

Анна Корндорф

## Фантом и ремесло. Театральная сценография Нового времени: от законов архитектуры к принципам живописи

История театральной сценографии Нового времени предстает в статье как процесс сложения различных концепций визуальности и восприятия сценического пространства. За триста лет представления о природе человеческого зрения не раз менялись в соответствии с метаморфозами в интеллектуальной, технологической и социальной практиках, а параллельно с ними выходили на первый план или наоборот теряли былое значение конкретные «цеховые», ремесленные навыки мастеров, занимавшихся оформлением театральных зрелищ. Основываясь на кратком обзоре принципов декорационного оформления, автор выстраивает линию сменяющихся друг друга логик — от законов архитектуры, царивших на сцене XVII–XVIII веков, через диалектику образа панорамных зрелищ и световых эффектов, спутников эпохи оптических аттракционов и фотографии, к принципам станковой живописи, пришедшим на сцену в конце XIX столетия.

Ключевые слова:

сценография, театральная декорация,  
сценическая архитектура, диорама,  
панорама, транспарантная живопись,  
световые эффекты, история визуальности.

На сегодняшний день в науке об искусстве существуют два традиционных подхода к истории театральной сценографии. Первый из них встраивает развитие декорационного жанра в лоно привычного стилистического принципа, последовательно двигаясь от Ренессанса к барокко, затем к классицизму, романтизму и так далее. Второй видит внутреннюю логику развития сценографии в сменяющихся друг друга тенденциях нарастания и ослабления символической функции сценического оформления. Все остальные, встречающиеся среди историков взгляды, например, эволюция театральной декорации как поступательное преодоление отрыва от актера, превращение сценического пространства из фона в среду или «прирастание» натурализма и историчности, так или иначе соотносятся с двумя генеральными теориями, указанными выше.

Однако с каким бы инструментарием исследователь ни приближался к проблеме построения истории сценографии Нового времени, он неизменно сталкивается с непреодолимой трудностью — отсутствием предмета анализа. Реальные сценические декорации, как и сами спектакли, давно канули в прошлое, в лучшем случае оставив по себе обрывочные воспоминания — эскизы, альбомы увражей и гравированные изображения отдельных сцен, отзывы современников и скупые ремарки печатных либретто, газетные рецензии и делопроизводственные архивные материалы: переписку художников и заказчиков, счета на оплату работ, списки исполнителей и закупленных материалов.

В результате историку невольно приходится заниматься реконструкцией, восполняя лакуны и привлекая смежные науки и дисциплины, или же ограничивать познание истории театральной сценографии изучением ее единственных реальных остатков — графики. Тогда неизбежно возникает искушение судить о видимом на основании законов изобразительного искусства. Но сценография — это не только эскизы, холсты декораций и даже трехмерные объемные модели, это — свет, движение, и прежде всего та оптика, которой вооружен смотрящий

на сцену зритель: под его взглядом сценография и становится событием театрального, а не изобразительного искусства.

Поэтому в статье, мне хотелось бы сосредоточить внимание на эволюции принципов видения и восприятия театрального пространства, а также тех законах его взаимодействия с «высоким» искусством, которые нередко позволяли сценографии XVII–XIX веков оказываться в авангарде технических средств и художественных приемов своей эпохи.

Разумеется, речь идет в первую очередь о театре придворном и преимущественно оперном, поскольку не секрет, что подобные пышные и дорогие дворцовые спектакли, приуроченные к знаменательным событиям монаршей и государственной жизни, оставили наибольшее число документальных свидетельств и именно им наследовали в своих эстетических устремлениях главные публичные театры европейских столиц XIX столетия.

За триста рассматриваемых нами лет режимы визуальности не раз менялись в соответствии с метаморфозами в интеллектуальной, технологической и социальной практиках, а параллельно с ними выходили на первый план или наоборот теряли былое значение конкретные «цеховые», ремесленные навыки мастеров, занимавшихся оформлением театральных зрелищ. Такие, казалось бы, сугубо социальные приметы, связанные с пересмотром статуса и компетенции профессии декоратора, как раз и позволяют нам сегодня весьма наглядно фиксировать момент сложения новой визуальной парадигмы.

\*\*\*

Обращаясь к истокам европейской сценографии Нового времени, нельзя не отметить тот факт, что искусство придворного декоратора рождалось в недрах архитектурной традиции. Теоретиками и практиками сценического оформления были исключительно архитекторы. Витрувианская и серлианская концепции сцены, театр «Олимпико» Палладио и Скамоцци, многочисленные трактаты о перспективе от Андреа Поццо до Фердинандо Бибиены раз за разом рассматривали театральную декорацию как частный случай общей проблемы «гражданской архитектуры, основанной на геометрии и сведенной к перспективе» (Фердинандо Бибиена, 1711)<sup>1</sup>.

Проще говоря, с момента своего появления декорация воспринималась как часть сугубо архитектурного поля знания и практики. По-

этому неудивительно, что на протяжении двух столетий она находилась в ведении профессиональных архитекторов. Среди имен оформителей сцены XVII века — Джованни Лоренцо Бернини, Бернардо Буонталенти, Джулио Париджи, Иниго Джонса, Джакомо Торелли — мы не встретим ни одного, в чьем наследии не сохранилось хотя бы пары проектов реальных построек — дворцов, вилл, храмов, парковых павильонов или театральных зданий. Возводить реальные сооружения из камня и кирпича и создавать иллюзию таковых на сцене позволяли одни и те же законы тектоники, модульных пропорций, симметрии и оптического восприятия.

Декорация XVII — первой половины XVIII столетия была не просто тождественна архитектуре, она сама была архитектурой. И дело здесь не только в том, что львиную долю всех представляемых в театре сцен составляли архитектурные «виды» подавляющей грандиозности — величественные площади и улицы, фасады храмов и дворцов, а также их не менее головокружительные интерьеры — залы, кабинеты, арсеналы и тюрьмы, ломящиеся изобилием декора, но и в том, что любая, даже лишенная «архитектурной подоплеки», сцена строилась и воспринималась по законам архитектуры<sup>2</sup>.

Сам принцип оформления сцены-коробки предполагал сугубо конструктивное построение пространства. Создание иллюзии опиралось в основном на правила перспективы, максимально ясно выявляющиеся именно в архитектуре с ее строгой линейностью и выверенными пропорциями<sup>3</sup>. Акцент в декорациях делали на рисованных «задниках», изображавших архитектурный мотив, интерпретированный в традициях иллюзионистического перспективизма и квадратуризма<sup>4</sup>. Если задний план и отводился под явления другого порядка — жерла ада или, напротив, видений небесной тверди, то их отнесенность в глубину,

1 Bibiena Ferdinando Galli Da. L'Architettura civile preparata su la geometria, e ridotta all prospettive. Parma: Paolo Monti, 1711.

2 Pelletier L. Architecture in Words: Theatre, Language and the Sensuous Space of Architecture. New York: Routledge, 2006. P. 131; Lawrenson T. The French Stage in the XVIIth Century. A study in the advent of the Italian order. Manchester: Manchester University Press, 1957.

3 См.: La scena svelata. Architettura, prospettiva e spazio scenico / A cura di Alessandra Pagliano. Padova: Libreria Internazionale Cortina, 2005.

4 Школа «квадратуристов» — мастеров декоративной живописи, подменявших реальные конструкции иллюзорным изображением архитектуры со множеством фиктивных украшений и мнимых просветов, возникла на севере Италии в конце XVI века в связи с изучением перспективы в Болонском университете. В середине XVII века



1. Ремиджио Кантагаллина  
Сцена пятой интермедии *Кузница  
Вулкана*. Гравюра по эскизу  
Дж.Париджи. 1608 © Victoria and  
Albert Museum, London

за несколько планов архитектурных кулис, лишь усиливала перспективный эффект. (Ил. 1, 2.) Поэтому, даже если сцена представляла рощу Эвридики, остров Армиды или пещеру, где Эней скрывался от ненастья, то есть — лес, дикую бухту и горный пейзаж, взятые изолированно от архитектуры, декоратор не мог допустить ослабления, казалось бы, вовсе не обязательной для «дикой» природы линейной перспективы, расставляя скалы, древесные кущи и уступы в качестве необходимых для зрения перспективных опор<sup>5</sup>.

Потребность глаза в таких визуальных опорах находила подтверждение в современной теории восприятия, где аналогом зрения служило осязание. Согласно популярной идее Беркли, видение мыслилось подобием визуального «ощупывания» пространства, ни одна частичка которого не является пустой. Отсюда проистекала и обязательная для барочного театра гиперматериализация среды, наполнение пространства



2. Жак Калло. Сцена Второй интермедии  
*Подземные боги вооружаются, чтобы  
отомстить за Цирцею*. 1617. Флоренция  
Офорт. Единственное состояние  
© Victoria and Albert Museum, London

сцены «адским пламенем» и «дымом», а небес — массивными «облаками», одновременно выполнявшими функцию спусковых механизмов для многочисленных дворцов *Deus ex machina* и прочих «божественных» явлений. (Ил. 3, 7.)

Отчасти облака на сцене барочного театра играли ту же роль, о которой говорит Юбер Дамиш применительно к живописной практике: они смешивали различия между поверхностью и глубиной, препятствовали

искусство «квадратуристов» переживало блестящий расцвет, определив на два последующих столетия общий принцип развития театральной декорации, которая теперь стремилась полностью растворить реальные явления в иллюзии воображаемого пространства и архитектуры. Мастерство болонских декораторов быстро распространилось по всем городам Италии и оказало огромное влияние на европейское театральное искусство в целом.

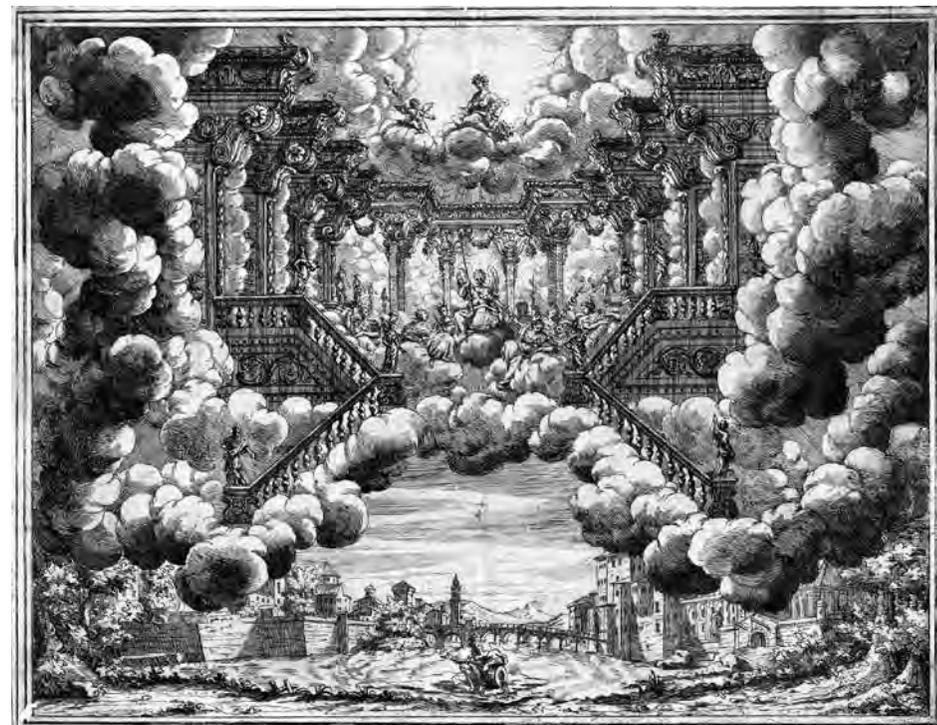
5 Ямольский М. Приемы Эйдофузикона // Декоративное искусство СССР. 1982. № 9. С. 42.

восприятию разнородности визуальных пространств, а также привносили «трансцендентное измерение в систему геометрических координат изображения» и способствовали «фигуративным и пластическим эффектам, о которых не дает отчета ссыла на порядок естественной реальности или сверхъестественного видения»<sup>6</sup>.

В какой-то степени эти мотивы — нагромождение облаков, колонн, массивных аркад и карнизов, клаустрофобическая теснота скульптур, балясин и волют — позволяли архитекторам преодолеть оторванность рисованного задника от пространства сцены. Объемные имитации арок или колоннад первого плана продолжались уступами кулис, а те, в свою очередь, переходили в глубине подмостков в перспективную иллюзию живописной vedute.

Подобное решение сценического пространства с единственной точкой схода на горизонте, замыкающей универсум, и зеркально соответствующей положению зрителя в королевской ложе, было идеальным ответом текущему режиму визуальности, где наиболее точной научной моделью зрения считалась камера-обскура. С ее помощью объясняли отношения между наблюдателем и внешним миром и обозначали позицию познающего субъекта<sup>7</sup>. Уже в «Диоптрике» Декарта (1637) аналогия между принципами человеческого видения и камерой-обскурой<sup>8</sup> подразумевает под зрением чувство, оторванное от наблюдателя как физического существа<sup>9</sup>. Камера-обскура представляется прибором, свободным от субъективности, ограниченной физическими возможностями человека и воплощением картезианской эпистемологии, основой которой является объективное мировоззрение. Но камера-обскура не может объять весь внешний мир, а только выделяет часть его и поэтому предполагает некое ограничение зрения. Однако это ограничение парадоксальным образом показывает внешний мир

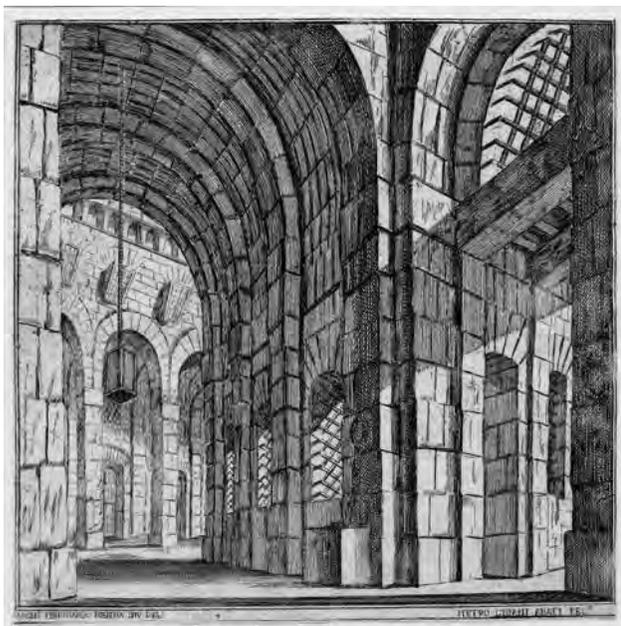
- 6 Дамиш Ю. Теория/облака/: набросок истории живописи (1972). СПб.: Наука, 2003. С. 107. Примечательно, что одна из последующих книг Дамиша целиком посвящена установлению перспективного видения в западноевропейском искусстве XV–XVII веков: Damiš H. L'Origine de la perspective. Paris: Flammarion, 1987.
- 7 Крэри Дж. Техники наблюдателя. Видение и современность в XIX веке (1990). М.: V-A-C press, 2014. С. 49.
- 8 Декарт Р. Диоптрика/Декарт Р. Рассуждение о методе: с приложением; Диоптрика; Метеоры; Геометрия. Л.: Изд-во Академии наук СССР, 1953. С. 98. Среди других широко известных текстов, в которых в качестве объяснения природы зрения и пространственной визуализации работы интеллекта выступает камера-обскура можно упомянуть «Опыт о человеческом разумении» Локка (1690) и «Оптику» Ньютона (1704).
- 9 Крэри Дж. Указ. соч. С. 60.



3. Карло Антонио Форти. *Дворец добродетели*. 1690. Офорт по рисунку Фердинандо и Франческо Бибиена

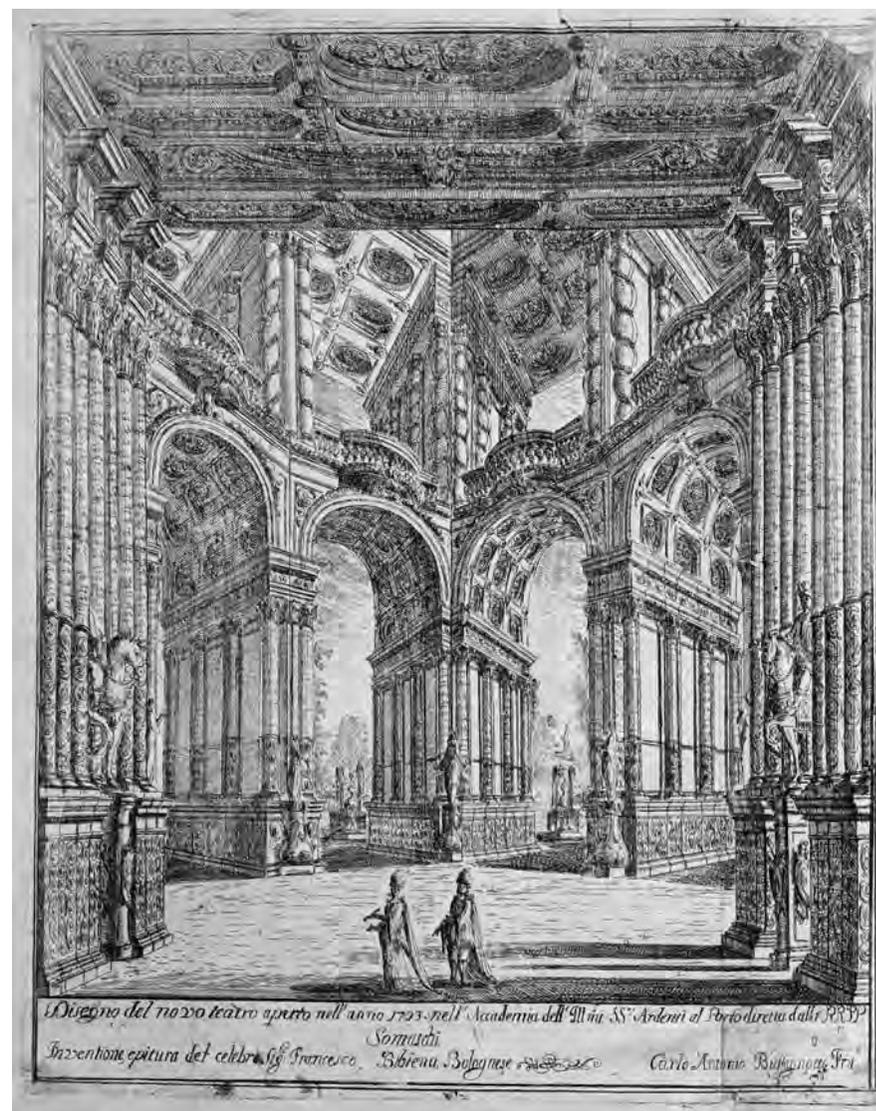
в известном смысле выразительнее, чем прямое наблюдение. То же самое, по сути, происходит и на театральной сцене. Архитектурно оформленная сцена-коробка, представляющая зрителю единственно правильный фрагмент иллюзорного изображения, и есть своего рода камера-обскура, или «прошпективический ящик», как именовали этот оптический инструмент в России.

По мере того как на протяжении двух столетий менялось и модернизировалось устройство камеры-обскуры, подвергалась постоянным модификациям и структура архитектурной декорации. Прежде всего в связи с усовершенствованием приемов иллюзорной перспективы. Так,



4. Пьетро Абати. *Тюрьма*  
1699–1703. Резцовая гравюра  
по эскизу Фердинандо Бибиена

на смену фронтальному взгляду XVII века в следующем столетии трудами многочисленных представителей семейства Бибиена повсеместно приходит «угловая перспектива» (*scena per angolo*) и композиции, строящиеся на двух пересекающихся осях. (Ил. 4, 5.) Такое смещение точки зрения и отказ от фиксированного центра в пользу нескольких диагональных осей, уводящих взгляд в открытое пространство, позволили достичь эффекта глубины и в то же время придать изображаемым перспективам живость и реалистичность. Более того, такой парадоксальный уход от единственной максимально выгодной позиции зрителя, физически совпадавшей с креслом монарха в центральной ложе европейского театра, и метафизически с точкой зрения божественного ока, открыл обширные возможности дальнейшим метаморфозам декорационной архитектуры.



5. Карло Антонио Буффаньотти  
по рисунку Франческо Галли Бибиена  
*Великолепная лоджия*. Сцена для театра  
Академии дель Порто, Болонья  
1703. Офорт



6. Джованни Паоло Панини. Собор св. Петра в Риме. 1731. Холст, масло 145,7 x 228,3. Художественный музей, Сент-Луис. В 1738 году Джованни Сервандони воспроизвел эту картину на сцене Зала машин в Тюильри

Желая разнообразить и обогатить эффекты за счет расширения арсенала изобразительных средств, а не машинерии, декораторы начиная с середины XVIII века принялись искать новые пути создания образной среды, объединяющей живописную плоскость холста задника с пространством сцены. Теоретики и практики наперебой заговорили о «картинности». То тут, то там применительно к театру зазвучали термины «ожившая картина» (Сервандони), «сцена-картина» (Галлиари), «движущаяся живопись» (Боке). Однако не нужно забывать, что все эти громкие слова произносились декораторами, драматургами и либреттистами, продолжавшими мыслить в категориях все той же архитектурной парадигмы. Одни под «картинностью» понимали лишь некоторое усиление живописного начала (в первую очередь свето-теневых эффектов) и сближение общего облика сцены с современной иллюзионистической

архитектурной ведутой, также строившейся при помощи камеры-обскуры. Другие же видели в тенденции к «картинности» разработку композиционного ансамбля каждой сцены, в которой протагонисты, их позы и мизансцены тщательно согласуются с воссоздаваемой средой и рождают ощущение «живой картины», где, по признанию Вольтера, сама «трагедия — это одушевленная живопись... и изображаемые в ней люди должны действовать»<sup>10</sup>.

Результатом этих новаторских интенций стали прецеденты до-тошного воссоздания на театральной сцене реальных архитектурных сооружений и их не менее прославленных живописных изображений. Так, Джованни Сервандони в своей декорации 1738 года для Зала машин в Тюильри во всех деталях воспроизводит пространство знаменитой картины Джованни Панини «Вид интерьера собора святого Петра в Риме», являя зрителю объемную визионерскую модель интерьера базилики и одновременно модель его изображения, и словно приглашая проникнуть взглядом внутрь «ожившей картины». (Ил. 6.) Декорация собора Сервандони столь масштабна, что, как и интерьер, изображенный Панини, при всем желании лишь отчасти попадает в поле зрения. Ее арки так грандиозны, а своды настолько высоки, что превосходят видимое пространство сцены и, кажется, едва способны уместиться под потолком театра. Эта игра с масштабом, несмотря на наличие перспективной точки схода, заставляет зрителя на время забыть о ней, чтобы снова и снова вертеть головой слева направо и сверху вниз.

Отталкиваясь от той же идеи превращения сцены в мир тотальной иллюзорной ведуты, братья Бернардино и Фабрицио Галлиари в свою очередь предложили концепцию «сцены-картины». Она представляла собой обновленный вариант привычного зрителю упорядоченного по законам архитектуры пространства и позволяла за счет сокращения числа кулисных планов перенести основной смысловой и художественный акцент с множества объемных элементов декорации на детально проработанную композицию задника. Особый живописный эффект подобному зрелищу придавал контраст темных и плотных масс архитектурных конструкций первого плана и созерцаемого сквозь проем в них воздушного видения дальнего плана.

10 Вольтер. Из посвящения И. И. Шувалову к трагедии «Олимпия» (Olympie, 1764) // Литературное наследство. 1937. №29–30. С. 31.



7. Франческо Галли Бибиена. *Машина для Дворца Солнца*. 1717. Бумага, перо коричневым тоном, акварель. Фрагмент. Музей старого искусства, Лиссабон © Instituto dos Museus e da Conservação, I.P.



8. *Дворец Солнца*. Павильон дворцового комплекса Эрмитаж. 1750. Байройт. Фотография

Таким образом, сценография этого времени по-прежнему оставалась частью единого процесса развития архитектурной формы. Декорация, с одной стороны, оказывалась местом приложения накопленного архитектурного опыта, профессиональных архитектурных знаний и принципов мысли, а с другой — позволяла черпать в сценических фантазиях новые иконографические мотивы. Проницаемость для взаимных идей и влияний архитектуры фантазийной и архитектуры создающей объясняет ту легкость, с какой реальные постройки служили прототипами сценических, а сценические — экспериментальными моделями потенциальных замыслов зодчих<sup>11</sup>.

Так, в 1718 году в Шветцингене архитектор и театральный декоратор Алессандро Бибиена по заказу курфюрста Карла III Филиппа Пфальцского приступил к строительству загородного дворца, прототипом которого должен был стать сценический образ «Дворца солнца». И хотя



9. Карл Фридрих Шинкель. Декорация к XXX сцене *Волшебной флейты*. 1816. Литография

отсутствие средств у курфюрста задержало строительство на десять с лишним лет, в итоге центром летней резиденции действительно оказался круглый павильон солнца, с двумя примыкающими к нему полукруглыми крыльями театра и оранжереи, похожий на декорационные инвенции своего автора.

Обратная ситуация произошла в Байройте, где в 1750 году по заказу сестры Фридриха II Прусского маркграфини Вильгельмины в дворцовом комплексе, именуемом «Эрмитаж», также был возведен павильон «Дворец солнца», с неизменными галереями оранжерей. (Ил. 8.) А годом позже Вильгельмина собственноручно начертала эскиз декорации для придворной постановки оперы Андреа Бернаскони «Человек»,

11 Leclerc H. La Scène d'illusion et l'hégémonie du théâtre à l'italienne in *Histoire des Spectacles*. Paris: Gallimard (Encyclopédie de la Pléiade), 1965. Pp. 582–624.

представлявший солнечный дворец из хрустала, точь-в-точь напоминающий ее садовую постройку.

Уже на излете века, в 1788 году в Дроттинхольмском театре в честь шведского короля Густава III была поставлена опера Иоганна Наумана «Кора и Алонцо», действие которой разворачивалось в Перу, экзотической стране инков. Несмотря на это, одна из декораций придворного архитектора Луи Депре, представляющая храм индейцев, по личной просьбе короля была положена в основу проекта большого садового павильона. Его строительство несколькими годами позже началось под руководством Депре в загородной резиденции Густава III в Хаге, но из-за смерти короля так и не было закончено.

Подобные примеры можно найти и в начале XIX века. Известно, что в проекте Пальмового павильона для берлинского ботанического сада Карла Шинкеля (1821) современники усмотрели аллюзию на его же созданную пятью годами раньше декорацию окруженного пальмами Храма Солнца для «Волшебной флейты» Моцарта. (Ил. 9.) А периптер построенного архитектором здания Старого музея в Берлине не раз отзывался в театральных храмах Шинкеля последующих лет<sup>12</sup>. И все же с наступлением нового века подобная практика становится скорее архаическим исключением и данью традиции, чем повсеместным правилом.

\*\*\*

К этому времени связь архитектуры сценической с реальной архитектурной практикой окончательно ослабевает. Пока успешно подвизавшийся на русской службе придворный декоратор Пьетро Гонзага продолжал по старой привычке добиваться присвоения ему звания «архитектора», театральная декорация уже оставила иллюзорные архитектурные эффекты далеко позади и, более того, отставила от дел самих архитекторов. На смену декораторам, заставлявшим поколения зрителей верить в реальность архитектурной перспективы, экстрапо-

12 Оформив за время своей театральной карьеры 42 спектакля на сцене построенного им самим Королевского театра в Берлине, Шинкель далеко не всегда оставался в рамках сугубо архитектурной «системы координат». Отдавая дань идущим им на смену панорамам и транспарантным эффектам, он нередко обращается и к новому арсеналу средств и создает панораму Палермо, также работает над панорамой пожара Москвы, участвует в подготовке диорамы Гропиуса и т. д.

лированной в замкнутое пространство театральной сцены, пришли мастера оптических иллюзий иного рода.

Первые шаги новые зрелища делали постепенно и зачастую параллельно со старой театральной практикой. Сначала в портативных машинах и оптических аппаратах вроде волшебного фонаря и усовершенствованного итальянского «нового мира» (*mondo nuovo*), позволявшего рассматривать картинки с видами городов сквозь линзу, потом — в обратных проекциях, демонстрируемых на клубы дыма «фантазмагорий»<sup>13</sup>, и, наконец, на сцене Эйдофузикона, одного из самых эксцентричных театральных экспериментов XVIII века.

Однако последний решающий камень в рушащиеся на глазах руины архитектурных иллюзий кинули вовсе не они. Появление на рубеже XVIII и XIX веков новой теории восприятия и отделение зрения от осязания освободили взгляд от «тактильности» как понятийного компонента видения<sup>14</sup> и, следовательно, лишили смысла любые пространственные ограничения, тем самым окончательно и навсегда покончив с монополией четко локализованной точки зрения перспективной декорации. На место перспективного зрения пришло зрение панорамное, позволявшее зрителю перемещаться в пространстве, оставаясь на своем кресле, и становиться вездесущим, не покидая зрительного зала.

Новый способ наблюдения, оцененный в последней четверти XVIII века, не только позволял преодолеть узкие рамки перспективы, но и рассматривался как совершенно особая техника, отличная от обычного зрения. В этом отношении примечательно приведенное в русском журнале для занимательного чтения за 1789 год описание хирургической операции, вернувшей зрение слепцу. Прозрев и за год полностью овладев всеми возможностями, дарованными ему новым чувством, он поднялся на вершину Эпсонских холмов, где столкнулся с совершенно неожиданным эффектом: «Тут открылись ему разные виды, которые привели его в восхищение. Возможность обозреть вдруг множество отдаленных предметов называл он новым родом зрения»<sup>15</sup>.

Мысль о том, что способность обозреть окрестности — это «новый род зрения», практически не ограниченный по своим возможностям,

13 The Metamorphosis of Magic from Late Antiquity to the Early Modern Period. Ed. by Jan Bremmer and Jan Veenstra. Leuven, Paris: Peeters, 2002.

14 Крэри Дж. Указ. соч. С. 35.

15 Детское чтение для сердца и разума. 1789. Ч. 18. С. 62.

становится на рубеже XVIII–XIX веков буквально общим местом. Записки путешественников, письма и мемуары тех лет наполняются описаниями городов, созерцаемых с высоты «птичьего полета», видов, открывающихся с вершины горы или с колокольни центрального собора. Панорамное видение, ориентированное на бескрайнее пространство, становится воплощением идеи неограниченного зрения и проникает в пейзажную живопись и градостроительные концепции. Панорамный пейзаж повсеместно вытесняет перспективистскую ведуту, а ампи́рные ансамбли возводимых городов, взыскующие панорамного обзора, и одновременно «многовидные», способствуют появлению больших открытых пространств площадей и проспектов<sup>16</sup>.

В эти годы рождение панорамной декорации, как принципиально новой технологии публичного зрелища, еще неотделимо не только от идеи архитектуры, но и едва предполагает жанровое различие между сценографией и панорамой как самостоятельным явлением. К примеру, практически невозможно определить предназначение четырех изображений Московского Кремля Карла Фридриха Шинкеля (соборы, Теремной дворец, общий вид), создававшихся то ли с расчетом использования в театральной постановке, то ли для задуманной Шинкелем будущей панорамы. На Рождественской выставке 1813 года в Берлинской академии искусств экспонировался его же рисунок «Пожар Москвы», исполненный по заказу Вильгельма Гропиуса<sup>17</sup>. Существует версия, что и этот лист — эскиз декорации. Однако не менее вероятно, что «тему Москвы и связанные с нею трагизм войны 1812 года, триумф и пафос победы Шинель предполагал воплотить в панораме»<sup>18</sup>. Во всяком случае, популярные в театре первой трети XIX века топографические па-

16 К примеру, Александр I, не менее, чем Наполеон, любивший обширные пространства и далекие видовые дистанции, был увлечен строительством Биржи по проекту Тома де Томона. А сам Томон в трактате *Traité de peinture, précédé de l'origine des arts*, изданном в Петербурге в 1809 году, с приложением гравюр, чертежей и планов, немало страниц уделил краугольному вопросу о «смотре́нии», о необходимых коррекция формы, видимой в ракурсах и тому подобном. Однако, быть может, лучше всего «ампи́рный взгляд» на красоты Петербурга изложил К. Н. Батюшков в известной «Прогулке в Академию художеств» (1814), припоминая как «поутру, сидя у окна с Винкельманом в руке, предался сладостному мечтанию» и тут «взглянул на Неву». Подробнее об этом см.: Турчин В. С. Мир романтизма. Тоска по идеалам и время перемен. Прологомоны // Искусствознание. 2012. № 1–2. С. 92–111.

17 См.: Karl Fridrich Schinkel. *Lebenswerk* // Ausland. Bauten und Entwürfe. Auf Grund der Vorarbeiten von Carl von Larck bearb. von Margarete Kühn. München: Deutscher Kunstverlag, 1989. S. 73–75

18 *Евсина Н. А.* Триумф как архитектурная программа // Пинакотекa. 1999. № 10–11. С. 13.

норамы и «оптические картины» нередко становились источником иконографических сюжетов для авторов и изобретателей городских зрелищ разного рода.

Одним из первых примеров подобных визуальных экспериментов стали лондонские постановки в оформлении Филиппа-Жака де Лутербурга, бежавшего в столицу Британии после финансового скандала в Париже. Он представлял себя не иначе как новым Сервандони, хорошо известным англичанам благодаря работам в королевском оперном театре. Действительно, уже первые лондонские постановки Лутербурга зарекомендовали его как мастера оптических иллюзий. Причем Лутербург искренне делал ставку на два главных козыря Сервандони — топографическую достоверность и световые эффекты. Однако его подход к их реализации был принципиально новаторским по отношению к архитектурным картинам великого предшественника. Готовя свои первые «топографические» декорации для спектаклей «Лагерь» (1778) и «Чудеса Дербишира» (1779), Лутербург вдоль и поперек объездил Кент и Дербишир, делая многочисленные натурные зарисовки и эскизы. В результате «Чудеса Дербишира» представляли собой одиннадцать сцен, изображавших узнаваемые места, подсвеченные цветными огнями, чтобы имитировать освещение различного времени суток.

Программный буклет спектакля решительно ничего не сообщал о малопримечательном сценарии, концентрируя все внимание на сугубо географической информации о каждой из сменяющих друг друга картин. Современники Лутербурга восхитились его «умением объединить все живописные элементы <...>, мастерством создания сложнейших световых эффектов <...>, и сцен великой топографической убедительности и присутствия»<sup>19</sup>. В результате, театральный кудесник оказался на перепутье. Ему оставался лишь один шаг в направлении создания разворачивающихся во времени эффектов световой трансформации, программно заявляющих о своей темпоральности, и буквально один толчок к изобретению движущихся панорам. Лутербург сумел сделать и то и другое.

Его последней работой в качестве декоратора Ковент-Гардена стало оформление произведшей колоссальный фурор пантомимы Джона

19 *Baugh Ch.* Louterbourg, Philippe Jacques [Philip James] de (1740–1812) // Oxford Dictionary of National Biography, www.oxforddnb.com/index/17/101017037/ (дата обращения: 1.05.2014).



10. Джон Веббер. Залив Королевы Шарлотты в феврале 1777 года, во время третьего путешествия капитана Кука в Новую Зеландию. 1790 Акватинта, акварель. 32,6 × 45

О'Киффа «Омаи, или Кругосветное путешествие» (1785). Сюжет «Омаи», как и большинства пантомим, незамысловат и одновременно запутан. Омаи, наследник престола Таити, мечтает жениться на Лондине, дочери Британии. Однако на его пути встают коварные конкуренты, которые хотят предотвратить счастливый союз двух стран, а заодно легитимизацию колониальной политики империи. Чтобы избежать их происков, Омаи и Лондина отправляются в путешествие, маршрут которого совпадает с маршрутом недавней фатальной экспедиции Джеймса Кука, и в том числе проходит через Камчатку, Антарктиду, Новую Зеландию, Тонго и Гавайи. В счастливом финале, герой, взяв в жены Лондину, восходит на трон Таити, и свежееиспеченных правителей чествует процессия представителей всех встреченных на пути народов.



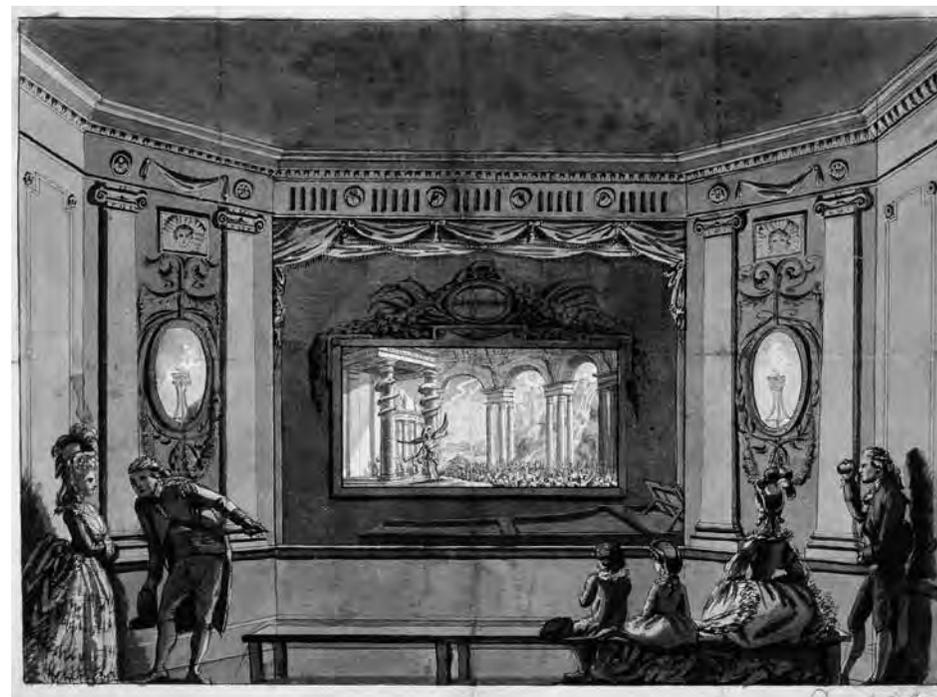
11. Апофеоз капитана Кука. 1794 Офорт Джона Тейна по эскизам Филиппа-Жака де Лутербура (фигуры) и Джона Веббера (пейзаж). 31 × 22

Для нас особенно интересно, что топографическим фоном для «Омаи» послужило третье путешествие капитана Джеймса Кука в Тихий океан (1776–1780) и посещение им многочисленных гаваней. Официальный отчет о путешествии был опубликован Советом Адмиралтейства в Лондоне (1784) и выдержал множество изданий и переводов. Интерес к Тихому океану, к «мученической» гибели Кука на Гавайях был огромен, и «Омаи» сыграл немалую роль в героизации образа капитана. В частности, на сцену опускалось большое полотно «Апофеоз Кука», изображающее его вознесение к богам. (Ил. 11.) Король Георг III, который смотрел постановку несколько раз, был тронут этой сценой до слез, а лондонская газета *The Daily Universal Register* назвала пантомиму «прекрасной иллюстрацией к Путешествиям Кука — иллюстрацией

значительной для зрелого ума и восхитительной для нежного разума ребенка»<sup>20</sup>. Разумеется, свою задачу Лутербур видел в воссоздании исторической и топографической достоверности, для чего он обратился к эскизам Джона Веббера, художника, совершившего путешествие вместе с Куком и предоставившего в распоряжение декоратора целый корпус натурных зарисовок местностей и типов. (Ил. 10.) Они последовательно появлялись на сцене и претендовали на создание логически замкнутой цепи образов кругосветного путешествия. По сути, декорации Лутербура уже содержали в себе все элементы будущего зрелища — панорамы (включая повышенный интерес к проблеме световых эффектов различного освещения), но представленные не одновременно, а последовательно.

Роберт Баркер пошел в том же направлении дальше и два года спустя в 1787 году запатентовал свое великое изобретение — панораму, положив тем самым официальное начало новой эпохе визуальных аттракционов.

Лутербур, между тем, параллельно с топографическими сценами последовательно реализовывал и вторую свою генеральную идею. Увлеченный передачей эффектов освещения, — нового типа иллюзии, пришедшей на смену архитектурному перспективизму, — Лутербур придумал «Эйдофузикон», театр декораций, не нуждавшийся в актерах и сценическом действии. Здесь, в отличие от великих итальянцев Сервандони и Гонзага, неоднократно демонстрировавших на придворных сценах «театр для глаз», где под музыку без всякого действия сменяла друг друга череда величественных декораций, он не стал гнаться за масштабом. Лутербур создал, по сути, макет сцены: в небольшом ящике 2,5 × 1,8 метра, оборудованном изощренной машинерией, «двигались волны», «всходило солнце», извергались «вулканы» и т. д. В этом проекте натурализм в передаче явлений природы, проявлявшийся и ранее в театральных работах Лутербура, был изощрен до предела. Художник использовал промасленную бумагу, освещавшуюся на просвет так, что, когда «облака» набегали на «луну», «свет» мерк, а дымка просвечивала



12. Эдвард-Френси Берни. *Эйдофузикон* Филиппа-Жака де Лутербура, представляющий сцену *Сатана выстраивает свои войска...* по Дж. Мильтону. Около 1782. Бумага, перо, кисть серым тоном, акварель 21,2 × 29,2. Британский музей, Лондон © Trustees of the British Museum, London

призрачным сиянием. Освещение менялось непрерывно. «Волны» двигались каждая на своей оси, вращаясь в нескольких плоскостях, ударяясь о «скалы», а по волнам неслись макеты кораблей<sup>21</sup>.

Возраставшая на протяжении Нового времени роль света в визуальной культуре<sup>22</sup>, столь ощутимая к концу XVIII века в английской пейзажной живописи «световых эффектов», несомненно была переосмыслена Лутербуром в момент создания «Эйдофузикона», сами образы которого строились на подобных же основаниях.

20 Цит. по: McCalman I. Spectacles of knowledge: OMAI as ethnographic travelogue // Hetherington M., ed. Cook & Omai: The cult of the South Seas. Canberra: National Library of Australia, 2001. P. 11.

21 Ямпольский М. Приемы Эйдофузикона... С. 42–44.

22 Подробнее об этом см.: Вирильо П. Топографическая амнезия // Вирильо П. Машина зрения (1988). СПб.: Наука, 2004. С. 29–35.

Маленький домашний театр декораций, рассчитанный не более чем на 200 зрителей, открылся в 1781 году. На протяжении нескольких следующих лет Лутербур представил публике все основные достижения своей программы «Различных имитаций феномена Природы, показанных движущимися картинами» — Восход, или Впечатление зари с видом Лондона со стороны Гринвич-Парка; Полдень, Порт Танжер в Африке с дальним видом скалы Гибралтар и оконечностей Европы; Закат. Вид вблизи Неаполя; Восход луны над морским потоком, демонстрирующий три разных типа освещения, с видом на скалистые берега Японии; Сатана, выстраивающий свои войска на берегах Огненного озера (ил. 12); Появление дворца Пандемониума по Мильтону и, наконец, Извержение горы Этны.

Мы не зря остановились на описании всех этих декораций столь подробно. Театральная деятельность Лутербура стала знаменательной вехой в истории сценографии и, несмотря на краткость существования оригинального «Эйдофузикона» и свою кажущуюся маргинальность, маркировала переход к новому типу видения, окончательно закрепившемуся в теоретических трактатах о зрении и месте «наблюдателя» начала XIX века.

Появление новомодной волновой теории до основания разрушило идеи о прямолинейном распространении света и косвенно нанесло очередной удар по учению о перспективе. Во всяком случае, в начале нового столетия обсуждение проблемы видения очевидно перешло в плоскость теорий визуального восприятия цвета<sup>23</sup>. «Учение о цвете» Гёте и Мен де Бирана, труды «О зрении и цвете» молодого Шопенгауэра и их современников, во многом инспирированные изучением рефракции Ньютона, переориентировали общественное внимание с вопросов формы на проблему цвета, едва ли в полной мере доступную театральной декорации до начала применения в 1817 году газового освещения.

В то же время отказ от статичной точки зрения и признание его бинокулярности, локализация визуального восприятия в непосредственности эмпирического наблюдения не только сделали приоритетным множественный панорамный взгляд, но и сам процесс видения — темпоральным, растянутым во времени и требующим определенного наблюдения.

23 Крэри Дж. Указ. соч. С. 113

Благодаря этим условиям главным критерием иллюзорности и правдоподобия декорации стала не гарантия стабильности архитектурно обусловленной и закрепленной точки зрения или молниеносная смена впечатлений «развальной сборки»<sup>24</sup>, устроенной по принципу «было — стало», но сама процессуальность переходов, наглядно демонстрирующая «протяженность» видения.

Конечно, и в декорации предшествующих столетий прокручивание длинной ленты панорамы на заднем плане служило наглядным символом длительности совершаемого героем путешествия, например странствий Амадиса. Но здесь нарочитая сгущенность событий (три года странствий, уложенные в 70 метров холста, со сменяющимся пейзажем городов, времен суток и года), выступала «гарантом» символического прочтения «бега времени». Теперь же процессуальность и временная протяженность разворачивающегося в панораме или диораме «действия» должна была соответствовать творящейся на глазах зрителя «реальности» и личному, «пережитому» опыту наблюдения. И конечно, ничто не могло удовлетворить это желание видеть становление реальности лучше, чем созерцание заведомо процессуальных действий — рассветов и закатов, извержений вулканов, пожаров и гроз.

Надо признать, что катастрофическое извержение Везувия и изображения пожаров становятся популярным мотивом в области «просвещенных» массовых зрелищ XVIII века задолго до «Эйдофузикона». Так, «машина для фейерверков», спроектированная Э. Пгито в Риме, в 1749 году, изображала геркуланумский амфитеатр; аналогичная машина Ф. Пречиано (1751) демонстрировала непосредственно извержение Везувия и гибель Плиния Старшего. Аналогичные мотивы часто фигурируют в конце XVIII века и в европейской живописи «стиля *picturesque*», где показ извергающегося лаву вулкана предоставлял «живописцу возможность создать “возвышенную” аллегорическую и при этом развернуть широкий диапазон перспективных, колористических и световых

24 Развальная сборка — архитектурная декорация, создававшая иллюзию полного разрушения или восстановления конструкции прямо на глазах у зрителей. Устройство подобного зрелища требовало недюжинных конструкторских способностей от его создателей и математической точности действий от машинистов. Изображаемые сцены дословно воспроизводили предписанные либретто подробные алгоритмы пожаров и разрушения городов, штурма вражеских крепостей, исчезновения волшебных замков поверженных магов и, соответственно, восстановления всех этих строений по мановению милостивых богов и правителей.

эффектов»<sup>25</sup>: картины Дж. Райта из Дерби (как минимум 4 варианта между 1774 и 1778); П.-Ж. Волэра (2 варианта, 1774); Ж.-Ф. Хакетта (1774); Я. Мура (1780); Ж.-Б. Гремийона (1790-е гг.).

И все же влияние «Эйдофузикона», несмотря на то, что секрет работы его оптических и механических эффектов так и не был окончательно раскрыт современниками, оказалось просто колоссальным. Реплики и подражания лутербуровской затее стали появляться повсеместно вплоть до Америки<sup>26</sup>. Не миновали они и театральной сцены. Великий Эдмунд Кин заказал сцену грозы «в стиле Эйдофузикона» для своего Короля Лира на сцене Друри-Лейн в 1820 году. А когда преемник и последователь Лутербура Кларксон Стенфилд изготовил в 1823 году движущуюся панораму Плимутского мола для представления в королевском театре Бирмингема, афиша анонсировала зрелище под названием «Эйдофузикон, или Движущаяся диорама». Годом позже он подготовил еще одну сцену «Эйдофузикон, или Образы Натуры, демонстрирующие красоты Природы и чудеса Искусства» для экстравагантной постановки В. Монткрифа «Зорастро, или Дух звезды». Это была «разворачивающаяся сцена» с диорамными эффектами «беспрецедентной протяженности в 147 метров». Открывавшаяся взору зрителя картина, представляла арабский лагерь в сумерках, который затем последовательно сменяли «виды пирамид, сфинкса, Колосса Родосского, Неаполитанской бухты с извергающимся в лунном свете Везувием...»<sup>27</sup>. Причем актеры и хор выступали на фоне движущихся холстов, совсем как в динамической панораме.

Еще один, на сей раз немецкий художник Дальберг, в свою очередь задумавший оживить «Эйдофузикон», планировал включить в него «живописные декорации, панорамы, диорамы и физиорамы» и представить среди прочего «Диораму часовни богородицы Саутваркского собора» и «движущуюся панораму английских пейзажей от Виндзора до Итона». Удалось ли ему реализовать свою программу на сегодняшний день неизвестно<sup>28</sup>, но присутствующая в ней связь Эйдофузикона с последующими вдохновленными им зрелищами очевидна.

25 Курбановский А. Археология визуальности на материале русской живописи XIX – начала XX веков. Дис. ... доктора философских наук. СПб., 2008. С. 68–69.

26 Erkki H. Illusions in Motion. Media Archaeology of the Moving Panorama and Related Spectacles. Cambridge, MA: MIT Press, 2013. P. 103.

27 Ibid.

28 Ibid. P. 104.

Любопытно, что влияние театрального детища Лутербура испытали на себе и живописцы. В частности, под впечатлением от посещения «Эйдофузикона» и выставки картин на стекле Томаса Джервиса, Гейнсборо спроектировал и создал собственный «оптический театр» пейзажей, «шоу-бокс», своего рода волшебный фонарь, позволявший сквозь лупу смотреть сменяющие друг друга пейзажи, написанные им на стеклянных пластинах, подсвеченные пламенем свечи и демонстрирующие эффекты различного освещения.

Наконец, именно в качестве театрального декоратора начинал свою карьеру знаменитый изобретатель диорамы и дагерротипа Луи Дагерр. Он проделал долгий путь от ученика и помощника в художественной мастерской парижской Гранд Опера начала 1800-х годов до прославленного мастера декорации одного из популярных парижских театров Амбигю Комик, уже в 1810-х годах известного своими захватывающими дух эффектами лунного света. В это время беспрецедентную популярность в Париже имели зрелищные развлечения под названием *spectacle d'optique*<sup>29</sup>. Эти оптические шоу вели свое происхождение от панорамы и в жанровом отношении занимали промежуточное положение между драмой и живописью. В них не участвовали актеры, но привлекались комментаторы, которые давали публике необходимую информацию о панораме. Их воздействие, по-видимому, подстегнуло творческую фантазию Дагерра, и в 1809 году он уже демонстрировал публике панорамы известных городов. Работая в театре Амбигю Комик, в декорациях к мелодрамам он стал использовать панорамное изображение. Позднее к потрясающему эффекту трехмерного изображения, которого он достиг в своих ранних панорамах, Дагерр добавил революционное новшество – газовое освещение. Использование газа открыло широчайшие возможности для декораторов, и именно Дагерр впервые применил его в своих диорамах<sup>30</sup>.

Из Амбигю Комик в 1820 году Дагерр вернулся обратно в Гранд Опера, но уже в качестве полноправного соавтора знаменитого декоратора Пьера Сисери, вместе с которым он не только работал над постановкой своего самого главного театрального шедевра «Аладдин, или Волшебная лампа», но и принес на сцену парижской оперы первый

29 Жесткова О. В. Mise en scène и régisseur в парижской опере 1820–1830 годов // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2015. № 4 [38]. С. 9.

30 Там же.



13. Неизвестный художник. Публика, созерцающая извержение вулкана в диораме Даггера и Бутона. Иллюстрация из журнала *L'illustration*, 30 сентября 1843

опыт использования круговой панорамы. Представленная в последнем акте «Аладдина» декорация «Дворца Света» (1822) была своего рода парафразом некогда великолепных дворцов солнца барочной сценографии, экспериментом, позволившим иллюзионисту решить старую задачу новыми средствами. Использование газовых ламп и движущихся транспарантных декораций дало Даггеру возможность вновь обратиться к канонам архитектурной декорации, но принципиально сместить акценты от перспективных эффектов к световым. На этом же принципе проницаемости светом строилась и идея открытой через полгода после премьеры «Аладдина» первой диорамы.

Новый вид иллюзионных зрелищ первоначально представлял собой спектакль, состоявший из показа двух живописных полотен размером 22 × 13 метров, расположенных в глубине театральной коробки, обрамленной кулисами. После 15 минут созерцания одного холста зри-



14. Карло Санквирико. Декорация извержения Везувия для оперы Дж. Пачини *Последний день Помпеи*, представленной в театре Ла Скала в 1825 году. Иллюстрация из кн.: *Raccolta di varie decorazioni sceniche*. Milano, 1829

тельный зал, расположенный на круглой поворотной площадке, медленно разворачивался таким образом, чтобы публика могла созерцать вторую картину. В отличие от панорамы, изображавшей не отдельный сегмент мира, но «круг земной», в центре которого находился обзирающий зритель, диорама строилась по принципу драматизированного фрагмента, что подчеркивалось наличием сцены и кулисной рамы. Равенство живописного холста самому себе снималось за счет меняющегося освещения. С помощью сложной системы зеркал, светофильтров и экранов создавалась иллюзия глубины и трансформации пространства, смены времен года, природных явлений и погоды. Примечательно, что набор изображений мало чем отличался от предложенных Лутербуром. В диораме показывали вулкан Везувий в спокойном состоянии при дневном освещении и ночью в момент извержения (ил. 13); город Эдинбург — столицу Шотландии — под лучами солнца, а затем — в огне

пожара, происшедшего во время оккупации города армией Кромвеля; драму швейцарской деревни Гольдау, уничтоженной в 1806 году сошедшей с гор лавиной, и интерьер церкви Сент-Этьен дю-Мон сперва утром, с пустыми скамьями, а затем во время вечернего богослужения, заполненную молящимися и освещенную светом паникадил.

Внутренняя подвижность диорамы и ее способность к трансформации усилились, когда в 1834 году Дагерр изобрел первую диораму с «двойным эффектом». Батистовое или тонкое ситцевое полотно разрывалось художниками с обеих сторон и затем применялась система цветных фильтров, так что «если зеленые и красные детали картины освещались красным светом, красный объект исчезал, в то время как зеленый казался черным, — и наоборот. Таким способом в картине можно было производить удивительные перемены — фигуры, невидимые при первом эффекте, одна за другой появлялись при втором»<sup>31</sup>. Сеанс диорамы длился минут пятнадцать. Для наиболее полной своей манифестации свет требовал временной протяженности, так как только в изменении он ощущался с максимальной силой, как субстанция, порождающая зрелище<sup>32</sup>.

Опробованные в качестве самостоятельного жанра диорамы и панорамы одновременно не покидали и театральные подмостков. (Ил. 15.) Средоточием сценической иллюзии стала феерия света, основанная на определенном режиме видения, где главным критерием выступала отнюдь не верность природе, но обман глаза, оптическая уловка, помноженная на память телесного переживания зрителя. Неудивительно, что через всю историю сцены XIX века проходят мотивы извержения вулканов и грозы.

Подобные динамические представления стали излюбленной культинацией театральные представлений всех европейских столиц, и даже Чайковский в 1877 году придавал особое внимание картине грозы в последнем акте «Лебединого озера».

Тщательно изучивший тему оптических зрелищ Михаил Ямпольский утверждает, что диорамы, будучи театрализованным представлением живописи, практически полностью ассимилировали ее «светофанические» мотивы, и затем «механически» перенесли их в театр,

31 *Gemsheim H. & A. L. J. M. Daguerre: The History of the Diorama and the Daguerreotype.* New York: Dover Publications Inc., 1968. P. 34. Цит. по: Курбановский А. Указ. соч. С. 179.

32 *Ямпольский М.* Наблюдатель. Очерки истории видения. М.: Ad Marginem, 2000. С. 79.

«вульгаризировав символику и сам смысл художественных исканий»<sup>33</sup>. Но можно посмотреть на это и иначе: диорама начала XIX века была порождением театра в той же мере, что и живописи. Более того, пока не произошло прямое взаимодействие станковой картины и сценической декорации, диорама выступала посредником и медиумом между ними. Именно в лоне световых эффектов диорамы рождался жанр эмансипированной от архитектуры пейзажной декорации, в общности интереса к природным явлениям формировался сквозной круг сюжетов и мотивов этого времени.

Театральные коллизии «подпитывали» сценарии диорам, а диорамы позволяли театральным декораторам использовать, а порой и усовершенствовать способы применения самых актуальных технических средств вплоть до электричества. Вулканические извержения знаменитых спектаклей 1820-х годов<sup>34</sup> — «Зороастр, или Дух звезды» У. Т. Монкриффа (1824, Друри-Лейн, декоратор К. Стэнфилд), «Голова мертвеца, или Руины Помпеи» Жильбера де Пиксерикюра (1827, театр Gaîté, декоратор Ге), оперы «Мазаньелло, или Неаполитанский рыбак» М. Карафы (1827, Opéra Comique) и «Немая из Портичи» Д. Ф. Э. Обера (1828, Королевская академия музыки, художники Сисери, Дагерр) — находили отражение во множестве современных им постановок диорам, от самого Дагерра до знаменитой «Берлинской Диорамы» Карла Вильгельма Гропиуса<sup>35</sup>. А грандиозная световая декорация Алессандро Санквирико к опере А. Пачини «Последний день Помпеи» в постановке миланского Ла Скала (1827) и вовсе считается источником вдохновения композиции Карла Брюллова<sup>36</sup>. (Ил. 14.)

Всей этой массе подвижных картин несомненно наследуют декорации петербургской придворной сцены Андреаса Роллера, считавшегося талантливым мастером «изобретения движущихся панорам с видами различных стран, искусным организатором пожаров, наводнений и извержений вулканов»<sup>37</sup>. (Ил. 16.) Однако не стоит считать,

33 Там же. С. 81–82.

34 *Meisel M.* The Material Sublime: J. Martin, Byron, Turner, and the Theater // Images of Romanticism: Verbal and Visual Affinities. Ed. by K. Kroeber, W. Walling. New Haven & London: Yale University Press, 1978. P. 216.

35 См.: *Gemsheim H. & A. Op. cit.* Pp. 46–47.

36 В те же 1820-е годы появляется целый корпус живописных полотен и плафонов Й. К. Даля, Дж. Мартина, Ж. Франка, Ф.-Ж. Хейма, Ф. Е. Пико и др., инспирированных световыми эффектами вулканического извержения.

что в диорамах и на театральных подмостках безраздельно доминировали бури и катаклизмы. Правильнее сказать, что главным экспрессивным средством оставалась светоизобразительность, применявшаяся по возможности ко всем явлениям природы и искусства.

Воздействие визуальных аспектов постановки было решающим настолько, что они могли дать право (или лишить его) на сценическое существование той или иной пьесы. «Действительно, — пишет С. Вильямс, — в 1830-е годы акцент на визуальное был настолько очевиден, что некоторые моменты сюжета оперы можно было понять лишь при особом внимании к сценическому оформлению»<sup>38</sup>.

В частности, одним из традиционных достижений диорамной декорации можно назвать изображение плывущего по волнам корабля, впервые показанное посредством этой техники в балете Ф. Герольда и Э. Скриба «Спящая красавица» в августе 1829 года в королевской академии в Париже. Созданную Пьером Сисери сценическую диораму один из современников охарактеризовал как «движущуюся декорацию, которая представляла восхитительную перспективу, открывающую взорам плывущий по волнам корабль»<sup>39</sup>. Успех этого зрелища и восторги восхищенной публики были столь велики, что первые же оформители «Спящей красавицы» П. Чайковского — Михаил Бочаров и Матвей Шишков, решили повторить и по возможности превзойти шедевр Сисери.

Для первого акта премьерного представления балета в Мариинском театре в 1890 году Бочаров создал изящную декорацию парка, который в последней сцене на глазах у зрителя превращался в непроходимый лес, создавая эффект «зарастания». Но главной ставкой декоратора была все та же «движущаяся панорама» третьей картины. Три с лишним минуты на сцене не происходило никакого действия: перед зрителем менялись лишь пейзажные виды, мимо которых проплывал в ладье принц Дезире в сопровождении феи Сирени. По мере их движения к заколдованному замку Флорестана менялось и время суток — пламенеющий закат пере-

37 Давыдова М.В. Очерки истории русского театрально-декорационного искусства. М.: Наука, 1974. С. 45.

38 Цит по: Жесткова О.В. Указ. соч. С. 9.

39 Там же.

40 Кропотова К.А. Русская балетная сценография XIX века (1830–90-е годы). Автореф. дис. ... кандидата искусствоведения. М., 2008. С. 10.

41 Там же. С. 12.



15. Луи-Жюль Арну. Вид оперного зала на улице Ле Пелетье во время исполнения *Роберта-Дьявола* 1854. Литография

ходил в сумерки, а затем в лунную ночь<sup>40</sup>. Этот оптический аттракцион должен был явить со всем возможным блеском гармонию музыкальной звукоизобразительности и сценического оформления как неотъемлемую часть спектакля.

Эту же сцену использовал в московской постановке балета Чайковского (Большой театр, 1899) и Анатолий Гельцер, мастер вошедший в историю русской сценографии «прежде всего, как автор московской «Панорамы»<sup>41</sup>. Он прибег к возможностям электрического освещения, пришедшего на московскую сцену на рубеже 1890-х годов, и с помощью транспарантной живописи добился удивительной тонкости градаций световых переходов при изображении угасания дня и наступления ночи по мере движения панорамы. Островки с живописными деревьями сменялись открытыми речными просторами. Однако судить об эффективности этого знаменитого зрелища, его цветовом и тем более световом решении, потомки могли лишь на основании четырех акварельных



16. Андреас Роллер. *Сады Черномора*  
Эскиз декорации для оперы М. Глинки  
*Руслан и Людмила*. Большой театр,  
СПб. 1842. Холст, масло. 45,5 × 61  
Театральный музей им. А. А. Бахрушина,  
Москва

эскизов и трехчастной карандашной панорамы, общей длиной около семи с половиной метров, из фондов ГЦТМ им. Бахрушина.

С остальными световыми феериями театральной сценографии XIX века дело обстояло не лучше. Поэтому, когда ключ к пониманию природы этих грандиозных видений оказался утерян и историки сценографии остались один на один с однообразными и застывшими эскизами, они невольно обвинили театральную декорацию в косности и отсталости от магистральной линии развития искусства, а ее создателей записали в эпигоны высоких жанров академической иерархии. Теперь же приходится признать очевидное. Если судить о художественных достоинствах транспарантной декорации довольно сложно, то ее высочайший технологический уровень не оставляет сомнений<sup>42</sup>, стоит лишь приискать адекватные критерии и помнить, что на смену деко-

ратору-архитектору, сперва пришел декоратор-панорамист и мастер световых иллюзий, и только за ним декоратор-художник.

\*\*\*

Эта последняя метаморфоза, произошедшая в новоевропейской сценографии в последней трети XIX века, оказалась возможна именно благодаря общему проблемному полю, впервые увиденному в отсветах догорающей панорамы. Параллельно со «светофанией» обнаружился и еще ряд тем, где интересы декораторов и станковистов начали пересекаться. Разрастающееся год от года желание достичь исторической достоверности привело к тому, что в театр второй половины века пришли археологи, историки и другие представители позитивистской науки. Оперы на национальные исторические сюжеты требовали соответствующего оформления, и на сцену хлынули «подлинные камни с раскопок». В какой-то момент жажда бытового натурализма стала ощущаться на оперной сцене императорских и публичных театров едва ли не отчетливее, чем аналогичная тенденция в живописи.

К примеру, историк Н. И. Костомаров постоянно высказывался в печати по поводу декораций и костюмов к различным постановкам своего времени. В театре его интересовала исключительно археологическая, историческая и этнографическая точность. Работа оформителя спектакля, по его мнению, должна была иметь прежде всего познавательное значение. Для Костомарова-ученого археология на сцене была главной целью, решающим фактором в художественном оформлении спектакля<sup>43</sup>.

Таким образом, от «оптической машины», с помощью которой декораторы пытались создать иллюзию глубины мира, его огромности и непостижимости акцент в сценографии постепенно смещается на скрупулезную, археологически точную реконструкцию бытового антуража. Театральные подмостки становятся подобием антикварной лавки, эдакой разновидностью музейной витрины.

42 Хотя, конечно, не обходилось и без курьезов. Так, к примеру, П. Гнедич вспоминал, что «в "Саданале" Байрона луна выходила из того места, куда только что закатилось солнце». См.: Гнедич П. П. Книга жизни (Воспоминания). Л.: Прибой, 1929. С. 327. Цит. по: Сыркина Ф. Русское театрально-декорационное искусство второй половины XIX века. М.: Искусство, 1956. С. 14.

43 Сыркина Ф. Указ. соч. С. 104.

Ориентиром аутентичности и визуальной конкретности могла выступать, например, прославленная постановка пушкинского «Бориса Годунова» в сентябре 1870 года в Мариинском театре. Участие Костомарова, Стасова, Прохорова в создании спектакля, их указания на репетициях относительно церемониала коронавания, обрядов, быта XVII века, тщательная работа над массовыми сценами принесли свои плоды. Костомаров через два дня после премьеры писал: «С внешней стороны появление «Бориса Годунова» представляет истинный феномен. Никогда еще наружная постановка пьесы не была совершена с такой тщательностью, с таким сохранением археологической правды»<sup>44</sup>. Насколько серьезной была именно археологическая сторона, можно судить по тому, что на шелковых фабриках заблаговременно были заказаны для костюмов ткани с узорами, снятыми с древнерусских одежд. Реквизит и бутафория специально копировались со старинной мебели, утвари и т. п. «...Еще никогда, — писал Стасов, — помощь современной исторической науки не играла такой значительной и видной роли на театре, как здесь... Всего замечательнее в этом представлении вышла постановка пьесы, роскошная, тщательная, научно-верная до невероятности»<sup>45</sup>.

Наиболее удачными считались декорации к сценам в Кремлевском дворце и в Кремле. На семи из четырнадцати сохранившихся эскизов оформлявшего спектакль Матвея Шишкова изображены кремлевские палаты и площади<sup>46</sup>. В первой же картине «Кремлевские палаты» художник показал обстановку в которой происходили события 1598 года. Разговор бояр Шуйского и Воротынского, наряженных «город ведать», происходил возле окна, словно списанного с одного из окон Теремного дворца. Своды, росписи на стенах и потолках, изразцовая печь — все было сугубо археологично.

Очевидно, что авторы спектакля ожидали от зрителя тщательного взглядывания во все мельчайшие подробности декорационного решения. Более того, именно эти детали обретали здесь статус визуальных сенсаций. Вещь наделялась на сцене собственной автономной выразительностью.

44 Цит по: Сыркина Ф. Указ. соч. С. 116.

45 Там же.

46 Там же.

47 Novotny F. Painting and Sculpture in Europe 1780 1880. Harmondsworth: Penguin, 1978. Pp. 202; 214.



17. Матвей Шишков. *Царские покои*  
Эскиз декорации к спектаклю *Смерть Иоанна Грозного* А. К. Толстого. 1889  
Холст, масло. 13,3 × 21,4. Театральный музей им. А. А. Бахрушина, Москва

Если, основная зрительная коллизия видовых панорам и диорам была отнесена глубоко в даль, то теперь все значимые элементы декорации выходят на первый план. Промежутки между вещами сжимаются. Можно говорить, вероятно, о «дальнозоркости» панорамы и близорукости «археологической сцены». Диорама прежде всего оперировала пустым пространством между объектами, а в глубине сцены, в транспарантом заднике оно и вовсе захватывало весь горизонт. Ведь главную роль играло колористическое окрашивание атмосферы, а потому дальнейшее пространство должно быть открыто и все объекты погружены в него и желательно растворены в нем. Теперь каждая отдельная вещь, каждая деталь требует не наблюдения, но пристального рассматривания. Принесенная бидермейером идея о величии малых вещей, особого рода «приватный взгляд» в искусстве<sup>47</sup> приводит к тому, что все предметы на сцене начинают отличаться друг от друга и обладают своими индивидуальными качествами, а не пустым простран-

ством. Горные пики и дворцовые лоджии — больше не проективные узлы для световых эффектов, это конкретные исторические герои. Нет случайных вещей, каждая несет свое послание зрителю, как плод выверенной научной реконструкции.

Детали получают значение крупного плана. В театр проникает критерий «резкого фокуса», известный с середины XIX века благодаря дагерротипии, ранней фотографии и устремившей за ними живописи. Точный фокус всегда определяется борьбой за крупный план. Подобная «приватизация взгляда» способствует формированию новой визуальной парадигмы, «можно сказать: тематизируется сам процесс смотрения, наблюдения. Видение в искусстве бидермейера понимается как кодирование действительности: зрение превращается в чтение, а натура — в текст»<sup>48</sup>. Для пейзажной декорации по-прежнему остается естественной передача световой природы мира, простирающегося во круг и панорамный взгляд, делающий избранную точку наблюдения относительной, не главной. Археологическая интерьерная декорация при конституировании феномена музейной витрины, напротив, ослабляет действие света, и взгляд уже не столько видит, сколько рассматривает, а потому способен хорошо воспринимать только то, что подвергает аналитическому разбору, разлагает, но не синтезирует. Поэтому здесь единственный способ представить пространство — это его заполнить. Неважно, идет ли речь о кулисной декорации оперной и балетной сцены или о павильонной конструкции драматического театра, там, где показывается натуральное явление в его естественном контексте бытования, пространство заполняется сугубо «антикварными» предметами.

Естественно, что подобное сценическое решение демонстрирует наибольшую типологическую близость именно с музеем или этнографической выставкой, которые и становятся в эти годы еще одним связующим звеном между театральной сценографией и станковой живописью. К примеру, «Внутренность избы» декоратора Матвея Шишкова (1871), эскиз которой хранится в Русском музее<sup>49</sup>, и многие другие «Сусанинские интерьеры» были такими же трехмерными «этнографическими» моделями как и «русские избы», построенные для Всемирной выставки в Париже (1867) и Венской всемирной выставки (1873) архитектором

48 Курбановский А. Указ. соч. С. 129.

49 Матвей Шишков. Эскиз декорации. 1871 Бумага, гуашь, 15,8 × 24,3. Подпись: «Шишков 1871-V». ГРМ, Инв. 16893/11.

Г. Винтерхальтером<sup>50</sup>. Тот же Шишков, во время работы над оформлением постановки «Власти тьмы» Л. Н. Толстого «был командирован театральной дирекцией в Тульскую губернию и привез оттуда целый ряд эскизов, по которым и написал все свои декорации»<sup>51</sup>. Костюмы же к спектаклю и вовсе были вывезены из Тульской губернии специально посланным туда в 1887 году заведующим бутафорской частью<sup>52</sup>.

Оформление спектаклей на темы европейской истории для пущей правдоподобности нередко доверяли иностранным специалистам. Так немецкие театральные мастерские Брюкнера, Лютее-Майера и Бурхардта выполняли по заказам Дирекции императорских театров декорации к целым операм или отдельным актам. В других случаях театральная дирекция командировала собственного гонца для знакомства с историческим антуражем будущего спектакля «на месте». В одном из отчетов такого посланца, готовившего материалы к постановке «Тангейзера» и других вагнеровских опер, он докладывал о своем посещении нюрнбергского «Германского музея», коллекции которого, расположенные в 83 залах, по его словам, были «поразительны»: там хранились разнообразные виды вооружения, «целые резные комнаты из разных местностей» были «целиком перенесены в музей и меблированы подлинной же мебелью». Он «учился и умилялся»<sup>53</sup>.

Однако увлечение принципом «музейной витрины» отнюдь не означало полного отказа от панорамного взгляда, а скорее, порождало в спектакле некое симбиотическое целое археологического «натюрморта» с пейзажной перспективой. К примеру, сначала взору зрителя являлась панорама Кремля, окрашенная лучами восходящего солнца,

50 Характерно, что сходной была и риторика журнальных критиков, описывающих эти исторические «декорации». В частности, о венском проекте журнал «Всемирная иллюстрация» сообщал: «Большая изба, копия тех, в которых живут крестьяне Костромской губернии, построена в парке выставки на средства миллионера, коммерции советника С. Ф. Громова, которому она обошлась в 30 тыс. руб. А в Париже и вовсе одним из главных “козырей” экспозиции была настоящая русская изба, построенная “как следует” — без винта и без гвоздя, с крытым двором и флигелем. И внутри изба выглядела точь-в-точь как жилище российского крестьянина: киот с образами, зеркало с полотенцем и медным гребешком на шнурке, лубочные картинки на стенах, русская печка с ухватом, кочергой и лопатой, чтобы сажать пироги в печь, горшки, крынки и проч.» («Всемирная иллюстрация. Т. X. 1873. № 250. С. 251).

51 См.: Ежегодник императорских театров, 1895–1896. С. 142.

52 Пожарская М. Русское театрально-декорационное искусство конца XIX — начала XX века. М.: Искусство, 1970. С. 29–30.

53 Письмо Н. А. Петрова в Дирекцию императорских театров от 27 мая (8 июня) 1898 г. из Франкфурта. ЦГИАЛ, ф. 678, оп. 1, ед. хр. 581. Цит. по: Пожарская М. Указ. соч. С. 25.

а потом наполненные говорящими деталями «царские покои Иоанна Грозного». (Ил. 17.) Деревенский пейзаж с лесной опушкой при луне закономерно продолжал достоверный интерьер крестьянской избы. И здесь чрезвычайно интересно сравнить театральные ученые реконструкции с современными им живописными полотнами, скажем, В. Г. Шварца «Сцена из домашней жизни русских царей» (1865, ГРМ), «Русский посол при дворе римского императора», (1866, ГТГ) или К. Ф. Гуна — «Канун Варфоломеевской ночи» (1868, ГРМ), «Сцена из Варфоломеевской ночи» (1870, ГТГ), обращающимися к тем же сюжетам, что были популярны на театральной сцене.

Более того, в 1870-е годы помимо общего увлечения «археологизмом» появляется и еще один аспект, все больше сближающий декораторов с художниками-станковистами. Живописцы, благодаря опыту иллюзорных диорам, стали тяготеть к театральным эффектам. Как к внешним, выразившимся скорее в попытках эффектной подачи картин на выставках с целью привлечения публики — драпировкам, продуманной режиссуре расположения холста, неожиданной драматической подсветке электричеством<sup>54</sup>. Так и внутренним, сказавшимся прежде всего в стремлении экспериментировать с реальной или мнимой светопроницаемостью и в готовности живописцев салонно-академического направления заимствовать рисунок движений и поз напрямую из оперных и балетных мизансцен<sup>55</sup>.

54 Например, пейзаж Архипа Куинджи «Лунная ночь на Днепре» (1880, ГРМ), воспринимался современниками не иначе как *транспарантная диорама* (чему немало способствовали и откровенно театральные приемы экспозиции полотна и сам жанр «выставки одной картины»). Причем впечатление это было столь характерным, что даже в начале XX века А. Н. Бенуа не без иронии вспоминал о нем: «Эта картина в свое время так поразила наивную петербургскую публику, что многим тогда казалось, будто для достижения эффекта мастер должен был непременно прибегнуть к транспаранту, к освещению сзади и спереди и т. п. “шарлатанским фокусам”» (Бенуа А. Н. История русской живописи в XIX веке. М., 1998. С. 316).

55 Известен, к примеру рассказ современника об Айвазовском, побывавшем на спектакле «Буря» — инсценировке Шаховского по одноименной пьесе Шекспира: «Театр представлял корабль в море, ночь, глухой грохот, дождь, треск, свист, удар грома, молния разбивает мачту; корабль, извергая пламя, погружается в волны», и художник так вдохновился зрелищной стороной спектакля, что, сразу после возвращения из театра написал картину «Мрачная ночь с кораблем в огне на море» (Барсамов Н. Айвазовский в Крыму. Симферополь: Крым, 1970. С. 13). Не менее показательны и воспоминания С. К. Маковского о творческом методе своего отца К. Е. Маковского: «В период, начавшийся “Боярским пиром” [1883], в период больших композиций отца из древнерусского быта, в большой моде были его “живые картины”, т. е. воспроизведение на эстраде или на театральных подмостках в “натуральном виде” того или другого холста,

В итоге в 1880–1890-е годы художники-станковисты, наконец, приходят в театр. В Лондоне Генри Ирвинг привлекает к оформлению спектаклей Эдварда Берн-Джонса и Лоуренса Альма-Тадему. Генрих Семирадский по заказу театральной дирекции пишет большой аллегорический занавес для театра в Кракове. В Москве Василий Поленов, Константин Коровин, Михаил Врубель, Валентин Серов, Сергей Малютин и оба Васнецова делают первые шаги на поприще театральной декорации, постепенно формируя узнаваемый облик «Мамонтовской оперы», а затем и государственной сцены.

Взгляд на сцену, оформленную профессиональным живописцем, подразумевал совершенно новую практику визуальности. Не случайно первое, что сделал Поленов, пришедший в 1884 году в Большой театр по настоянию В. Серовой, чтобы оформить ее оперу «Уриэль Акоста», «раскритиковал рутинные декорации Большого театра... и выставил принцип, сводящий декорации к единой картине без нагромождения кулис. Он первый показал живописно-художественное письмо без выписки излишних мелочей, как это практиковалось до него»<sup>56</sup>.

Подобный подход подразумевал постепенный отказ от достижения на сцене жизнеподобия посредством сокрытия самой природы декорационного оформления — рам и холстов кулис, объемных макетов и павильонной конструкции. Если раньше на основании строгого следования известным науке принципам зрения предполагалось максимально преодолеть в восприятии зрителя фиктивность морочащей и обольщающей глаз перспективной глубины, «оптического аттракциона» диорамы и бытийствующей «музейной витрины» павильона, то теперь провозглашалась идея самоценности «живописности» как таковой. Вместо того чтобы маскировать ограничения, конститутивные для холста и любого другого материала, художники принесли в театр неприкрытую демонстрацию живописных средств и самого метода.

хотя бы только им задуманного. <...> Константин Егорович действительно представлял себе историческую картину как застывшую сцену, разыгранную подходящими по внешности актерами в одеяниях эпохи. К театральному эффекту сводил он в значительной степени изобразительное внушение и весь замысел...» (Маковский С. К. Портреты современников. На Парнасе «Серебряного века». Художественная критика. Стихи. М.: Аграф, 2000. С. 52–53).

56 Татевосян Э. М. Воспоминания о Поленове // Сахаров Е. В. Василий Дмитриевич Поленов. Письма. Дневники. Воспоминания. М.–Л.: Искусство, 1948. С. 458.



**18.** Николай Рерих. *Дворец царя Берендея*. Эскиз декорации для театральной сказки А. Островского *Снегурочка*. 1912. Картон, темпера 55,5 × 71. Частное собрание

Писанные кулисы и задник решались прежде всего как живописный этюд. Не зря художников этого круга упрекали в примитивизации традиционной многоплановой пространственной сценографии. Создавая свои живописные декорации, художники основывались на представлении об ограниченных возможностях человеческого глаза и неизбежных субъективных оптических искажениях, предполагающих восприятие театрального зрелища как декоративной плоскости, одномоментное «впитывание» зрителем каждой сцены как статичной картины. Таким образом оптический эффект целостного колорита и станковой композиции должен был достигаться вне сценического пространства, непосредственно в восприятии зрителя, посредством стимуляции рецепторов сетчатки, ровно так же как расчет на оптическое смешение



**19.** Михаил Врубель. *Италия. Неаполитанская ночь*. Эскиз-вариант театрального занавеса для русской частной оперы С. И. Мамонтова в Москве. 1891. Бумага на картоне, карандаш, белила, акварель. 57,5 × 70 ГМИИ им. А. С. Пушкина

отдельных цветов и мазков в глазу смотрящего позволял художникам использовать корпусную «этюдную» технику в современной пленэрной живописи.

В этом раскрывается типичное не только для Поленова, но и для других художников-станковистов, работавших в Мамонтовской опере, стремление внести принципы живописного полотна в сценическую картину. Примечательно, что именно художникам у Мамонтова было поручено отвечать за сочинение и разработку мизансцен. В частности, И. Левитан, исполнявший по эскизам В. Васнецова декорации к «Русалке» Даргомыжского (1885), впоследствии вспоминал, что, для того чтобы в точности воплотить замысел художника, им пришлось самим поработать над образом мельника, и даже «русалок тоже пришлось

размещать и рассаживать на сцене самим», зато «и вправду сказать, подводное царство вышло не худо...»<sup>57</sup>.

Любопытно, что, даже когда между владельцем театра и художниками возникали разногласия, дискуссии оставались полностью в сфере станковой живописи. Так, в частности, Мамонтов хотел, чтобы сцена в «Орфее» Глюка (1897) представляла собой подобие картин А. Беклина, но Поленов воспротивился. Причем исключительно из-за неприятия символизма в театре, равно как и в станковой картине.

От «переноса» природы на театральные подмостки художники и декораторы Мамонтовской оперы постепенно переходят к созданию искусственной среды, где представлялось возможным практически всесторонне «обволакивать» человеческое тело живописью, умело направляя зрительскую, пользуясь термином Фрида, «абсорбцию» на специально подготовленные эстетические плоскости<sup>58</sup>.

Начав с замены объема трехмерной кулисной или павильонной декорации созданием свето-воздушной среды на плоскости посредством оптического эффекта сочетания пигментов, театральные художники отказываются от любой глубинности, кроме той, что создается сугубо живописными средствами, а затем и совсем уходят от зрительной иллюзии глубины к плоскому орнаментальному панно.

Так, в опере-сказке «Гензель и Греттель» Э. Гумпердинка (Петербургский панаевский театр, сезон 1895/1896) в эпизоде сна Гензеля и Гретель Врубель заставляет актеров действовать на фоне живописного панно — звезд, цветущего леса, облаков и тумана... Тот же прием он повторяет в «Сказке о царе Салтане» Римского-Корсакова (1900, Товарищество русской оперы. Москва, театр Солодовникова), где сквозь

57 Цит. по: Сыркина Ф. Указ. соч. С. 356.

58 Курбановский А. Указ. соч. С. 194. Дальше, цитируя работу М. Фрида «Абсорбция и театральность: живопись и зритель в эпоху Дидро» (*Fried M. Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot*. Chicago & London: The University of Chicago Press, 1988. P. 100), Курбановский приводит следующий фрагмент: «Абсорбция связана с возникновением чистой визуальности — освобождением от прочтения/интерпретации нарратива. Согласно толкованию Фрида, образы, провоцирующие абсорбцию, «...показывают словно не потраченный, но наполненный временной момент... Как-вы бы ни были иконографические прецеденты или даже их действительные символические коннотации, [такие образы] воплощают новую, свободную от морализма трактовку насыщенного внимания как средства абсорбции; или, вероятно, следует сказать, что такое видение выделяет среди обыденных состояний и действий неофициальную этику, согласно коей абсорбция заслуживает одобрения сама по себе, вне зависимости от ее повода».

светлую арку ворот с раскрытыми красновато-серыми створами видна диагональ крепостных стен сказочного «города Леденца», отделенного неприступной гладью воды и напоминающего «статичные и плоскостные фоны в древнерусской живописи»<sup>59</sup>.

Творчество следующего за ними поколения художников, и в первую очередь мастеров «Мира искусства», оказывается и вовсе неотделимо от театральной стихии. С приходом в 1898 году В. А. Теляковского на должность управляющего московской конторой, а затем и возглавившего Дирекцию императорских театров, в них полностью изменилась художественная политика. Ведущими декораторами стали художники-станковисты К. А. Коровин и А. Я. Головин, в руках которых оказалась вся оформительская сторона постановок. Показательно, что с этого времени декораторы старой школы или покинули театр или перешли на роли, более созвучные их ремеслу создателей динамических зрелищ — панорам и диорам<sup>60</sup>.

Мирискусников же в театре интересовала не машинерия, не режиссерско-постановочное искусство и планировочные проблемы, а возможности живописца, живопись в исключительных масштабах, не доступных станковому искусству. Не случайно многие театральные и станковые создания Коровина, Головина, Бакста, Рериха и их собратьев по цеху перекликаются между собой<sup>61</sup>.

Впрочем, этот период театральной сценографии изучен отечественными и зарубежными исследователями столь подробно, что вряд ли есть смысл останавливаться на нем в беглом обзоре. Замечу лишь, что на рубеже XX века, вне зависимости от личных эстетических и социальных ориентиров каждого из работающих в театре художников, декорационное искусство начинает жить и развиваться по собственным имманентным законам живописи, представляя сравнительно непривычную конфигурацию новейших методов и консервативных течений.

59 Сыркина Ф. Я., Костина Е. М. Указ. соч. С. 85.

60 Так «волшебник сцены» декоратор Большого театра Карл Вальц, прославившийся «чудесами превращения мрачных замков в роскошные сады... пожарами, появлением плывущих по морю кораблей, колоссальными разрушениями, приводящими зрителей в смятение и ужас» (*Шкафер В. П.* Сорок лет на сцене русской оперы. Л.: Театр оперы и балета им. С. М. Кирова, 1936. С. 183), был переведен в театральные машинисты. И уже в этой должности продолжал радовать публику иллюминациями и фейерверками, устройством которых он также виртуозно владел.

61 Сыркина Ф. Указ. соч. С. 86.

Подобный подход, рассматривающий сценографическую практику эпохи в целом, позволяет не только говорить о каждом отдельном исследуемом произведении или фигуре как о вкладе в историю развития театральной технологии, но также о том, как именно они вписывались в более широкую систему отношений, событий и принципов видения своего времени.

Таким генеральным принципом, объединяющим в конце исследуемого периода чрезвычайно широкий спектр мастеров, остается лишь сам живописный метод, позволяющий применить любому из них, будь то Александр Бенуа, Наталья Гончарова, Пабло Пикассо, Жорж Брак или Фортунато Деpero, слова Константина Коровина о том, что для них не существовало принципиальной разницы между пространством холста и пространством декорации, что и то и другое прежде всего живопись, различающаяся в сущности только масштабом<sup>62</sup>.

Однако с началом театральных экспериментов авангарда положение радикально изменилось. Сценографическая инновация футуризма и конструктивизма «состояла в упразднении нарисованной сцены и превращении оформления сцены в своеобразную машину — трансформирующуюся, функциональную и не скрывающую своего устройства»<sup>63</sup>. Машина становилась прообразом скрытой, иррациональной сущности самого этого мира и переставшего быть его «героем» человека. Прежде тщательно скрываемый механизм, выполнявший функцию эрзац-переводчика природного эффекта, был выпущен на передний план действия, делая сам процесс управления сценической архитектурой и актером-марионеткой частью сценографии. Поэтому обновление репертуара визуальных эффектов на новом техническом уровне было невозможно в принципе. Эль Лисицкий, публикуя эскизы к постановке «Победы над Солнцем», писал: «...моей целью является не реформирование уже созданного, а воплощение совершенно новой данности»<sup>64</sup>. И дело здесь не в новых возможностях техники — электрических машин,

62 Березкин В. И. Искусство сценографии мирового театра: От истоков до середины XX века. Москва: Эдиториал УРСС, 1997. С. 139.

63 Лазарева Е. «Человек, умноженный машиной» // Искусствознание. 2016. №1-2. С. 111.

64 Лисицкий Л. Пластический образ электромеханического представления «Победа над Солнцем» // Эль Лисицкий, 1890–1941. К выставке в залах Государственной Третьяковской галереи. М., 1991. С. 78.

65 Березкин В. Итальянские футуристы и сцена // Вопросы театра. М., 1993. С. 278.

66 Лазарева Е. Указ. соч. С. 111.



20. Любовь Попова. Сценическая конструкция для спектакля *Великодушный рогоносец* Ф. Кроммелинка. 1922  
Современная реконструкция

кино и фотопроекции, звукозаписи и т. д., но в изменении психологии восприятия сцены, которая должна была отныне быть «не живописным фоном, а электромеханической нейтральной архитектурой», где «динамические архитектурные конструкции... будут двигаться, размахивая металлическими руками, опрокидывая пластические поверхности»<sup>65</sup>. Индустриализация созерцания обеспечивала совершенно новый тип визуального переживания, — а через него «возбуждения в зрителе новых ощущений и эмоций, в отличие от «определенных эмоциональных потрясений» театра аттракционов»<sup>66</sup>. Благодаря театральным проектам и экспериментам русского авангарда 1910-х годов (К. Малевич, В. Кандинский, В. Татлин, Л. Лисицкий, Л. Попова), итальянских футуристов (Дж. Балла, Э. Прампolini, Ф. Деpero) и мастеров немецкого Баухауза 1920-х (Л. Шрейер, О. Шлеммер, Л. Мохой-Надь) родился новый вид сценического творчества — театр художника. (Ил. 20.) Однако воздействие

подобного искусства строилось на совсем других принципах, скорее приближающих его к добровольному гипнозу, внушению, суггестии, базирующихся на законах архетипов, пронизывающих коллективное бессознательное, и потому во многом связанных с дальнейшим развитием дизайна и массовой пропаганды. Можно сказать, что история театальной сценографии Нового времени парадоксальным образом завершилась не просто симптоматичным уходом от визуальной иллюзии, но радикальным жестом отказа от изобразительности и живописного ремесла вообще.

### БИБЛИОГРАФИЯ

1. *Baugh Ch.* Louthembourg, Philippe Jacques [Philip James] de (1740–1812) // Oxford Dictionary of National Biography, www.oxforddnb.com/ind ex/17/101017037/.
2. *Bibiena Ferdinando Galli Da.* L'Architettura civile preparata su la geometria, e ridotta all prospettive. Parma: Paolo Monti, 1711.
3. *Damisch H.* L'Origine de la perspective. Paris: Flammarion, 1987.
4. *Erkki H.* Illusions in Motion. Media Archaeology of the Moving Panorama and Related Spectacles. Cambridge, MA: MIT Press, 2013.
5. *Fried M.* Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot. Chicago & London: The University of Chicago Press, 1988.
6. *Gemsheim H. & A. L. J. M.* Daguerre: The History of the Diorama and the Daguerreotype. New York: Dover Publications Inc., 1968.
7. *Lawrenson T.* The French Stage in the XVIIth Century. A study in the advent of the Italian order. Manchester: Manchester University Press, 1957.
8. *Leclerc H.* La Scène d'illusion et l'hégémonie du théâtre à l'italienne in Histoire des Spectacles. Paris: Gallimard (Encyclopédie de la Pléiade), 1965.
9. *McCalman I.* Spectacles of knowledge: OMAI as ethnographic travelogue // Hetherington M., ed. Cook & Omai: The cult of the South Seas. Canberra: National Library of Australia, 2001.
10. *Meisel M.* The Material Sublime: J. Martin, Byron, Turner, and the Theater // Images of Romanticism: Verbal and Visual Affinities. Ed. by K. Kroeber, W. Walling. New Haven & London: Yale University Press, 1978.
11. The Metamorphosis of Magic from Late Antiquity to the Early Modern Period. Ed. by Jan Bremmer and Jan Veenstra. Leuven, Paris: Peeters, 2002.

12. *Novotny F.* Painting and Sculpture in Europe 1780–1880. Harmondsworth: Penguin, 1978.
13. *Pelletier L.* Architecture in Words: Theatre, Language and the Sensuous Space of Architecture. New York: Routledge, 2006.
14. *La scena svelata.* Architettura, prospettiva e spazio scenico/A cura di Alessandra Pagliano. Padova: Libreria Internazionale Cortina, 2005.
15. *Березкин В. И.* Искусство сценографии мирового театра: От истоков до середины XX века. М.: Эдиториал УРСС, 1997.
16. *Березкин В.* Итальянские футуристы и сцена // Вопросы театра. М., 1993.
17. *Верильо П.* Машина зрения (1988). СПб.: Наука, 2004.
18. *Давыдова М. В.* Очерки истории русского театально-декорационного искусства. М.: Наука, 1974.
19. *Дамиш Ю.* Теория/облака/: Набросок истории живописи (1972). СПб.: Наука, 2003.
20. *Жесткова О. В.* Mise en scène и régisseur в парижской опере 1820–1830 годов // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2015. № 4 [38].
21. *Кропотова К. А.* Русская балетная сценография XIX века (1830–90-е годы). Автореф. дис. ... кандидата искусствоведения. М., 2008.
22. *Крэри Дж.* Техники наблюдателя. Видение и современность в XIX веке (1990). М.: V-A-C press, 2014.
23. *Курбановский А.* Незапный мрак: очерки по археологии визуальности. СПб.: АРС, 2007.
24. *Пожарская М.* Русское театально-декорационное искусство конца XIX – начала XX века. М.: Искусство, 1970.
25. *Турчин В. С.* Мир романтизма. Тоска по идеалам и время перемен. Прологомны // Искусствознание. 2012. № 1–2. С. 92–111.
26. *Ямпольский М.* Наблюдатель. Очерки истории видения. М.: Ad Marginem, 2000.
27. *Ямпольский М.* Приемы Эйдифузикона // Декоративное искусство СССР. 1982. № 9.