«Культурное наследие России и современный мир», Великобритания (Лондон), 20-27 октября 2012 г.

Искусствоведение

АРХИТЕКТУРА ТЕАТРОВ МИРА: СТАНОВЛЕНИЕ И ЭВОЛЮЦИЯ РАЗВИТИЯ (ЗАПАДНАЯ ЕВРОПА XVII – XX ВВ)

Портнова Т.В.

Институт Русского театра, Москва, e-mail: tatianaportnova@bk.ru

В результате социальных, экономических, политических процессов, новых философских концепций и научных открытий в области театрально-декорационного искусства происходят изменения в области сценических форм, касающихся как становления сцены-коробки, планшета сцены, так и поиска новых форм сценических площадок, зрелищных сооружений на открытом воздухе.

С достижениями Серлио и Палладио эволюция сцены не кончилась. В XVII в. на смену неподвижным архитектурным декорациям пришли сменяющиеся. Если раньше арьер-сцена являлась в основном перспективным фоном, куда актер не заходит, а декорации остаются неподвижными и не меняются во время спектакля. К концу XVI в. начинает обыгрываться вся сцена, а оформление меняется по актам и картинам. В начале XVIII в. Италию посетил известный немецкий архитектор и теоретик театрального дела И. Фурченбах. Значительное место в его трудах занимает описание архитектуры устройства сцены, техники и оформления спектаклей в итальянском придворном театре того времени. Он говорит об использовании системы трехгранных призм – *телариев*, которые устанавливались по бокам сцены. Теларии были составлены из деревянных рам, на которые натягивался рисованный холст. Все теларии снабжены крепким железным стержнем, вокруг которого треугольник (призма) поворачивается вокруг оси, создавая тем самым смену декораций. Теларии вместе с задником составляли единую перспективную декорацию. Подобные подвижные декорации были впервые применены художником Б. Буонтленти во Флоренции и усовершенствованы его учеником Д. Париджи.

Дальнейшее совершенствование сцены связано с событием, когда через 35 лет после театра «Олимпико» в Веченце по проекту архитектора Дж. Алсотти был построен *театр Фарнезе в Парме*, сценическая часть которого своей пышностью напоминала театр «Олимпико», но в то же время значительно отличалась от него. Архитектор сделал следующий шаг в деле усовершенствования перспективных декораций, он заменил трехгранные теларии плоскости кулисами, которые устраивались как раздвижные задники. Плоские кулисы занимали мало места и могли ставиться одна за другой в любом количестве. Таким образом, переход от теларийной сцены к кулисной значительно увеличил и количество перемен декораций – вместо трех, которые были возможны на теларийной сцене.

Кардинальное переустройство театра началось с возникновением и развитием новых театральных жанров. В начале XVII в. на сцене утверждается опера, растет и формируется ещё один вид сценического искусства – балет. Особенно танец требовал пространства на планшете сцены. Кроме того мифологическая тематика спектакля требовала совершенно иного принципа оформления. Нужно было найти способ не только реалистического изображения различных мест действия, но и их быстрой смены. Решение этой проблемы было найдено в применении плоских живописных кулис, которые передвигались на колесах параллельно порталу сцены. Живописные кулисы расставлялись друг за другом по обеим сторонам сцены. В каждой картине спектакля участвовало несколько планов таких кулис. Сверху их объединяли такие же живописные падуги. Вместе они образовывали живописную арку. Так была создана *кулисно-арочная система декораци*й. Вместе с ней и для нее создавалась «кулисная техника». Изменилась сама сцена. Для того, чтобы во время спектакля было возможно продемонстрировать зрителям несколько разных декораций, нужно было иметь большое количество кулисных планов. Для этого требовалась гораздо большая глубина сцены, чем та, которая существовала до сих пор. Кулисные машины связывались единым каменным приводом таким образом, что все они начинали движение в ту или иную сторону одновременно. Вместе с кулисами так же синхронно менялись и живописные падуги.

К началу XVII в. сцена обретает портальную арку, зримо разделяющую театральное пространство на зрительный зал и игровую площадку. Появление портальной арки означало возникновение новой формы сцены, получившей название *«сцена-коробка»*, которая до их пор является ведущей формой современного театра. Перекрытие над сценой стали делать выше, появились приспособления для подъема и опускания не только падуг, но и других элементов оформления. Развитие верха и его механизация позволили свободно применять полетные устройства. Планшет сцены имел люки – провалы с перекрывающими их щи-

тами. Такие сцены были и в России (появились позже в конце XVIII – начале XIX века). Показательным примером является хорошо сохранившаяся сцена Останкинского дворца Н. Шереметьева, сцена в усадьбе Н. Юсупова «Архангельское» с набором декораций известного театрального художника Н. Гонзаго. Кроме плоских декораций в XVII в. применялись и объемные. Вообще XVII – XVIII вв. особенно отличались удивительными эффектами всевозможных превращений.

Перестройка сцены вела за собой и переустройства театра в целом. Задача художников театра заключалась в том, чтобы создать театр, позволяющий вмещать как можно больше зрителей. Так возникла идея *многоярусного театра*, пришло на смену унаследованному от античности амфитеатру.

Амфитеатр *«Фарнезе театра»* состоял из 14 рядов и был построен на высоком цоколе в форме прямоугольника, завершенного полукружием. Орхестра окружалась балюстрадой на высоте первого ряда, к которому вели 12 ступеней. Позади амфитеатра располагалось два яруса арок с ложами в первом ярусе и галерей во втором. Условия эксплуатации театра требовали увеличения зала в высоту для того, чтобы вместить большое число ярусов лож (количество ярусов доходило до шести).

Первый ярусный театр был построен в Венеции в 1637 г. *Театр Сан-Касиано*. В течение всего XVII в. количество театральных зданий этого типа только в одной Венеции достигло десяти. Все изобретения и новшества в области театрального дела позже распространились по всей Европе, преимущественно через придворные театры разных столиц. Принципы устройства «Фарнезе Театра» (разрушен в 1944 г.) были использованы в проектах театров больших столичных городов мира.

Наиболее монументальным из всех сооруженных в Италии XVIII века театральных зданий был *театр «Сан Карло»* в Неаполе, построенный в 1737 г. и существующий до сих пор. Размерами и роскошью отделки он превзошел все другие театры и считался до конца XIX в. самым большим театром в мире. Создавали этот театр архитекторы А. Медрано и А. Карасале – они построили роскошный помпезный и грандиозный театр, который гармонировал с блеском и пышностью королевского двора. Архитекторы работали по прямому заданию неаполитанского короля Карла III, который стремился создать в своей столице театральное здание, которое было бы лучшим среди всех итальянских театров. «Сан-Карло» имеет сплошной, не разделенный на части установленный скамьями партер. Он рассчитан на 600 зрителей. Ложи в театре восходят шестью ярусами, отвесно расположенными друг над другом. Театр насчитывает 185 лож. Напротив сцены находились большая королевская ложа, прорезывающая второй и третий ярусы театра. Ложа была роскошно отделана и соединялась крытой галерей с королевским дворцом. Зрительный зал театра «Сан-Карло» был украшен лепниной, зеркалами, позолоченными канделябрами. По воскресным дням театр освещал 900 свечей, которые отражаясь в зеркалах, придавали зрительному залу необычайное великолепие. Сцена театра имела большие для того времени размеры, в театре не было просцениума. Все эти архитектурные особенности театра «Сан-Карло» были типичными для итальянской архитектуры того времени.

В конце XVIII в. был построен знаменитый миланский театр «*Ла Скала»* и новый, оперный театр в Венеции – *«Ла Фениче»* – итальянский оперный театр в Венеции. Наряду с миланским «Ла Скала» и неаполитанским «Сан-Карло» – это один из крупнейших оперных театров Италии. Построенный по проекту архитектора Дж.Сельва, внешне он не был ни пышным, ни эффектным, как это было характерно для придворных театров. Одним из архитектурных новшеств являлась изобретенная архитектором Сегецци новая система, расположения лож, при которой каждая ложа, располагалась на двенадцать сантиметров выше предыдущей, в то же время несколько выступала вперед. Система Сегецци была использована при постройке театров в Болонье, Вероне, Мантуе и ряде других итальянских городов. В первой половине XIX в. на сцене театра шли балетные спектакли. Их ставили балетмеры О. и С. Вигано, Ф. Клерико, К. Балазис, А. Кортези, Ф. Тальони.

Ярусные театры строились для оперы и балета, поэтому акустические свойства зала были так же важны, как и условия видимости сцены. Акустические условия зала во многом зависит от его формы. После долгих поисков и практических испытаний была найдена особая форма в виде усеченного эллипса или подковаы которая получила название «итальянская» (фоническая) кривая. Именно по этой форме в конце XVIII в. был выстроен зрительный зал *Миланского театра Ла Скала*. Здание театра строилось в 1776–1778 гг. архитектором Дж. Пьермарини на месте церкви «Санта Мария дела Скала», отсюда театр и получил свое название. Оно создано в строгом неоклассическом стиле. Художественная отделка зрительного зала сочетается с удобным расположением мест и соответствует требованиям оптики. Здание театра имеет 100 м в длину и 38 м – в ширину. В центре фасада возвышается портал для въезда карет.

Внутреннее пространство зала имеет пять ярусов лож (194 ложи), галерею и королевскую ложу. В каждой ложе помещалось от 8 до 10 человек. Все ложи были связаны между собой коридором. За ним следовал второй ряд лож, где располагались столы для карточной игры и торговли напитками. Сцена театра сравнительно невелика. Зал выполнен в белой, серебряной

и золотой цветовой гамме. В целом, уделяя основное внимание акустике, планировочным решениям сцены, итальянские зодчие скупо и маловыразительно разрабатывали внутреннюю архитектуру здания. Здание театра не раз реставрировалось. Во время Второй мировой войны оно было разрушено и восстановлено в первоначальном виде инженером Л. Секки, его вновь открыли в 1996 г. Сегодня «Ла Скала» – мировой центр итальянской оперной и балетной культуры.

В противоположность итальянцам, французские архитекторы стремились к пышности и к богатству архитектурного декора, к максимальному увеличению парадных помещений для публики. Так в построенном в 1861–1874 гг. *Гранд-опере в Париже* (архитектор Ш. Гарнье) входные вестибюли, парадные лестницы, фойе, гардеробы заняли почти две трети площади здания (более восьми с половиной тыс. кв.м). Второй особенностью французских театральных зданий было стремление максимально вытянуть коробку сцены в высоту. Высота трюма Парижской оперы достигала более 15 м. Значительно выросла и высота от планшета до колесников (она превысила высоту портала почти в три раза). Многоярусный трюм и запас высоты сцены рассчитывались на возможность перемещения декораций как в подколосниковое пространство, так и под сценический планшет целиком в несвернутом виде. Французские архитекторы разработали свою форму зрительного зала, который получил эллипсовидную форму. Зал «Гранд-Оперы» рассчитан на 2 тыс. 150 мест. Здание театра отличалось пышностью и великолепием внутренней и внешней отделки. Особенно показательны в архитектурном отношении зрительный зал, главное фойе, центральная лестница. Здесь много скульптурных украшений – статуй, рельефов, позолоченного декора, мозаик.

«Гранд Опера» или Большая Парижская опера – центр музыкальной жизни Франции. Значительное место в репертуаре театра занимают эффектные постановки классических и современных опер и балетов. С 1930 по 1958 гг. главным балетмейстером Большой Парижской оперы был русский танцовщик С. Лифарь. На сцене этого прославленного театра танцевал Р. Нуриев. В настоящее время Парижская опера живет полноценной художественной жизнью.

Архитекторы Германии и Австрии в ряде построек тяготели к форме, близкой к полукругу, соединяя ее прямыми отрезками с потальной стеной.

Венская государственная опера – крупнейший музыкальный театр Европы. В 1697 г. было начато строительство специального здания для театра (позже оно было уничтожено пожаром). В 1869 г. в центре Вены было открыто новое здание Придворной оперы, построенное по проекту архитектора Э. Ван дер Нюлля и А. Зиккард фон Зиккардбурга, считавшегося долгое время одним из лучших театральных зданий в мире. Лучшие спектакли мирового оперного и балетного репертуара, исполнители с мировым именем выступали и выступают на сцене этого театра.

Королевский театр Дании – крупнейший театр в Дании. Основан в 1722 г. в Копенгагене под названием «Датская сцена» как частная антреприза. В конце XVIII века образовались три самостоятельные труппы: драматическая, балетная и оперная. Балет и опера достигают своего триумфа в первой половине XIX века. В это время А. Бурновиль создал классические балетные спектакли, заложившие основы национальной хореографии. С 1933 г. Королевский театр располагал двумя сценическими площадками, на одной из которых шли балеты и оперы, на другой драматические спектакли. При театре работают хореографическое училище (с 1857 г.), драматическая школа (с 1886 г.), оперные классы (с 1909 г.) В настоящее время он имеет значение первого национального театра страны.

Ковент – Гарден – английский оперный театр, главный Лондонский театр. По своему внутреннему убранству сравнительно мало отличается от театров других европейских стран. Он представляет собой театр ярусного типа с люками и галереями. Особенностью зрительного зала являлось наличие лож по бокам просцениума, широко вдававшегося в зрительный зал. Здание театра дважды отстраивалось заново – после пожаров 1808 и 1856 гг.

С 1946 г. на сцене «Ковент – Гарден» выступает балетная труппа «Сэдлерс – Уэллс балле», которая с 1957 г. носит название «Королевский балет». С 1931 г. труппой руководит Н. де Валуа, с 1963 г. – балетмейстер Ф. Аштон.

Метрополитен – опера – ведущий оперный театр в США. Был открыт в 1883 г. в Нью-Йорке. Здание театра построено по проекту архитектора Дж.К. Кейди. Зрительный зал рассчитан на 3 тыс. 625 мест. В 1966 г. театр перешел в новое здание, оснащенное первоклассной сценической техникой и отличается хорошей акустикой. Театр был построен по проекту архитектора У.К. Харрисон, зрительный зал его вмещает 3 тыс. 800 зрителей. Театр расположен на территории «Линкольн – центра». Кроме основной сцены он имеет ещё три вспомогательные. Оркестровая яма театра рассчитана на 110 музыкантов. Стены вестибюля украшены монументальными фресками М. Шагала.

Российские театры начала XIX века строились по западным образцам, отдавая предпочтение зрительным залам, построенным близко к итальянской кривой.

Большой театр (Москва) – это символ России, мастерства талантливых исполнителей, композиторов, артистов балета, балетмейстеров, дирижеров. Он сыграл выдающуюся роль

в формировании русской сценической исполнительской школы, в становлении русского балета и всего отечественного национального искусства.

Большой театр – одно из лучших театральных зданий в мире по монументальности и красоте архитектуры, по внутреннему устройству. В первоначальном виде оно было построено в 1824 г. на месте старого Петровского театра, сгоревшего в 1805 г. В 1822 г. театр был значительно увеличен в размерах. Архитектор О. Бове частично использовал проект архитектора А. Михайлова. Тогда же театр получил название Большого Петровского. По словам современников, внешний вид театра пленял глаз соразмерностью частей, в которых легкость соединялась с величием. Великолепием отличалось внутреннее убранство. Архитектору О. Бове принадлежал так же план перестройки театральной площади, с её пятью главными зданиями вокруг Большого театра. В 1856 г. пожаром были уничтожены все внутренние помещения Большого театра. Здание было восстановлено в значительно измененном виде архитектором А.К. Кавосом. Театр открылся в 1856 г. Над колоннами вместо прежних гипсовых теперь размещались четыре бронзовых коня, запряженных в колесницу Аполлона. Эта квадрига была изготовлена по модели знаменитого скульптора П.Клодта. На плафоне зрительного зала помещены девять муз с Аполлоном во главе. Современное здание Большого театра представляет собой главное сооружение архитектурного ансамбля Театральной площади. По внутреннему устройству Большой театр состоит из пяти ярусов зрительного зала, вмещающего более 2 тыс. 100 зрителей. Зрительный зал отличается высокими акустическими качествами. Длина зала от оркестра до задней стены – 25 м, ширина – 26,3 м, высота – 21 м. Портал сцены Большого театра составляет 20,5×17,8 м, глубина сцены – 23,5 м. Слава русского балета как лучшего в мире представлена в XIX в. Ж. Перро, Е. Сен-Леоном, М. Петипа. В 1900-х г. в балетную труппу Большого приходит балетмейстер А. Горский. В то время в труппе театра танцевали Е. Гельцер, В. Тихомиров, М. Мордкин, А. Балашова. В XX в.творческая жизнь Большого театра связана с именами Г. Улановой, О. Лепешинской, Р. Стручковой, М. Плисецкой, А. Ермолаевым, М. Семеновой, А. Мессерером, Н. Тимофеевой, Л. Лавровским, М. Лиепой, В. Васильевым, Е. Максимовой, К. Голейзовским, Ю. Григоровичем и др.

Здание Большого театра – одно из значительных архитектурных сооружений столицы. В нем также проводятся важные государственные и общественные торжества. В настоящее время ведется реконструкция театра. В рамках программы «Большой – ЮНЕСКО» во многих театрах мира проходят акции по оказанию помощи в реконструкции Большого театра.

Мариинский театр С. Петербург – один из старейших и крупнейших театров России. Первоначально его называли Петербургским Большим, или Каменным – именно здесь давались с 1783 г. первые оперные и балетные спектакли Петербургской труппы. Каменный театр вмещал около 2 тыс. зрителей, имел три яруса. В 1802–1804 гг. здание театра перестраивается под руководством архитектора Тома де Томона, а в 1836 г. вновь перестраивается архитектором А. Кавосом и имеет уже пять ярусов. Театр простоял на своем месте более ста лет, хотя и восстанавливался после пожара в 1811 г. Это был грандиозный монументальный театр в стиле ампир. В нем соединились черты античного храма, замка и дворца. Первоначально здание было ориентировано на римские образцы – над входом в театр помещалась высеченная из мрамора статуя сидящей Минервы. Здание театра, хорошо спроектированное, отличалось образцовой акустикой, секретами которой владели старые мастера, обладало глубокой сценой. Именно на такой сцене стали возможны фантастические полеты, которые демонстрировал в своих спектаклях Ш. Дидло – балетмейстер, прибывший в Россию и обретший в ней свою вторую Родину. В дальнейшем М. Петипа использовал глубину сцены для хореографических эффектов и движений кордебалета. Время постепенно разрушало театр. В сезон 1885/86 года театр был закрыт, спектакли перенесли на сцену Мариинского театра. Сцена оказалась шире прежней, но на целую треть менее глубокой, что потребовало от балета и опер новых пространственных композиционных решений. Начался путь к художественной новизне и освобождение от ампирной архаики. Мариинский театр был перестроен в 1860 г. архитектором А. Кавасом из здания бывшего конного цирка, через четверть века театр вновь перестраивался архитектором В. Шеретером. Были произведены пристройки, к лицевому фасаду пристроен новый корпус. Тогда же деревянные конструкции сцены заменили металлическими. Мариинский театр после перестройки был уже не театр – дворец, и на театр-замок, он приобрел не столько парадный, сколько деловой вид, чем вообще отличалось петербургское строительство второй половины XIX века.

Внешне Мариинский театр обладает многофигурным силуэтом, фасад храма не выглядит императорским. При входе в театр не было парадного нижнего фойе и парадной лестницы, ведущей в царскую ложу. В архитектуре все главное отдано залу. Сам зал типичный – многоярусный, но его особенностью была необычная цветовая гамма голубого цвета, тогда как традиционные цвета императорского театра – красный с золотым. Мариинский театр являлся императорским по своей психологии и укладу. Это был особый храм искусства, собирающий ещё

с пушкинских времен лучших деятелей балета и певцов. И. Вальберх, А. Глушковский, М. Петипа создали здесь свои балеты, которые живут до сих пор. В балетных постановках театра уже со второй половины XIX в. было заметно стремление к воплощению русских национальных качеств – такими были балеты «Конек-Горбунок», «Золотая рыбка», «Раймонда», «Спящая красавица», «Лебединое озеро». На Мариинской сцене новаторские принципы в балете начала XX в. связаны с именем балетмейстера М. Фокина («Павильон Армиды», «Шопениана»), Ф. Лопухова («Величие Мироздания»), О. Виноградова («Асель»). На сцене театра выступали знаменитые артисты балета – А. Истомина, Е. Колосова, А. Павлова, М. Кшесинская, О. Преображенская, О. Спесивцева, В. Нижинский, А. Осипенко, Г. Мезенцева, И. Колпакова и др.

После революции 1917 г. театру было присвоено имя им. С.М. Кирова. Во время Великой отечественной войны здание пострадало от обстрелов, в 1944 г. было полностью восстановлено. Глубина сцены театра – 22 м, ширина – 18 м, высота – 25 м. Зрительный зал имеет 1 тыс. 625 мест. В настоящее время театру возвращено его историческое название – Мариинский театр.

В целом театральные здания европейских стран объединились главные черты, которые характеризуются следующими чертами. Парадная, часть помпезная внешняя архитектура, привлекающая взгляд зрителей и олицетворяющая идею театра как храма искусства. Вместительные залы, большие размеры сцены, как по площади, так и по высоте развитая кулисная техника в сочетании с возможностью образования люков в планшете сцены, усовершенствованная техника для перемещения декораций в сценическом пространстве, основанная на канатно-балочных механизмах с приводом.

Рубеж XIX – XX вв. связывают с возникновением режиссерского театра. Только режиссура может принять или отвергнуть архитектурные и технологические новации. Революционную роль в театральной технологии сыграло появление в театре электрического освещения и двигателей. Перед театром открылись совершенно новые горизонты в деле художественного оформления спектакля и появления новых видов механического оборудования. Наступало время архитектурно-сценических поисков и в переустройстве сценической площадки.

Первая треть XX в. была насыщена множеством предложений по изменению формы сцены, её постановочных возможностей и технического оснащения. Если разделить все проекты на группы по наиболее общим признакам, то таких групп было три. Первая складывалась из различных вариантов открытой сцены. Вторая пыталась объединить открытую сцену с коробкой. Третья предлагала варианты модернизации классической сцены. Таким образом, никому не удавалось уйти за пределы двух вариантов соотношений зрительского и сценического пространства – игры в одном, объединенном со зрителями пространстве или в двух раздельных. Практически ни один из предлагаемых вариантов не был реализован, за исключением отдельных проектов, заказанных крупными европейскими режиссерами для драматических театров. К их числу относится строительство так называемых бездекорационных сцен, таких как Мюнхенский Художественный театр, руководимый Г. Фуксом. Показательным примером решения современной сцены-арены является проект здания *театра Вс. Мейерхольда в России*. Строительство театра было остановлено в 1938 г. из-за закрытия театра. К игре на открытой сцене Мейерхольд тяготел со своих первых постановок. Режиссеру было тяжело в замкнутом пространстве сценической коробки. Вовлечение публики в действие являлось для него основной задачей. Все части театрального здания рассматривались как единый пространственно-архитектурный комплекс, в котором и зрители и актеры на равных правилах могли бы участвовать в театральном действе.

Наиболее типичным театром, соединившим две формы сцены, явился *Берлинский Большой драматический театр*, построенный по идее режиссера М. Рейнгарда. Принцип сочетания открытой площадки со сценой-коробкой выдвинутый ещё Г. Земпером, здесь был доведен до логического завершения. Если в ранее возведенных зданиях открытая площадка входила в пространство зрительного зала, являлась не чем иным как увеличенной авансценой, а закрытая сцена играла вспомогательную роль и практически была отделена от актера, то в Большом драматическом театре арена и коробка приобретают равноценное игровое значение. Пространство арены здесь сливается с пространством коробки, образуя единую игровую зону. При заполнении арены креслами партера театральное пространство приобретает классическую форму, основу которой составляет сцена-коробка. По трем сторонам огромного зала протянулся подковообразной формы амфитеатр. Пространство, заключенное внутри этой подковы, образовало открытую со всех сторон сцену в виде арены. Над ареной нависал светящийся купол, опирающийся на колонны. За ней располагались больших размеров портальная сцена с оркестровой ямой. Наличие портальной сцены, казалось бы, делает невозможным слияние таких противоположных, по своей сути пространственных форм, какими является закрытая коробка и арена. А без решения проблемы интеграции сцены и зала строительство нового театра для Рейнардта теряло всякий смысл. Была поставлена задача сделать портальную арку практически не воспринимаемой зрителем. В ярусном театре этого

добиться нельзя, так как высота зала, а значит и высота передней стены сцены, значительно превышает высоту сценического зеркала. Кроме того, по обеим сторонам портала возвышается многоэтажные, и как правило, богато декорированные ложа. В театре Рейнгардта была осуществлена попытка решения этой задачи. Горизонтальную часть портальной сцены от низкого висящего потолка отделяла узкая полоса несущей балки. А боковые части портала, благодаря удлиненным пропорциям зеркала сцены, стали восприниматься как широко расставленные панели, украшающие зал. Влияние свободно перетекающего пространства было подкреплено ступенчатым переходом, образуемым приподнятыми площадками передней сцены.

Интересного решения безпортальной сцены было осуществлено в *театре Оливье*, входящем в комплекс Лондонского национального театра. Во всех театральных залах боковые стены расположены практически под прямым углом к порталу. В театре Оливье они построены под тупым углом. Если линии стен продолжить в сценическое пространство, то они сойдутся на центральной оси закрытой сцены. Поскольку ширина игровой площадки превосходит ширину рядов амфитеатра, создается полное впечатление открытого пространства. Здесь актер всегда смотрится из зала не на фоне зрителей сидящих напротив, а на фоне архитектурного организованного сценического пространства. Если на обычной сцене-арене актер и зритель сосуществуют в действительно едином пространственном объеме, то в театре Оливье это единство распадается на две тесно взаимосвязанные, но все же отдельные зоны.

Двадцатый век был веком смелого поиска новых театральных форм. Признаком многих пространственно-сценических идей являлись режиссеры. Но, как показала практика, далеко не все из них, воплощенные в реальность, оказывались востребованы на долгое время. Классическая форма сцены остается универсальной. Сцена-коробка составляет основу современного мирового театра. Конечно, коробчатая сцена нашего времени это не та сцена, на которой работал театр прошлого. Современная сцена совершенствуется в своей архитектуре, оснащается разнообразными сценическими механизмами и представляет режиссуре широкий простор для постановочного поиска. Кроме того, в настоящее время определились некоторые различия между сценой драматического театра, и балетной сценой так называемой «Большой оперы». Эти жанры всегда тяготели к масштабности зрелища. В оперных и балетных спектаклях задействовано большое количество исполнителей. Этим объясняется увеличение по сравнению с драмой площади сцены и величина закулисных пространств. Кроме того, на смену живописным декорациям пришли многосложные декорационные конструкции, поменять которые даже в антракте возможно только с использованием накатных площадок, транспортируемых в эти дополнительные пространства, размер которых стал равен размеру самой сцены. Значительно увеличилась и глубина трюма. Она стала рассчитываться по максимально возможной для этой сцены высоте строенных декораций, для того, чтобы собранное на площадках оформление можно было опустить целиком в подсценическое пространство.

В полном виде новая оперная сцена получила реализацию в *Парижском оперном театре Бастилия*, построенном в конце XX в. Масштабы сцены грандиозны. Вокруг главной сцены находятся три таких же по размерам пространства (и не только на уровне планшета, но и в трюмной части). Декорации, установлены на подвижных платформах, могут перемещаться по трем резервным зонам и опускаться глубоко под сцену. Комплекс сценической механизации дополняет система подъемно-опускных площадок разной величины. Для театров этого жанра практически стала нормой ширина портала, равная 14 м.

На рубеже XX – XXI вв. такая сцена стала нормой большого оперного театра. Ряд крупных Европейских театров обрели также сценические площадки. Подобную сцену после завершения реконструкции должен получить Большой театр в Москве.

В область нетрадиционного театра входят *зрелищные сооружения на открытом воздухе*.

В истории Европейского театра разыгрывание театрального зрелища на открытом воздухе имело свою давнюю и богатую историю. Подобные представления давались в России. Начиная со второй половины XVIII в. представления на открытом воздухе давались в Москве и Петербурге. В XX столетии в ряде современных стран появились стационарные сооружения. Организация театрального пространства в этих театрах отличалась разнообразием. В одних случаях игровая зона организовывалась в природной среде – среди скал или леса, в других – сценические площадки выстраивались на воде, в-третьих – в условиях городской застройки.

По устройству сцены театры на открытом воздухе делятся на временные и стационарные. Для площадок, возводимых на время проведения фестиваля или показа одной постановки, изготавливаются легко собираемые металлические конструкции с деревянным настилом. Места для зрителей в виде амфитеатра также образуются при помощи сборно-разборных конструкций. На специальных башнях крепится световая аппаратура. Стационарные театры в качестве сцен используют как не тронутый или благоустроенный участок земли, так и специально выстроенные подмостки. Так, например, балетная труппа в руинах храма Зевса в Олимпии продемонстри-

ровала спектакль «Зевс», задником которого служила высокая стена храма и горный пейзаж. Для конкретного обозначения места действия пейзаж дополнялся строенными декорациями. Остатки храма служили не только естественной декорацией, но и обеспечивали довольно хорошую акустику музыкальному сопровождению.

Другим показательным примером уже «организованных» сценических площадок являются балеты и хореографические номера М. Бежара, показанные во время гастролей французской балетной труппы в С. Петербурге. Они слово органично вписывались в среду фасадного пространства архитектуры Казанского собора в Петербурге (Балет «Витязь в тигровой шкуре»), панорамного пространства набережной Невы с видом на Дворцовую площадь («Тени» – 3-й акт «Баядерки»), водную гладь пруда в «Лебедином озере» и др.

В большинстве открытых театров не предусматривается возможность декорационных перемен в ходе спектакля. Как правило, декорационное оформление решается по принципу единой установки. Места для зрителей чаще всего делаются неподвижными. В некоторых театрах могут эксплуатироваться мобильные платформы.

Интересным примером такого театра является широко известный в свое время театр, организованный в старинном городке, под названием *Чешский Крумлов (Чехия)*. Перед фасадом старого дворца среди деревьев установлен небольшой вращающийся амфитеатр. Во время спектакля амфитеатр поворачивался на определенное количество градусов, ориентируя зрителей либо на дворец, либо на какую-то часть парка, где находятся различные фрагменты декорационного оформления.

Отдельную группу открытых театров составляет театр на воде. Их особенность заключалась в том, что сценические площадки, одна или несколько, стоят на сваях на некотором расстоянии то берега, на котором выстроен амфитеатр. К числу самых крупных театров этого типа относится *театр г.Брегенц, расположенный на берегу Боденского озера (Австрия)*. Амфитеатр театра вмещает более 4 тыс. людей. Открытая сценическая площадка, выстроенная на воде, может менять конфигурацию в зависимости от замысла постановщиков спектакля. Как правило, такие спектакли отличаются фееричностью с использованием пиротехники и мощного света. Несмотря на то, что театры этого типа могут функционировать только в теплое время года, они занимают свое место в ряду театральных сооружений и дополняют общую картину театрального строительства.

Список литературы

1. Базанов В.В. Сцена, техника, спектакль – Л., 1963.
2. Базанов В.В. Театральная техника в образном решении спектакля. – М., 1973.
3. Базанов В.В. Сцена XX века. – Л., 1990.
4. Базанов В.В. Эстетические функции театральной техники: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – Л., 1971.
5. Бархин Г.В. Архитектура театра. – М., 1947.
6. Березкин В.И. Искусство сценографии мирового театра. От истоков до середины XX века. – М., 1997.
7. Березкин В.И. Искусство сценографии мирового театра. Вторая половина XX века. – М., 2001.
8. Березкин В.И. Искусство сценографии мирового театра. Мастера.
9. Бринкман А. Театральные здания. История архитектуры в избранных отрывках. – 1935.
10. Быков В.В. Проблемы театральной архитектуры и сценография: автореф. дис. ... д-ра архитектуры. – М., 1973.
11. Виноградов В.М. Театральные здания вчера, сегодня, завтра. – М., 1971.
12. Власова Р.И. Русское театрально-декорационное искусство начала XX века. Наследие петербургских мастеров. – Л., 1984.
13. Давыдова. М.В. Очерки истории русского театрально-декорационного искусства XVIII – начала XX века. М., 1974.
14. Извеков Н.И. Сцена. Архитектура сцены. – М., 1935.
15. Курбатов В. Проекты театров на исторической выставке архитектуры // Ежегодник императорских театров. – 1912. – Вып. 2.
16. Лукомский Г.К. Старинные театры. – СПб., 1913.
17. Петров А.А. Устройство театральной сцены. – СПб., 1903.
18. Пожарская М.Н. Русское театрально-декорационное искусство конца X1X – начала XX века. – М., 1970.
19. Уманский Н.Г. Эволюция театральной архитектуры // Проблемы архитектуры. – Т. 2. – М., 1937.
20. Сыркина Ф.Я., Костина. Е.М. Русское театрально-декорационное искусство. – М., 1978.
21. Сценическая кинетика; под ред. М.П. Шабурова. – М., 1987.
22. Художник, сцена : сб. статей. – М., 1978.
23. Denis. Eathetique generale du decou de theatre de 1870 a 1914. Paris, 1963.
24. Denis. Les Revolutions Scenques du XX siecle. Paris, 1975.
25. Die Maler und das Theater in 20. Jahrhundert. Frankfurt, 1986.
26. Zenobiusz. Kierunki scenografii wspolezesnej. Warszawa, 1970M.
27. Zaklady teoreticke scenografie.1.dil.Uvodni uvahy. Praha, 1970.
28. Mariani Valerio. Storia della Scenografia Italiana. Firenze, 1930.
29. Paul. Die Theaterdekoration des Barock. Berlin, 1925.
30. Ptackova Vera. Ceska scenografie XX stoleti. Praha, 1982.
31. Ricci Corrado. La scenografia Italiana. Milano, 1939.
32. Strzelecki Zenobiusz. Wspolczesna scenografie polska. Warszawa, 1983.
33. Short S.A History of Scene Design in Great Britain. Oxford, 1973Janos. Baroque and Romantic Stage Design. New York, 1950.