и сцены, во-вторых, соединяют оба боковых магазина, проходя через сцену, и, в-третьих, идут от порталной арки в глубину сцены, перпендикулярно условной линии рампы. Из этих трех направлений первое (кольцевой путь) предназначено для движения фурок, а второе и третье — для работы поворотных кругов.

Оба врачающихся круга запроектированы совершенно одинаковыми по размерам, но первый из них, лежащий на границе зрительного зала и сцены, делается двойным, то есть на первый основной круг накладывается второй такой же круг. Последний по диаметру разрезан на две половины. Рельсовые пути первого направления, то есть идущие по кольцам, лежат на поверхности верхнего круга, а второго и третьего направления (поперек сцены и в глубину) — проходят по основному (нижнему) кругу. Это позволяет прокаты-

вать фурки, стоящие на кольцевых штыках, через верхний настил первого круга и убирать в боки и в глубину обе части самого верхнего круга.

Таким образом, можно произвести следующие перемещения:

1. Фурки двигаются по кольцу вокруг театрального зрительного зала.

2. Фурки двигаются по кольцу вокруг театральной глубинной сцены.

3. Фурка, двигаясь по кольцу зрительного зала, приходит на верхний настил первого круга. В таком положении она вместе с верхним настилом откатывается по рельсам на второй круг; поворачивается на 180 градусов и возвращается на первый круг; после чего эта фурка может уйти на кольцо, которое расположено вокруг глубинной сцены. Таким же приемом может быть дано обратное перемещение фурки с кольца вокруг сцены на кольцо вокруг зала.

4. Фурка, двигаясь по тому или иному кольцу, приходит на верхний круг первой вращающейся сцены и вместе с одной из его половин может быть отодвинута в боковой магазин.

Приведенные четыре приема перемещения фурок далеко не исчерпывают всех возможностей их маневрирования, а даются только как иллюстрация к сложной схеме их передвижения.

В целом театр должен включать в себя: 1) зрительный зал с его сферической формой (амфитеатр и подвижной партер); 2) внепортальную сцену, состоящую из кольцевого пути, заполненного фурками, и половины первого вращающегося круга; 3) глубинную сцену, расположенную за портальной аркой, прорезанной в куполе.

Сферическая форма зрительного зала, по мысли авторов проекта, позволит широко использовать прием кинофикации и другого рода световых проекций непосредственно на поверхности самого купола.

Как мы видим, принцип трансформирующегося театра здесь находит уже иное разрешение, чем в ряде проектов, представленных на конкурс Харьковского театра. Отличительной чертой новосибирского проекта является возможность в одном случае полного отстранения глубинной сцены (закрывающийся занавес замыкает сферу), в другом — использовать одну глубинную сцену, и в третьем — не только одновременно или последовательно размещать действие на разнообразных участках глубинной и внепортальной сцены,

жно путем перемещающихся фурок слить обе сцены в динамическом разрешении действия.

Театр им. Вс. Мейерхольда. Мы уже неоднократно указывали, что шостройка нового помещения ТИМа является тем сравнительно редким случаем, когда проектирование сценической площадки и зрительного зала исходит из конкретных требований творческой работы театра и тем самым наиболее полно связывает его идеальные установки с практической работой.

Разработка проекта ТИМа принадлежит В. Э. Мейерхольду и архитекторам М. Г. Бархину и С. Е. Вахтангову. Участие в работе над проектом В. Э. Мейерхольда привело к тому, что он не только наметил те формы сценической площадки и зрительного зала, которые представляют наибольшие выгоды для дальнейшей работы его театрального коллектива, но использовал предыдущий опыт своей художественной работы и практики ТИМа. В своих режиссерских работах В. Э. Мейерхольд редко ограничивается ролью заказчика и ревизора того макета, который представляет ему художник. Во многих случаях он становится сам художником своего спектакля, давая узловые задания и конкретные изобретения в руки конструктора и оформителя. В таком единении режиссера и художника, как и во всей вообще работе В. Э. Мейерхольда, скаживаются настойчивая последовательность и твердая логика в разрешении спектакля во всех его частях.

К тем отстоявшимся требованиям к новой форме сценической площадки, которые выдвигаются В. Э. Мейерхольдом на основе своих прошлых работ, относится хотя бы одна из основных его тенденций — отказ от иллюзорности. Но на пути многих начинаний В. Э. Мейерхольда большим тормозом являлась та сцена-коробка, в которой ему приходилось все время работать. Еще в 1930 году В. Э. Мейерхольд, подводя итог высказанным им ранее мыслям, писал:

«Театры, которые мы сейчас имеем в нашей стране, это не театры, которые у нас рано или поздно будут. Мы еще не имеем возможности бросить на этот культурный фронт достаточно большое количество средств, но совершенно очевидно, что мы будем строить другие театры. Мы уйдем из этих театров, которые нам достались в наследство от периода так называемого императорского, дворянского, помещичьего. Тогда строилась сцена-коробка, которая была рассчитана на иллюзию, тогда строилась сцена, на которой ставился спектакль с расчетом на то, чтобы зритель мог отдохнуть, покурить, подремать, пофлirtовать, посудачить»⁶⁴.

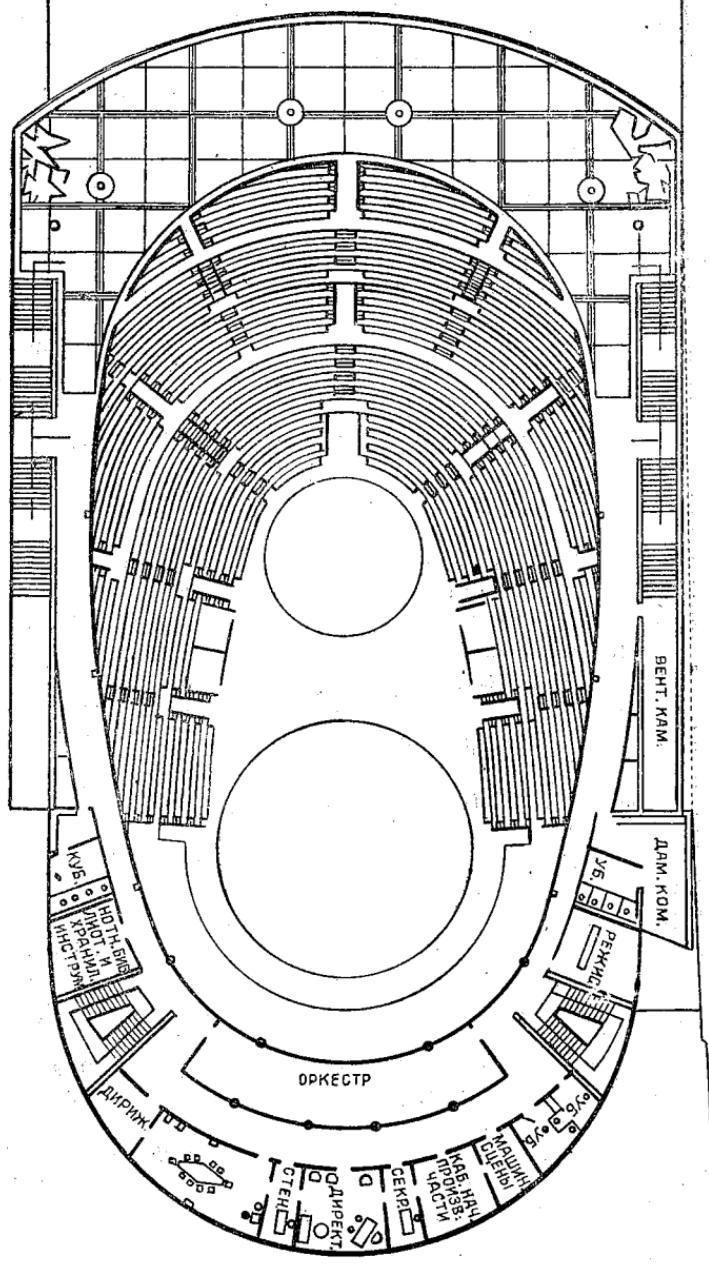


Рис. 36. В. Э. Мейерхольд, М. Г. Бархин и С. Е. Вахтангов.
Проект театра им. Вс. Мейерхольда

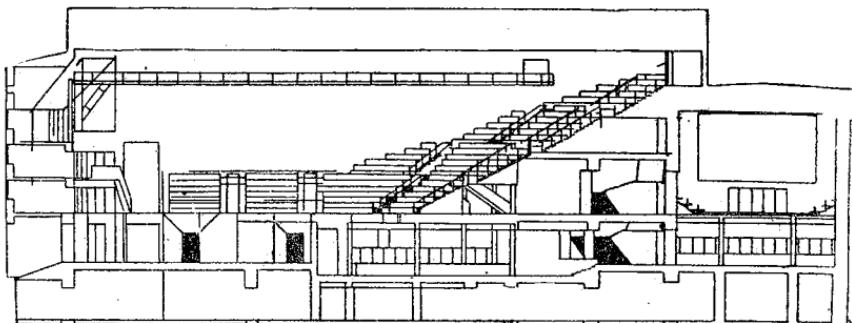


Рис. 37. В. Э. Мейерхольд, М. Г. Баршин и С. Е. Вахтангов.
Проект театра им. Вс. Мейерхольда

И тогда же В. Э. Мейерхольд намечает в общих чертах наиболее желательную для него форму зрительного зала и сцены. Он пишет:

«Прежде всего нужно уничтожить ложи и совершенно отказаться от расположения мест ярусами. Только амфитеатровое расположение зрительного зала годно для спектакля, создаваемого совместными усилиями актера и зрителя, потому что при амфитеатровом расположении мест зритель не разбивается по разрядам: здесь публика первого ранга (чином повыше), там публика второго ранга (беднота, уплатившая за места подешевле).

Кроме того, должна быть окончательно разрушена сцена-коробка. Только при этом условии спектакль может быть действительно динамизирован. Новая сцена дает возможность преодолеть скучную систему единства места, втискивание сценического действия в четырех-пять громоздких актов, преодолеть с тем, чтобы дать сценической малпинерии гибкость в показе быстро сменяемых эпизодов. Новая сцена, внепортальная и с подвижными площадками по горизонтали и по вертикали, дает возможность использовать приемы трансформации актерской игры и действия кинетических конструкций»⁶⁵.

Основные требования В. Э. Мейерхольда к новому театральному зданию — это: амфитеатр и внепортальная сцена, вертикальное и горизонтальное движение площадок. В. Э. Мейерхольд осуществлял эти требования монтировочными средствами на своих спектаклях («Озеро Лоль», «Ревизор» и т. д.). Эти требования он намечает и в своем последнем проекте нового помещения ТИМа (рис. 36 и 37).

Универсальность театрального здания для показа спектаклей различных жанров и театральных направлений, которая выдвигается проектами «трансформирующегося театра», здесь сменяется универсальностью сценической площадки для демонстрации различных по своему характеру спектаклей. Такая сцена может обслужить пьесы с небольшим числом участников, массовые выступления, танцы, физкультурные состязания (для чего размеры будущей площадки ТИМа согласовываются с Высшим советом физкультуры). Но все разновидности театрального искусства, которые будет обслуживать сцена нового театрального помещения, пойдут под объединяющим знаком творческого направления ТИМа.

Сценическая площадка, по проекту В. Э. Мейерхольда и архитекторов М. Г. Бархина и С. Е. Вахтангова, лишена какого бы то ни было портала и располагается внутри зрительного зала. Занимая общую площадь 16×24 метра, она включает в себя два рядом расположенных врачающихся круга, из которых один 7 метров в диаметре, а второй — 15. При этом последний конструируется по принципу рингбюнэ и, кроме основного круга, имеет охватывающее его кольцо. Оба круга (в том числе и кольцо) механизированы и при помощи электромоторов могут не только вращаться, но и опускаться на уровень пола трюма. Это даст возможность провести смену оформления в трюме и поднять затем, вместе с исполнителями, на уровень сценической площадки.

Из четырех стен, которые замыкают зрительный зал вместе со сценой, три представляют крутой амфитеатр, вместимостью на 1950 человек, который с трех сторон окаймляет сцену. По всему амфитеатру зрительного зала идут открытые световые галереи. Две галереи, но уже закрытого типа, оборудуются для постов звукового кино. Расположение проекционных приборов позволит давать проекции не только на ряд экранов, но также и на паншет сцены и потолок зрительного зала.

Четвертая стена, непосредственно соприкасаясь с игровой площадкой, состоит из целого ряда дверей, которые выходят на площадку или на балкон второго этажа этой сцены. Эти двери ведут в уборные артистов, помещения ведущего режиссера, осветителя и т. д. По замыслу авторов проекта, актеры могут выходить на сцену непосредственно из своих уборных или ожидать «выхода» на том же балконе второго этажа.

На высоте третьего этажа располагается раковина для оркестра.

Кроме этих основных частей сцены и зрительного зала, в проекте детально разработано оборудование подсобных учреждений театра, помещение для радиоузла и студии, тренировочного зала и т. д.

Отличительными чертами проекта новой сцены ТИМа среди других проектов внепортальных сцен служат: полный отказ от сцены-коробки в каком бы то ни было виде и в то же время, благодаря наличию четвертой стены, сохранение исходной фронтальности. Последнее позволяет, кроме раскрытия действия на три стороны зрительного зала, в необходимом случае дать в то же время и основное направление в построении спектакля. Такое наличие четвертой стены отличает этот проект от попыток механического использования циркового манежа при проектировании внепортальной сцены (Бель Гидес — Интимный театр, проект для Харьковского театра под девизом «Красный квадрат», проект для дворца культуры в Москве архитектора Леонидова и т. д.).

Характер четвертой стены с дверьми, балконами и т. д. порывает в то же время и с той иллюзорностью, против которой так упорно борется В. Э. Мейерхольд своими постановками в ТИМе. Такой принцип «служебного» использования четвертой стены как постоянного и неизменного фона для всей сцены отличает этот проект от внепортальных сцен типа Крейслингера и Розенбаума и «трансформирующегося театра» хотя бы того же Мольнара.

IV. ОБЩИЕ ЗАМЕЧАНИЯ

ПЕРВЫЕ ИТОГИ

К какому же выводу мы должны притти, проследив значительном отрезке времени путь развития и перестройки сценической площадки от XIX века до нашего социалистического строя?

Наши театральные новостройки целиком диктуются политическим ростом нашего Союза и теми задачами, которые стоят на пути построения социалистического общества. Социалистическая культура, на фронте которой одно из первых мест занимает театр, — это путь творческого соревнования. Это — борьба с рутиной, творческим стандартом, единообразной меркой и беспринципным подражанием. Широкое и свободное развитие личности в социалистическом обществе ведет к широким горизонтам творческой деятельности. В творческом соревновании вырастут и окрепнут советские художественные кадры, закалятся новые художественные течения и отпадет все чуждое рабочему классу.

На путь широкого творческого соревнования вступают наши театры. Совершенно естественно и необходимо передовым и наиболее окрепнувшим в своем творческом развитии театрам дать возможность наиболее полно осуществить свои художественные замыслы. В этом разрезе лежит один из тех выводов, к которым мы должны притти.

Мы уже неоднократно говорили, что сценическая площадка и зрительный зал в их взаимоотношениях и самой конструкции тесно связываются с творческими тенденциями театра, помогая или, наоборот, мешая его работе.

Совершенно понятно, что А. Я. Таиров перестраивает сцену Московского Камерного театра, А. А. Брянцев строит сцену

ленинградского ТЮЗа, Н. В. Петров делает попытку переделать сцену б. Александринского театра, В. Э. Мейерхольд проектирует заново все помещение ТИМа, на очереди постройка театра им. Немировича-Данченко и т. д. Эти, не все еще перечисленные примеры показывают стремление архитекторов и художников разрешить проблему всего архитектурного комплекса театра и в частности дать театру такую форму сценической площадки, которая могла бы наиболее полно разрешить поставленные театром художественные задачи.

Но такой вывод может касаться только одной части наших театров и при определенных условиях их работы. Было бы не только бесцельным и вредным, но и несерьезным проектировщиком отношением к нашим театральным новостройкам считать, что каждый хотя бы и оригинальный сценический эксперимент уже ведет к постройке для этого театра специфического здания. Нельзя театральное здание сводить к стандартному образцу, изменяющему только окраску стен и расположение подсобных учреждений (в этом его отличие от циркового манежа). Недопустимо также связывать каждую театральную новостройку с экспериментом художественного коллектива, режиссера, художника, а иногда и архитектора. Творческое соревнование наших театров как залог их художественного роста возможно только тогда, когда оно пройдет перед широкими рабочими массами. Отсюда вполне допустимо, что в наших крупных центрах из десятков больших театров мы встретим отдельные сценические площадки, построенные в полном согласовании с творческими задачами наших ведущих театров. В тех же городах и рабочих поселках, где зрители не могут выбирать «куда пойти», театральное здание должно быть таким, чтобы в нем могли работать наиболее разнообразные по направлениям театры, получая в данном здании техническое обслуживание, если и не так полно, как на собственных площадках, то во всяком случае не искашая основных замыслов спектаклей.

Под влиянием таких соображений, как мы знаем, родилась здоровая в основе идея «трансформирующегося театра». Эта задача еще не разрешена, иногда архитектор впадает в излишний универсализм, стремясь не только удовлетворить театр сегодняшнего дня, но и «угадать» математическими выкладками и методами начертательной геометрии театральное завтра, или подменяют идею трансформации компромиссными изменениями по существу все той же сцены-коробки.

Громадное поле деятельности для нашего архитектора и строителя — театральные новостройки. Это строительство тре-

бует большего приближения архитекторов и строителей к театральной практике и к всестороннему обсуждению основных и принципиальных задач новостройки совместно с рабочей общественностью и театральными работниками.

Эпизодические встречи на конкурсах и отдельных (крайне редких) «заседаниях» не могут еще служить достаточным залогом для спаянности работников этих перекрещивающихся областей. Исключительная бедность литературы, в том числе и журнальной, по этим вопросам, отсутствие широкой дискуссии по узловым моментам театральных новостроек и отчужденность большинства проектировщиков от каждодневной работы театра — вот часть основных причин, которые мешают еще шире и более продуктивно развернуть работу вокруг наших новостроек.

Преодолевая эти ошибки, мы должны поднять на следующую и более высокую ступень вопрос о гибкости сценической площадки, пусть это будет «трансформирующийся театр» или «универсальная сцена». Дело здесь не в названии, а в площадке, пригодной наиболее широко и полно обслужить вырастающие и разнообразные устремления нашего советского театра.

Менее принципиальным, но имеющим громадную значимость в практике нашего театра является вопрос о механизации технических средств монтировки спектакля. Несомненно, что наши театральные новостройки должны покончить со всей существующей поныне в наших театрах примитивной «техникой сцены», которая в большинстве случаев все еще использует физическую силу. Убожество такой техники не только растратывает время и деньги, но и тормозит творческую работу театра. «Хозяйственные соображения», которыми руководствуются некоторые театры, воздерживаясь от капитальной перестройки сцены, приводят к двойным расходам. Сборки и уборки просceniumов перед отдельными спектаклями, вращающиеся диски и шкатулные фурки, монтирующиеся для каждой постановки, и мучительные процедуры с горизонтами, а вслед за этим и неизменныеочные работы — таковы результаты этой техники сцены, которая обходится нашим театрам намного дороже, чем стоила бы одна, но капитальная переделка устаревшей сцены. Только бесплановость да, пожалуй, еще вера в художника и монтировщика, — что они все вывезут, — могут объяснить такое положение вещей на этом участке нашего театра.

Совершенно необходимо, чтобы в этих перестройках наши хозяйственники и архитекторы также опирались на творче-

ских работников театра. Это дает возможность избежать тех случаев, когда «оборудование сцены по последнему слову техники» приводит к холостому техницизму и остроумные замыслы строителя остаются без применения, если только не мешают в дальнейшей работе театра.

Таким образом, тремя первоочередными выводами по отношению к нашим театральным новостройкам являются:

Первый: дать оборудование сцены и зрительного зала нашим ведущим театрам, исходя из их творческого направления.

Второй: постройка театров в иных случаях должна быть рассчитана на использование их для постановок различных творческих течений.

Третий: разработка наиболее рациональных и оправдываемых творческими задачами нашего театра приемов механизации сцены.

КЛУБНАЯ СЦЕНА

В своей работе мы совершенно не упоминали об оборудовании клубной сцены. Для каждого, кто знаком с ней хотя бы и очень немногим, причины такого умалчивания ясны и понятны. Наши клубные театры, оборудуя сцену, шли по линии подражания сцене-коробке. В отдельных случаях карликовые клубные сцены ограничиваются эстрадами с натянутыми перед ними занавесами, в других, крупных клубных помещениях сцены имеют трюм, колосниковые приспособления и часть других атрибутов коробочной сцены. Подавляющее большинство клубных площадок имеет оборудование, которое сводится к устройству портального зеркала и занавеса, приподнятого планшета, колосничков для подвески декораций, набора боковых сукон и падуг и несложных приборов сценического освещения. Задача клубной сцены,— обслужить не только спектакли передвижных профессиональных коллективов, но главным образом рабочую самодеятельность и в то же время быть местом для общественных собраний,— в большинстве случаев приводит к оборудованию незначительного просceniumа и, как правило, к постройке сходов со сцены в зрительный зал.

Мы имеем немало литературы с описанием и техническими указаниями, как оборудовать такие несложные площадки и построить малые сцены⁶⁶.

В оборудовании клубной площадки иногда мы встречаем исключения. Примером такого исключения может служить

подвижной портал, впервые примененный архитектором Гордоном в одном из зал Выборгского дома культуры в Ленинграде для клубно-сценической мастерской (теперь эта сцена снесена). Архитектор Гордон сконструировал и осуществил портал, который мог откатываться в глубину сцены и тем самым превращать закрытую сцену-коробку в открытую эстраду. Отодвигая портал на два-три метра в глубину, можно получить более широкий просcенium. Такое передвижение портала позволяет производить и смену установки во время хода действия. Для этого портал, отодвинутый, допустим, на середину сцены, позволяет по этой линии закрыть занавес и за ним провести перестановку в глубине сцены, в то время как на первых планах сцены могут идти отдельные эпизоды, не требующие установки.

Но такие исключения крайне редки. Наша рабочая самодеятельность, которая сыграла громадную роль в истории советского театра, проводит всю свою работу в условиях крайне незатейливого оборудования своих площадок. В большинстве случаев для нее и не требовалось развитых и тем более механизированных площадок. Инсценировка, живая газета, опыты клубной пьесы и т. д. вели не в сторону постановочности и богатства декоративного убранства, а наоборот, к лаконичности и подчеркнутости отдельных частей. Отвечая на каждое политическое событие, агитируя средствами театра на различных фронтах нашего строительства, самодеятельные выступления были ближе к плакату и лозунгу, чем к реалистическому истолкованию. В таких постановках широко развивалась «театральная условность», которая в отдельных случаях сводилась даже к примитивной схеме. Театральная коробка не имела никакого принципиального значения для этих выступлений, о чем убедительно говорит та легкость, с которой постановка с клубной площадки перебрасывалась в заводские цеха, на площади и улицы. Сцена-коробка служила для клубной самодеятельности только местом для действия, условно ограничивая игровое пространство. В этом глубокое различие между ролью, которую играла сцена-коробка в клубном театре, и той, которую мы наблюдаем в профессиональном театре.

Значит ли это, что сейчас, когда наша клубная самодеятельность поставила перед собой новые задачи — дать более углубленное, образное и реалистическое раскрытие нашей действительности, мы должны или сохранить те же условия для выступления наших кружков или только улучшить качество подражания все той же сцене-коробке?

В этом вопросе не может быть двух мнений. Оборудование клубных площадок должно привлечь очень пристальное внимание к себе нашей рабочей общественности, творческих работников самодеятельного и профессионального театра и строительного мира.

Развивающаяся сеть домов культуры с большими и уже лучшими оборудованными сценами, на которых мы встречаем постоянные выступления наших самодеятельных коллективов, не может, конечно, еще удовлетворить полностью всей потребности самодеятельного творчества. Клубные площадки требуют пересмотра своего оформления. Спокойные заявления: «Играли же до этого на таких площадках, пускай играют и дальше», говорят о равнодушии и безразличном отношении к условиям роста наших самодеятельных коллективов. Такие заявления, особенно при постройке новых клубных помещений, должны найти решительный отпор, как противоречия расширению политico-воспитательной работы и культурному росту клубных кружков.

Если сейчас идет коренной пересмотр оборудования сценической площадки профессиональных театров, то также необходимо решительно подойти и к вопросу о клубной сцене, которая должна постепенно изжить традиционные формы примитивного подражания сцене-коробке.

ПРИМЕЧАНИЯ

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Многочисленные примеры на эту тему можно найти у А. Н. Баженова: «Сочинения и переводы», т. I, Москва 1869 г.

² Золя: «Натурализм в театре», пер. Михайлова, Киев 1903 г.

³ См. об этом у Вс. Мейерхольда: «О театре», С.-Петербург 1913 г., стр. 15 и след.

⁴ Рагаф: «Les Métiers du Théâtre». Paris 1923.

⁵ К. С. Станиславский: «Моя жизнь в искусстве», Москва, изд. ГАХН, стр. 252 и 258 и в издании «Academia», стр. 325 и 334.

⁶ Д. Тальников: «Московский Художественный театр», «Вестник Европы», 1914 г., декабрь, стр. 124.

Об этом см. также у Н. Эфроса: «Московский Художественный театр», ГИЗ, 1924 г., стр. 147—152 и др.

⁷ О пневматических декорациях сведения у нас появились впервые в «Театральной газете» в 1914 г. № 18 от 4 мая и № 20 от 18 мая. См. о них также у Кранаха: «Bühnentechnik der Gegenwart», т. I, Мюнхен—Берлин 1929 г., стр. 212.

⁸ А. Стриндберг: Полное собрание сочинений, т. I, Москва 1908 г., стр. 10.

⁹ Г. Фукс: «Революция театра», пер. с немецкого, С.-Петербург 1911 г., стр. 152.

¹⁰ Фукс, стр. 121.

¹¹ Фукс, стр. 140.

¹² С. Волконский: «Художественные отклики», С.-Петербург 1912 г., стр. 103.

¹³ Кранах, т. I, табл. 15 (стр. 240).

¹⁴ А. Таиров: «Структурный реализм — метод Камерного театра», и «Ответ т. Таирова», «Советский театр», 1931 г., № 2—3.

¹⁵ Алексей Попов: «Как я работал над «Поэмой о топоре», «Советский театр», 1931 г., № 5—6.

¹⁶ Гордон Краг: «Искусство театра», С.-Петербург. Перевод под ред. В. П. Лачинова, стр. 74.

¹⁷ Подробнее об этом на русском языке смотри в работах проф. А. А Гвоздева: «Возникновение сцены и театрального здания нового времени» и «Оперно-балетные постановки во Франции в XVI—XVII вв». Обе работы помещены в «Очерках по истории европейского театра», изд.

«Academia», С.-Петербург 1923 г. В менее обработанном виде собрано большое количество материалов и иллюстраций в книге Г. К. Лукомского: «Старинные театры», т. I, изд. автора. С.-Петербург 1913 г.

¹⁸ О Фуртенбахе см. работу проф. А. А. Гвоздева: «Иосиф Фуртенбах и оформление спектакля на рубеже XVI—XVII веков», помещенную во временнике «О театре», т. III, изд. «Academia», Ленинград 1929 г.

¹⁹ Friedrich Kranich: «Bühnentechnik der Gegenwart». Verlag von R. Oldenburg, München und Berlin, erster Band 1929 г. und zweiter Band 1933 г. Капитальная двухтомная работа Ф. Краниха, большого специалиста в области театральной техники и непосредственного технического руководителя театрами в Ганновере и Байрейте, представляет собой наиболее полный обзор состояния театральной техники на Западе. Первый том посвящен преимущественно вопросам архитектуры и монтировки спектакля, второй том в своей большей части рассматривает вопросы светооформления спектакля и в меньшей — последние театральные новостройки. В своей работе Краних преимущественно опирается на практику немецкого театра; объяснение этого надо искать не только в близости для него практики немецких театров, но и в том ведущем положении, которое занимали они в вопросах театральной техники до последнего времени (см. об этом в настоящей работе в разделе «Современная сцена»).

²⁰ M a n f r e d S e m p e r : «Theater», Handbuch der Architektur, vierter Teil, 6 Halbband, 5 Heft. Verlag A. Kröner. Stuttgart, 1904 г., стр. 523. Большая работа Семпера посвящена вопросам театральной архитектуры. До выхода в свет работы Краниха эта книга представляла наиболее капитальную разработку по затрагиваемому вопросу. В настоящее время книга Семпера является интересным документом скорее для историков театра, чем для его практиков.

²¹ На русском языке из крупных работ по вопросам техники сцены имеются: 1) А. Н. А. Петров: «Устройство театральной сцены», С.-Петербург 1903 г.; 2) его же: «Театральная техника», С.-Петербург 1910 г. и 3) И. В. Экскузович: «Техника театральной сцены в прошлом и настоящем», изд. «Прибой», Ленинград 1930 г.

Работы А.Н. Петрова уже во времена своего написания являются документацией вчерашнего дня театра. В обеих книгах очень тщательно излагаются оборудование сцены-коробки, техника живописных декораций, ряда звукомонтажных и световых эффектов. К каждой книге приложены небольшие словарики театральных терминов.

Книга И. В. Экскузовича охватывает уже гораздо шире вопросы театральной техники. В ней прежде всего мы встречаем попытку свести разбросанные материалы по истории театральной техники. Автор рассматривает оборудование кулисной сцены-коробки и дает ряд примеров новейших механизированных площадок и отказа от традиционной коробки. Переходя к светооборудованию, И. В. Экскузович останавливается на кратком описании новейших загородных аппаратов и вопросе флюресценции и фосфоресценции. В книге уделяется также внимание вопросам переоборудования старых сцен, постройке клубных, деревенских театров и т. д. К сожалению, книга страдает некоторой общностью в изучении материала, так как автор не стремится связать технику сцены с творческими перестроениями театра и в то же время не дает достаточных сведений из области самой техники сцены.

²² Нормально высота сцены от планшета до колосников должна превышать двойную высоту портального зеркала и иметь необходимый запас.

²³ К. С. Станиславский: «Моя жизнь в искусстве», изд. ГАХН, стр. 325, и изд. «Academia», стр. 424.

²⁴ Описание различных видов «горизонта» мы дадим в той части настоящей работы, которая посвящена вопросам светооформления спектакля.

²⁵ Фурс: «Революция театра», стр. 144.

²⁶ Там же, стр. 138—139.

²⁷ Там же, стр. 146—148.

²⁸ Joseph Gregor: «Das amerikanische Theater und Kino» Amalthea-Verlag, Zürich — Leipzig — Wien. 1931 г., стр. 44.

²⁹ Все высказывания Урбана в данном случае мы берем из книги «Theatres by Joseph Urban», New-York, 1929 г.

³⁰ Театр Рекси имеет 6186 мест, из них: в партере 2846, в первом ярусе 996 и на балконе 2344. Кроме того, его «променад» вмещает около 4000 человек; таким образом, общая вместимость театра Рекси достигает 11 000 посетителей.

³¹ Театр Пигала построен на средства известного банкира Генриха Ротшильда, истратившего на постройку его 45 миллионов франков. Генрих Ротшильд выступал в этом театре также как драматург, под псевдонимом «Андрэ Паскаль».

³² В обобщенном виде они даны в «Theatre arts monthly», сентябрь 1930 г.

³³ Кроме многочисленных журнальных статей у нас об Эр. Пискаторе и его личных высказываний в нашей прессе, смотри о нем также в книге проф. А. А. Глаздева: «Театр послевоенной Германии». Ленихл, 1933 г.

³⁴ Вращающаяся сцена появляется в Осака в 1758 г. и в Эдо в 1762 г. Приводим даты, которые были любезно проверены проф. Н. И. Конрадом.

³⁵ Н. И. Конрад: «Театр Кабуки», изд. ВОКС, Ленинград—Москва 1928 г., стр. 12.

³⁶ «Neue Drehscheiben-Konstruktion». Bühnentechnische Rundschau 1932, № 3, стр. 42.

³⁷ Там же.

³⁸ Walter Dins: «Die neue Drehscheibe im Frankfurter Opernhaus». Bühnentechnische Rundschau 1932, № 4, стр. 23.

³⁹ Lautenschläger C.: «Die Münchener Drehbühne im Königl. Residenz Theater, München 1896.

⁴⁰ Е. С. Станиславский: «Моя жизнь в искусстве», изд. ГАХН, стр. 350—351, изд. «Academia» стр. 456—457.

⁴¹ Необходимо отметить, что применение врачающейся сцены, как и всей вообще механизации сцены, имеет свои пределы. Частые смены картин «начинают утомлять непрерывным вращением», как замечает критик по поводу постановки «Иван Козырь и Татьяна Русских» в Московском Малом театре, («Искусство трудащимся», 1925 г., № 10, стр. 7).

⁴² «Spielhaus nach System von Professor Peter Birkenholz». Bühnentechnische Rundschau 1931, № 6, стр. 5—8.

⁴³ Д. Б.: «Сцена в целом». «Театральная газета», 1914 г., № 15, стр. 10.

⁴⁴ См. об этом у Л. Класен: «Grundriss. — Vollbilder von Gebäuden für Kunst und Wissenschaft», Leipzig. 1887 г., стр. 1025. Описание системы асфальтов можно найти также у Крауха и Семпера. Подробные сведения о применениях гидравлической системы в театре дает в своей книге И. В. Экскузович.

⁴⁵ Рагаф: «Les Métiers du Théâtre». Paris 1923.

⁴⁶ Проект Брандта был впервые опубликован в его статье: «Die Reformbühne», помещенной в журнале «Bühne und Welt», 1901 г. Januar, Heft 2, стр. 311. Краткое изложение этой статьи на русском языке можно найти в журнале «Театр и искусство», 1901 г., № 18.

⁴⁷ Описание площадок в «Ревизоре» ТИМа дает Э. И. Каплан в статье «Вещественное оформление «Ревизора» в постановке Вс. Мейерхольда», изд. «Academia», Ленинград 1927 г.

⁴⁸ Георг Линебах даёт краткое описание своей сцены в статье: «Die neue Bühne der Staatsoper», Unter den Linden, Berlin, Bühnentechnische Rundschau 1928, № 2, стр. 7.

⁴⁹ О новейших механизациях сцены, кроме указанных выше работ, см. также в книге проф. А. А. Гвоздева: «Художник в театре» (Изогиз, 1931 г.), рассматривающего вопросы техники сцены в связи с творческими течениями в театре.

⁵⁰ Описание «Идеальной стены» и ее вариантов Ф. Крауха даёт во втором томе своей работы.

⁵¹ Н. Акимов: «О технике сцены», «Жизнь искусства», 1929 г., № 27.

⁵² Н. Акимов: «Художник в театре», «Жизнь искусства», 1928 г., № 10.

⁵³ Н. Акимов: «О технике сцены».

⁵⁴ Prof. Artur Kutschner — München: «Russische Bühnentechnik», Bühnentechnische Rundschau 1932, № 4, стр. 5.

⁵⁵ К. С. Станиславский: «Моя жизнь в искусстве», ГАХН, стр. 471. «Academia», стр. 619—620.

⁵⁶ Н. Извеков: «Массовые празднества Ленинграда 1924—1925 гг.». Сборник «Массовые празднества», изд. «Academia», стр. 90.

⁵⁷ А. А. Брянцев: «Сценическая вещь и сценический человек». Сборник «Театрально-декорационное искусство в СССР», Ленинград 1927 г., стр. 183.

⁵⁸ Там же, стр. 184.

⁵⁹ А. Брянцев: «Пять лет», сборник «Театр юных зрителей», изд. «Academia», Ленинград 1927 г., стр. 13. Там же см. более подробное изложение взглядов инициаторов этого театра на оборудование «площадки ТЮЗа».

⁶⁰ «Проблема театрального здания». Реферат доклада архитектора Мордвинова в Комакадемии 14 ноября 1931 г. «Марксистско-ленинское искусствование», 1932 г., № 1, стр. 103—104.

⁶¹ На тему о советских театральных новостройках см. также ст. Аркина «Театральное здание», помещенную в «Советском театре», 1932 г., № 5.

⁶² Архитектор Мордвинов: «Проблема театрального здания», стр. 113—114.

⁶³ Архитектор Бардт: «Социалистическому Новосибирску — социалистический театр». Журнал «Рабис», 1931 г., № 33, стр. 19.

⁶⁴ В. Мейерхольд: «Реконструкция театра», Театрон печать, 1930 г., стр. 9—10.

⁶⁵ Там же, стр. 12.

⁶⁶ И. В. Экскузович: «Техника театральной сцены в прошлом и настоящем». Глава: «О клубных и деревенских театрах». См. также А. А. Петров: «Устройство и оборудование малых театральных сцен», ГИЗ, 1925 г.; А. К. Дмитриев: «Как сделать театральную декорацию», Москва 1930 г.; Д. М. Толбухин: «Устройство театра в деревне», ГИЗ, 1926 г.; Н. Михайлов: «Устройство деревенской сцены» и др.

СОДЕРЖАНИЕ

	<i>Стр.</i>
Предисловие	5
Введение. Роль техники в театре	9
I. Кулисная сцена	
1. Возникновение сцены-коробки	31
Театральное здание	35
2. Планшет	42
3. Верхняя сцена	49
4. Нижняя сцена	51
5. Портал	52
II. Современная сцена	
1. Пути перестройки сцены-коробки	59
Борьба с иллюзионной сценой	60
2. Вращающаяся сцена	84
3. Перемещающаяся сцена	110
III. Театры в СССР	
1. Театры накануне Октября	131
Сцена, режиссер и художник	135
2. Театральные новостройки	150
Рост строительства	150
Виды новостроек	154
IV. Общие замечания	
Первые итоги	185
Клубная сцена	188
Примечания	193

Сдано в производство 13/І—35
Подписано к печати 21/IV—35
Заказ изд. № 470
Заказ тип. № 28

*

Уполномоченный Главлита Б—41501
Тираж 5.000
Формат бумаги 62×94, в $\frac{1}{16}$
Печатных листов 12 $\frac{1}{2}$
Знаков в печ. листе 39424

*

Типо-литография им. Воровского,
ул. Дзержинского, 18

*

Цена 5 р., перепл. 1 р.

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
„ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛИТЕРАТУРА“
Москва, Б. Черкасский, 2/10

Печатаются:

Р. Д. РАУГУЛ — Грим

Л. В. КУЛЕШОВ — Практика кинорежиссуры

С. В. ШЕРВИНСКИЙ — Художественное чтение

Н. М. РЯЖСКИЙ — Клубная сцена

Н. П. ЗБРУЕВА — Ритмическое воспитание

ПРОДАЖА В МАГАЗИНАХ КНИГОЦЕНТРА