
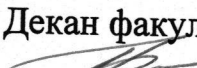


Учреждение образования
«Белорусский государственный университет культуры и искусств»

Факультет художественной культуры
Кафедра режиссуры

СОГЛАСОВАНО
Заведующий кафедрой
 Н.В.Петухова
«27» сентября 2022 г.

СОГЛАСОВАНО
Декан факультета
 Е.В.Пагоцкая
«27» сентября 2022 г.

УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКИЙ КОМПЛЕКС
(ЭЛЕКТРОННЫЙ УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКИЙ КОМПЛЕКС)
ПО УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЕ
“СЦЕНОГРАФИЯ”

для специальности: 1-17 03 01 Искусство эстрады (по направлениям)
Направления специальности 1-17 03 01-04 Искусство эстрады (режиссура)

Составитель: доцент кафедры декоративно-прикладного искусства
Малахова Л.О.

Рассмотрено и утверждено
на заседании кафедры
(протокол № 1 от 27.09.2022 г.)

Малахова Лидия Олеговна, доцент кафедры народного декоративно-прикладного искусства Белорусского государственного университета культуры и искусств.

Рецензенты:

Лазука Б.А., заведующий отделом старобелорусской культуры Центра исследований белорусской культуры, языка и литературы Национальной академии наук Беларуси, кандидат искусствоведения, доцент

Пладунова Т.А., доцент кафедры народно – песенного творчества БГУКИ

Рассмотрен и рекомендован к утверждению:

Кафедрой режиссуры учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств» (протокол № 1 от 01.09.2022 г.

Советом факультета художественной культуры учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств» (протокол № 2 от 22.09.2022 г.

Содержание

1. ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА.....	4
2. ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ.....	6
2.1 Учебное пособие.....	6
2.1 Конспект лекций.....	113
3. ПРАКТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ.....	138
3.1. Тематика лабораторных занятий.....	138
4. РАЗДЕЛ КОНТРОЛЯ ЗНАНИЙ.....	148
4.1 Задания для контролируемой самостоятельной работы студентов.....	148
4.2 Методика проведения учебной работы.....	149
5 ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЙ РАЗДЕЛ.....	150
5.1 Учебная программа.....	150
5.1.2. Учебно-методическая карта.....	152
5.2 Основная литература.....	156
5.3 Дополнительная литература.....	157

1. ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА

В рамках дисциплины “Сценография” происходит подготовка фундаментальной базы высокопрофессиональных режиссёров эстрады, которые способны на современном уровне осуществлять режиссёрскую и педагогическую деятельность.

Основным принципом *технологии обучения* сценографии является последовательность и освоение знаний: от теоретического разбора и осмысления поставленной задачи – через последовательное ее решение методом эскизных поисков – до логического завершения в виде чистой графической или объемно-пластической части проекта.

Дисциплина “Сценография” тесно взаимосвязана с другими дисциплинами профессионального цикла – “Основы режиссёрской композиции”, “Режиссёра эстрадных представлений”, “Пластическое решение представления” и т.д.

Основное *содержание дисциплины* составляют темы, которые последовательно знакомят студентов с методами создания разных видов и приемов сценографии: художественной организации плоскости, объема, пространства, а также – с использованием и взаимодействием разных пластических, цветовых, световых средств.

Основная *цель дисциплины* – дать целостное представление об основах сценографии, технических возможностях сцены и сценического оборудования, оптимальной нагрузке на сценическое пространство.

Задачами дисциплины являются: освоение фундаментальных знаний по театральной технике, формирование представления о средствах и принципах сценографии, обучение студентов основам работы со сценической техникой, изучение и познание современных сценических машин и механизмов.

Процесс подготовки специалистов в области искусства эстрады направлен на овладение студентами *знаниями и умениями*, которые позволят на высоком уровне решать профессиональные задачи в дальнейшей творческой и педагогической деятельности.

В результате изучения дисциплины студент должен:

знать:

- системное представление о предмете, понятийном аппарате, принципах, познавательных подходах и практиках, которые представлены в современном знании о сценографии и художественном оформлении спектакля, представления, зрелища;
- знать возможности современного сценического оформления и современной сценической техники;
- методику работы режиссёра с художником.

уметь:

- ставить и решать проблемы, связанные с воплощением на сцене режиссерского замысла;

- использовать полученные знания и навыки в работе, связанной с режиссурой и мастерством артиста эстрады.

Методика изучения сценографии предусматривает проведение разных видов занятий, Почти 50% учебного времени отводится на практические занятия, 10% составляют лекционные часы. Остальное время студенты занимаются самостоятельно.

В рамках лекционных занятий курса студенты знакомятся с основными теоретическими положениями сценографии. Цикл практических занятий предназначен для закрепления полученных знаний в процессе выполнения заданий, порядок которых построен по принципу последовательного увеличения сложности. Параллельно с практическими занятиями программой предусмотрено исполнение заданий самостоятельно, а также – работа студентов с вопросами для самоконтроля, которые предназначены в помощь освоению учебного материала.

Основными **методами** обучения сценографии являются:

- эмоционально-рациональный анализ произведений мирового декорационного искусства, и в частности сценографии;
- поэтапность исполнения плоско-графических и объемных вариантов решения поставленных задач;
- использование индивидуальных и коллективных форм работы, обсуждение результатов аудиторных и самостоятельных заданий;

В числе эффективных педагогических технологий, которые содействуют развитию у студентов критического мышления, опыта формирования и использования инструментария учебно-исследовательской деятельности, ролевого и имитационного моделирования, возможности творчески освоить новый опыт поиска и обозначения студентами личностных смыслов и ценностей отношений выделяются:

- Технологии учебно-исследовательской деятельности;
- Коммуникативные технологии (диспуты, дискуссии, пресс-конференции и др.);
- Технологии рациональной организации самостоятельной работы студентов.

Самостоятельная работа студентов заключается в подготовке 3D проектов пространства и художественного оформления, видеопрезентаций, создание бутафории из различных материалов и т.д.

Сформулированные для каждого задания задачи одновременно являются и основными **критериями оценки** учебных работ на контрольных (текущих и итоговых) просмотрах. Текущий контроль выполнения аудиторных и самостоятельных заданий осуществляет непосредственно ведущий педагог. Оптимальной формой проведения итоговых (зачетных и

экзаменационных) просмотров является обсуждение и оценка студенческих работ комиссией в составе педагогов кафедры.

2. ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ

2.1 Учебные пособия

Антон Несмиянов

СЦЕНОГРАФИЯ ДЛЯ «ЧАЙНИКОВ»

Памяти Учителя посвящаю

ВВЕДЕНИЕ

Эта книга написана для тех кто только намерен сделать первые шаги на ниве сценографии - а значит не имеет практического опыта работы с пространством сцены (арены, студии, съемочной площадки и т.п.). А потому в качестве примеров в книге использованы самые понятные и простые предметы и понятия. Никто, впервые знакомя неисклюшенного человека с боксом, не двигает ему в ухо на первой минуте разговора - если интерес возникнет, то человек запишется в секцию бокса, где благополучно в ухо и получит - но это уже работа тренера.

Также и в случае со сценографией для первого знакомства нет нужды в злоупотреблении специальной лексикой и понятиями - они сами вас найдут, если вы пойдете на более близкий контакт с этой наукой - или не пойдете. Моя задача - не описать историю сценографии и даже не сагитировать вас посвятить жизнь деятельности на этом поле. Автор будет вполне удовлетворен, если Читатель, отложив прочитанную книгу в сторону, просто решит для себя - продолжать ему близкое знакомство с наукой сценического пространства или заречься от заглядывания «по ту сторону рампы» оставаясь

благодарным зрителем. Ну может быть, после этой книги, еще и искушенным.

Впрочем, и практики сценографии с удовольствием прочтут эти страницы - улыбнуться и убедиться в собственной непревзойденности - всегда приятно! Читают же изредка женщины «мужские» журналы...

Структура книги.

Для удобства пользования мы следуем методу парафраза Книги Бытия. Во многом это позволяет нам идти от простого к сложному - от плоского к объемному, от черно-белого к цветному, от статичного к динамичному... Хотя не всегда! Часто (даже, слишком) Автор забегаает вперед, для того чтобы у Читателя сложилось более цельное восприятие аспектов работы в Театре.

В то же время текст разбит на отдельные параграфы, несущие ненавязчивые библейские мотивы и содержащими методическую информацию, перемежаемую более или менее лирическими отступлениями.

Глава первая

НЕБО И ЗЕМЛЯ

Принимая во внимание что Господь создал весь мир - мы приходим к выводу, что и театр сотворен по принципам, изложенным в самом начале Библии. Не стоит искать сложных путей - у нас есть простой и проверенный!

Итак, вначале были сотворены небо и земля - в нашем случае мы должны признать, что театр не самый масштабный из проектов создания - театральное небо и земля ограничены жесткими параметрами ширины и глубины сцены - а также высоты. При этом зритель часто видит менее половины общего пространства театральной «коробки» - то «окно» сквозь которое смотрит зритель из зала обычно ограничивает угол обзора. Это не всегда плохо - но факт остается фактом: даже в самом Большом театре места всегда не хватает.

Порой на нехватку места жалуются даже актеры, рост которых редко выходит за два метра, а ширина и полнота поистине смехотворны рядом с теми объемами, с которыми имеет дело художник - сценограф. Если Вам вздумается предложить для своего спектакля картину морского заката сменяемую дремучим лесом - такие чтобы они были общим фоном для всего действия, от края до края сцены, (скорее всего вы подразумеваете «писанный (нарисованный) задник»), то сначала узнайте, есть ли физическая

возможность элементарно «спрятать» лес на время морской бури. Согласитесь - даже если всего лишь пятая часть зрителей сидящая в первых рядах (а там сидят о-очень непростые зрители) будут разглядывать древесные корни висящие над морской пучиной -впечатление может быть испорчено безвозвратно!

Отсюда следует простой, но верный вывод - даже если на конкретной данной площадке (театр, студия и т.д.) Вы предполагаете сделать всего лишь одну работу - изучите местность! Узнайте ВСЕ размеры и габариты, жесткие цифры которых пытаются загнать Вашу фантазию в рамки. Промерьте те параметры, которые не обозначены на театральных картах, (а тем более проверьте обозначенные) - одним словом, все важное для Вашего проекта - поверьте, Ваше гениальное решение будет верным и органичным только для той среды и в той среде, которую Вы будете четко представлять. В противном случае мечте придется резать крылья, а это совсем не весело и, более того, в корне неверно.

Есть и еще один аспект театральной географии, с которым не сталкиваться большинство художников (за исключением монументалистов и архитекторов) - многопозиционное восприятие. Возвращаясь к нашим возвышенным параллелям - театральные «небо» и «земля» при пересечении очень редко дают ОДНУ линию горизонта. Да-да! Не удивляйтесь! Если станковист пишет картину в расчете на восприятие каждым конкретным зрителем, даже если и надеется на то что их будет тысяча, то сценограф создает свой труд изначально осознавая что вся тысяча будет смотреть и оценивать сей труд одновременно. Ближе и дальше, в бельэтаже и с галерки - согласно купленным билетам.

Во что это выльется на практике мы рассмотрим позже - в контексте других аспектов организации пространства, а пока отметим несколько наивный, но решительно основополагающий постулат, касающийся организации мышления сценографа - сценограф ОБЯЗАН быть ДИНАМИЧНЫМ. Он должен представлять себя на месте каждого из актеров и каждого из зрителей одновременно.

Еще до окончания прочтения пьесы эта многоэкспозиционная ритмика становится законом жизни и работы и, порой, продолжается после премьеры.

При этом не только мысленно - кто бегает вверх-вниз по узким театральным лестницам, от цеха к цеху? Кто носится по сцене от предмета к предмету мешая мерному ходу репетиции? Кто, секунду назад высматривал что-то с галерки, а теперь уже ползает пауком по шатким мостикам над сценой?

Я знаю этого человека, а Вы все еще хотите им стать?

Хотя есть и вполне вальяжные представители профессии, перемещающиеся настолько неспешно, что наталкивают на мысль о том, что возможно Мастерство - это умение правильно расставить акценты - ведь не секрет, что и зрители и актеры являют среду весьма неоднородную. И отказавшись от лишнего и сконцентрировавшись на главном, можно неплохо оптимизировать свой рабочий ритм. Ну а Главное это... Но стоп! Мы немного забегаем вперед.

Глава вторая

ПУСТУЮЩЕЕ ПРОСТРАНСТВО

Согласно Библии, в истории имел место момент, когда уже созданные небо и земля пребывали в состоянии «пустом и безвидном». Надо признать, что в отличие от Создателя художник-сценограф начинает свое творение именно с этого момента - постройка здания театра состоялась давно и без Вашего участия. Вы получаете в свое распоряжение эту «пустую (пока) и безвидную» (тоже, надеемся, пока) территорию. Только от Вас зависит что, где и когда увидит Ваш зритель - этот далеко не всегда немой свидетель Вашего творения.

А потому, всегда стоит на минутку остановиться и подумать: «хватит ли ресурсов и возможностей, чтобы достойно наполнить эту пустоту?». По нынешним временам совсем не обязательно заполнять все пространство-время сценического Космоса. Современный зритель привычен к минимализму и с пониманием отнесется к игре актеров в пустом и безвидном «черном кабинете» но не простит Вам ни единого объекта, присутствие которого на сцене будет ненужным и неоправданным. А если зритель и что-то и пропустит, то, будьте покойны, - от бдящего ока критиков и коллег не скроется ни одна «блоха», допущенная Вами к огням рампы.

С другой стороны, есть Режиссер, который вряд ли позволит Вам оставить пространство в невинном предначальном состоянии. Пространство сценической коробки осквернят - и, поверьте, если Вы будете медлить, то даже без Вашего участия. Имеется в виду тот период в работе над спектаклем, когда Вы все еще пребываете в концептуальных раздумьях, а репетиции уже начались. О, это страшное время! Сколько предметов, которые выволокли на сцену «чтобы обозначить», «чтобы рискнуть» и даже просто для того чтобы Феоктитсту Поликарповичу (дважды народный с простуженной поясницей) было где посидеть на сцене пока молодые путают

свои реплики; сколько этих предметов с кровью приходилось оттуда выкорчевывать! Сколько трагедий помнят кулисы каждого театра! От этих режиссерских «в этом сама Жизнь!» (с которых начинаются тревожные звоночки), до «актеры привыкли!» и «мы тут репетировали и все было хорошо!!!» - под сими последними аргументами захоронено немало идей, казавшихся несущими и гениальными. Давайте рассмотрим, чем именно чаще всего оскверняют сцену в наше отсутствие:

1. Стулья - конечно вытаскивают какие есть, но наиболее устойчивые к Вашим попыткам очистить сцену, самые удобные, с мягкими сидениями. Если в ваше отсутствие на сцену выкатили (не дай Бог!) кресло - можете сразу начинать размышлять о том где оно будет стоять в Вашей декорации - удобное мягкое кресло объект непобедимый!
2. Кровать (диван, тахта и пр.). Под давлением критики режиссеры способны убрать такой предмет, но! Будьте готовы к тому что на его место придут занимающие равную площадь стулья, или на худой конец, табуретки.
3. Стол. Если на сцену внесли стол - выдворить это четырехное животное также (*абсолютно*) нереально. Оно способно диффузировать и мимикрировать - но в том или ином качестве (барабан или рояль) стол обычно доживает до премьеры.
4. Ширмы и стенки. Самые безобидные предметы. Однако, если на репетиции за таким укрытием хоть раз переоденется актер, хоть раз присядет передохнуть актриса, или просто «зарядят» какой ни какой реквизит - Вы будете просто обязаны найти аналогичную замену - или оставить это безобразие на самом видном месте.

Что делать? Самое верное - изначально создать в декорации укромные места для отдыха и переодеваний, либо принципиально вынести все это за кулисы. В последнем случае, если потом, когда начнутся репетиции в декорациях, Вы позволите актерам перенести это место на указанную точку на сцене - любовь и нежность Вам гарантированы. Что же до столов и стульев - потратьте всего пару часов на отбор предметов, которыми Вы «обозначите» на первый период репетиций части своей декорации. Найдите идеологически подкованные мотивы, почему вместо стола стоит картонный ящик, а вместо стульев - максимально неудобный для сидения комок тряпья. Например наметьте на то, что эти предметы имеют мистическую связь с фактурой и колоритом будущих декораций, которые Вам необходимо «проверить» во взаимодействии с актером. Не забудьте при этом выпучивать глаза и делать загадочное лицо. Обычно помогает.

Что же до библейского «тьма над бездною», то если вопрос тьмы мы рассмотрим в следующей главе, то понятие «бездна» можно рассмотреть прямо сейчас. Скорее всего, речь идет об оркестровой яме, *разумеется*, в случае ее наличия, (*разумеется*). Конечно, если Вы работаете над балетом,

оперой или другой подобной формой, которая подразумевает наличие оркестра вопрос о бездне прямо не стоит. А вот если оркестра не предвидится и уж тем более, если Режиссер намекает на то, что актерам суждено выходить (вылетать, выбегать, выползть) в зрительный зал, (либо, наоборот, подниматься из него на сцену) - с бездной надо что-то делать. Как уже отмечалось места в театре обычно не хватает, так что отхватить лишнюю площадку, параметрами не уступающими рабочему пространству самой сцены, весьма заманчиво и перспективно. Варианта может быть два - «защитить» всю яму сплошным настилом (обычно в театрах с «ямой» существует подобный настил, используемый для проведения всяческих концертов и акций), можно принять и компромиссное решение - проложить один или несколько мостиков, по которым актеры смогут согласно технике безопасности совершать смелые переходы к зрителям и от них. Отметим только, что даже самый прочный настил редко выдерживает большой вес, а потому если у Вас в спектакле предусмотрен десант славных викингов - пусть все же их гордый корабль останется на поверенных и укрепленных досках сцены, не стоит рисковать испортить весь эффект затапливанием судна у самого берега.

Слова «пустое пространство» имеют сладчайший вкус! И дело не в Бруке. Не менее сладко это словосочетание и для администраций театра, особенно отделов занимающихся финансовым планированием. С таким боем пришедшее на подмости, пустое пространство решительно отказывается их покидать. И если в руках Мастера пустое пространство - это пространство, пусть и пустое но организованное, имеющее свою историю, идею и законы, то... Зачастую «пустое пространство» становится черным вакуумом, являющимся всего лишь ширмой для вопиющей бездарности (или элементарной лени). Вспомните, какова плотность заполнения торговой точки на дешевом вещевом рынке? Грозди трусов и многослойные кулисы футболок, разнообразная механика позволяющая менять декорации из штанов на оформление бюстгальтерами и перегруженный тряпьем прилавок. А теперь вспомним витрину ОЧЕНЬ дорогого ювелирного бутика. Именно тут мы можем встретить один-единственный бриллиант на огромной бархатной витрине, площадь которой была бы использована продавцом с рынка для выкладки не менее чем 150 пар нижнего белья.

Какой путь избрать? Надо помнить, что порой обороты торговли рыночной точки не так уж и далеки от комиссии по продаже гордого и одинокого колье. И у трусов и у бриллиантов есть свой покупатель - также и у пустого пространства и у заполненного «под ободок» есть свой зритель. Пустое пространство в космической прогрессии повышает требования к тому немногому, что будет введено под его священные своды - от текста и режиссуры, до костюма на актере, деталей с которыми он работает, да и к самому Актеру и его мастерству. Конечно, торговать бриллиантами почетней, но... нет ничего глупее, чем трусы с пингвинами, на защищенной,

вычищенной и хорошо подсвеченной витрине. Конечно, любой предмет, привнесенный в иную среду меняет контекстное восприятие и, даже, многие, в первый раз увидев немного высохших фекалий на королевском бархате, могут прийти в восторг. Но в последнее время ситуация на подмостках складывается настолько комично, что впору выпускать фолиант под названием «Злоупотребление пустым пространством». А злоупотребления всегда ведут к обесцениванию - так что если Вам кажется, что выпустив трех клоунов-гермафродитов играть «Гамлета» в пустоту «черного кабинета» вы впишете свое имя в историю сценографии, - забудьте о славе и вспомните о целесообразности. Смогут ли они, эти клоуны, выдержать пристальный взгляд Зрителя целиком и полностью сфокусированный на них? Ведь не секрет что зачастую декорации «поддерживают» актера не только в переносном возвышенно - духовном смысле, но и «перекрывают» недочеты игры и режиссуры, элементарно принимая на себя часть зрительского внимания (порой большую). Так может стоит уступить часть мировой славы и помочь коллегам?

Резюмируя вопрос о выборе пути, пойдем на поводу у нашего циничного и насквозь продажного времени и обратимся к практике маркетинга. Подача зависит от товара - а потому перед тем, как решить «как продаем» ответьте для себя (режиссеру и, упаси Господи, актерам, результаты раздумий можно не сообщать) на вопрос «что продаем». Все, Бруку привет.

Предположим, что Вы успешно устранили плоды угодливой фантазии реквизиторов со сцены и отправили оба состава (имеется ввиду не отправка в теплушках на север, а два актерских «состава» которые параллельно репетируют Ваш спектакль) на малую сцену, где они пребывают в предвкушении появления элементов Вашей, именно Вашей декорации. Оркестровая яма закрыта целиком, либо перекинута мостики. Соблазн не делать декораций вовсе уже пройден. Все... Вы остались на сцене сами. Один на один с этим пустым и безвидным пространством. Закройте глаза и представьте собственную декорацию уже установленную и смонтированную. Представили? А теперь еще раз взвесьте каждый ее элемент так же придирчиво, как не далее чем час назад выпихивали чудесное креслице с уютной подушечкой на сидении. Проявите хотя бы четверть своей критичности к собственным идеям. Нет, я вовсе не призываю к тому, чтобы, поддавшись панике, вы сократили в десять раз все вещественное наполнение. Я хочу чтобы каждый привнесенный Вами в пространство сцены объект вызывал чувства и эмоции сродни тем, которые испытываем мы наблюдая работу Творца. Восторг, страх, умиление, эстетический экстаз, удивление - я говорю о «натуральных» чувствах.

Что я подразумеваю под «ненатуральными?» Поверьте, Вы также переживали их в своей жизни, когда наблюдая картины природы, замечали в

пейзаже «чудеса» человеческого рукотворства. Пусть Ваша работа вызывает чувства сходные с теми, которые мы переживаем стоя у морского берега, а не с тем, которое нас охватывает, когда мы замечаем выходящую в море сточную трубу стоящего рядом химзавода. Но в полной темноте ни Вы, ни зрители ничего не увидите, а потому следующая глава

Глава третья

ДА БУДЕТ СВЕТ!!!

Давайте сразу договоримся - Вы - не Господь. А потому одной фразы «да будет свет» Вам будет мало.

Да и одного источника света - даже если представить что по мощности он будет равен Солнцу, тоже будет недостаточно. О свете надо знать все, или хотя бы все то, что знает глава местного цеха осветителей. Свет надо понимать, чувствовать и уважать. В театре свет - это сила которая затмевает все остальное. Рядом с силой света все остальное уходит в тень, а без нее и того больше - погружается во мрак. Скажем больше - свет в театре играет ведущую роль, даже если речь идет не о ведущем свете, а о заливочном. А все потому, что в театре, как правило, непрозрачные стены и крыша.

Вы - художник?! Чудесно! Вы привыкли работать при свете и, само собой подразумевается, что на Ваш труд Зритель будет смотреть при свете. Скорее всего, это не Ваша забота - освещением пусть занимается владелец галереи или салона. Но это в том случае, если Вы - станковист. Если вы сценограф свет Вы должны включить самостоятельно. Перед этим установить и выставить, в процессе регулировать, направлять и менять, а по окончании - выключить и сменить на освещение в зале.

В жизни существует масса предметов, объектов и людей. Почему и как они существуют - вопрос сложный и непонятный, до конца не изученный. В театре существует только то, что освещено. То, на что не упал луч света - не существует, даже если это самая дорогая часть декорации или ведущий актер театра. В жизни доброе солнце освещает все подряд. В театре, как в заведении, в которое приходят счета за электроэнергию, освещать все подряд и все время никто Вам не даст. От себя замечу - и слава Богу! Нужно четко понимать для чего расходуется каждый киловатт. И это не просто вопрос жадности или экономии - если не такой как надо свет, попадет не туда и не так (и не тогда) когда надо - быть беде. В каком-то смысле свет в театре

можно сравнить с фокусной резкостью в кино. Свет способен концентрировать внимание зрителей, расставлять и менять акценты. А также:

- Создавать атмосферу
- Менять восприятие отдельных объектов декорации
- А также менять восприятие всего пространства в целом
- Практически напрямую менять настроение

На вполне пристойном спектакле, опере, после громкого и долгого хора наступила пора сольной партии главной солистки.

Пока мы говорим о свете в целом, но свет в театре может быть цветным. О воздействии цвета на человека написано немало, так что не будем повторять банальностей вроде: «золотистые цвета - умиротворение», «красная гамма - тревожность...» и т.д. Отметим только, что с появлением в театре электрического света, накалом направлением и цветом которого стало возможно управлять с одного пульта (имеющего, к счастью, возможность записи «программы» освещения), именно свет стал мощнейшим инструментом по трансформации театрального пространства. Там где раньше нужно было поменять задник или втащить огромный блок декорации, сегодня достаточно поменять характер и направление света. Просто?

За этой простотой таится две главные проблемы - необходимость полной гармонии между световой и материальной партитурой действия и предначальная концепция светового решения, одобренная Режиссером. Первая достижима в том случае если Вы, то называется "дружите с головой", и планируя и обдумывая свою декорацию мыслите ее не в нейтральном свете, в котором мастерите макет и рисуете эскизы, а в свете театральном - предельно конкретном, вплоть до записанных на салфетках мощностях источников света и колоре цветофильтров. Кроме головы еще неплохо дружить с начальником осветителей. Нормальный человеческий контакт в процессе работы обеспечит Вам не только дружественную неконфликтную атмосферу в ходе репетиций и установки света, но и правильное количество работающих, а не перегоревших лампочек на премьере.

Но даже самая крепкая дружба с Режиссером, даже прямое кровное родство с этой фигурой, не обеспечит Вам гарантированного решения второго пункта. Как бы Вы не планировали что слабоосвещенная вторая картина первого акта, построенная на глубоких тенях и мягком цветном свете будет красиво перетекать в третью, динамичную и яркую, полную ярких рисующих мазков и мощной контровой заливки - все может пойти прахом в ходе репетиций на сцене.

Напомним, что репетиции обычно идут при том самом нейтральном свете, более-менее сносно освещающем середину сцены и авансцену. При

таких вводных Режиссер видит то, что хочет видеть - хорошую или плохую, как пойдет, игру Актеров. И если дважды заслуженный князь из второй картины блеснет неожиданно удачным монологом, а вчерашний студент, которому доверили страстную смерть в третьей картине, не оправдает возложенных руководством надежд - пиши пропало. Вторая картина будет ярко освещена всеми возможными и невозможными (для Вас, но не для Режиссера) лампами, а третья будет, по возможности, играть при свечах.

Поверьте, Режиссер объяснит, что монолог во второй картине в прочтении Феоктиста Поликарповича - важнейший контрапункт всего первого акта, а может и спектакля, (а может и всего творческого пути), а смерть в третьей картине светят все кому не лень и не стоит читать текст так буквально. Хотите увидеть собственную страстную смерть? Попробуйте переубедить...

Увы, надо признать, что Актерам свойственны суеверия. Их очень много и далеко не все связаны с "Макбетом" и с пуговицами на костюме. Есть целый ряд примет связанный со светом и тьмой, при этом ничего гностического Вы в этих приметах не найдете. Все просто - на кого направлено больше света - тот может спокойно играть, он В ЦЕНТРЕ ВНИМАНИЯ. Только воистину Великий Актер может принять тот факт (и то не без надувания щек), что на освещение парада статистов с флагами и копьями было потрачено больше электроэнергии, чем на его скромную молитву у свечи. Особо падки на такие суеверия актрисы возраста заслуженных и выше. Если вы предложите вручить каждому зрителю по лампе направленного света и светить на актеров из зала весь спектакль - актеры будут согласны покупать батарейки из своей скромной зарплаты. Актеры - дети. Это факт общеизвестный. А то что дети боятся темноты знают еще больше. Если Вы поставите их в темноте и сделаете вид что Вы вышли из зала, то тихонько посидите всего минуту - и Вы получите огромное удовольствие.

Сначала Вы многое узнаете о своей биографии вообще и о своей работе в частности. Затем обнаружится что у многих актеров есть портативные источники освещения, а если нет - то за ними уже послали реквизиторов. Если у правой кулисы в полной темноте оставить десять-пятнадцать инквизиторов, то за время короткого монолога Джордано Бруно на авансцене они обзаведутся свечами, а то и факелами. Более того, окажется, что в кулисах есть масса световой аппаратуры, которая способна исключительно из хорошего отношения к третьей инквизиторше справа, насытить партитуру света новыми яркими мазками - верхними и нижними прострелами, например, мощность которых по мере нарастания экспрессии монолога великого астронома будет нарастать от "совсем чуть-чуть" до "да в полную силу нормально!". Если на эту "инициативу" согласится режиссер - у Вас проблемы. Если он вдруг будет против,

мотивируя отказ тем, что "внимание должно быть заострено на монологе", - проблемы у Бруно, так как у него возникает возможность взывать к Вечности на уже горящем источнике освещения.

Спасение только в уже упомянутом факторе - Сценограф должен быть гибким и динамичным. Смиритесь с тем, что процентов двадцать от Вашей световой партитуры, будет переписано в ходе репетиций. Наметьте действительно важные моменты и отстаивайте их до конца. Но лучше - наметьте не такие уж и принципиальные (а еще лучше такие, в которых самая банальная схема света не будет идти вразрез с Вашим видением) и во всеуслышанье объявите, что "не совсем уверены в том, как светить вот это место".

Помните - Вы не единственная творческая личность желающая проявить себя в светоустановке, даже если Вы - единственно компетентный в этом деле человек. Отведите пространство для выхода фантазии и комплексов актеров, режиссеров и техперсонала. Пусть помучаются! И когда переругавшись и возненавидев тот день, когда они начали сами решать, как построить свет, они приползут к Вам на коленях - поверьте, Вам будет достаточно легкой корректировки (а может быть простого но принципиально иного решения), чтобы все облегченно вздохнули, а потом снисходительно выразили Вам свое одобрение.

Как бы Вы не построили свою работу со Светом, (даже если Вы ее вообще не строите), старайтесь придерживаться трех основополагающих принципов:

1. Зритель должен видеть только то, что он должен видеть. При этом и декорации и актеры, в каждой конкретной сценической ситуации имеют свой "оптимальный вариант", что на практике обозначает - если Вы решили, что Зритель должен что-то увидеть, то пусть он именно ВИДИТ а не ПЫТАЕТСЯ увидеть. Одновременно не стоит бросать на выделенный объект все силы световой "артиллерии" - картина сцены из зала должна быть гармоничной - акцент не есть пересвет. В конце концов, глаза в театре устают порой сильнее мозгов - правильно ли это?
2. Свет может активно меняться и перестраиваться, а может быть максимально "ровным" на протяжении всего спектакля. В любом случае следует соотносить ИДЕЮ, которую Вы заложили вместе с Режиссером, с ФИЗИОЛОГИЕЙ Зрителя. От яркого света, как и от черного мрака устают быстро. От мягкого света, намазанного по времени действия, как мед по хлебу, так же быстро засыпают. Пусть кривая музыки ламп идет вразрез с линией игры, пусть она дословно повторяет ее - но пусть это будет Музыка.

3. Помните, что светом можно ворочать горы легче чем домкратом, и вышибать смех и слезы проще чем тортами и луком. А потому не злоупотребляйте мощными цвето-световыми переходами из одного только дизайнерского вожделения. Пусть сила и скорость СВЕТА будет соразмерна общему гармоническому решению спектакля и настолько же уместной по времени, как шутка за столом.

Глава четвертая ОТДЕЛЕНИЕ СВЕТА И ТЬМЫ Что и как светим?

Теперь, когда мы примерно рассмотрели основной подход к использованию заветного рубильника, можно более детально рассмотреть, что именно мы будем освещать? И, разумеется, как?

Подобно тому, как в свое время, для устранения путаницы, были отделены Свет от Тьмы, Вам придется четко разграничить одну световую схему от другой, продумать резкими или плавными должны стать переходы между ними, а также найти внутри каждой схемы определенные законы и принципы для статичной и динамичной компоненты.

В жизни нам светит теплое Солнце и холодная Луна. Ваша задача куда труднее - кроме позиций "светло - темно", существуют еще:

- "горячие", "холодные" цвета и смешанные контрастные схемы.
- контровой и заливочный свет.
- свет фиксированный (как по направлению так и по мощности) и свет динамичный - который меняет в рамках одной схемы и направление и мощность и, возможно, даже цвет.
- свет рисующий и обозначающий.
- и, наконец, светить можно объекты стоящие на месте (и это не всегда только декорации), а можно светить и вполне бодро курсирующие по сцене объекты живого и не очень мира.

Согласитесь - свобода выбора потрясающая воображение. Однако есть свои "но" (Читатель прозорливый давно уже, вероятно, понял, что в театре везде и всегда есть свои "НО". Привыкайте, коллега!). Что это за "но" и откуда они взялись?

Как это не прискорбно, многие "НО" берутся из других спектаклей, которые уже состоялись на этой сцене и до сих пор на ней стоят, хотя бы одной ногой. Если в топовом спектакле, который идет почти каждый вечер, самая дорогая и неподъемная осветительная техника уже стоит слева, сверху - ту, аналогичную, что надо поставить справа снизу Вы можете, нет, не переставить - купить за свой счет. Или потратить чуть меньшую сумму на глобальное освистание конкурента в местной и мировой прессе. И это далеко не всегда блажь и лень - театр в который вы приходите со своим Творением, уже сам по себе Творение состоявшееся (в отличие от Вашего). И никто Вам устраивать революцию не позволит, хотя бы потому, что эта сцена "и не таких видела". Я не говорю, что революцию свершить невозможно - но раз Вы читаете эту книгу, то скорее всего Вы - именно если и не "чайник", то уж точно не Мастер. Это им позволено все менять - за это любят, боятся и уважают. А Вы, если уж хотите что-то изменить - подбивайте на это дело Режиссера. Если Вы убедили его, что Идея хороша - то это он с валидолом и бранью, будет настаивать на необходимых инновациях. Если Идея действительно хороша - можете его даже поддержать. если же нет - руководствуйтесь правилом из начала книги - изучите местную "географию" и изначально исходите из данных полевых условий. В конце концов талантливые полководцы стараются занять возвышенность и овладеть ею. Самодуры, возможно, считают что проще насыпать рядом вторую.

Как "фишка" - это красиво, но в жизни, я говорю о жизни театральной, на вторую гору, и даже холм ресурсов, как правило нет. (Если Вам повезло найти источник ресурсов - не просто городите вторую гору, а сразу стройте второй театр, будет и дешевле и лучше!). Если же нет - подумайте о том, оправдает ли Ваш холмик возложенные эстетические ожидания, и не станет ли он Вашим в полном смысле слова... Ну Вы поняли каким холмиком.

Кроме того, многие "но" произрастают из банальной бедности театра, из консервативности ответственных за свет, персонажей и из объективной реальности - что-то есть в наличии, а чего-то не просто нет, но и, будь оно, разместить было бы нигде. Вывод - в театре в лицо надо знать не только врага, но и друга. А световая аппаратура - именно то, с чем надо дружить, если Вы конечно заинтересованы в результате.

Итак, Вы примерились к местному световому арсеналу, и может даже внесли в его ряды пополнение, а в размещение этих рядов - перемены. В любом случае вы будете оперировать световыми приборами

- размещенными сверху - на световых галереях и мостиках, обычно имеющими возможность подниматься под самую крышу и спускаться до самой сцены. (Лампочки там ведь не Бэтмен меняет).

- размещенными по бокам "коробки" - на световых башнях, или просто на отдельных штативах.

- по контуру того самого "окна" которое ограничивает обзор сцены из зрительного зала. Снаружи оно часто красиво оформлено лепниной и вензелями, а вот с внутренней стороны, черт! Вы бы знали сколько там проводов!

- Спереди, перед сценой вдоль самого пола (пресловутая "рампа" в огни которой мечтают попасть многие хорошенькие девицы. Если бы они могли представить, как слезятся глаза от этого света!).

- Многие театры устанавливают справа и слева от сцены "световые ложи". Казалось бы, там могли сидеть импозантные господа с элегантными дамами, а вместо этого там раскаленный металл и небритые мужики. Но именно с этих точек возможно светить такое важное место, как лицо актера, выходящего на авансцену. И не просто светить - еще и "водить" за ним лучом света, по мере творческих поисков на сцене. Также именно тут располагаются целые гроздья ламп, способные придать происходящему на сцене вид достаточно нарядный и праздничный (при взгляде из зала, конечно. Глядя на сцену сзади ничего праздничного вы отродясь не увидите - как минимум потому, что эти самые лампы будут слепить Вам глаза).

- И, наконец, часто можно встретить световую аппаратуру расположенную в самом лучшем месте, для восприятия театральной действительности - на достаточной высоте, строго напротив середины сцены, в самой гуще зрительских мест. Вероятно, их устанавливают там, чтобы никому из зрителей не было обидно, что лучшие места не у них. Кроме как светить актеру прямо в лоб мощной-мощной, яркой-яркой световой пушкой это место мало на что годится, но без этого, порой, как раз и "низзя". Так что берите на заметку!

- Ну и многочисленные приборы, которые можно таскать с места на место - лишь бы шнура хватило и не споткнулся никто. Эти приборы не особо мощные, так что картины в целом не сделают, но способны выделить деталь декорации, создать просто красивый фрагмент, а то и создать очень удачное для актера место в глубине сцены, в гуще декораций или в тоскливой пустоте - где, его, Актера, что приятно, будет видно. Вдвойне приятно, если будет не видно сам источник света. Спрячьте его пожалуйста если есть идейная возможность и физическая необходимость! Или уж хоть протрите от пыли, если его будет видно.

Сюда же мы отнесем и всяческие бра, торшеры, свечи и даже факелы инквизиторов - то есть все те многострадальные источники света, которые

несмотря на бремя театральной меры условности сохранили за собой право светить. И даже более того - быть подсвеченными!

Со всей этой артиллерией можно нагородить огород, наломать дров, наделать делов и сжечь театр. Для того чтобы осветить спектакль нужно чуть меньше эмоций и чуть больше грамотного и взвешенного подхода. Нужно знать что:

Если светить актера только сверху у него будут черные ямы под бровями, а если только сбоку - тень от носа испортит все лицо.

В то же время если светить его и сверху и сбоку тени от носа и от бровей могут окончательно похоронить его, а могут и взаимоуничтожиться - если актер будет избегать критических углов падения света.

Если добавить еще света с фронта - можно добиться от актера вполне сносного изображения, однако если добавить много-много света, лицо станет плоским и невыразительным (то же относится и к декорациям).

К счастью сегодня практически все источники света в театре можно регулировать "по процентам" - мощности накала от абсолютной до минимальной, для каждого прибора. Немного потренировавшись можно добиться идеальных соотношений мощности для каждой схемы. при этом окажется, что абсолютно не обязательно включать все, чтобы стало светло - человеческий глаз адаптируется к темноте и картинка очень солнечного пляжа, может быть создана на сцене и при неполном использовании мощности приборов - если она будет сбалансированной и ее динамика будет соответствовать реальной (нижние рефлекс, точные тени и т.д.). Конечно, таковой - солнечной и яркой ее будут воспринимать только сидящие в зале и привыкшие к этому уровню освещенности - лежащий на настоящем пляже человек, будь он силою волшебства мгновенно перенесенный в зрительный зал, несколько минут вообще бы не был способен разглядеть хоть что-то, и даже потом, привыкнув, тем не менее вряд ли бы воспринимал картину, как "солнечную".

А потому если Вам очень надо создать яркую сцену подумайте о том, что вместо задействования всех "орудий" театра в полную силу, что непременно вызовет усталость в глазах Зрителя, есть метод создания относительной освещенности. Проще говоря - если чуть загодя, до сцены пляжного волейбола, Вы "прикрутите фитилек" (что вовсе не означает лиц во мраке - можно убрать общую освещенность, так называемую "световую заливку", оставив достаточный свет на лицах и объектах); а после перемены картины "открутите" его назад, ненамного превысив средний уровень освещенности спектакля, то все равно, Ваш зритель будет жмуриться от

"яркого солнца" и огорчаться лишь по тому поводу, что в театре нельзя добиться настоящего морского бриза.

Также и в случаях с темными сценами - если у Вас нет задачи оставить одиноко сияющее лицо Феоктиста Поликарповича плавающее во мраке над сценой, если Вам и Режиссеру есть что показать одновременно (но не заострить) - достаточно загодя чуть усилить световую насыщенность пространства, чтобы незначительное ее понижение воспринималось, как серьезное потемнение. Возможно Вам даже придется усилить рисующий свет на деталях или лицах на первом плане - контрастные тени подчеркнут общий настрой, а рядом с яркими светами все остальное и вправду погрузиться во мрак.

Порой интересного эффекта можно добиться немного зацепив светом Зрителя - но, во-первых, для многих это табу, а во-вторых, это настолько сильное средство, что злоупотреблять им не стоит, да и применять - лишь изредка.

Установка света - упоительное занятие, которое может обеспечить спектаклю успех либо, простите, провал. В театр обычно ходят "смотреть", так что только от Вас зависит будет ли Зритель смотреть с удовольствием или с нарастающим чувством злобы к прекрасному.

Если говорить возвышенным слогом - Когда Создатель «включил свет» Он, по свидетельству Писания, увидел « что это хорошо». А потому руководствуйтесь библейской мудростью при установке света - включив (направив) свет убедитесь, что это хорошо. В противном случае, либо исправьте ситуацию на сцене, либо не светите вовсе!

Если говорить о практике - то любой источник света куда более гибкий инструмент, чем любой физический объект. Тем более сложно управление таким количеством приборов, как в современном, даже не самом продвинутом театре. Хотите совет? Резервируйте как можно больше часов под световые репетиции и продлевайте их по ходу!

Не в коем случае не пропускайте их (в отличие от обычных, но об этом ниже) и не позволяйте выхватить инициативу из Ваших рук!

Заранее согласуйте общую схему с Режиссером, и будьте готовы менять ее по ходу. Стремитесь к разнообразию и не злоупотребляйте теми эффектами от которых буквально "рябит в глазах". Ну и... экономьте электроэнергию!!!

Глава пятая **ДЕНЬ И НОЧЬ В ТЕАТРЕ**

Вопреки определенной логике эта глава отнюдь не развивает тему об освещении в театре. Тут я позволил себе несколько сменить метафорический ряд. День - это день, яркий, светлый и полный событиями, как... спектакль. В этой главе роль Ночи будет исполнять репетиционный период. В конце концов у многих древних цивилизаций день начинался с вечера, а жизнь меряли по лунному календарю. Возможно и Вам придется отдельные периоды жизни сверять с репетиционным графиком. Прошу жаловать!

Впрочем, как и в жизни, в работе театральной нет однозначных красок - без утренней свежести и вечерней романтики нам не обойтись. "Сутки" сценорафа, весьма, разумеется, приблизительно, могут выглядеть так:

- Раннее утро. Вы спите в своей уютной кровати но звонок - и все, начинается работа! Ах, эти первые осторожные встречи, когда обе стороны (обычно - Режиссер и Вы) стараются произвести как можно более лестное впечатление! Слова "творчество", "искусство", шедевр", "наконец - то мы...", "хит сезона" сыплют со стола переговоров на пол и разлетаются в стороны. Обоюдные заверения в уважении творческих прав и свобод, обоюдные признания по поводу пьесы и, даже, возможно по поводу Автора. Утренняя свежесть в голове - сколько идей! Сколько перспектив!

Однако, надо признать, что далеко не всегда утро - это белый лист. И если Вы, Читатель, может и существо неискушенное и оптимистичное, то Режиссер... О, змий! Независимо от возраста и опыта 99% режиссеров имеют утром очень тяжелую голову. Она болит и звенит. Она рассыпается (и далеко не всегда перлами высокого Искусства). Она полна целым рядом понятий и комплексов, как приобретенных в процессе получения (или недополучения) образования, так и врожденных, но от этого не менее ярко выраженных. Добавьте боль поражений и желание отомстить (Миру, Автору, Актерам, может быть и Вам - нет режиссеров целиком удовлетворенных результатами предшествующей работы) - и Вы получите более правдивое представление об этом улыбающемся и заговорщицки подмигивающем миляге напротив. Он страшен внутри не менее, чем он страшен снаружи. Он - Режиссер.

Надо понять, что таким его сделал Театр. Работа и люди вокруг - в основном, конечно, Актеры, но и все другие специалисты и не очень, приложили руку к его сегодняшнему состоянию - от уборщиц и слесарей, до администратора и, увы, наших коллег - сценорафов. Такова жизнь.

Давайте перечислим основные "утренние" тексты, способные уличить в Вашем визави "настоящего" режиссера. Это:

- упорное, с ходу заявляемое нежелание "костенеть", "каменеть" и останавливаться". Мы - в поиске! Мы - гибкие! Мы - готовы к новому, к тому, что родится в ПРОЦЕССЕ!

Замечание: Пиво ставлю, что вся гибкость и податливость будет существовать исключительно в сфере Вашей деятельности. Ваш макет будет переделываться десятки раз, эскизы отклонятся и более того - даже готовые декорации и костюмы могут быть перепилены и перекроены накануне премьеры. В то же время первое мало-мальски удачное (или, что чаще, просто первое) режиссерское решение не просто закостенеет на лету - оно станет скалой, активно охраняемой патрулирующими в три смены актерами. "Мы нашли!" - после этого вопля Вам будет проще перепланировать размещение семи тонной декорации, чем изменить маршрут движения Эдуарда Поликарповича к авансцене, - тот, по которому он прошел к столу на второй читке. Костюми ляжет!

Ладно, пойдем - у Актеров по утрам голова будет потяжелее, чем у Вас и Режиссера вместе взятых. Профессия-с.

- (самое страшное). "Непрямой творческий ход" как кредо Режиссера. Эти кривые подсознания - черви, которые точат нормальную работу над спектаклем на всех уровнях. Нет ничего страшнее этих существ. Если в тексте написано "берет вилку и ест макароны", то у субъекта одержимого "непрямыми творческими ходами" после долгих боев с Вами, Актерами и самим собой произойдет следующее: Герой будет хлебать щи с пола. Почему? Извольте - есть макароны вилкой - это просто. Это тупо. Это пошло. Это "В ЛОБ". Макароны - это итальянская пицца? А годы действия? Ах, эта та самая война в которой Итальянцы воевали с Французами! Да! Герой был в плену! Вот чего он не договаривает о себе!! Вот откуда этот надлом, эта тоска! Да!! И в плену его приучили есть щи!! Откуда щи? Это элементарно! В плену были русские казаки - они научили его есть щи! Да! Он будет есть щи под... (срочно позвонить звукорежиссеру!) под "казачек!". Ну и так далее... И слава Богу, если все дело упрется в замену макарон щами. А если, дело дойдет до... Нет! Об этом страшно подумать!

- Эмоциональные речи по поводу того, что "актер нам подскажет". Возможно Вам даже расскажут, что подобный подход облегчит Вашу работу - мол, многое будет "рождено" по ходу. Заманчиво?

Замечание: При таких текстах можно начинать нервозно озираться в поисках пожарного выхода. Режиссер которому может что-то "подсказать" актер - для сценографа хуже смерти. Как правило за подобной позицией скрывается даже не лень - о, если бы! Это - один из признаков страха и беспомощности. Чаще других такую позу принимают под давлением штата, штатные режиссеры стационарных театров, на которых "ездют" все актеры, даже не будучи в фаворе у Главного.

Эти обескровленные борьбой за нарзан люди согласны принять все, за что, во-первых, их не будут ненавидеть актеры и за что, во-вторых, они

смогут снять с себя ответственность. Многие молодые и неопытные бездарности так же готовы пойти на поводу у кого угодно (отчего-то, увы, кроме Вас).

Нет, я не против творческого симбиоза и обмена Опытом (видите, я даже написал Опыт с большой буквы). Но скажите, отчего, все Великие режиссеры достаточно ТОЧНО ЗНАЮТ, что именно они хотят сделать. И они этого добиваются! Методы могут быть разными, спору нет, но профессию, после отмены крепостного права, актеры выбирают вполне сознательно. И почему эти Великие очень любили всяческие импровизации и актерские самоизвержения именно в форматах "экспериментального" театра, в виде отдельных упражнений и отдельных, отделенных от основного процесса железобетонной стеной, постановок? Ведь неспроста!

В то же время если в формате современного экспериментального "театра" возможны всякие штуkenции, например выдать актерам текст прямо на премьере (пусть на ходу все делают!); то в нашей работе есть определенные фазы производства, которые занимают определенный период времени. Прямо на премьере нельзя придумать и сварить/сбить/покрасить декорацию (хотя под эту идею я наверняка получу грант у Сороса). И костюмы в которые актер поместится и не выпадет не пошьешь за час. И т.д и т.п. В идеале - если концепцию решения (как режиссерскую, так и сценографическую) Вы с Режиссером примете еще "утром". Пусть он потом работает с человеческим материалом а Вы - со строительным и декорационным.

Конечно, все до мельчайших мелочей продумать ДО может не каждый режиссер, но в этом и нужды особой нет. В идеале так построить ваш совместный с ним ритм, чтобы основные этапы Вашего труда принимались и запускались в работу синхронно с обретением жестких форм и рамок в работе Режиссера. Выработайте совместно концепцию, стиль, направление. Согласуйте насыщенность физического мира сцены (Режиссер, обычно, в курсе бюджетных дел). Определите количество перемен декораций и костюмов, если таковые нужны и определите сложность их производства. Пообщайтесь с теми, кто будет шить, клепать и красить все это - от них на этом этапе нужны сроки и глобальное "сделаем". Зафиксируете все это документально - если за неделю до премьеры воду не пустят с потолка, а дадут струей из-под сцены, потому что "сверху трубы нет" - это не должно привести Вас в психушку. Хотя, если Вы имеете дело с большим старым театром - то и нарушителей пакта ситуация до увольнения не доведет. Но все равно - фиксируйте все - хоть стулья будут лететь не в Вашу голову во время "разбора полетов".

Заодно подпишите Договор с театром (предварительно дайте почитать знакомому юристу - в "рыбе" он найдет для Вас массу занимательного по

части реальных сроков работы, ответственности и выплат гонорара. Например в стандартной схеме 25/50/25 -четверть суммы по заключению договора, половина - после приема эскизов и макета и четверть - по факту премьеры, неплохо было бы уточнить позицию "не позднее" - а то ведь "после премьеры" - это очень протяженное понятие. Кроме того на каждом документе должна быть не только Ваша подпись, но и печать Театра и подпись соответствующего лица со стороны этой... Ну пусть будет Организации). Приступайте к работе.

Торопитесь! "Утро" подходит к концу! Свежесть восприятия уже омрачена первыми контактами с реальностью - но дальше будет хуже! Пусть Ваши эскизы декораций и костюмов, Ваш макет и чертежи будут сделаны легко, но не халтурно. Делайте их с удовольствием! Почему?

Да потому что только в виде этих эскизов и будет существовать Ваша первоначальная Идея! То что станет конечным продуктом может быть хуже или лучше - в любом случае он будет другим. А потому сохраните для себя свою Идею. Причем не только в переносном смысле. Современные средства электронной печати позволяют Вам легко и незатратно снять копии и с эскизов и с чертежей. Чертежи прожгут сваркой или просто потеряют, эскизы костюмов проткнут сотни раз булавками, совершая образцами тканей обряд Вуду... Оно Вам надо? Отдавайте в цеха копии - и все равно - под подпись! Пусть трепещут и используют под нарезание закуски работы наших менее практичных коллег.

Презентуя эскизы на худ. (художественный совет), а чертежи на тех. (технический совет), советах вы будете сломлены и оплеваны. Что самое веселое - в качестве основных аргументов в пользу Вашей бездарности и несостоятельности, будут преведенны следующие мотивы:

- бедность Театра.*
- отсутствие должных ресурсов в Театре.*
- отсутствие грамотных специалистов в цехах Театра.*
- неспособность старых и больных, а также молодых и неподготовленных актеров Театра работать в Ваших костюмах и декорациях.*
- Несоответствие Вашей идеи принятому в Театре стилю и идейно-художественному уровню (при этом с намеком, что при сокращении затратной части вдвое стиль и идейно-художественный уровень будут соответствовать самым высоким стандартам).*

- отсутствие технических средств (не только снеговой машины за двадцать тысяч, - это может быть отсутствие стока на сцене (забился после войны), старая электропроводка, и износ техники ("ну написано 200 килограмм на штанкет! Так это когда было!! Нет!!! Сейчас не больше 100 поднимает, и то может поубивать всех!!!!") Театра.

- И, наконец, пожарная безопасность Театра. (Последний аргумент применим к любым предложениям, в том числе и к варианту полного затопления Театра с предварительным отключением одного от электро и газо сети).

Улыбайтесь, шутите, отстаивайте свою позицию и добивайтесь главного - АКТА ПРИЕМКИ. Получите его любой ценой - даже если Вам придется врать. Понятие "ложь во спасение" Вам знакомо? Ага, это оно и есть.

По сути первый "день" после утра - это Премьера. Но не спектакля, а Ваша. Получив одобрение у Режиссера на заре и, поздним утром, получив одобрения на худ. и тех. советах отправляйтесь в цеха. Выдайте там копии эскизов и чертежей, получите подпись в получении (завизируйте у Режиссера, а, ну что Вам это стоит? Потом сгодится!). Теперь сделайте грозное лицо! Не получается? Не беда - главное НЕ ПЕЙТЕ с работниками! Сохраняйте субординацию - только палку не перегните, особенно при общении с монтировщиками - там, где всегда темно и сквозняк, среди мостиков наверху, знаете ли, много всякого тяжелого очень плохо привязано. Сойдитесь на том, что:

- Цех декорационный. Сохраняет поданные в Ваших эскизах и чертежах размеры, пропорции и "лицевые" материалы. Возможно, особенно если начальник цеха опытен, есть смысл отдать на откуп крепления (возможно и монтировщики к ним привыкли), технические материалы (главное чтобы вес конструкций не вышел за рамки) и механику производства. "На откуп" - это согласовать, а не пустить на самотек! Само собой ничего хорошего не получается и не только в Театре.

- Цех бутафорский. Сохраняют цвета и фактуры, размеры и эстетику. Проконсультируйтесь, насчет материалов и технологии производства - и им приятно и Вам полезно. Вы не будете "буквоедить" в том "как сделать" - при условии, что Вам гарантируют оговоренное качество исполнения, и тогда сможете выставлять требования к тому "как выглядит". При условии регулярных визитов может получиться вполне сносно.

Помните! Театр - не кино! Со сцены многое воспринимается иначе, так что кажущаяся топорность и грубость в костюмах и бутафории могут дать интересные эффекты. А потому не торопитесь кричать!

Приходите в цех регулярно, осматривайте сделанное и почаще выносите предметы и детали на сцену. Смотрите на них из зала, в сценическом свете - а не под лампой на верстаке "возя носом" по предмету. Кстати общее замечание для всех цехов - в ходе каждого визита в цех ставьте конкретную задачу, которая должна быть выполнена к Вашему следующему появлению. И оговорите - даже если Вы опоздали на час или день - не стоит продолжать работу самостоятельно! Переделывать много дольше в любом случае!! Если Вы попросили бутафоров придать текстуру маске, а пошивку (пошивочный цех) - взять на нитку фрак - без Вашего контроля этой фазы не стоит переходить к следующей! Попросите их так, чтобы они это поняли! В противном случае маску покрасят а на фрак пришьют пуговицы и сошьют "на бело". 90 к 10 - маску Вы будете смывать ацетоном а пуговицы спарывать бритвой. Лучше без этого - в конце то концов это лишняя работа и для самих цехов. Если Вы им это объясните - все будет хорошо, в цехах ничего СВЕРХ отродясь не делали. Удачи!

- Цех реквизиторский - лучше всего принесите туда конфеты, пока будет закипать чай отберите все сами. После чая можно пойти куда ни будь туда, куда обычно не ходят - в подвальный склад или на чердак. Подлинные шедевры оттуда принесите в цех, попросите помыть и почистить (только не наждаком!). Еще раз попейте чая - возможно, то чего не хватает будет назавтра принесено из дому.

- Пошив. В мягкой форме попросите соблюдать покрой данный в эскизах (в том случае, если Вы умеете рисовать, если нет - обсудите все на примерах, пальцах и журнальных вырезках. Только пообещайте мне, что научитесь рисовать!) и не вносить, без согласования, перемен. Четко обсудите все материалы! Возможно Вам придется достать из второго ряда на складе белый мех припасенный для новогоднего костюма Снегурочки, или британский твид, припасенный (разумеется, после списания) для костюма Феоктиста Поликарповича. Не бойтесь ездить по магазинам и искать нужный материал. Конечно лучше если это будет делать завпост (заведующий постановочной частью) и приносить Вам образцы на утверждение. Как минимум Вам должны дать машину для поездок. Обычно это чудные ретроавтомобили - так что пользуйтесь случаем!

Могут быть еще отдельные цеха мебели, обуви, мягкой декорации, а также гримерный и парикмахерский. Постарайтесь подружиться с первыми "против" больших цехов, а со вторыми - против Актеров. Успех гарантирован! Не забывайте только о том, что:

- с этими тоже ПИТЬ НЕЛЬЗЯ! и

- у Вас должны быть подписанные эскизы и для этих подразделений - вот по ним пусть и работают! Больше смекалки, меньше фантазии.

И не забывайте отдыхать - главное впереди!

Глава шестая ВОДА СОБРАЛАСЬ - ЯВИЛАСЬ СУША Основное рабочее пространство.

По мере того, как Вы будете отмечать (подразумевается не то "отмечать", что предполагают в цехах, а то, что Вы будете делать отметки в рабочем плане), появление первых, вторых и последующих деталей оформления - Вы заметите определенную закономерность в том что, как и где стоит на сцене. В принципе этот феномен стоило бы объяснить раньше, но я надеюсь, что Вы сначала прочтете книгу (как минимум, хорошо бы еще получить соответствующее профильное образование), и только потом перейдете к практике, а потому ничего страшного в таком нарушении последовательности нет. И вообще, привыкайте к тому, что организация труда в театре, даже собственного, дело неблагодарное. Творчество, знаете ли, кругом.

Итак, как ни пытаются теоретики доказать равноценность всего пространства сцены и необходимость полного вовлечения каждого квадратного метра в дело Высокого Искусства, практики активно используют одни и те же места. По этим волшебным линиям уже давно выставлен свет, на них вы не увидите следов от гвоздей, которыми крепят декорации, по ним, наконец, маститые актеры способны пройти с закрытыми глазами даже утром 1 января. Это говорит о многом!

Во-первых, о том, что придуманы эти зоны не сегодня и не вчера. И, во-вторых, о том, что возможно даже не придуманы - а выработаны долгими поколениями театральных работников всех мастей. Пойдем по порядку.

Авансцена - вероятно самое логичное место нахождения актера, еще с тех времен, когда за микрофон могли сжечь на костре, а рампу создавали свечами и масляными лампами. Тогда, чтобы быть увиденным и услышанным, актеру приходилось выходить именно на эту позицию. С тех пор так и повелось.

Середина сцены, сразу за авансценой. Тут не так хорошо видно, как на авансцене (хотя для больших залов без оркестровой ямы верно, скорее, обратное - зрителю не нужно задирать голову), зато можно вдоволь порезвиться - немного пробежаться или рухнуть на сцену, без риска упасть на руки благодарных поклонников.

Чуть глубже - "коридор" от края до края сцены. Никто и никогда не сможет подсчитать сколько а) счастливых, б) несчастных, в) ищущих себя, девиц, женщин и даже драматически настроенных мужчин, пробежали на полных парах по этому коридору из одной кулисы в другую. Девушки любят при этом держать во вскинутых и оттянутых назад руках любую легкую и развивающуюся ткань, а мужчины довольствуются шарфом или просто машут руками.

Другой коридор, чуть глубже - тут уже не бегают а медленно ходят. Но тоже из кулисы в кулису, разве что бросают пару взглядов в глубь зала. Очень драматично!

В самой глубине сцены есть волшебное место - обычно в самой середине - в нем иногда появляются на секунду, а иногда, появившись, не пропадают, а наоборот - с большой претензией идут прямо на зрителя! Долго но эффектно.

И наконец - (тут самый длинный маршрут, так что обычно им пользуется массовка или молодые и перспективные актеры), - пересекающиеся диагонали из углов в глубине сцены, наискосок, к противоположным порталам. (В критических случаях позволительно бежать вдоль левой или правой стороны, пренебрегая диагональю - но это уже моветон).

По этим линиям Актеры любят ходить, бегать и страдать. Не думаю что это обусловлено их физиологией - возможно этот факт связан с тем, что именно находящиеся по этим линиям Актеры вызывают наибольшее умиление в сердцах Режиссеров. В любом случае эти маршруты надо учитывать. Если Вы перегородите эти линии чем-то, что нельзя с большим шумом перепрыгнуть, перелезть или перешагнуть - Вас, извините, не поймут. Но если по этим линиям Вы возведете лестницы, пандусы и прочую архитектуру - Вас полюбят и вознесут на театральный Олимп. Если же Вам удастся продублировать хотя бы одну из этих линий "вторым уровнем" - мостиком, подвесной дорогой, или, что еще лучше, малопонятной конструкцией сходной с Зимним Дворцом, Храмом Зевса и площадкой молодняка в зоопарке, одновременно - Вы войдете в историю.

Если же Вам удалось перегородить эти линии декорациями знайте - в точках пересечения с этими колдовскими дорогами, в декорации появятся всевозможные двери, дыры, отверстия, пропилы и прожоги. Лучше сделайте хотя бы половину сами - возможно этой жертвой злые духи сцены насытятся и оставят Вас в покое. Хотя не факт.

При всей комичности ситуации, надо учитывать, что в этих маршрутах есть разумное зерно. Долгие века хождений по сцене дали свои плоды если не эмпирическим, так опытным путем. Самое разумное - не пренебрегать

границами этой "тверди" и изначально не заставлять актеров "плавать". Конечно, им это полезно - но оставьте хотя бы пару островков, где они могли бы обсохнуть и передохнуть.

Глава седьмая **ЗНАМЕНИЯ И ВРЕМЕНА** **Акценты и моменты перемены декораций.**

Издrevле пьесы делили на акты, картины, явления и т.д. В самых "правильных" с точки зрения ортодоксального стиля, текстах именно эти переломные точки совпадали с изменениями/переменами места действия (читай - переменной декораций). Когда-то, когда архитектура была архитектурой - даже на сцене, а пейзажи были прекрасны даже на писанных задниках - тогда, когда в театрах жили феи и валькирии, именно по ремаркам делали и меняли декорации. Проблем концептуального характера было меньше, а мастерства у театральных декораторов и бутафоров побольше. Но у нас на дворе двадцать первый век. Что это значит? Что никто не отменял перемен декораций и что вовсе не обязательно, что они будут связаны с текстом. С чем тогда?

С Режиссером, Актером и Музыкой! Ну, возможно с музыкой и не всегда, а вот первые два персонажа - это очень и очень. Во-первых сегодня именно Режиссер определяет лицо спектакля - или его отсутствие. За последние сто лет именно они стянули на себя все одеяло театральной славы.

Люди ходят на Звезд. И именно звезды-режиссеры расставляют акценты и меняют все и вся, получая особое удовольствие, если их трактовка максимально расходится с авторской. Лично у меня такое чувство, что режиссеры питаются энергией динамо-машин, подключенным к почившим во гробах драматургам. Ну да у каждого свои стероиды, - вон, целая когорта молодых художников театра черпает вдохновение в подшивках журнала "Театр" за 70-90 годы двадцатого столетия.

При этом каждый из них свято уверен, что он единственный обладатель эксклюзивных прав на напечатанные там работы. Можно простить молодым - они не знают что в СССР у театральных журналов, да и вообще, у литературы посвященной искусству, были колоссальные по сегодняшним меркам тиражи.

Ну да черт с ними, с молодой шпаной. Вы ведь не такой, Читатель? Надеюсь. И не жгите журналы! Там действительно много полезного!

Возвратимся к акцентам и переменам. Можно иллюстрировать каждую оговоренную в тексте перемену. С появлением кинематографа придать этой махинации даже отдаленный реализм стало проблематично. Да и стоит ли? С другой стороны не менять декораций вовсе - скучно. Давайте структурируем основные возможные методы борьбы со скукой:

- *отсутствие перемен декораций, как материальных объектов. Меняем свет. Например: "Она (сидя на табурете обозначающем шезлонг) Милый! пошли в кабаре! Он (вставая) Бежим!" (Тут у нас белый свет "пляжа" меняется на красный "кабаре". Идет фонограмма кабаре.*

Помогает плохо.

- *иллюстративная переменна. Смысловой и текстовый Бах! И в этот "бах" меняется картинка. Например: "Она (сидя в шезлонге) Милый! пошли в кабаре! Он (вставая) Бежим! (Тут у нас "БАХ!" - шезлонги улечувиваются, пальмы убегают за кулисы, а с потолка опускается сцена на которой падшая и уставшая певица поет под фонограмму Лайзы Минелли. Очень нравится зрителям. Вызывает дрожь в нервных руках режиссеров.*

- *перемена - превращение. Тут мы используем доверчивость Зрителя к мере театральной условности. В талантливых случаях получается "Ах". Например: "Она (сидя в шезлонге) Милый! пошли в кабаре! Он (вставая) Бежим! (Тут у нас "Ах" - шезлонги трансформируются в кресла, пальмы загораются веселыми электрическими огнями а одна из купальщиц выходит "из воды" и поет под фонограмму Лайзы Минелли. Остальные танцуют канкан. Очень нравится режиссерам. Не всегда находит понимание у зрителя.*

- *трансформация 1. Декорация в полном объеме присутствует на сцене изначально. По ходу спектакля ее пожирает деструкция - все разрушается, разрушается... Фазы разрушения часто согласованны с актерскими экзерсисами и пластическими этюдами.*

- *трансформация 2. На пустую сцену весь спектакль что-то выносят, что к финалу образует нечто важное и красивое.*

Хотя чаще мы получаем среду вытесняющую живого Человека со сцены, к нашему ужасу. Фазы вытеснения часто согласованы с окончанием драматических монологов и эффектными музыкальными вставками.

Что делать Вам, если назревает одна из перечисленных (или еще какая, всех не упомнишь) схем, каждая из которых имеет свои плюсы и минусы? В любом случае надо четко понимать такие позиции: делается ли переменна "открытым" приемом - когда Зритель видит, как актеры уносят кухонную

мебель а монтировщики втаскивают рояль, или "закрытым" когда рояль "образовывается" на месте кухни незаметно для Зрителя; а также понимать является ли перемена декораций самостоятельным событием за которым следят из зала, или это технический момент, происходящий на фоне вершин актерской игры, или проходной точки в развитии музыкального фрагмента.

Отсюда и стоит плясать - открытые перемены должны максимально вовлекать в себя актеров, чтобы жизнь на сцене не пресеклась ни на секунду, из-за того, что из пустыни мы перенеслись в подвал маленькой больницы в Альпах. Перемены закрытые желательно проводить при перекрывающей поддержке кого-нибудь, хотя бы и Феокиста Поликарповича, читающего монолог на авансцене, пока там в темноте, под затаенный мат монтировщиков палатка Монтеки превращается в это же самое, только находящееся в собственности второго клана.

Как расставлять акценты? По большому счету, это работа Актера, под управлением Режиссера. Вы можете только поддержать грамотно расставленные акценты, или сивелировать очевидно тупые. В этом Вам поможет:

- перемена характера, цвета, или направления света.
- передвижение, полное или частичное всей декорации, или отдельного фрагмента.
- появление новой части декорации, или такая трансформация, которая заставит воспринимать Зрителя объект уже стоящий на сцене (висящий над ней), как нечто новое.
- смена кулисы или задника, работа "на просвет" части декорации освещенной до этого с фронта, или перетаскивание актерами части декорации слева направо - все это попадает в одну из вышеперечисленных категорий.

Остается добавить, что подлинной выразительности в театре можно добиться без участия Актера. Но не стоит. В наиболее важных моментах, самых сильных и ярких пусть декорации и люди работают в унисон - тогда звучание сильнее. Поверьте, в каждом спектакле найдется место для их сольных партий.

Глава восьмая ПО ОБРАЗУ И ПОДОБИЮ Появление актера на сцене.

Актер на сцене - подлинная иллюстрация понятия "по образу и подобию". Если Вы с Режиссером и творцы, то все равно - творение Ваше без актера мертво. Вы вынуждены терпеть его дикий нрав и буйный характер, вы проклинаете его и ненавидите, но он нужен вам. Что поделаться - роли играть ему, даже если решающая принадлежит Вам.

Я не стану подробно описывать взаимодействие Актера со сценическим пространством - книга все же не для режиссеров-чайников. Остановимся на ряде моментов, которые стоит держать в голове в процессе задумывания, обдумывания и изготовления нового наполнения сценической коробки.

- Актер живой человек и хочет оставаться таковым. Всегда согласуйте даже самые мирные идеи с человеческой физиологией и техникой безопасности. Актеры вряд ли без боя согласятся зависнуть в воздухе даже на очень прочном канате. Они не будут рады, если на них обрушится ветер, дождь или снег. Актеры любят реквизиторов - зонтики, тросточки и фляги с коньяком - лучшее решение декораций!

- Актер имеет ряд причуд морального плана. Оставьте это психиатрам и Режиссеру. Сконцентрируйтесь на физических характеристиках. Декорации должны быть либо соразмерны человеку, либо иметь такую масштабную пропорцию или диспропорцию, чтобы эффект "задавливания" человечка, как и эффект его полного превосходства был явным. Недотянутые пропорции, случайные масштабы - все это нервирует и отвлекает. На сцене может царить либо явная Гармония, либо ясно и четко заявленная Идея, какая бы дисгармоничная она бы не была.

- Актер должен действительно входить в двери, пролазить в окна, спокойно подниматься по лестнице и без опаски ходить по мостикам. Каждый размер должен быть выверен. Каждый метр должен быть безопасен. Каждый элемент должен быть либо настолько удобен в обращении, что Актер будет работать с ним легко, игнорируя объект, либо задавать Актеру правила игры в которую Актеру будет интересно играть, а Зрителю - смотреть. Например, лестница должна иметь либо оптимальный привычный шаг, чтобы Актер мог свободно бегать по ней, либо такую высоту и ширину, чтобы его перемещение было ярким и выразительным - но уж никак не такую, чтобы Актер всего лишь спотыкался и поругивал нерадивого художника.

- Актеру необходимо предметное пространство для обыгрывания и пустое - для игры. Лишив его в самом начале книги стола и кресла, дайте ему что-то взамен. Он будет рад всему. Он будет кататься в тракторной крышке и спать в коробке из-под телевизора. Он будет лазить по конструкциям и качаться на люстре - только дайте их ему. Накатавшись Актер пойдет выказывать Зрителю свой внутренний мир. Оставьте для этого место. Ему

нужен проход, ему нужен отход, место для разворота и хорошая точка для поворота через плечо (в пол-оборота).

- Не ставьте много предметов, и вообще, по возможности ограничьте все то, что выше актера, ярче и более блестящее чем актер, более контрастное чем он, более фактурное и красивое. Если уж нужно что-то большое - пусть оно сможет стать хорошим фоном для Актера. В идеале - если он сможет на это залезть.

-Актеров может быть много. Ужасно много! Узнайте, где будет место их скопления и расчистите там площадку. Укрепите настил и поставьте поручни. Постелите мягкий половик и поставьте задник "с секретом". Нуждающиеся в выделении на общем фоне, Актеры с удовольствием будут внезапно пропадать и появляться. Если им, там в темноте, вручить какой-нибудь предмет, они с радостью будут появляться с ним, на зависть коллегам.

Ну и главное - узнайте своих актеров. Особенно если им предстоит что-то таскать, поднимать и волочить. Они ведь в принципе не против, только хотят знать - зачем? А чтобы ответить на этот вопрос каждому, да так чтобы он потащил, поднял и поволок нужно знать слабые места и больные мозоли каждого из них. И не бойтесь - все просто! Ведь Феоктист Поликарпович такой сплетник!

Глава промежуточная ДАЛЕКО НЕ РАЙСКИЙ НЭММИНГ Слова и понятия

Театр - здание, искусство, организация.

Авансцена - самая ближняя к зрителю часть сцены. Ее видно даже при опущенном главном занавесе.

Арлекин - горизонтальная панель из ткани, иногда на жесткой раме, которая перекрывает главный занавес. Будучи опущенной, может изменить окно сцены и позволить разместить в подвешенном состоянии целый корабль.

Горизонт или **радиус** - нейтрального цвета очень большое полотно. натянуто по задней границе сцены. Когда-то его красиво светили, чтобы создать дневное, утреннее или вечернее небо, теперь на него пускают похабные тени и проекции.

Задник - большое живописное полотно. Как правило выполняет роль фона в сложных, многокомпонентных декорациях.

Зеркалосцены - пространство отбитое Порталом.

Режиссер - человек, управляющий всем процессом, или, как минимум, пытающийся контролировать Актеров.

Штанкет - железная палка, длинная, весит под потолком вдоль всей сцены. Как правило - не одна. На нее вешают части декораций, как плоские так и объемные.

Поворотный круг - кругляш, в середине сцены многих драматических театров который может более или менее свободно вращаться вокруг оси.

Плунжера - хитрая система подъема отдельных частей сцены на заданный уровень.

Кулисы - такие вертикальные полосы ткани, которые висят по правому и левому краю сцены - от портала в глубину, и закрывают от глаз все то, что видеть не надо. Могут и сами быть объектом живописи, который, порой, лучше не видеть

Портал - вот та красивая штука внутри которой в последнее время показывают далеко не всегда красивые вещи.

Планшетсцены - собственно пол, на котором играют

Панорама - большой живописный задник, который передвигается с одной стороны сцены на другую. Происходит это на глазах пораженной публики.

Карман - вспомогательные помещения где могут монтировать или хранить декорации, иногда проводить сценические работы, а иногда просто бухать.

Падуга - горизонтальная кулиса, отбивающая пространство сверху.

Софит - прибор или целая группа приборов, как правило, расположенная горизонтально на штанкете или световой галерее, однако могут висеть и вертикально, по порталу и вдоль световых лож.

Пистолет - мощный световой прибор, дающий мощный концентрированный узкий пучок света.

Глава девятая ДРЕВО ПОЗНАНИЯ Творческая концепция

Что есть творческая концепция? Вы еще спросите меня - "что есть истина?!" Однако, возможно, творческая концепция - это принятая по обоюдному (две и больше сторон) согласию Истина, в рамках каждой конкретной постановки. Согласно этой Истине красят краской и ходят колесом, забивают гвозди и читают монологи. Это - принятые правила игры. Игры друг с другом и игры со зрителем.

Будучи верно найденной, эта Истина способна не только заменить истину бытовую, для каждого Зрителя на всю протяженность спектакля, но и заставить его пересмотреть эту самую "бытовую творческую концепцию" его жизни. Ну, или хотя бы, задуматься о возможности подобного критического взгляда.

В работе с Актером все очень сложно и запущено. Только особы собаку съевшие на истории психиатрии, могут разобраться в нынешних концептуальных шаблонах актерских и режиссерских решений.

Что же до основных сценографических клише - векторов, по которым может пойти Ваша история, то мы их с радостью перечислим:

- *Дословная иллюстрация. Хороша только при очень хороших ресурсах и простых задачах. Если весь первый акт у Вас спальня, а весь второй - гостиная, можно добиться сказочных эффектов! В случае с "Броненосцем Потемкиным" - у нас две полные перемены - корабль внутри и снаружи (для первого и второго актов), внутри каждой из которых ряд перемен декораций под каждую картину - кубрик, камбуз, галльон...*

- *Примерная иллюстрация. Мы обобщаем и суммируем -представляем некий архетип - еще не среду, но уже не буквальную декорацию. На сцене присутствуют элементы броненосца - пушки, палуба, камбуз, галльон...*

- *Создание среды. Это уже не иллюстрирование - это создание единого (более или менее мобильного) пространства, под названием "Броненосец Потемкин". На сцене - койки и пушки, пол зашит железом, над сценой - мостик, вокруг - море. Можно рассмотреть камбуз и галльон.*

- *Сценографическое решение с большой мерой условности. Это уже Высокий штиль. Об этом говорят. Ничего буквального, ничего лишнего. На сцене - койка, на боковых стенах - иллюминаторы в море, на задней - дверь в галльон.*

- *Сценографическое решение школы "действенной сценографии". Это уже редкость. Это- высота высот и глубина глубин. Ничего абстрактного - все*

максимально достоверно. На сцене - крюки от койки, настоящие матросские ботинки, рядом настоящая гильза от снаряда корабельной пушки. В зависимости от ракурса, контекста и актерской игры сочетания этих предметов дают нам трюм, палубу, пушку, иллюминатор или галюун.

- Современная школа "шокового искусства". Ничего понятного, ничего обычного. Все ярко, броско и со скандалом. На сцене - пушка, стреляющая в зрительный зал галюунами. В галюунах - макароны.

Как бы там ни было - будет ли Вами и Режиссером принят один шаблон или комбинация оных, всегда соотносите Ваш путь с Вашими задачами. И Главное - избрав Путь и приняв правила Игры следуйте им во всем. Что бы Вы не делали - произведение должно быть цельным и если не самодостаточным то, как минимум, самооправданным.

В театре еще нет в полной мере реализованной практики современного концептуального искусства - выдавать до начала представления стостраничные буклеты с обоснованием. Ваша работа должна быть понятна даже тем искушенным зрителям, которые немного задержались в буфете.

Да, и еще одно, напоследок. Бойтесь Клоунов и Людей Театра. Помните милого детского Буратино? Давным-давно, еще во времена итальянской комедии "дель арте" был один персонаж - Дзани, по прозвищу Бураттино. Он - единственный, кто выбился в люди из всей этой ужасной своры, изначально созданной для того, чтобы идеально действовать на нервы здоровых людей. Остальные были страшными и жуткими персонажами, от которых Сцена избавлялась по мере сил. Да и не пускали их на приличную сцену, между нами говоря - так, босота, шантрапа, воруи и параноики с ярмарки.

Но однажды был снят фильм. Хороший, действительно достойный. И автор у него был симпатичный - Феллини. И название яркое, почти пифагорейское...

Как вы думаете, кто проснулся знаменитым на утро после премьеры? Феллини?! Так он и так не мог жаловаться на безвестность. Знаменитыми проснулись эти самые Дзани, а проснувшись, мигом заполонили театральные подмостки - снова снимать их в кино было бы "слишком буквально" (хотя многие снимали). Они проснулись мега-звездами "непрямых творческих ходов". И то что было им кредо, стало их крест.

Поначалу Дзани вели себя на сцене с молодецким задором и щедро раздавали накопленную за столетия сна, энергию. Возможен, ее и вправду хватило на "новое слово" и т.д и т.п. Однако годы берут свое - возраст уже не тот, и запал иссяк. В большинстве случаев Дзани оказались способны выделять в театре все то же самое, что и в фильме и, вероятно, в силу языкового барьера,

не учились ничему новому. (Отметим, что с наибольшим азартом они выделывали свои штуки именно под ту же самую мелодию, под которую и восстали из небытия на киноэкране).

Но новые и новые поколения режиссеров терзали этих бедолаг, не давая им уйти на покой, лишней раз напоминая клиру, как опасно быть захороненным за пределами кладбища. Тут, вероятно, у режиссеров та же история, что и у молодых художников с журналом "Театр". Каждый новый режиссер, по видимому уверен, что его коллеги кино не смотрят, а если и смотрят - то не видят.

Ныне Дзани дошли до состояния уставших призраков Оскара Уайльда, хоть когда-то силы у них было поболее, чем в демонах работы Брэма Стокера. Они уже совершенно неосознанно и обречено, слоняются они пространством сцены и, как и положено существам бесплотным, не пересекаются с остальным действием. Иногда их способности к полтергейсту, особо циничные Режиссеры используют для транспортировки мебели, шума в кулисах и левитации Актеров.

Если Вы однажды встретите на своем творческом пути Режиссера, который предложит Вам вызвать Дзани - убедите его в том, что лучше как-нибудь без них. Свершите доброе дело с точки зрения эстетики и духовных практик - дайте им уйти в Покой. (Кстати, а Вы не задумывались о том, что нос Пиннокио-Буратинно - возможно, осиновый кол? Может для этой великой миссии - возвращения собратьев в Небытие, История и сохранила именно этого персонажа запойного венецианского разгула?).

Глава десятая **ФИГОВЫЕ ЛИСТЬЯ И ДРУГИЕ КОСТЮМЫ**

Как прекрасно приходить в магазин готового платья! Не правда ли? Или Вы настолько привыкли выбирать подходящую одежду и сразу же покупать ее, что не цените этого блага цивилизации и, более того, сетуете на недостатки массового производства? Тогда Вы не имеете опыта работы с производством театрального костюма! После первого же спектакля даже самые протяженные походы по магазинам одежды станут для Вас праздником. Почему? Да потому, например, что только от Вас зависит нравится или нет Вам каждый конкретный предмет, и купив его, Вы станете носить его с удовольствием. Или не станете - если вдруг охладеее к покупке.

В Театре все по-другому. И готовые купленные вещи, и созданные по Вашим эскизам, оригинальные, носить не Вам. Вам за них переживать и отвечать. А

носите все это Актеру. Который, в отличие от Вас в магазине, не выбирает костюм с одной стороны, и не может его не носить, с другой. Это - факт. Как и то, что если Актер невзлюбил костюм, он его скорее всего и не наденет, во всяком случае в том виде, в котором он внушил ему отвращение. (Для особо продвинутых Читателей отмечу, что "Платье" - это не только вид женской одежды, но и вербальное обозначение одежды вообще. Немного, разве что, устаревшее).

Но что примечательно в этой то, что несмотря на нарушение логики утверждения и воплощения концепции (Вы пообщались с Музой и придумали, Режиссер немного покрутил головой и утвердил, Актер одел и сыграл); всяческие финты и скандалы связанные с нежеланием облачатся в костюм, станут не проблемой Актера. Эта ситуация станет Вашей проблемой.

Когда Зинаида Авроровна (кстати, - супруга Эдуарда Поликарповича, тоже народная), скажет Вам что в зеленом ей плохо, костюм будет не то что утвержден и принят в производство - почти завершен. Режиссер будет или не будет помогать Вам в прямой зависимости от значения конфликтующего Актера для Театра и конкретного спектакля, своих субъективных пристрастий и собственной компетентности. Скорее всего он займет позицию "над схваткой". Вы будете одиноки. И давать советы по этой борьбе я не осмелюсь. Разве что намерю - перечтите исторические романы о дворцовых интригах. Лесть, ложь, косвенные увещевания через третьих лиц, провоцирование зависти к другим обладателям зеленых костюмов, "случайно услышанные" комплименты и сожаления, еще лесть, кинжал и яд - рано или поздно Вы должны облачить Зинаиду Авроровну в травяной наряд, даже если нем она пойдет по нисходящей - благословлять молодых статисток. Проявите себя!

Впрочем, это частности, хотя и встречающиеся сплошь и рядом. Более-менее систематизированные советы таковы:

- Костюм в Театре - это Характер. Он должен помогать Актеру и поддерживать его Характер. Хороший костюм будет в гармонии с персонажем Актера, а гениальный костюм не просто поддержит - он сольется в единое целое и со сценическим характером Актера и, даже, с его реальными характеристиками. Это целое, переросшее понятие Характер - сценический Образ, образованный суммой средств, в которой костюм играет далеко не проходную роль.

- Костюм в Театре - это Пятно, Силуэт и Фактура. Все просто, как всегда просто - используйте принцип рациональной пропорции Гармонии и Конфликта в определении соотношений внутри этих показателей, между ними и между ними и Актером. Теперь соберите все вышеперечисленное и еще раз соизмерьте с другими Костюмами и Декорациями.

Если за все это время Вы не забудете изначальные установки общей концепции - все будет хорошо. А вообще, помните, что мало какой декорации, даже очень бездарной, удавалось вызвать такой гомерический хохот, как не более чем посредственный костюм. А все потому, что Зритель тоже будет соотносить Вашу работу над костюмом - но уже не с условными ценностями и координатами нашего закулисья, а с реальным Человеком на сцене. А Человек этот, как известно из классики - есть Творение Совершенное.

- Костюм в театре - это Условность и Достоверность одновременно. Как и во многом другом в пространстве сцены, костюм должен быть одним из принятых в цельной концепции спектакля, элементов, подтверждающих правоту принятой системы координат. Даже если все костюмы в Вашем спектакле будут сделаны из пустых пластиковых бутылок из-под прохладительных напитков, то относительные понятия и градации внутри этой принятой условности, стоит соблюсти. Молодой повеса может щеголять в стильном костюме из новеньких и со вкусом подобранных бутылочек "Перье", в то время как престарелый неудачник может быть облачен в хламиду из потертых и разнокалиберных вместилищ самой разной и ядовитой продукции, с недосмытыми этикетками.

Ну Вы поняли - костюм, какой бы он ни был условный или буквальный, не должен быть мертвым - он должен жить, или хотя бы нести отпечаток былой жизни. А как живет каждый костюм придумал Автор, подправил Режиссер. Вдохните жизнь в костюм! Этот труд стоит того, чтобы часами выбирать ткань и менять детали и миллиметры кроя. Мало что так украшает сцену, как хороший живой костюм! Добейтесь от него того, чтобы Ваши костюмы были способны сыграть спектакль и на манекенах. И тогда, будучи одетыми на Актера, костюмы способны на подлинное Чудо.

Только не забудьте, что в отличие от манекенов Актеры двигаются (при этом порой активно) - ходят, садятся, иногда даже танцуют, и при этом дышат, потеют и устают. Не злоупотребляйте синтетикой и тяжелыми конструкциями. Когда Актеру легко играть в костюме - он скорее смирится с тем фактом, что Костюм скрывает от Зрителя весомый процент его, Актера, персоны.

И еще один совет, способный значительно облегчить Ваш бой с Режиссером за право костюмов дожить до премьеры в том виде, в каком Вы их представляете, а не представляет Актер, увидев себя в утреннем зеркале, или закройщики, не увидев себя в зеркале вовсе.

В макет оформления спектаклей обычно ставят масштабные фигурки людей – чаще всего это плоские силуэтики на подставочке. Если макет делаете Вы (в

том случае когда на Ваших плечах и костюмы и декорации) все просто, все в Ваших руках. Если Вы – только художник по костюмам – войдите в контакт с художником-сценографом отвечающим за макет. Любыми средствами добейтесь того, чтобы фигурки в макете были ПОХОЖИ на те костюмы, которые Вы предлагаете в работу. Нарисуйте, сделайте уменьшенные ксероксы Ваших эскизов костюмов, подберите похожие фото в журналах – вывернитесь змеей, но добейтесь подобия этих нестойких солдатикв театра с Вашими идеями! Зачем?

Видите-ли, далеко не все знают, что ночью, когда темно и страшно, когда все спят, Режиссеры встают со своих беспокойных лежанок и идут к макетам. Они меняют местами все то, что вы поставили там днем, возвращают все назад, еще раз меняют... И все это время они ИГРАЮТ В КУКЛЫ. Они проигрывают мизансцены в макете – собственно для этой цели им и нужна эта не шибко популярная у художников затея с клеем, пластилином и бритвами, которая носит гордое имя МАКЕТ (оплачиваться должен отдельно!).

Никто не знает сколько сил тратят режиссеры на этот невидимый постороннему глазу труд – но доподлинно известно, что в кровать они возвращаются уставшие и довольные. В первую очередь собой и, немного, своей работой над тем КАК разместить в пространстве объекты и актеров. Сделайте так, чтобы в эти редкие минуты глубокого удовлетворения они (конечно подсознательно) были довольны еще и Вашим трудом. Вашими костюмами. Помните, мы говорили о том, что несмотря на все декларации о гибкости, Режиссеры, большей частью, склонны к немедленной фиксации удачных на их взгляд, моментов? Так вот, найдя наконец оптимальную мизансцену в макете, Режиссер вряд ли будет ее менять по собственной инициативе – а если на ПРАВИЛЬНЫХ местах будут стоять не просто абстрактные фигурки, а ВАШИ КОСТЮМЫ, то (о, великие боги психоанализа!) и они будут восприниматься КАК ПРАВИЛЬНЫЕ!

Что и требуется доказать. В процессе работы с макетом, Режиссер привыкает и по детски привязывается к миру этой коробки. Максимально приблизьте этот мир к Вашей идее – и Режиссер полюбит ее!

Глава одиннадцатая **ГРЕХОПАДЕНИЕ** **или три аспекта уличного театра**

На воротах Рая стоял ангел с огненным мечом. На воротах театра, действие из которого вышло на улицы, скорее всего стоит тот самый черт, который

любит подергать за ногу. Тут, на улицах, совсем иные законы (и дело не только в криминальной ситуации). Тут иное Небо и иная Земля. Тут нет рядов штанкет и кулис, тут нет массы всего привычного и полезного - включая гардероб и буфет.

Это иной мир, возможно даже - иное измерение. Тут иные правила и порядки - как правило те, кто комфортно чувствует себя на улицах, уже и забыли как это "работать в театре". Они - свободные и раскрепощенные парни, связавшиеся с (какой ужас!) циркачами и, вероятно, даже с цыганами. Это страшные люди!

Однако одних запугиваний мало, нужно сказать хотя бы пару конструктивных фраз. В случае с уличным театром их будет три. Вот они:

1. На улице меньше технических средств и больше точек зрения. Наглый уличный зритель может смотреть на Актера оттуда, откуда не смотрели на него даже приведенные в театр "на посидеть часок", дети - со спины. На улице декорации значат меньше - они не успевают и прикрывать Актера, и обозначать место действия. Перемена декораций в условиях уличного театра - утопия, разве только Вы не вытащите на улицу весь "фарш" театра. Все должно быть как на митинге - просто, броско, понятно. Если Ваша работа в театре - это живописное полотно, то Ваша работа на улице - это агитплакат. Вспомните Маяковского и почитайте литературу о средневековом театре. Вот кто умел организовать пространство улицы - Средневековье! Люди выходили на улицы и площади с голодом по яркому действию, выходили, будучи готовые крутить головой и перебегать от одной палатки с Раем к другой, тоже театральной. Кто сказал, что зритель переменялся? Если что-то и произошло со зрителем в театре - с этим чванливым и малоподвижным свидетелем на кресле, который даже не повернет голову, поскольку с его элитного места можно охватить взглядом всю сцену, то на улице зритель веселый и шустрый, как карманник после амнистии. Пусть он вертит головой! Пусть удивляется! Ответьте на множественность точек восприятия, множественностью точек действия. Стоящие среди толпы пять колон, скорее создадут атмосферу Древнего Царства, чем десять таких же, наступающих друг другу на подушки, и испуганно жмущихся в центре толпы. Режиссеры знают это, и действие в формате уличного театра почти всегда многоточечное, разбитое на зоны и, даже одновременное!
2. Тут почти наверняка нет приборов. То что смотрится золотом и парчой при свете софитов, вынесенное наружу, на свет Божий, обнаруживает, как правило, и свою истинную природу и недочеты в производстве. На улице Вы лишены магии управляемого света и цвета. Цвета собственные тут и есть цвета, и ничто не скроет от Зрителя подлинную фактуру. Вы - как иллюзионист, лишенный системы зеркал и черных

ширм. Все что у Вас осталось - яркая чалма на голове, "волшебный сундук" и помощница в золотом бикини. А потому еще раз вспомните о "принципе плаката" - все должно быть максимально ярким, выразительным и крепким! Во всех смыслах! Не бойтесь откровенных и сочных цветов и гипертрофированных фактур. То что может восприниматься на сцене, как длинный мех медведя, в толпе может не потянуть и на кошку. В то же время на улице у Вас нет ни оркестровой ямы, ни даже минимального подъема - неправда вылезет в толпе наружу, как шило из мешка. Но ведь полное следование реальному Быту смешает Ваши костюмы и декорации с улицей. Как быть!? Что ж, есть один метод. Помнится, был один специалист по психологии восприятия масс, не будем поминать к концу книги его имя. Он имел в арсенале весьма действенный постулат: чем ложь абсурднее и гротескнее, тем легче в нее поверит толпа. Так пусть Ваша "ложь" будет таковой! Откровенной - на улице не в фаворе двуличные особы. Яркой - тут провожают взглядом лишь обладательниц подлинных уникальных форм. Необычной - и Улица примет ее и поверит в нее скорее, чем в достоверность собственного отражения в зеркале, вынеси Вы и его из театра.

3. Знаете, почему в толпе на улице проще встретить человека на ходулях, чем на сцене? В театре его выделяет сама Сцена. Раз ты на ней - каждому дураку понятно, что ты - актер. На улице все не так - из толпы надо выделиться, да так, чтобы сразу было понятно - Актер, а не обыватель или компромиссный персонаж в виде городского сумасшедшего. То же и с декорациями. Если на сцене стоит пивной ларек, то это возможно весьма уместно и достоверно. Если Вы поставите его на улице, и не будете продавать там пиво - Ваша декорация окончится революцией, или беспорядками, как минимум. Летающая тарелка или пещера с драконом таких последствий не возымеют. Если же очень нужен именно пивной ларек - помните, что контакта на улице со Зрителем можно достигнуть максимального, да и вовлечение тут используется на полную катушку. А потому запишите в исходящий реквизит пиво - и вон те десять молотобойцев с радостью будут изображать портик собора святого Петра, до самого заката. Кстати, на закате и после оно, недурно реализовать детские мечты, запираемые в театре, пожарниками под замок. А именно - зажгите факелы, пустите фейерверки, запалите петарды. Да и безопасный электрический свет в виде простых белых прожекторов и фар направленного света, даст Вам на темных улицах куда больший эффект, чем воткни Вы их в сеть на сцене.

Глава двенадцатая
НОЕВ КОВЧЕГ - СПЕКТАКЛЬ НА КОЛЁСАХ
(Выездной вариант)

Собственно речь идет о двух вариантах - а). если нужно вывезти в неполном объеме уже состоявшийся спектакль и б). если нужно изначально создать декорацию, да и вообще решение сориентированное на малозатратную и мобильную транспортировку, простой и быстрый монтаж на любой площадке и победу на всевозможных фестивалях.

В первом случае вопрос "грузить или не грузить" стоит однозначно решать в пользу тех элементов, с которыми в контакт вступает Актер. Ну нельзя лишить его любимых игрушек! Хотя и тут следует провести вторичный отсев, отдавая на этот раз предпочтение самому легкому и самодостаточному, в вопросах стояния на сцене. Если у Вас есть задник, висящий на штанжете и ширма - берите ширму. Ее можно поставить и в чистом поле, а вот штанжет к небу гвоздями не прибьют даже заоблачно пьяные монтировщики. Вот так-то.

Что до второго случая, то нужно переломить в себе желание создать декорацию из ширм и табуреток. И спокойно, не злоупотребляя подвешиваемыми задниками прийти к решению, которое скорее всего будет выкристаллизовываться на границах декорации модульной и сценографии многогранной. Вспомните повозки, которые у многих бродячих трупп становились, в зависимости от поворота и смены деталей и антуража, то лесом, то замком. Нечто аналогичное придется "родить" и Вам.

И пожалуйста - уточните под какой транспортный подвид, Режиссер собирается создать свой очередной шедевр. Если региональные сцены будут покорять один для декораций и людей, автобус у Вас почти нет поля деятельности. Разве что Вы сможете создать механику сматывания этого поля перед погрузкой и его быстрое развертывание на месте. Если в колонну войдет небольшой грузовичок - промеряйте его кузов и подумайте о том, что четыре части могут войти в то пространство, куда не войдет одно целое. Если для перевозки есть здоровая фура - спите спокойно. За редким исключением в такой "титаник" можно вместить половину всей современной сценографии.

А теперь - лирика. Ночь. Сверчки. Маленькая сцена бывшего помещицкого театра. Спектакль через шесть часов, а все крюки из потолка вырвали еще суицидальные оккупанты. Четырнадцать писанных задников мокнут под автобусом. И кому от этого хорошо?

Не известно. Известно кому от этого плохо. Плохо тому лентяю, который недооценил возможности телефонной связи. Это просто - если уж вести свою декорацию, то если и не в Историю Искусств, так не в безвестность точно. Многие вопросы можно решить по телефону, многие проблемы - минимальными решениями, просто, будучи ознакомленными, с проблемой. Ну и потом - междугородние переговоры оплачивает Театр.

Глава тринадцатая КАИН И АВЕЛЬ Конфликт, как основа драматургии и не только

Традиционно несчастливая глава посвящена самой травматичное теме театрального мира - Его Величеству Конфликту. Вокруг него все вертится, с той только разницей, что если на начальной фазе работ задача Режиссера этот конфликт найти и вскрыть, то Ваша - создать. Не более, не менее. Не альтернативу конфликту Автора, а в поддержку. Конфликт сценический, визуально осязаемый.

Что есть Конфликт? Черное и белое, контрастное и размытое, яркое и блеклое. А также:

- Внутреннее и внешнее. Да-да! Таким конфликтам сценография подвержена не меньше актерского решения, к таким конфликтам она также благоволит.
- Пустое и заполненное.
- Соразмерное и диспропорциональное.
- Красивое и уродливое.
- Правдивое и ложное.
- Фактурное и нейтральное.
- Динамичное и статичное.
- Вовлеченное в действие и отстраненное. Список можно продолжать в рамках словаря антонимов, однако мы ограничимся этим и приведем пример иллюстрирующий правило образования сценического конфликта. Остальное - дело техники и воображения.

Итак, на сцене - Гамлет. (Вот, под занавес и до него дошло дело). Трактовок этой пьесы не исчерпать, как и проявлений конфликта в драматургии, однако что делать с этим Сценографу?

Допустим, что Ваш Режиссер трактует Гамлета, как человека одинокого, идущего вразрез со средой. Отлично! Если декорации будут исполнены в серых тонах, костюмы датчан - в голубых, а вот принц будет сходить с ума в красном гольфе, Вас уже можно допускать к постановке школьных утренников! Если добавить конфликт текстур - например все голубые

костюмы из блестящего атласа и шелков, то гольф Гамлета может быть из хорошо свалявшейся, но все еще фактурной шерсти.

Если же по замыслу Режиссера Гамлет - производное среды, то конфликтовать ему уже не со стенами, (пускай их покроют тканые гобелены, под стать гольфу), а с костюмами вероятных противников. Но теперь в этом неравном бою принцу будут помогать родные стены.

Это первый, начальный уровень визуального решения конфликта.

Второй заключается в том, что в единой для всех среде - например полосатых робах с номерами (Дания - тюрьма), конфликтовать суждено деталям. Пусть кругом будут увядшие листья и засохший плющ. Пусть в тюремном дворе будет стоять засохшее дерево. И лишь в камере Гамлета прорастет зеленый листик. С ним ему и носиться до самой развязки, пока на орошенной слезами раскаяния и очищения датской земле не начнется бурное цветение, хорошо работающее в контрапункт с финальной трагедией и смертоубийством.

Третий, самый сложный и почитаемый уровень, заключается в том, что Вами будет выработана Абсолютно Уникальная Концепция сценографического решения трагедии "Гамлет". Тут уже не до свитеров и листиков. Ваше решение поразит молнией озарения Режиссера, и он уйдет пить и плакать. А на Вас будут смотреть с суеверным ужасом и благоговением. Вы выйдете за рамки Творения, и приблизитесь к состоянию Творца.

А на практике? На практике это означает, что Вы найдете позицию еще более высокую, чем конфликт двух сил. У Вас не будет нужды противопоставлять что-то чему-то на сцене. Вам не придется создавать различные, конфликтующие между собой детали, объекты и прочие, склонные к дуализму вещицы. Это случится, когда Вы сможете найти конфликт в чем-то одном. Когда Ваша подача одной среды, одного стиля, одних условий, а то и одного предмета сможет продемонстрировать его многогранность, его микрокосмос. Когда внешние противопоставления уступят место внутренним, и через один - единственный, возможно безумный, но наверняка - безумно верный ход, сможет быть проигран весь спектакль. Проговорено каждое слово, пройден каждый шаг.

Соблюдайте чувство меры, раскрывайте свое решение в согласии с развитием единого Действия в сценическом пространстве - и... И Вам уже не нужна будет эта книга, да и любая другая. Ну а пока проанализируйте пару-тройку сценографических решений признанных, безусловно, Великими.

Тут остается добавить лишь одно - Великое Сценографическое решение, далеко не всегда будет востребовано реальным, пусть даже Большим

театром. Такое решение диктует и диктует жестко, не только Вам - но и Режиссеру, Актерам и всем остальным, кто сами не прочь поддиктовать. Будьте готовы к тому, что из трех предложенных Вами решений в работу пойдет не Великое, а оптимальное. Так устроен мир. А весь мир - это театр, поняв который, Вы сможете понять и Мир. Пусть это будет Вашим утешением за потраченные нервы, бессонные ночи и изменившееся раз и навсегда сознание.

А кто сказал, что быть Творцом просто?

«В ПОТЕ СВОЁМ»
Несколько ободряющих слов вместо послесловия
(Студентам и учащимся)

Так сложилось, что под крышей Академий Искусств, всяческих Школ и Студий, растут творцы разных специальностей - живописцы, графики, скульпторы. Представители этих многочисленных отделений и факультетов хорошо представляют, что требуется от них и на семестровых советах и в дальнейшей творческой жизни - хороший портрет или пейзаж, он и в Африке хороший портрет или пейзаж. Так что оценка работ для живописца - вполне реальный итог, окончание конкретного труда. На этом фоне несколько странно смотреться учащиеся театрального отделения утирающие после совета пот со лба - ведь то, что представляют на совет они - это даже не половина, это только начало...

Вот памятка, которую Автор в свое время написал для студентов-сценографов своей альма-матер:

"Работа в Театре - никак не похожа на создание выставочных эскизов, которые лучше хуже украшают стены Академий и Институты в дни совета. В театре подобные эскизы требуются только в двух случаях - когда необходимо чем-то эффектным запорошить глаза спонсору, или, когда художник собирается дополнительно заработать, продав театру или музею свою работу. Ни о первом, ни о втором речь не идет - касательно первого, я ориентирую Вас на работу в приличных больших театрах, в которых никому очки втирать не нужно, там ценится человек способный «дать результат». Что до второго случая - таковых давно уже не было, денег не хватает на полноценные и регулярные зарплаты, на поддержку фондов - куда тут новое прикупать... Тем более Ваше! (Шутка).

Внимательно рассмотрим, из чего складывается тот «результат» который требуется от театрального художника:

1. выработка эстетической концепции (совместно с Режиссером), в которой со стороны художника изначально закладывается добрая половина того, как будет выглядеть спектакль.
2. Разработка пространства (прошу заметить - реального, с висящими проводами, неучтенными в чертежах дырками и недостающими, хотя и учтенными в тех же чертежах, штанкетами).
3. Повторное утрясение концепции, в свете оглашенного завпостом бюджета, в котором денег никогда не бывает столько, сколько надо.
4. Разработка деталей декорации и изготовление чертежей. (Весьма нудное, доложу я Вам, занятие. Тут надо знать какая фанера есть на складе и какой размер трубы больше всего любит варить Вася из слесарки. Хорошо еще представлять, сколько это стоит и сколько это весит.
5. Аналогичный процесс в отношении костюмов (то есть не вырезал из журнала и наклеил, а начертил раскрой, подобрал образец материала на лицо и подкладку и не забудь еще указать размер и цвет пуговиц).

Потом наступает второй, еще, как ни парадоксально, более важный этап - контроль за изготовлением и коррекция. На этом этапе, соответственно -

1. Эстетическая концепция с которой вы сели за чертежи, у режиссера изменилась, а он, по запарке, вам об этом ни слова. Как результат - актеры и декорации существуют настолько отдельно, что вы уже сомневаетесь в необходимости присутствия актеров, Режиссер, соответственно - декорации. Тут все и везде меняем, при этом стараясь не показывать никому, что это - аврал, а то стянут с вас стоимость уже поваренной Васей трубы и попиленной Толей фанеры.
2. Реальное пространство оказывается еще меньше, уже и пожароопасней. Оказывается, что штанкет старый и то, что вам говорили про 200 килограмм, так это забудьте, килограмм сто еще выдержит, не больше.
3. Денег на атлас для костюмов и бархат для декораций нет. Завпост искренне не понимает, чем крашенная гуашью мешковина хуже.
4. Вася получил чертежи до получки, а сел варить трубы после. Когда к нему пришел Толя и мигом протрезвел от увиденного, Вася счел за благо «потерять» чертежи, теперь только глазами вращает и божится, что именно такие размеры и материалы были указаны. (Добрый совет - делайте ксероксы, это оправданные затраты, потом, когда заслуженная прима выходит из реанимации и закатывает процесс по возмещению убытков, нанесенных внезапно провалившимся подиумом, очень кстати показать, что вы предусматривали на двадцать стояков больше, чем их оказалось в итоге).

5. Милейшая тетька Валя из пошива внимательно изучила ваши эскизы костюмов и пошила, всем чертям назло, такие брюки, какие зарисовала в тетрадку на первом курсе в Институте легкой промышленности, когда еще ходила на пары.

Тут я прекращаю утомлять читателя перечислением мелких и крупных тягот рабочего театрального процесса - список этот, поистине бесконечен, а потому перейду к сути. К той сути, которая сформулирована во фразе «Хочешь что-то сделать хорошо - сделай это сам». Да, есть в театре и чертежник, и раскройщик, и инженер - но если доверить (или бросить) свою работу на волю течения рабочей недели бюджетной организации - поверьте, очень скоро ее выбросит к совсем не тому берегу, о котором вы помышляли."

Именно этими размышлениями я пользовался, когда решил самостоятельно изготовить макет буклета к своему спектаклю. В конце концов, обидно, когда твою работу режут на взлете - а именно с буклета начинается знакомство зрителя со спектаклем.

Пришлось доказать, что театральный художник - универсал по определению. С утра красишь декорации (пять человек в цеху вроде числятся, но объяснить тем двоим, кто ходит на работу, что такое «фактура плесени» невозможно, хотя под лавками с которых ты их поднимаешь в разгар трудового дня она сплошь и рядом), а вечером фотографируешь актеров на репетиции, ставишь специальные постановочные кадры. Что мы там говорили о свете? Рисующий, заливочный, контрольный - вперед! Фотограф, конечно, тоже есть, но объяснить и ему ничего, кроме того, что он успел прочесть летом 69 года, найдя на чужой даче журнал «Фотографу - любителю», невозможно.

По прошествии срока давности замечу - половина статей в прессе о том спектакле, во время работы над которым была написана "памятка" - также были моей работой. Особо прекрасно то, что за нее мне платили отдельно! Ну да не похвалишь себя...

Кроме того что все лучше делать самому, есть и постулат о том, что всех женщин не перелюбить а всю работу не сделать. И если в первом случае против сказанного не поперешь, то во втором случае нам может помочь организация труда. В цехах нельзя делать все самому, но и белоручкой быть не стоит.

Оптимальное соотношение Вашего труда и тех, кто собственно получает за него деньги 3 к 97. Покажите на примере, фрагменте, детали - и пусть повторяют. Ну а при определенном менеджерском таланте можно спровоцировать и желание сделать лучше.

В добрый путь!

ЭПИЛОГ

Если бы в Библии была глава о футболе то...

То наверняка там было бы сказано пару слов о том, что в команде надо работать не так, как в индивидуальном виде спорта. Команду нужно любить, чувствовать и уважать. Не больше, чем себя, но и не меньше. Иначе ни удовольствия - ни результата. Если для Вас образ Художника - это романтический носитель усов наедине со своей Лаурой (или Беатриче? Ну, в смысле, с холстом) - то лучше займитесь станковой живописью. Тем более, что слава от забитого мяча всегда не нам а нападающему, а вот шишки... Если не ради славы, то ради удовольствия? О-о-о! Театральная команда, точнее - театральная семья, не даст Вам ни минуты покоя, улады, концентрации или экстаза наедине с творчеством. Тут в фаворе группенсекс. У Вас будет только два выхода - или творить в семье (принимая, что кроме старшего и умнейшего аксакала, советы Вам будут давать и младшие племянники и бабушка с Альцгеймером на пару, или и не открывать эту дверь. Вовсе.

Художники-сценографы, гораздо чаще своих коллег люди хоть как-то, да семейные. Возможно запах театральной кухни, если, конечно у Вас нет аллергии на определенные составляющие Театра, не менее притягателен, чем запах кухни домашней?

В Библии на этот счет ничего не сказано. А значит, решать придется Вам самим.

Киев 2002 - 2004

МИХАИЛ ФРЕНКЕЛЬ

Современная Сценография

(НЕКОТОРЫЕ ВОПРОСЫ ТЕОРИИ И ПРАКТИКИ)

КИЕВ
«МИСТЕЦТВО»
1980

Рецензенты:

Ракина Е. Б., кандидат искусствоведения; ***Лидер Д. Д.***, заслуженный художник УССР, лауреат Государственной премии СССР.

к спектаклю «История лошади» по Л. Н. Толстому

На обложке фотография сценографии

И. Блумбергса к спектаклю «Чайка» А. П. Чехова

На форзаце помещен эскиз Э. Кочергина

В предлагаемой книге рассматриваются некоторые вопросы теории и практики сценографии как составной части спектакля, роль которой в современном театре неуклонно возрастает. Вопросам современной сценографии посвящены отдельные издания и многочисленные статьи в специальной периодической печати, освещающие творчество художников театра, и выставки их работ.

Однако теории сценографии и методологии практической деятельности художника уделяется пока еще недостаточное внимание. Существует разночтение в определении как самого предмета сценографии, так и ее выразительных средств, например, сценической среды, живописи, построения конфликта и проч.

Интерес к сценографии практиков и исследователей театра связан с тем, что театр, как развивающийся творческий организм, все время обновляет средства активного воздействия на публику, и не только на публику, но и на главное действующее лицо театра — актера. В арсенале театра сценография и явилась одним из подвижных действенных образных средств выражения. Многовековой опыт жизни театра свидетельствует о непрерывном развитии двух видов изобразительного искусства сцены — театрально-декорационного и сценографии. Об истории и развитии театрально-декорационного искусства написано много фундаментальных исследований. Однако эти исследования не затрагивали или почти не затрагивали вопросов теории и практики сценографии. В этой связи недостаточно изучен и исследован опыт сценографических работ многих художников театра прошлого и настоящего.

В предлагаемой книге делается попытка на основе обобщения опыта, накопленного практиками и теоретиками театра, разобраться в некоторых вопросах теории сценографии, упорядочить специальную терминологию и методологию практической деятельности художника театра. В первой части работы дан краткий исторический экскурс в историю сценографии, приводится разбор работ ряда художников театра. Автор использует также собственный многолетний опыт работы в театре.

Проблемы, затронутые в книге, далеко не исчерпаны, работа не претендует на полноту решения поставленных задач, потому что театроведческие исследования в области сценографии еще далеки от обобщений и выводов.

Книга выросла из лекций для режиссеров Киевского государственного института театрального и киноискусства имени И. К. Карпенко-Карого. Так как работа строилась в плане исследовательском и учебном, автор надеется, что книга вызовет интерес у широкого читателя, у специалистов театра, у студентов театральных и художественных учебных заведений.

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

*Глава первая, в которой читатель вводится
в мир сценографического
искусства и знакомится
с его становлением
и развитием
от античного театра
до театра современного*

Необходимость творческого участия художника театра в создании спектакля общеизвестна, но, к сожалению, иногда не только любители театра, но, бывает, и профессионалы слишком однозначно представляют себе меру этого участия и его значение для спектакля в целом. Нередко некоторые режиссеры и актеры, а то и сами художники, еще сегодня, в наши дни, когда жизнь ставит перед театром все новые, куда более сложные творческие задачи, предпочитают видеть на сцене лишь красивую картинку, понимая декорацию только в самых невзыскательных функциональных масштабах и порой еще как элемент украшения спектакля.

Практика живого современного театра, однако, давно отвергла художника-ремесленника и провозгласила художника-творца.

Удивляло ли вас когда-нибудь то обстоятельство, что в разных театрах к одной и той же пьесе разные художники создают совсем не похожие между собой декорации? И это даже в том случае, когда автор пьесы дает подробные ремарки.

Вот, например, ремарки А. П. Чехова к первому и четвертому действиям «Чайки».

Действие первое: «Часть парка в именин Сорина. Широкая аллея, ведущая по направлению от зрителей в глубину парка к озеру, загорожена эстрадой, наскоро сколоченной для домашнего спектакля, так что озера совсем не видно. Налево и направо у эстрады кустарник. Несколько стульев, столик

Только что зашло солнце. На эстраде за опущенным занавесом Яков и другие работники; слышатся кашель и стук. Маша и Медведенко идут слева, возвращаясь с прогулки».

Действие четвертое: «Одна из гостиных в доме Сорина, обращенная Константином Треплевым в рабочий кабинет. Направо и налево двери, ведущие во внутренние покои. Прямо стеклянная дверь на террасу. Кроме обычной гостиной мебели, в правом углу письменный стол, возле левой двери турецкий диван, шкаф с книгами, книги на окнах, па стульях. Вечер. Горит одна лампа под колпаком. Полумрак. Слышно, как шумят деревья и воет ветер в трубах. Стучит сторож. Медведенко и Маша входят».

Как видим, все задано самим автором. И художнику, на первый

взгляд, остается только воплотить описанную автором обстановку на сцене. Многие считают, чем подробней ремарка, тем легче работать художнику — задана задача, в которой нет неизвестных и следует довольствоваться ее исполнением.

Возьмем пьесу У. Шекспира «Гамлет».

Первая сцена первого акта: «Эльсинор. Площадка перед замком. Франсиско на страже. Входит Бернардо».

Второй акт: «Комната в доме Полония. Входят Полоний и Рейнальдо».

Первая сцена третьего акта: «Комната в замке»; *вторая сцена этого же акта:* «Зала в замке».

Шекспир почти никогда не дает более или менее подробных описаний. Он как бы задает художнику задачу со многими неизвестными.

Но так ли уж много «известных» в пьесах Чехова и «неизвестных» в пьесах Шекспира? И действительно ли авторская ремарка есть единственное руководство к творческим действиям художника театра, некая программа, заданная автором?

Посмотрим, что дала театральная практика при постановке «Чайки» и «Гамлета».

Чехословацкий художник И. Свобода не строил в «Чайке» (Прага, Национальный театр, 1960) никаких павильонов. Он создал сценическую среду, раскрепощая пространство и насыщая его потоками верхнего контрового света. При помощи свисающих веток и «солнечного» света создавалась атмосфера летнего дня. Впечатление перемены места действия и течения времени достигалось сменой вещей и потоков света.

И. Блумбергс в постановке «Чайки» в Рижском Художественном театре имени Я. Райниса (режиссер А. Линыныш, 1976) тоже активно использует свет.

Сцена полукругом замкнута легкой полупрозрачной черной тканью, перед которой на черном планшете расставлены вещи: серого цвета деревянный подиум (он же стол), столики, светло-серые плетеные кресла, деревянная скамья, шкаф, длинный обеденный стол, круглая подставка с чучелом чайки, чемодан и пр. На заднем плане над столом подвешена люстра, иногда свечи в ней зажигаются. Сверху, как бы вписываясь в замкнутое полукругом пространство, висит круглая (диаметром 8 м) металлическая конструкция, по окружности заряженная большим количеством прожекторов — «пистолетов». Чтобы лучи света от подвесных прожекторов не слепили зрителя, они направляются на сцену при помощи зеркал, прикрепленных под углом к тубусам. Световое кольцо представляется как роковой замкнутый круг. Еще он напоминает гигантский терновый венок...

Теперь обратимся к некоторым постановкам «Гамлета». Вспомним простые трансформирующиеся ширмы выдающегося английского режиссера и художника Э. Г. Крэга к «Гамлету» в постановке Московского Художественного театра (1911). Разнообразные сочетания створок ширм, их фактура и цвет в разные моменты сценического действия превращались в воображении публики в «углы, ниши, улицы, переулки, залы, башни и проч. Намеки дополнялись воображением самого зрителя, который таким образом втягивался в творчество» (К. С. Станиславский. Собрание сочинений в 8-ми томах. Т. 1. М., «Искусство», 1954, с. 337).

Известные советские художники театра А. Тышлер и В. Рындин в своих решениях «Гамлета» каждый по-своему преломляли и синтезировали принципы площадного шекспировского театра и современные сценические средства выразительности.

В эскизах Тышлера к «Гамлету» (1953) основная игровая площадка в виде ступенчатых помостов замкнута островерхими крышами воображаемого замка и стенами-занавесами, которые раздвигаются и задвигаются.

У Рындина — внутри огромных кованых ворот множество сцен-ячеек, в которых разворачивается действие (Московский театр⁴ имени В. Маяковского, 1954).

Польский художник Я. Косинский решает «Гамлета» на трех разновеликих и разновысоких шахматных досках, замыкая все пространство ритмом ступеней и переходов (Варшавский драматический театр, 1962).

Й Свобода заполняет сценическое пространство архитектурой кубов и лестниц (Брюссель, Национальный театр, 1965). Трансформация достигается при помощи сложной сценической техники, выталкивающей на сцену и убирающей из нее те или иные архитектурные формы. Тяжелыми геометрическими формами художник создает трагически напряженную сценическую среду. Выжить в этой среде Гамлет не может...

Д. Боровский после скрупулезного изучения иконографического материала, живописи, быта и материальной культуры средневековья и эпохи Возрождения создал в «Гамлете» (Московский театр драмы и комедии на Таганке, 1972) динамическую сценическую среду при помощи большого вязанного из шерстяных жгутов занавеса, свободно перемещающегося в сценическом пространстве в разных направлениях. В сочетании с действиями актеров движение занавеса вызывает у публики самые сложные ассоциации.

И. Такада (Япония, 1971) превращает сценическую среду в огромную конструкцию-скульптуру, напоминающую тазобедренные кости. Эта белая конструкция снабжена системой лестниц для

переходов актеров.

В представлении художника Э. Ко-чергина мир «Гамлета» — это туннель с овальными углами (Красноярский ТЮЗ, 1972). Сценическая конструкция выполнена из листов фанеры, она ассоциируется с трюмом тонущего или уже затонувшего корабля. К свисающей сверху веревке привязан беспомощно лежащий якорь, который уже никогда не понадобится. Актеры по ходу действия как бы ведут борьбу и за пространство, пытаясь избавиться от гнетущего давления стен камеры-туннеля, будто они боятся быть раздавленными.

Даже из немногих приведенных примеров различных решений «Чайки» и «Гамлета» мы видим, как свободно, по-разному подходят художники к созданию сценической среды одной и той же пьесы. Это особенно четко заметно на примерах сценографической трактовки драматургических произведений с совершенно неодинаковыми по характеру авторскими ремарками, ведь А. Чехов снабжал свои пьесы подробными описаниями обстановки и атмосферы происходящего на сцене, а У. Шекспир ограничивался общими указаниями места и времени действия.

А имеют ли право художники столь различно трактовать одно и то же произведение, и если имеют, то на чем основан такой свободный подход художника к пьесе? Может ли наступить такой момент, когда художники, берясь за «Чайку» или «Гамлета», изрекут: «Все. Ничего нового здесь сказать нельзя!»?

Решать спектакль, конечно же, всегда следует по-своему, по-новому. Современное. Так, чтобы проблемы, когда-либо затронутые автором пьесы, взволновали сегодняшнего зрителя, заставили его задуматься над реальностью, стремиться улучшить мир. Обновленное актуальным звучанием содержание классики или своеобразное прочтение современной пьесы будет связано и с новой, оригинальной формой спектакля. Все это так. Но это ни в коей мере не оправдывает небрежного отношения к авторским ремаркам, что иногда наблюдается, особенно в практике молодых режиссеров и художников.

Ремарки ценны тем, что они передают авторское ощущение атмосферы, в которую он поселил своих героев.

А как без проникновения в эти авторские ощущения можно передать в спектакле своеобразие пьесы, авторский стиль, его видение мира?!

Внимательное изучение авторских ремарок может дать интересный толчок для новых поисков. В авторских ремарках часто содержится информация, необходимая для передачи эпохи, обстановки, создания действенной среды.

Вернемся к Чехову снова. Какие тонкие и подробные указания

даны автором в пьесе «Вишневый сад»! *Финал*: «Слышится отдаленный звук, точно с неба, звук лопнувшей струны, замирающий, печальный. Наступает тишина, и только слышно, как далеко в саду топором стучат по дереву». Может быть, именно звук лопнувшей струны на фоне глухих ударов топора по вишневому стволу стал образным камертоном для создателей спектакля «Вишневый сад» — режиссера А. Эфроса и художника В. Левенталья (Московский театр драмы и комедии на Таганке, 1975). Левенталь как мастер качественно новой театральной живописи сумел сочетать свою приверженность к живописи с игровыми принципами, сложившимися в Театре драмы и комедии на Таганке. Сказалось также сотрудничество с режиссером Эфросом, которому присущ тонкий сценический психологизм. Безусловно, только глубокое изучение пьесы, ее структуры, и в том числе авторских ремарок, помогло художнику создать на сцене сложный предметный мир, в котором живут персонажи Чехова. Сознание и чувства художника впитали все нюансы чеховской интонации, вобрали подробный до мелочей мир, построенный автором.

...В центре сцены клумба с цветами, напоминающая большую могилу с железным крестом. Кресло возвышается как надгробие, тут же венский стул, скамейка, столик. За клумбой цветущие вишневые деревья. Сверху свисает из-за падуги ветка. Пространство замкнуто стенами: в боковых — большие окна с легкими занавесками, на задней — портреты... Белые стены детской комнаты с окнами и «дышащие» от малейшего дуновения ветра занавески — это от чеховской манеры. И мебель, беспорядочно стоящая на сцене, тоже почеховски оттеняет атмосферу первого действия. А вот огромная клумба-могила — это конкретизированное художником настроение второго действия. Здесь же гостиная. Но построена она не по авторским замечаниям. Художник как бы фокусирует в ней идейную сущность всей пьесы. Действие в гостиной — пляска перед смертью. Агония красоты перед разрушением... И оно исподволь наступает. Это только кажется, что трагедия разражается внезапно, неожиданно... Нет. Развязка начинает вырваться еще в начале действия, в пору цветения вишневого сада... И всем сложным совмещением и переплетением предметного мира художник усиливает драматический конфликт спектакля.

В беседе с художником И. Ливийским, автором декораций к знаменитому спектаклю К. Гоцци «Принцесса Турандот», Е. Вахтангов сказал, что «не так-то легко режиссеру „увидеть“ будущий спектакль. Без художника это сделать почти невозможно...» (Цит. по изд.: Н. Горчаков. Режиссерские уроки Вахтангова. М., «Искусство», 1957, с. 107).

Кто же он такой сегодня.— художник театра, человек, как образно выразился Гарсиа Лорка, по любви и по призванию поднявшийся «в

вымышленный мучительный мир подмошков»? (Гарсиа Лорка. Об искусстве. М., «Искусство», 1971, с. 148).

Прежде всего это человек, обладающий воображением, вдохновением и фантазией поэта, влюбленного в театр. Ритмы поэтических декораций бывают так же сложны и многослойны, а порой музыкальны и напевны, как ритмы стихов. Художественная логика и образные средства в чем-то схожи с поэтическими. В художественно полноценной сценографии, как в настоящем стихе, мысль эмоционально заострена, максимально сконцентрирована, организована по присущим тому или иному сценическому произведению законам.

Сценограф — автор пластической режиссуры спектакля — это художник, овладевший знаниями и навыками Живописца, графика, зодчего, скульптора, инженера-конструктора, технолога, макетчика, осветителя. Он должен обладать специфическим театральным мышлением, знать классическую и современную литературу, драматургию, историю театра, историю искусств, историю материальной культуры. Он обязан быть на высоте своего времени политически и морально.

Из всех разновидностей профессии художника сценограф — профессия, пожалуй, самая сложная. По объему знаний, уровню культуры, специфике мышления сценографа можно сравнить с изобретателем-конструктором и с ученым-исследователем. Он конструирует сценическое пространство по законам исторической достоверности, эстетической эквивалентности замыслу автора, психофизического удобства для актерской игры.

По способности мастерить, уметь все делать своими руками, добиваться необходимого качества каждого предмета на сцене — сценографа можно сравнить с высококвалифицированным рабочим.

Современный советский художник театра — высокообразованный интеллигент, человек, вооруженный передовой марксистско-ленинской теорией. Своими театральными произведениями он борется за идеалы коммунизма, за прогрессивные преобразования в жизни.

Художник должен остро чувствовать изменение жизненных ситуаций, так как они ведут к изменению проблем. Новые жизненные проблемы ставят новые задачи перед искусством театра. Художник своей работой выражает свой взгляд на проблемы жизни.

Активизируя сценическое пространство найденными им образными, выразительными средствами, художник акцентирует эмоционально-психологический контакт зрителя со сценическим доист. ином. Художник совместно с режиссером находит точки соприкосновения жизненных проблем с проблематикой пьесы, тем самым актуализируя проблематику пьесы. Только в случае актуальности пьесы и точно найденных художественных средств, актуализирующих спектакль,

театр сумеет нужным образом воздействовать на публику. ^Художник всегда ведет поиски оптимальных решений сценической среды. Оптимальных в смысле образной емкости сценографии спектакля.

Сегодня никто не станет утверждать, что роль художника театра вспомогательная. Режиссер признал соавторство художника-сценографа. О сценографе говорят сейчас как о сорежиссере, как об авторе пластической режиссуры и, наконец, как о режиссере (такие случаи не редки).

Понятно, что достижения современной сценографии в целом, как и творчество художников театра, выступающих в качестве сценографов, базируются на крепком фундаменте — многовековом опыте мирового театра.

Общеизвестно, что театр вышел из праздника и вобрал в себя стихию и энергию праздника, мудрость, юмор, веселье, задор праздника. Своим возникновением театр обязан праздникам плодородия, трудовым и ритуальным танцам, магическим действиям... Древнегреческий театр возник из праздников Дионисия. В этих праздниках были и представляющие (пляшущие, поющие), и зрители. Народные гуляния почти всегда образуют круг. Внутри круга те, кто представляет, снаружи те, кто в данный момент наблюдает за зрелищем. Круг и определил форму будущего театра. Круглая площадка для выступлений — оркестра — стала местом для выступления греческого хора, в V—IV веках до н. э. тут уже играли и актеры. Позднее к оркестру амфитеатром пристроили места для публики — театрон, проскений и скену. Отсюда началась длительная эволюция сцены и театральных помещений, связанная с общим развитием и изменением принципов и законов искусства театра.

Целесообразность архитектуры античного театра состояла в том, что при большом количестве зрительских мест (около 20 тысяч) обеспечивались равноценные визуальные возможности обозрения игровых площадок. Для античного театра характерна открытая сцена-площадка и естественное освещение. Что же из глубины веков взято на "вооружение театром?"

1. Амфитеатр, как наиболее удачная форма расположения зрительских мест.
2. Открытая сцена-площадка в разных вариантах.
3. Зрелища (спектакли) на открытых площадках (парки, площади, выступления у фасадов зданий и пр.) при естественном освещении.
4. Симультанный принцип декораций.
5. Использование в качестве декорационного элемента внешней или внутренней архитектуры строения.
6. Употребление росписи как декоративного элемента.
7. Применение периактов для смены декораций или их частей.

8. Употребление на сцене одного или нескольких достоверных, узнаваемых предметов (вещей).

9. Применение разных видов сценических фурок (вспомним древнегреческие деревянные платформы, тележки на колесах — экиклемы).

10. Применение подъемных устройств лебедочного типа (вспомним античные подъемные машины — эоремы).

11. Использование люков-провалов.

12. Применение специальных театральных костюмов и гримов (масок).

У древних римлян хора не было, и поэтому греческую оркестру они урезали и усадили на ней почетных зрителей. Проскений, как основное место действия актеров, сделали шире и ниже. Римляне соединили зрительские места и сцену в единый архитектурный объем. Проскений замкнули с трех сторон стенами, пышно украшенными архитектурными и скульптурными элементами, а сверху — потолком. Таким образом, римляне впервые в истории театра создали тип сцены-коробки, далекий прообраз современной закрытой сцены. Они же впервые дали театру сценический занавес. Он подымался вверх из щели в помосте, закрывая сценическое пространство для необходимых перемен декораций.

Если древнегреческий театр не скрывал сценической техники и приемов декорационного оформления действия, то эстетика древнеримского театра потребовала некоторого отчуждения, отстранения зрителя от механики театрального действия: смена декораций производилась теперь за закрытым занавесом.

Сценографию первого периода советский театровед В. Березкин определяет «как наивно-функциональную. Спектакли античного театра и средневековья разыгрывались под открытым небом, при естественном освещении. Они тесно смыкались с народным искусством, являясь, по существу, одной из его форм. Оформление сцены предполагало откровенную условность, было рассчитано на фантазию зрителя, давало только самые необходимые для действия аксессуары. В этом же плане использовалась машинерия...» (В. Березкин. Театр Йозефа Свободы. М., «Изобразительное искусство», 1973, с. 12). Добавим, что наивно-функциональной можно назвать сценографию этого большого периода жизни театра еще и потому, что она пока не являлась художественной системой, способной оказывать сложное эмоционально-психологическое воздействие на публику. И хотя функциональность сценографии этого периода сливалась с действенной игровой природой театра (являя с ней единство), все же она в большей мере носила вспомогательный характер, не будучи материализацией художественной идеи.

Европейский средневековый театр со всеми своими атрибутами

настолько разительно отличается от античного, что, кажется, никакой преемственности между ними нет. И все-таки какое-то сходство, пусть отдаленное, между этими явлениями существует. Так, например, изначально декорациями средневекового театра служила архитектура соборов, которые в свою очередь претерпели влияние античного театра.

Живопись средневековья не знала средств изображения трехмерности и объемности мироздания. На картинах в определенной последовательности, словно это раскадровка к фильму, изображались сцены жизни, рая, ада и пр.

Средневековый театр тоже прибегал к симультанному расположению всех необходимых сценических площадок и элементов декораций. Сценические площадки строились по-разному, но единым был принцип одновременного показа действия. Существовали многоярусные сцены, где игровое пространство делилось по вертикали на три части (площадки): «рай», «земля», «ад». Использовались также сцены-повозки (педженты), количество которых иногда доходило до пятидесяти. Вереница таких повозок-сцен с разными моментами действия пьесы на них перемещалась вдоль толп стоящей публики. Словно кадры изобретенной через столетия киноленты. Повозки были двухъярусные: нижний, закрытый ярус — для подготовки актеров к действию; верхний — сцена. Кроме того, располагали еще игровые помосты или сцены-домики по окружности площади. В этом случае зрители перемещались от помоста к помосту... Устраивали и большой помост в центре площади. На нем происходило главное театральное действие.

В эпоху Возрождения и позже развитие театра не было однородным. Большинство представлений давалось в условиях закрытого помещения. Театру Возрождения в какой-то мере стали близкими некоторые принципы архитектурного построения античного театра (например, театр «Олимпико» в Вичен-це архитектора А. Палладио). Актеры играли на небольшой возвышающейся площадке, сзади которой находилась стена-декорация, напоминающая античную сцену, с тремя арками, пышно украшенная колоннами, лепниной, скульптурой. Сквозь арки были видны построенные в перспективе улицы (они-то и напоминали те времена, когда актеры выступали на площади). Позже эти декоративные улочки превратятся в большие задники, на которых станут изображать с применением вновь открытых законов перспективы дворцы и замки, улицы и площади. Сцена-коробка итальянского типа, возникшая в эпоху Возрождения, положила начало традиции постройки специальных театральных зданий с замкнутым сценическим пространством. Значительно позже художники и режиссеры будут вести упорную борьбу за выход театра за рамки замкнутого пространства.

Театр Возрождения внес некоторые технические усовершенствования в сценическое оборудование. Активно использовались трехгранные

поворотные призмы-теларии для смены иллюзорных декораций, изобретение которых приписывается художнику Б. Буонталенти, применившему их при постройке театральной сцены во Флоренции в 1585 году. По предложению Н. Саббатини, возникли в первой половине XVII века откатные рамы для смены живописных полотен. Применялось искусственное освещение, а для окрашивания света использовались в качестве светофильтров стеклянные сосуды. Была увеличена площадь игрового пространства сцены. Возникшая в Италии театральная техника постепенно перекочевала в Германию, Францию, Англию и Испанию.

Однако в это же время, время создания новой, по сути, формы закрытого театра со сценой-коробкой, создания сложной сценической техники, искусственного освещения и цветных светофильтров, жил и другой театр: театр итальянской народной комедии — комедии дель арте. Этот театр использовал в своих представлениях маски, буффонаду, живую импровизацию, вещи и отдельные простые элементы декораций. Именно его импровизационность и условность персонажей-масок оказали огромное влияние на творчество многих режиссеров и художников начала нашего века.

Здесь следует вспомнить также о возникших в Англии в конце XVI века публичных театрах, которые чем-то напоминали дворы испанских гостиниц, чем-то средневековые трехъярусные сценические постройки. Речь идет о театрах «Лебедь» и «Глобус», сцены которых принято называть «шекспировскими». «Шекспировская сцена» предельно аскетична. Она была лишена каких-либо украшений и машинерии. Помост довольно больших размеров был поднят на высоту человеческого роста и сильно выступал вперед к зрителю. Сзади помоста — стена пристройки с двумя выходами и навесом в виде крыши. Над крышей возвышалась невысокая надстройка. Интересно то, что

действие в этих театрах выносилось в глубину зрительного зала, максимально близко к публике. Две колонны разделяли сцену шекспировского театра на главную и среднюю, за ними была расположена внутренняя сцена, над ней, во втором ярусе галереи, — верхняя. Декораций в привычном для нас смысле слова не было. Не случайно Шекспир не давал в пьесах подробных ремарок относительно места действия. В спектаклях использовались отдельные предметы-символы, обозначающие целое (например, ствол дерева — лес), или же прибегали к простому словесному указанию места и обстоятельства.

Сцена японского театра Кабуки, сложившегося и получившего развитие в XVII—XVIII веках, имеет некоторое сходство с «шекспировской сценой». Зрители так же располагаются на ярусах и в партере. Сценическая площадка, находящаяся под навесом, выходит

своей передней частью в партер, как и современная авансцена. К выступающей в зрительный зал части сцены примыкает дощатый помост, уходящий в глубь зала. Театр Кабуки впервые дал мировому театру вращающуюся сцену, которая призвана была «обеспечить изображение различных событий, происходящих одновременно в разных местах. Такой прием очень напоминал метод параллельного монтажа, применяемый при создании кинофильмов» (М. Гудзя. Японский театр Кабуки. М., «Прогресс», 1969, с. 157). Сценография обогатилась изобретением раздвижных и падающих цветных занавесей, что придавало спектаклю определенное символическое и ритмическое звучание.

В более поздние времена после высокого Возрождения в Европе продолжается формирование принципов архитектуры театральных помещений и упрочивается традиция их типичной постройки. Театр оснащается все более сложной сценической техникой. Архитектор Суфло в 1756 году создает в Лионе первый зрительный зал эллипсоидной формы, и само театральное здание приобретает самостоятельное

назначение. Через четыре года архитектор В. Луи в Большом театре в Бордо поднимает колосники сцены вдвое выше портала, а трюмы под планшетом сцепы строит в четыре яруса, что дает возможность свободно перемещать большие декорации сверху вниз и снизу вверх. Кулисными машинами и подъемно-опускными площадками была оснащена Большая опера Парижа (архитектор Ш. Горнье), построенная в 1875 году. В XIX веке происходит замена освещения зала и сцены свечами на газовое освещение, а уже в 1849 году в Большой опере Парижа на представлении «Пророка» Дж. Мейербера был применен дуговой прожектор с параболическим отражателем для создания эффекта восхода солнца, а затем — пожара. К концу века почти все театры перешли на электрическое освещение. Это открыло новые возможности для использования света как образного средства спектакля.

В 1884 году была изобретена и построена в Будапештском оперном театре сцена, оборудованная гидравлическими подъемниками. Эта сцена делилась на несколько частей, каждая из которых могла подниматься или опускаться, а также наклоняться к зрителю.

К концу XIX века был изобретен накладной поворотный круг, впервые примененный К. Лаутеншлегером в «Резиденц-театре» в Мюнхене.

Настало время полной механизации сцены и использования техники для дальнейшего художественного совершенствования театральных представлений.

В преддверье бурного своими театральными реформами XX века швейцарский художник, музыкант и теоретик театра Адольф Аппиа выступил со своей программой реформирования музыкальной драмы. В

своих работах он стремится к символической обобщенности форм, к точному отбору предметов, отказавшись от бытописания и детализации. В спектаклях «Ромео и Джульетта», «Тристан и Изольда» и других Аппиа удается достигнуть максимальной эмоционально-смысловой выразительности сценического света, превратив его в один из главных компонентов. Многообразие выразительных средств, которыми Аппиа осваивал четырехмерность сценического пространства, было направлено на раскрытие идейного замысла спектакля и подчинялось интересам действующего на сцене актера.

Начинающийся XX век был озадачен максималистской программой английского художника, режиссера, актера и теоретика театра Эдварда Гордона Крэгга. Большое значение Крэг придает движению и пластике актеров, считая актерскую пластику и динамику неотъемлемой частью сценографии. Крэг активно выступает против натурализма, являясь его открытым врагом. Крэг против бытописания на сцене, игнорирует подробные авторские ремарки об обстановке и о перемещении персонажей на сцене. Внимание режиссера, по его убеждению, должно быть направлено на то, «чтобы его действие и обстановка согласовались со стихами или прозой, с их красотой, с их смыслом» (Э. Г. Крэг. Искусство театра. СПб., 1912, с. 103). Так же активно Крэг выступает против натурализма в игре актеров. И так как он считает, что искусство рождается лишь по известному плану и его материалом должно быть лишь то, что поддается расчету, а ум актера, как раб эмоций, ведет к целому ряду случайностей в актерской игре,— отсюда Крэг делает категорический вывод: «Актерская игра не есть искусство» (там же, с. 46) и выдвигает парадоксальную идею о замене актера сверхмарионеткой. Должно быть, под сверхмарионеткой Крэг понимает актера совершенно новой формации, актера идеальных возможностей и мастерства.

Большое внимание уделяет Крэг цветовому и световому решению спектакля, считая, что цветом следует пользоваться очень скупой, используя его для необходимого акцента. Масса линий действия на сцене должна быть решена в одном цвете или оттенками одного цвета, без детализации костюмов. В решении костюмов он придерживается мнения, что главные герои должны выделяться из массы, а сами костюмы должны иметь преимущественно символический, обобщенный характер. Крэг стремится, чтобы пластика пространства была подвижной, непрерывно изменяющейся за счет кинетики света. Для реализации своих замыслов на сцене он использовал такие материалы, как металл, камень, холст, рогожа, но никаких имитаций не признавал. Важной остается мысль Крэгга о необходимости, целостности спектакля как художественного произведения.

Художник Крэг проектирует к спектаклю У. Шекспира «Юлий

Цезарь» широкие лестницы, ведущие к верхней площадке. Через две кулисы-решетки просматривается возвышающаяся скала и большущее облако. К «Макбету» он создает декорации, основанные на ритмическом построении объемов, выступающих своими гранями к зрителю. Огромные прямоугольные призмы создают настроение подавленности, символизируют рок. Узкая щель света, как трещина в невыносимой угнетенности, как луч надежды, уводит глаз вдаль, вверх, в невозмутимость неба. Возможно, что именно эксперименты и открытия Крэга нашли свое завершение в открытиях чешского сценографа И. Свободы в сценографии к спектаклям «Царь Эдип» и «Гамлет». И пусть Аппиа и Крэгу не удалось полностью воплотить свои идеи в театре, пусть их реформаторские идеи остались поэтической мечтой о театре будущего,— они первые заложили основы современной сценографии, которая без поисков этих выдающихся театральных мастеров и мыслителей не достигла бы таких успехов.

Большая заслуга в развитии сценографии принадлежит немецкому режиссеру, актеру и театральному деятелю Максу Рейнхардту. Реформатор немецкого театрального искусства Рейнхардт уделял основное внимание мастерству актера и культуре сценической речи, он создал прекрасный ансамбль из воспитанных им крупнейших актеров того времени. Рейнхардт возрождал на сцене произведения немецкой классики и Шекспира, освобождая свои постановки от рутины и ложных традиций, выступал против натурализма.

Много и смело экспериментировал Рейнхардт в области театральной формы, он очень умело использовал декорации, музыку, шумы, движение актеров для создания ритмического многообразия и целостности впечатления от представления. Выдающийся режиссер-экспериментатор ставил свои спектакли на различных площадках: от миниатюрной эстрадной сцены до арены цирка и городских площадей, стремясь возродить массовые театральные действия и пантомимы. Рейнхардт использовал в своем творчестве различные приемы создания декораций представлений: от натуралистической живописи до надувных декораций и сукон. В 1919 году открылся Большой драматический театр в Берлине, построенный по заданию Рейнхардта, где он предполагал играть высокие трагедии и спектакли-митинги. Зрительные места в театре расположены амфитеатром. Большой просцениум полукруглой формы связан со сценой-коробкой. Планшет сцены может изменять свой уровень до четырех метров вверх и вниз. Сцена оснащена также поворотным кругом. Все это давало новые возможности для создания динамических и пластических решений спектаклей.

Сценический конструктивизм 20— 30-х годов на советской сцене

возник как результат поисков новой революционной эстетики молодого советского театра в борьбе с украшательством, рутинной, изжившими себя формами старого театра. Он возник как стиль экономный в трудное для театра и страны время. С точки зрения постановщиков спектаклей, он был необходимым инструментом для активизации эмоционально-психологического аппарата актера. И, наконец, он стал вещественной материализацией нового взгляда на мир мастеров театра, поставивших свое творчество на службу революции. Возникли декорации, состоящие из жесткой архитектурной основы и сложной действенной ткани сценической среды, способной воздействовать и на актеров, и на публику. Конструктивность декораций явилась результатом сценического синтеза многих изобразительных искусств и сценической техники.

В 1922 году В. Мейерхольд совместно с художником Л. Поповой создают необычный спектакль «Великодушный рогоносец» по пьесе Ф. Кроммелинка. Спектаклю этому было суждено стать новым словом в истории театра и сценографии, а работа Л. Поповой во многом определила направление творческих поисков художников театра. «Успех этого спектакля,— писал в 1926 году в своей статье «Как был поставлен „Великодушный рогоносец“» В. Мейерхольд,— и стал успехом положенного в его основание нового театрального мировоззрения...»

«Мы хотели этим спектаклем заложить основание для нового вида театрального действия, не требующего ни иллюзорных декораций, ни сложного реквизита, обходящегося простейшими подручными предметами и переходящего из зрелища, разыгрываемого специалистами, в свободную игру трудящихся во время их отдыха» (В. Мейерхольд. Статьи, письма, речи, беседы. В 2-х томах. Т. 2. М., «Искусство», 1968, с. 47).

Мейерхольд и Попова явились активными реформаторами сцены в 20-е годы нашего века. Выступив против рутины, иллюзорности, плоскостности декораций, никак не связанных с психофизическим состоянием актера-персонажа, они создали конструкцию, по сути, независимую от архитектуры сцены-коробки. Эта конструкция скорее была некой скульптурой, выставленной на подмостках.

Мейерхольд и Попова нашли тесную взаимосвязь между декорацией-машиной и актером-персонажем. Декорация помогала выявлять внутренние и внешние ритмы действия, являясь тем универсальным приспособлением, которое способно усиливать и ослаблять биение пульса спектакля. В представлении было достигнуто слияние пластики актера с пластикой декорации. Динамика актера и динамика декораций были соединены в единый энергетический узел. Спектакль «Великодушный рогоносец» является результатом поисков новой театральной эстетики и новой сценической материальности. Мейерхольд и Попова создали качественно новое пластическое решение спектакля. Декорации, сколоченные из досок и фанеры, диссонировали с привычными

эстетическими нормами театра и своей неприкрытой материальностью, и набором колес, крыльев мельницы, дверей, рам, лестниц, соединенных в единую действующую машину.

Сценографические реформы Мейерхольда начались с 1920 года, когда он уничтожил все писанные иллюзорные декорации, обнажил сцену и заднюю кирпичную стену. И это после того, как еще в 1917 году он совместно с А. Головиным поставил блистательный «Маскарад»! «Маскарад» был ярким всплеском декорационного искусства в спектаклях Мейерхольда, как памятник тому, с чем уже больше не соприкоснешься.

Мейерхольд, возглавивший движение «Театральный Октябрь», выступавшее против старого театра, объединяет} свои творческие усилия с Поповой¹ и в работе над спектаклем «Земля дыбом» по пьесе И. Мартина (1923). В этом спектакле Попова, создав сценическую конструкцию, использовала в ней и экран. Во время спектакля на сцену выезжал из зрительного зала настоящий автомобиль. Авторы спектакля искали слияния театрального искусства и жизни. Мейерхольд и Попова дали жизнь сценическому конструктивизму, сделав его действительно-активным выразительным средством. В декорационных решениях они находили кинетические возможности для психофизического воздействия на актера и зрителя. Они пытались сроднить жизненные впечатления публики с впечатлениями сценическими. Сценографический конструктивизм Мейерхольда и Поповой был подчинен действенной природе театра, его создатели стремились использовать все ценное, главное из накопленного тысячелетнего опыта театра.

В своих постановочных планах Мейерхольд требовал разрушения сцены-коробки, вынесения действия в зрительный зал, использования множества экранов, проецирования фильмов, включенных в канву спектакля, на потолок и стены зрительного зала, механизации сцены, усовершенствования светотехники. В экспериментах Мейерхольда были заложены и возможности агитационных спектаклей-митингов на площадях под открытым небом. В поисках «трансформации актерской игры и действия кинетических конструкций» он осваивал сценическое пространство по горизонтали и вертикали, стараясь максимально завоевывать его трехмерность.

Продолжая в послереволюционный период цепь поисков и экспериментов в своем «действенно театрализованном» Камерном театре, А. Таиров в 1921 году совместно с художницей А. Экстер воплощают «трагический скетч» «Ромео и Джульетта» Шекспира. А. Таиров пишет: «...театром была ритмически разработана и вся его (спектакля.— М. Ф.) структура, в том числе и сцена, состоящая из семи разновысотных площадок, на которых могло стремительно развиваться все наполненное бесчисленными препятствиями действие» (А. Я. Таиров. Записки режиссера. М., ВТО, 1970, с. 291).

Декорации художницы А. Экстер лишены бытовых и описательных подробностей. Использование в декорациях и костюмах локальных линий в сочетании с прямыми линиями и острыми углами создает определенный напряженный ритм пластики спектакля, усиливая присущую шекспировской драматургии стихию великой страсти.

Уже в 1917 году А. Таиров и А. Экстер делали «первые шаги на пути к разрешению проблемы динамических сдвигов сценической атмосферы» (А. Таиров. Записки режиссера, с. 169) в спектакле «Саломея» О. Уайльда. В «Саломее», подобно принципу японского театра, происходят динамические, открытые, согласованные с действиями актеров смены занавесей разных цветов и передвижения цветных элементов декораций. Таиров, так же как Аппиа и Крэг, был приверженцем объемных декораций и особенно заботился о пластическом решении сценического пространства, ему тоже близки геометрические объемы (цилиндры, призмы), заполняющие трехмерность. Таиров уделял большое внимание разработке сценического планшета, считая его очень активным образным средством. Он отодвинул декоративный, но не иллюзорный, фон — задник-занавес — на задний план.

Творческие поиски художников, сотрудничавших с А. Таировым, совпадали с задачами, которые ставил режиссер перед театром: «...сцена должна быть построена так, чтобы помогать толу актера принимать нужные ему формы, чтобы легко отвечать всем заданиям нужного ему движения и ритма* (А. Таиров. Записки режиссера, с. 160). Архитектурное построение декораций должно быть подчинено ритмическому замыслу спектакля.

Самым «традиционным» и одновременно самым новаторским решением Камерного театра был спектакль «Оптимистическая трагедия» В. Вишневского, поставленный в 1933 году А. Таировым и художником В. Рындиным — замечательный образец героической революционной романтики. «На первый взгляд, спектакль был решен очень условно — серые наклонные кулисы, приподнятая наклонная площадка, которая заканчивалась трехъярусной дорогой, уходящей в перспективу. Закругленный горизонт, который преображался с помощью света, а на первом плане наклонная круглая впадина-воронка, которая поворачивалась к публике барьером. Эта воронка накрывалась щитами. Но эта условность была не формальной — она логически возникала из идейного существа спектакля», — так отзывался о решении «Оптимистической трагедии» сам его автор (В. Рындин. Художник и театр. М., ВТО, 1966, с. 23).

Кроме того, В. Рындин отмечал, что образность декорации для Таирова всегда была обязательна. Режиссер всегда искал в художнике мастера, который сказал бы своим изобразительным языком слово, необходимое спектаклю.

Великая Октябрьская социалистическая революция стала революцией не только социальной, но и духовной. Народ, создающий новую жизнь, создавал и новое искусство.

Великих мастеров сцены К. Станиславского, Вл. Немировича-Данченко, В. Мейерхольда, А. Таирова, А. Курба-са, К. Марджанова и других Октябрь вдохновил на новые, еще небывалые поиски, основанные на глубоком изучении общечеловеческой культуры и мирового искусства. Деятели советского театра безраздельно стали на службу революции. Движение «театрального Октября», возглавленное В. Мейерхольдом, было подхвачено многочисленными профессиональными и самодеятельными коллективами страны.

«Поэтому вся эмоциональная, пластическая и ритмическая линия спектакля должна быть построена по своеобразной кривой, ведущей от отрицания к утверждению, от смерти к жизни, от хаоса к гармонии, от анархии к сознательной дисциплине» (А. Таиров. Записки режиссера, с. 331).

Режиссера-экспериментатора Е. Вахтангова волновала импровизационная игровая стихия итальянского театра масок. Взяв к постановке сказку К. Гоцци «Принцесса Турандот», он говорил; «...Есть сказки — мечты о том, какими будут люди, когда очистятся от скверны, когда одолеют злые силы. Помечтаем же об этом в „Турандот"» (См.: Н. Горчаков. Режиссерские уроки Вахтангова, с. 98).

Вахтангов, решив «брать себе в помощь художника не как оформителя пьесы, а как соавтора по режиссуре, единомышленника по взглядам на искусство театра», остановился на кандидатуре И. Нивинского, с которым до этого уже работал над пьесой А. Стринд-берга «Эрик XIV» в Первой студии МХТ. Режиссеру нужны были действенные декорации, которые бы помогали раскрытию сущности спектакля, а не служили простым декоративным фоном.

Нивийский синтезировал и переплавлял в сложную подвижную систему весь арсенал накопленных советской сценографией действенных выразительных средств. При всей завершенности конструкции декораций художник оставил место для импровизации. Решение Нивинского предусматривало большое количество откровенной трансформации, которую производили по ходу действия сами исполнители спектакля. Сценография Нивинского была максимально театрализована и давала ощущение праздничного фейерверка форм, красок, веселья, юмора...

Известный советский художник А. Тышлер начал работать в театре в 1926 году и сегодня остается неутомимым его тружеником, человеком, безраздельно преданным театру, поэтом сцены. Начиная с первых десятилетий становления советского театра, он работает активно и плодотворно, производя множество различных эксперимен-

тов. Тышлер открыл и освоил в целом ряде интересных спектаклей большое количество формальных, композиционных и фактурно-живописных приемов. Открытия художника всегда носили осмысленный характер, они были результатом глубокого изучения драматургического материала, эпохи, ее материальной культуры и быта. Сценографические решения Тышлера всегда самобытны, насыщены эмоционально-психологической действенностью. Поэтому Тышлера можно назвать автором пластической режиссуры своих спектаклей. В период становления советской сценографии и в более близкие к нам годы А. Тышлер создает много интересных работ, среди которых были решения «Фуэнте Овехуны» Лопе де Вега, «Чапаева» по Д. Фурманову, «Мистерии-буфф» В. Маяковского. В 1927 году в театре БелГОСЕТ А. Тышлер создает из лозы плетеную конструкцию — среду к «Фуэнте Овехуне». В плетенке были проемы окон и дверей с балконами, соединенные лестницами. Над пандусным станком в задней плетеной стене на уровне роста человека — большой квадратный проем, в котором создана маленькая сцена на сцене. Золотистый цвет лозы создает знойный колорит юга. А когда в ночных сценах в проемах зажигаются огни, фактура лозы как бы теряет свою материальность, и освещенные проемы напоминают домики в горах. Сценография этого спектакля, как и многие другие работы художника, корнями уходит к традиции народного многоярусного площадного театра. В этой связи уместно вспомнить спектакль более позднего периода творчества А. Тышлера, в котором художник своеобразно преломляет традиции через призму актуальности драматургического материала, — «Мистерия-буфф» (Московский театр сатиры, 1957). На сценическом круге для обозрения декораций с разных сторон художник размещает гигантский земной шар. Это, как у Маяковского, броско, плакатно, емко: место действия — весь земной шар. Но только параллели под натиском революционных событий сдвинулись, стали динамичней, целенаправленней, превратились в объемные дороги-мостки, на которых происходит действие. Наверху — на полюсе — трибуна. Пафос решения диктовал стремительное движение персонажей, преодоление подъемов, многоярусность построения мизансцен.

В спектакле «Чапаев» (Театр имени МГСПС, 1930) А. Тышлер продолжил свой эксперимент включения фактур в образно-смысловую канву спектакля. Так, белый мех у него — снег, а жесь — ледяная дорога. Зимняя деревушка — это домики-скворечники на высоких шестах.

«Мое оформление всегда можно вынести из театра, — утверждает Тышлер, — поставить в другое пространство, и оно не развалится, оно крепко, пластически сколочено» (Сб. «Художники театра о своем творчестве». М., «Советский художник», 1973, с. 255).

Творчество еще одного интересного художника театра И. Рабиновича, сотрудничавшего¹ с такими крупными режиссерами, как Вл. И. Немирович-Данченко, К. Марджанов, С. Михоэлс, А. Дикий, отмечено целым рядом художественных удач. В 1923 году на сцене музыкальной студии МХТ И. Рабинович работает над «Лисистратой» Аристофана (постановка Вл. И. Немировича-Данченко). После успешной работы с режиссером К. Марджановым над спектаклем «Фуэнте Овехуна» (1919) в Киеве, по образному выражению Г. Кры-жицкого, «первой „оптимистической трагедией“ на советской сцене» (см.: «Театр», 1957, № 7, с. 132), спектаклем, сверхзадачей которого был призыв идти на фронт защищать завоевания Октября, спектаклем, поиски динамики сценической среды которого достигались цветом и светом, после постановки «Саломеи» О. Уайльда в этом же году (2-й Государственный драматический театр УССР им. В. И. Ленина, режиссер К. Марджанов), в которой художник отказывается от писанных декораций, осваивая в архитектурном решении спектакля трехмерность пространства, после целого ряда других работ, где чувствуется влияние то кубо-футуристов, то кубистов, Рабинович приходит к прекрасному гармоническому архитектурно-пластическому и динамическому в своей основе решению сценического пространства в «Лисистрате». Художник и в этом спектакле стремится к геометризации форм, строит композицию на ритмическом сочетании горизонтальных, вертикальных и наклонных объемов. Изящество и красоту античных форм и пропорций Рабинович деформирует до известного предела, когда классическая гармония утрачивает свою каноничность, но не превращается в свою урбанистическую противоположность, как это свойственно было чистому конструктивизму. Именно в этой деформации, предел которой рассчитан с достойной удивления точностью, и заключается действенная напряженность сценографии спектакля. Скульптурность ее включает в себе бесконечную мелодию. Конструктивность задает ритм. Пластика дает направление движению.

Во время больших революционных преобразований молодого советского театра на Украине работает целая плеяда талантливых режиссеров и художников театра.

Украинские режиссеры и художники много и плодотворно экспериментировали в поисках новых форм театра и новых средств сценографии. Талантливый украинский режиссер и актер А. С. Курбас (Лесь Курбас) начинает свои режиссерские поиски в 1917 году в недрах организованного им в Киеве/ «Молодого театра». Он объявляет анафему натурализму на сцене, бесконту⁴) рольной игре актера по наитию, добивается четкой фиксации рисунка роли, выразительного жеста, точно найденного стиля спектакля.

В стиле старинного кукольного театра совместно с художником А.

Петрицким Курбас создает спектакль «Вертеп». Наследуя традиции народного представления, А. Петрицкий построил двухъярусное «вертепное» сооружение, которое, по сути, являлось увеличенной моделью достоверных вертепов XVIII века. И хотя авторы стремились соблюсти принцип «кукольности» в этом спектакле,— одетые в марлевые и бумажные костюмы актеры подражали движению и манере говорить персонажам кукольного театра,— все же декорации скорее напоминали подмостки народного площадного театра.

В 1919 году на сцене Первого государственного драматического театра УССР имени Т. Шевченко Лесь Курбас осуществил постановку собственной инсценизации поэмы Т. Шевченко «Гайдамаки». Этим спектаклем режиссер утверждал пафос революционной борьбы за власть Советов. В это трудное для страны время для Курбаса, как и для Марджанова, было важно, чтобы яркое, активное, революционное, по сути сценическое действие активизировало революционный дух зрителя.

«Часто после окончания спектакля в театре проходили митинги, после которых военные части отправлялись просто на фронт отражать нашествие белополяков»,— вспоминает В. Василько (См.: сб. «Лесь Курбас». К., «Мистецтво», 1969, с. 10).

В 1922 году Лесь Курбас возглавил организованный им театр «Березиль». Главным художником театра приглашен В. Меллер. Курбас ратует за метод образного претворения на сцене, дает актеру возможность импровизировать в заданном автором и режиссером образном русле. Он считает, что сценическое образное претворение есть творческая переакцентировка драматургического материала, роли, сценической среды, что это некая формула, возбуждающая воображение публики и побуждающая к сложным ассоциациям. Курбас за театр пропаганды, театр акцентированного воздействия через художественный образ. На сцене не копия жили и. Жизнь воссоздается средствами искусства. Зритель должен знать и еже-соку иди» чувствовать, что он в театре.

Поискам разных сценических действенных форм много внимания и вре-МІСІИ уделял украинский советский художник А. Петрицкий. Но новизна формы не была самоцелью, форма должна была возникнуть как результат преломления глубокого изучения драматургического и музыкального (если речь шла о постановке музыкального спектакля) материала и современного новаторского замысла режиссера. Петрицкий один из первых украинских художников начал борьбу с провинциализмом на украинской сцене, изжившими себя к началу XX века самодовлеющим этнографизмом и натурализмом. В свою очередь Петрицкий не избежал влияния кубистов, конструктивистов, некоторое время находился под влиянием работ П. Пикассо, но никогда

механически не переносил на сцену не наполненную значительным эстетическим и идейным содержанием форму. Творчество художника всегда питалось из неисчерпаемых источников украинского народного искусства, пытливого изучаемого Петрицким. Именно народное декоративное искусство, как живительный неиссякаемый родник, наполняло своеобразным, чудесным отсветом все творчество художника. Волновали Петрицкого возможности нахождения единого пластического решения сценической среды и движения актеров, особенно в балете. Художник всегда стремился помочь актерам выявить их пластику, а режиссеру — донести необходимые акценты. Характерное для работ Петрицкого использование ярких чистых цветов в живописном решении среды и костюмов. Здесь многие, его поиски и находки близки экспериментам А. Экстер.

В 1925 году в Харьковском театре оперы и балета А. Петрицкий создает декорации к опере М. Мусоргского «Сорочинская ярмарка». В динамическое решение оперы художник включает вращение сценического круга, изменение ярких «ярмарочных» красок и света. Впервые на сцену оперного театра он вносит настоящие вещи взамен бутафорских. Движущиеся конструкции, способствующие театральности представления, в сочетании с многоцветностью и множеством неожиданных придумок, Петрицкий создает в опере «Турандот» в 1928 году в Харькове. Поиски Петрицкого в «Турандот», как и поиски Нивинского, не сводились к простому возрождению традиций народного площадного театра. Оба художника стремились к максимальному выражению игровой стихии театра, к яркой театрализации спектакля.

Другой талантливый украинский театральный художник В. Меллер, с именем которого связаны поистине новаторские достижения театра «Березиль» (получившего в 1934 году название Харьковского театра имени Т. Г. Шевченко), стремится к самоограничению в выборе выразительных и изобразительных средств, к геометризации форм как максимально выразительных. В декорациях к «Мазепе» Ю. Словацкого (Театр имени Т. Шевченко, Киев, 1921) В. Меллер и режиссер К. Бережной находят свою историческую интерпретацию, в одно и то же время и обобщая, абстрагируя и конкретизируя место действия отдельными бытовыми деталями.

Сотрудничая с украинским режиссером-новатором Лесем Курбасом в театре «Березиль», художник стремится к яркой и конструктивной форме своих сценографических решений, считая, что именно точно найденный ритмический рисунок конструкций поможет и актеру, и публике глубже вникнуть в смысл спектакля, ярче воспринимать театральное действие. Кроме того, Курбас и Меллер были уверены, что форма способна непосредственно воздействовать и на подсознание человека.

В постановке «Джимми Хиггинс» по Э. Синклеру (режиссер Курбас,

1923) В. Меллер создает ритм разновысоких конструкций и применяет экран. На сцене расположены полукругом станки-площадки с ограждениями и телеграфными столбами. Справа — экран, на который проецировались кинокадры, усиливающие смысл той или иной сцены: марш кайзеровских войск, банкет буржуа, уличные бои во время гражданской войны в России и пр. Отчуждение конкретного места действия плакатно подчеркивалось подвижными ширмами, на которые были наклеены и афиши самого «Березиля».

Точечное освещение позволяло проявлять в пространстве то одного, то другого персонажа во время диалогов, а детали декораций были знаками, которые во взаимодействии с актерами вызывали ассоциации у публики.

В спектакле «Газ» Г. Кайзера (1923) В. Меллер совместно с Лесем Курбасом отказались от сценического занавеса, обнажили кирпичную стену с надписью: «„Газ" Кайзера», разместили на заднем плане фермы, кран. Ритм станков помог построить динамичную пластику актеров. Костюмы в спектакле были как бы социальными знаками-плакатами: рабочие — в прозодежде, капиталисты — во фраках. Эксперимент с «Газом» был попыткой подойти к театру социальной маски.

Опыты поисков новой сценической образности были только частью активной театральной жизни страны. Первые десятилетия XX века ознаменовались революционными сдвигами в европейских театрах. Прогрессивные режиссеры и художники понимали, что старый натуралистический театр отжил свое время. Бурно развивающиеся события начала XX века требовали от театра живо откликаться на злободневные проблемы, пробуждать у зрителя самосознание, активизировать его в борьбе за прогресс, за идеи гуманизма, за революционные преобразования общественного строя и самого человека.

Наряду с реформаторами сцены Аппиа, Крэгом, Фуксом у истоков сценографии нашего века стоял польский художник, поэт, драматург, реформатор театра С. Выспянский.

В своих работах Выспянский придает символическое значение цветовому решению декораций и костюмов.

В спектакле «Освобождение» (Краков, 1903) Выспянский обнажает сцену, убирает занавес, прибегает к приему установки и смены элементов сценографии во время спектакля. Детали в спектакле гармонически вписывались в целостный замысел постановщика. Смену деталей производили машинисты сцены. Развивая этот прием, актеры также надевали костюмы на глазах у публики.

В спектаклях «Свадьба» и «Болеслав Смелый» Выспянский театральному реквизиту и мебели придает символическую многозначность.

В 20-е годы польский художник А. Пронашко, много

сотрудничавший с режиссером Л. Шиллером, культивирует на польской сцене пространственные архитектурные решения в стиле конструктивизма. Пронашко склонен к рационализму, поэтому и его сценографическим решениям присуща определенная сухость и сдержанность.

А. Пронашко «стремился к геометрической ясности и почти математической точности, к выявлению ритмической закономерности движения» (2. 81gгe1eсЫ. «ШегипЫ всепо&gaШ \У8р61с2e8пер», \Уагза\та, 1970, с. 309).

В «Дзядях» А. Мицкевича (1932) художник ищет символическое обобщение сценической среды, уходя от конкретизации места действия. Сценическая структура состоит из геометрических прямоугольных объемов разной высоты и разных габаритов. Пронашко стремится найти такое объемно-ритмическое построение элементов среды, которое соответствовало бы монументальному строю поэмы. Актеры, находившиеся на объемных деталях среды, напоминали монументы, а мизансцены приобретали символическое звучание.

Раннее произведение А. Пронашко «Ахиллеида» С. Выспянского (1925) создано под влиянием кубизма. Здесь — поиски соотношений объемных деталей и геометризированных живописных элементов, создание динамики за счет контрастов прямых, острых углов и плавных линий. Взятymi элементами декораций — дань времени — были лестницы и ступенчатые станки.

Новые театральные и сценографические идеи требовали и реформы зрелищных зданий. Замыслы прогрессивного немецкого режиссера Э. Пискатора, создателя «Пролетарского театра», нашли свое воплощение в архитектурном проекте В. Гроппиуса в 1928 году. Театр В. Гроппиуса и Э. Пискатора имел, по замыслу, овальную форму зала. Часть зрительских мест амфитеатра располагалась на вращающемся круге. На этом же круге находился смещенный от центра малый круг. Открытая сцена с рельсовыми дорогами для больших фур примыкала к передней части амфитеатра. Специальные площадки вместе с декорациями могли выезжать как на сцену, так и на дорогу, опоясывающую зрительный зал. Авторами театра предусматривалась также серия экранов-стен, на которые можно было проецировать статичные и движущиеся изображения для усиления и дополнения сценического действия. Подобное устройство сцены и зрительного зала давало возможность, перемещая зрительские места, устраивать действие в зрительном зале на круге, на просцениуме и т. д. Проект Гроппиуса — Пискатора, хотя и не был реализован, оказал значительное влияние на развитие современной сценографии.

В 1921 году в Нью-Йорке художник Р. Эд. Джонс создает сценографию к спектаклю «Макбет» У. Шекспира.

Джонс воплощает свой замысел в системе ширм, состоящих из

перевернутых треугольников, касающихся своими вершинами планшета сцены. Проемы между треугольниками образуют подобие стрельчатых арок готической архитектуры. Применение треугольников и ритмическое их расположение, разновысокость элементов придают особую динамику и трагическую напряженность всей композиции. Форма ширмы противопоставлена архитектуре зеркала сцены, завершающегося аркой. Благодаря этому усиливается воздействие самой конструкции. Ширмы светящиеся, что усиливает динамику декораций.

В этом же году другой американский художник Н. Бел-Геддес создал пластическое объемно-пространственное решение к спектаклю «Божественная комедия» по Данте. Сценографический замысел Бел-Геддеса можно назвать грандиозной белой скульптурой, состоящей из гармонического сочетания ритма бесконечного количества ступеней и нацеленных ввысь крыльев фантастических объемов-скал. Художник программирует пластический рисунок перемещения актерских масс, которые заполняют эту гигантскую игровую площадку. Мощные потоки верхнего света высвечивают самое главное в данный момент, превращая его в объект внимания публики. Самое важное для американского художника — слияние ритмов пластики актеров с пластикой сценографии, причем персонажи в его решении становятся неотъемлемой частью сценографии.

Даже из очень краткого экскурса в прошлое видно, сколь живительными для всей современной сценографии и для творчества отдельных художников театра стали лучшие достижения театра прошлого. Но это не значит, что уже все открыто и найдено в этой области творчества, ведь сегодняшний художник театра не комбинирует давно открытые приемы, материалы, а занимается полноценным творчеством, которое, в свою очередь, приводит к рождению новых художественных идей.

Сценография на современном этапе своего сложного развития достигла значительных успехов. Можно сказать, что сегодня наступил качественно новый этап в сценографии, не похожий на предыдущие, но уходящий корнями в глубины традиций. Знаменательно, что новаторские поиски основаны на вдумчивом использовании традиций, накопленных мировым театром в области сценографии за всю историю его существования.

С каждым годом жизнь ставит перед театром все более сложные задачи, а театр, в свою очередь, ставит новые задачи перед своими художниками. Изменяется эстетика современного театра, более четкими и обоснованными становятся критерии в оценке искусства сценографии. Развитие сценографии — процесс сложный, иногда бурный, иногда замедленный, порой очень противоречивый. Сегодня существует такое многообразие творческих методов и стилевых направлений, такое разнообразие манер в работах разных художников стран мира, что трудно

провести четкую классификацию в исследуемой области.

По сути, если вдуматься, то исконно игровая стихия театра, его жизненная необходимость синтезировать в себе другие виды искусств и достижения техники и преломлять этот синтез через широкий диапазон присущей ему условности позволяла сосуществовать в определенном отрезке времени театрам с разными творческими лицами и несколькими манерами игры. Условность, неприемлемая или почти неприемлемая в других видах искусства, предопределена самой природой театра, его спецификой.

Представим себе такую привычную для театрального зрителя сцену.

Белая кухонная мебель: стол, стулья. За столом люди. На столе — натюрморт: хлеб, фрукты, овощи, посуда. Сзади, за столом, висит окно, совсем настоящее, даже с подоконником. На подоконнике цветок в горшке. На окне занавески. Стен нет. Потолка нет. Дверей нет. Но за окном деревья. Целый сад. Видно, как в этом саду гуляет влюбленная пара. При этом мебель может выезжать и уезжать на специальной площадке.

С точки зрения правды театра, показанная сцена в высшей степени реалистична. Истоки ее реалистической условности можно отнести в равной мере и к традициям театра разных стран и народов.

Зрителю понятно, что в театре применен симультанный способ сценического решения. Театр обеспечил себе возможность показа одновременности разных действий, доверяя знаниям и фантазии публики.

Театру доступен такой язык выражения, который был бы сочтен нереалистическим в других видах искусства. Ведь нас невозможно убедить, например, что изображенное на картине одно дерево — это целый лес, а корыто с водой — это море или река... Театр же пользуется таким условным языком многие века.

В самом общем плане можно отметить сегодня две главные тенденции в развитии сценографии. Обе эти тенденции не новы, но развитие их приобретает новую окраску.

Первая — продолжение освоения театральных зданий: сцены-коробки, зрительного зала, фойе театра. Борьба художников и режиссеров с замкнутым архитектурным объемом сцены-коробки выражается в том, что они выносят действие на авансцену, в зрительный

зал и фойе, ищут новые образные структуры, менее зависимые от архитектурной заданности сцены. Эти поиски уже имеют свои традиции. Достаточно вспомнить начинания В. Мейерхольда, Э. Пис-катора, Н. Охлопкова и других.

Вторая тенденция — создание сценографии вне театральных зданий. В рамках этой тенденции к раскрепощению сценического пространства, которая становится довольно активной, существуют два направления:

а) экстерьерная сценография, то есть сценография вне закрытых

помещений: в парке, на площади, на улице и т. д.;

б) интерьерная сценография, то есть сценография хотя и вне специальных зрелищных зданий, но все же стремящаяся к замкнутому архитектурному пространству: представления в старинных дворцах, на руинах античных театров, в подвалах и т. д.

Снова-таки, говоря о театре улиц, можно вспомнить советский политический театр после Великой Октябрьской социалистической революции, постановки Н. Охлопкова, проекты современного агиттеатра художника А. Бабичева, театры на грузовиках и под открытым небом в годы Великой Отечественной войны.

Если говорить о выразительном языке сценографии нашего времени, о ее действенном материале, то можно отметить возросший интерес к достоверному предмету, к настоящей вещи, настоящим строительным материалам сценографии. Значение осязаемости материала не только не ослабевает, но становится доминирующим.

Важными средствами выражения становятся исторические документы.

Интересно, что при такой приверженности к натуральности предметного мира сценография стремится в то же время к поэтическому построению своих образных структур. На смену жесткой однозначности пришли поэтическая метафора и поэтическая символика.

В современной сценографии сосуществуют два главных принципа построения. Первый — единая установка или симультанность с незначительными изменениями в деталях по ходу действия. Второй — расчленение и максимальная действенная трансформация изначальной структуры. По своей значимости оба принципа представляют равную эстетическую ценность, если они вытекают из сущности драматургического построения пьесы и творческих задач театра.

В творчестве художников театра можно также отметить работы, эстетическая ценность и образные значения которых проявляются еще до начала сценического действия. В процессе спектакля такие сценографические решения продолжают развиваться и вступают в активное взаимодействие с актерами-персонажами.

Есть работы, эстетическую ценность которых и их образность мы способны осознать только в течение спектакля, по мере развития сценического действия.

Сейчас наблюдается стремление сделать сценографию еще более пластичной, более скульптурной. Нет, это не значит, что сценография станет цитировать произведения скульптуры и заполнять ими сцену. Видимо, это стремление приведет к еще большей художественной и функциональной совершенности форм структуры сценического пространства.

В последние годы театроведы и художники театра стали

поговаривать, что наступила некая творческая стабилизация в развитии сценографии. Значительно вырос средний творческий и профессиональный уровень художников театра. Все они в большинстве своем овладели новыми достижениями в области сценографии, освоили традиции. А новых, ярких творческих всплесков вроде бы и нет...

Действительно, средний уровень работ художников театра вырос за последние годы. Эстетические достижения лидеров в этой области искусства активно осваиваются остальными. Наверное, в общем театр от этого не проигрывает. Что же сегоднястораживает театроведов?

Во-первых, то, что композиционные схемы освоения сценического пространства стали общим достоянием. В этом усматривается штамп.

Во-вторых, затасканность театральных приемов.

В-третьих, ограниченный отбор материалов для реализации художественного замысла. Имеется в виду применение фактур.

Да. Все три перечисленных пункта действительно имеют место. Итак, что же, круг замкнулся? Что же будет со сценографией далее? И что вообще следует считать открытием в этой области? Вопросы эти достаточно сложны и требуют детального изучения.

Практика показывает, что там, где композиция рождена художественной идеей, она всегда будет действенной и новой. Другой вопрос — театральные приемы. Но прием — неизбежная принадлежность любого ремесла.

Творчество тоже содержит в себе элементы ремесла. Без ремесла нельзя достигнуть и вершин творчества. Поэтому уже сложившиеся приемы и те, что возникнут в будущем, следует рассматривать как закономерные.

Теперь — ограниченный выбор фактур. Своего рода однообразие фактурных решений. Давайте посмотрим, какие фактуры в основном используются в сценографии. Дерево, железо, холст, мех, бархат, рыболовные сети, разные краски. Вот, пожалуй, самые ходовые фактуры. Но есть ли реальная возможность расширить ассортимент выразительных материальных средств сценографии? Является ли факт активного массового использования этих фактур данью моде? Или совершился факт естественного закономерного отбора фактур для применения их в театре? Никто не станет отвергать значение моды в искусстве. Это надо учитывать. Но следует понять и другое. Такие материалы, как дерево, холст, полотно, рогожка, железо (жесть), мех, вязанные из шерсти вещи окружают человека многие века. Из этих материалов человек создает кров, уют, одежду и пр. Фактуры этих материалов, осязательность этих материалов физически глубоко стали близки человеку, он не мыслит себе без них жизни. Осязательность этих материалов в разные моменты жизни вызывала у человека горечь и радость, отвращение и наслаждение, любовь и страх. За многие годы

в памяти человечества накопились огромные кладовые знаний и ощущений относительно часто применяемых в быту материалов, их фактур. С каждым из перечисленных материалов, с их ощутимостью у человека связаны разные воспоминания. Естественно, что включение именно "этих фактур в спектакль, да еще не формальное включение, а включение в образную динамическую структуру, может вызвать у действующего актера и зрителя самые сложные ассоциации, самые сложные чувства.

Вторая сторона, оправдывающая столь активное применение таких материалов,— они относительно легки, доступны любому театру и недорого стоят. И с этим фактом нельзя не считаться. Ясно, что театру трудно использовать для создания предметного мира сцены те материалы, которые много весят и не транспортабельны для сцены, или же хрупкие и недолговечные, горящие, плавящиеся. Синтетические материалы хоть и удобны, но токсичны и запрещены пожарной службой для эксплуатации на сцене.

В результате получается, что выбор простых и надежных в эксплуатации недорогих материалов стал в определенном смысле и эстетической нормой современного театра, явлением закономерным.

Конечно, мудро поступали в минувшие годы мастера театрально-декорационного искусства, пользовавшиеся деревом и холстом, сеткой и полотном: они гримировали эти фактуры слоем краски. И были последовательны до конца. Даже доски созданных на сцене деревянных заборов окрашивались в нужный тон и специально расписывались «под доску», иногда на них еще писались тени и солнечные блики... Зато никто не упрекал такой театр, что он зарпортовался в выборе фактур...

Думается, что и ограниченным количеством цвето-фактур можно создавать сложные, интересные, философски осмысленные сценографические решения. Возможно же было создание шедевров мировой живописи минимальным количеством цветов краски!

Массовым явлением стало внесение на сцену натуральных деревьев, веток, цветов и пр. Что побудило художников театра к этому? Тоска по природе, уходящей все дальше и дальше от города? Неумение написать эти деревья, создать их бутафорскими средствами? Дошло до того, что сцену иногда буквально заселяет целая роща, лес...

Все было понятно, когда на сцену принесли ветку. Она была знаком сада, леса с древнейших времен. Но зачем же такое многословие? Зачем десятки берез ставить на сцену? Да еще насыпать много кубометров земли? С чем это связано? Что в этом кроется? Конечно, тоска по живой природе, желание вернуть, удержать достоверные привычные ощущения, которые вот-вот грозят быть вытесненными урбанизмом, боязнь потерять общение с природой, утратить способность наслаждаться

ею. Все это, конечно, заставляет театр активно включать элементы живой природы в свою творческую ткань. Проблема взаимоотношения человека с природой, как источника душевного и творческого вдохновения, стимулятора духовных начал, не может не волновать художников театра в век бурного технического прогресса. Ноты актуальности этой проблемы они находят в драматургии Чехова, Горького и других авторов.

Возможно, толчком к новому всплеску советской сценографии в послевоенные годы были «Аристократы» Н. Погодина в Московском театре имени Вл. Маяковского. Спустя двадцать два года после постановки спектакля Н. Охлопков в 1956 году, по совету Б. Брехта, возобновил его.

В «Аристократах» Охлопков искал синтез выразительных средств театра. Он и соединяет, и противопоставляет разные формы существования актеров на сцене. В спектакле слились принципы площадного, игрового театра со своей знаковой системой, по-новому осмысленной режиссером, и принципы театра психологического, с серьезными размышлениями о сути жизни. Театральность спектакля вращалась в жизненность, жизненность — в театральность. Спектакль — монтаж. Мизансцена за мизансценой. Захватывающая сила точно выстроенных ритмов.

...Откровенно обнажен сценический помост. Полуобнаженные босые парни парятся с вениками. Обрызгивают себя воображаемой водой... Пластика актеров скульптурно выразительна. Символически выразителен каждый предмет, с которым они работают. Предметы в спектакле тщательно отобраны. Здесь не может быть случайности. Каждый предмет во взаимодействии с актерами играет свою сложную роль. Функции предметов не утилитарны, а глубоко образны. Воздействие их не только эмоциональное, но и психологическое.

...Цанни растягивают на площадке кусок зеленого атласа. Они поднимают его и опускают. На волнах полотнища блики света. Свет сконцентрирован только на этом куске ткани. Сквозь прорези в атласе то показываются, то исчезают головы Кости-капитана и вора по кличке Лимон. Между ними спор, затем борьба. Голова одного больше не показывается. Другой направляется к берегу.

Цанни колышут ткань с прорезями. Блики мерцают по блестящей глади атласа. А зрители видят море. Холодное и суровое. В котором идет жестокая борьба двух. К берегу вернулся только один...

Открытая игра не снизила психологического напряжения сцены. Наоборот. Напряжение еще более усиливалось за счет обнажения приема.

В другой сцене Охлопков пользуется уже не зеленым, а белым

куском ткани — это снег. Лыжница в спортивном костюме — она идет на месте, — а мимо проходят цанни в голубых костюмах и проносят веточки ели, сосны, туи. Скорость их движения возрастает, и мы видим, чувствуем, как быстро бежит на лыжах девушка.

Луч света освещает как бы только часть целого. Два деревянных ящика обозначают склад, тачки — стройплощадку и т. д. С одной стороны, каждый предмет на сцене был только знаком, что-то обозначавшим. Что-то очень конкретное. С другой — это настоящие, живые, осязаемые, легко узнаваемые предметы, за каждым из которых мы просматриваем его историю. Это создает точную психофизическую атмосферу, помогая и актеру, и публике верить в изображаемое.

Предметы, включенные в точную действенно-пластическую систему, вызывают самые сложные ассоциации.

Советская сценография за последние двадцать лет качественно выросла. Важным стимулятором явилось взаимопроникновение и взаимообогащение культур союзных республик.

Социалистический реализм дал возможность каждому национальному театру, каждому отдельному художнику театра найти свой творческий стиль, вести большую экспериментальную работу в области эстетического освоения действительности. В том-то и сила и прелесть искусства театра, что каким бы новаторски необычным оно нам не представлялось, ниточка традиций никогда не обрывается в его жизни... Она не тянет театр назад. Нет! Она, эта сказочная ниточка волшебного клубка искусства, только закреплена там, где-то вдали, в прошлом, в глубине веков... Клубок разматывается, разматывается... И ниточка тянется только вперед!..

В 1960-е годы театры тяготеют к лаконичным и в чем-то илакативным решениям. Поэтическая краткость противопоставляется натуралистическому бытописанию, елейной музейности, бытовавшей на подмостках. Напряженность сценической среды достигается сочетанием так называемых малых архитектурных форм и объемов. Художники активно включают в спектакли пандусные станки четкой геометрической формы. Появились жесткие фактурные кулисы-пилоны, часто наклоненные в разные стороны или со скошенными сторонами. Динамика достигается за счет ритмического построения деталей, их остроугольности и асимметричности. В борьбе с натуралистическими тенденциями потребовались мобильные, яркие, броские, активные формы.

Часто монтировщики сцены или актеры ставят на игровую площадку мебель во время действия. Количество ее до аскетичности минимально. Реквизит тоже минимальный, иногда он исключен вообще. В структуру спектакля активно вводятся экраны для проекции. Художники гиперболизируют предметы, доводят их до символического

звучания. Так, Г. Гуния на эскизе к «Гамлету» (1966) изображает крестообразную площадку, напоминающую каменный пол замка. А из глубины сцены, из темноты, возникают огромные детали (например, светильники со свечами). На площадке — скамья натуральных размеров и достоверной формы.

П. Лапиашвили находит архитектурный пластический образ в спектакле «Пиромани» Г. Нахупришвили (Тбилисский театр им. Ш. Руставели, 1961), эквивалентный психологическому настрою представления. Он создает несколько сценических площадок, обрамленных архитектурными арками. В каждой такой маленькой сценке художник помещает настоящую мебель (количество ее минимальное): стол, табуретку, бочку, прилавки и т. д.

Задачи, которые решают художники театра в последующий период,— создание такой трансформирующейся пластической системы, которая приобретала бы метафорические значения. Отдельные элементы создавали необходимую характеристику места действия. В то же время пластическое построение в целом должно было побуждать к возникновению более сложных ассоциаций в сознании публики.

И. Сумбаташвили пластически и живописно осваивает все огромное пространство сцены Центрального театра Советской Армии («Смерть Иоанна Грозного» А. Толстого, режиссер Л. Хейфиц, 1967). Кремлевская архитектура дана намеками. На трех стенах из бело-серого холста аппликация и росписи куполов, окон. Сбоку и сзади в стенах низкие двери стрельчатой формы. Войти можно только наклонившись. На малом круге сцены художник строит архитектурный куб, каждая сторона которого оказывает различное эмоциональное воздействие. Актеры действуют и наверху куба. Динамическая напряженность создается за счет пространственного изменения соотношения сцены с перемещающимся кубом. Так как перемещение это создается двумя кругами (большим и малым), то вариантность трансформации пространства достаточно велика.

Для постановки оперы Д. Шостаковича «Катерина Измайлова» (Киевский театр оперы и балета имени Т. Г. Шевченко, 1965) художник Д. Боровский и режиссер И. Молостова создают сложную¹ конструкцию, трансформации которой во время действия усиливают драматизм спектакля.

Д. Шостаковича заинтересовал сильный характер русской женщины, которая от природы была наделена добротой. Но условия тогдашней домостроевской России, атмосфера жестокости, лжи, травли, слезки изуродовали натуру Катерины, искалечили ее жизнь. Она совершает жуткие поступки. И несет за них моральное и физическое наказание. Постановщики задумали спектакль о трагедии совести...

Художник создает замкнутое тремя толстыми дощатыми стенами

пространство. За этими стенами зеленеют и цветут деревья, за ними — жизнь. А Катерина замкнута в деревянной крепости, из которой ей так и не удалось вырваться по своей воле. Только в финале, когда исчезают давящие стены, мы видим не то пристань, не то плот, на котором ожидают этапа каторжане. Кажется, наступает освобождение, врывается бескрайний простор, но это только душевное освобождение... а дальше — трудный и далекий путь на каторгу... В финале спектакля каторжанин скажет: «Разве для такой жизни рождается человек?!»

Стремясь к созданию образной конструкции, художник и режиссер не отказываются от конкретизации места действия. Узнаваемость места действия достигается точным отбором условных знаков, так или иначе известных зрителю. Так, образ амбара создается при помощи распахнутых больших горизонтальных створок в стенах. Комната Катерины обозначается появлением иконостаса, большой кровати и занавесок. В сцене свадьбы открыты ворота в задней стене, расставлены большие дубовые столы. Систематизацией конкретных предметов и вещей, включенных в образную структуру, достигается концентрация трагического звучания сценографии. Сценические построения Д. Боровского этого периода отличаются жесткой внешней конструктивностью и замкнутостью пространства. Так, например, в спектакле «На дне» Максима Горького (режиссер Л. Варпаховский, 1963) Киевского театра имени Леси Украинки Боровский нашел конструктивную идею ночлежки в первой части и замкнутого двора — во второй. Конструкции тесно взаимосвязаны с логическими внутренними построениями сценографии. Боровский никогда не оставляет обнаженную, чисто функциональную конструкцию. Конструкция для него — остов, который в процессе спектакля обрастает действенной тканью...

К 1970-м годам усложняется образная ткань сценографии. Она становится многослойной. Причем каждый слой находится в конфликтной связи с соседним. Расслоение структуры сценографии не ведет к распаду форм, но в напряженном поле, возникающем между полярными слоями, легче исследовать максимальное проявление каждого элемента структуры.

Художники научились создавать структуры с подвижными связями, что открывает значительно большие возможности включать элементы сценографии во взаимодействие с актерами персонажами. Взаимодействие это уже не только однозначно функциональное, оно способно возбуждать глубокие эмоционально-психологические потрясения. Для удобства исследования по вопросам физиологии и психологии сценической среды, в которой живут и действуют актеры-персонажи, прибегают к препарированию ее, исследуя целое через частное. Для максимального проявления жизненности каждого элемента среды отдельные элементы выстраиваются в новые связи. В этих новых

связях один элемент усиливает действенное звучание другого. Звучание это становится неимоверно напряженным, если рядом окажутся два разнородных элемента. Условие исследования — элементы-предметы среды должны быть максимально достоверными для определенного времени, но с индивидуальной характеристикой-биографией.

Декорации в спектаклях «104 страницы про любовь» и «Снимается кино» Э. Радзинского, «В день свадьбы» В. Розова режиссера А. Эфроса, художников Н. Сосунова и В. Лалевич (Московский театр имени Ленинского комсомола) — это запутанная схема, в которой непросто разобраться. Кажется, актерам-персонажам в созданной сценической среде неуютно и трудно жить. Между отдельными предметами и вещами структуры среды словно пропущен ток, соединяющий их в единую цепь. Среда всегда откровенно беспокойна. Беспокойство это передается и актерам, и публике.

В спектакле «Снимается кино» (1965) сцена хаотично заставлена кинопрожекторами разных габаритов и высоты, металлическими станками. Тут же какой-то ящик, лист железа. Сзади весь хаос замыкается сеткой, за которой темно-серый задник.

Кажущаяся алогичность построения такой сценографии имеет свою внутреннюю логику, подчиненную образной системе спектакля. Симультанный принцип декорации обеспечивает быстрый монтаж эпизодов. Арматура и набор электроаппаратуры создают атмосферу киностудии. Ощущение хаотичности соответствует психологическому состоянию героя спектакля.

А. Эфрос фетиширует настоящие предметы, уделяя им большое внимание. Но главные действенные, игровые значения предметов проявляются во время спектакля.

Режиссер другого творческого почерка Ю. Любимов строит спектакль на принципах полного откровения и доверия к зрителю. Московский театр драмы и комедии на Таганке в своих спектаклях раскрывает перед зрителями условия игры. Кроме того, все действенные превращения с декорациями происходят на глазах у публики. Ю. Любимов продолжает и развивает многовековые традиции театра игрового. Таганке, как театру поэтическому, чужды описательные, бесстрастные декорации. Любимов не только включает в канву спектакля настоящие предметы, которые помогают актеру в работе, этого мало,— предметы, вещи становятся так необходимы актеру, что он не может без них творить, они воодушевляют актера, обогащают его действия. Вещи, предметы включаются в такую сложную образную систему, что во взаимодействии с актерами-персонажами они сами влияют на фантазию и эмоции публики. Для выражения своих идей Любимов ищет оптимальную, предельно подвиншую художественную форму. Предметный мир деформируется, расщепляется и уже в элементарном, интегрированном виде принуждается к

взаимодействию с актерами-персонажами. При этом как бы обнажаются нервы вещей на сцене и их образное обнажение создает высокочастотный ток сценического действия.

Стихию площадного театра, традиции и принципы агитационного политического театра в соединении с современными выразительными средствами приносит Любимов в спектакль «Десять дней, которые потрясли мир» по Д. Риду (художник А. Тарасов, 1965). Спектакль начинается еще на улице: транслируются революционные песни, солдаты при входе в фойе накалывают билеты на штыки, в фойе — лозунги, плакаты, красногвардейцы...

На сцене обнажена вся механика и светоаппаратура. Актеры на глазах у публики надевают маски, готовят сцену к началу спектакля. В этом спектакле переплетены массовое действо, элементы откровенной публицистики и плаката, пантомима, проекции и сложная партитура света.

Истинных глубин искусства Театр на Таганке достиг в спектаклях «А зори здесь тихие...» Б. Васильева (режиссер Ю. Любимов, художник Д. Боровский, 1971) и «Гамлет» У. Шекспира (постановщики те же, 1972).

...Большие брезентовые полотна (речь идет о подготовке спектакля «А зори здесь тихие...») расстелили во дворе автопарка, на асфальтированных площадках. Протекторы шин грузовика покрыли масляной краской. Медленно передвигаясь, грузовик оставлял на холстах узоры следов колес. На полотнищах получалась своеобразная композиция, напоминающая дороги... Но этого мало. Брезенты запятнали грязью и жиром. Прожгли дыры. Вшили слюдяные окошечки. Такие окошечки обычно бывают в крытых брезентовых кузовах грузовиков и в военных палатках... Художник словно снабдил брезент — эту одежду войны — целой биографией. Смотришь на грязно-зеленые полотнища и представляешь раннюю весну, серо-зеленые стволы деревьев и... грязные дороги, по которым один за другим идут военные грузовики. А в брезентовых домиках-кузовах со слюдяными окошками сидят солдаты. Они кутаются в брезентовые плащ-палатки, спасаясь от сырости и холода... Дороги войны... Они связали горькое кружево на картах фронтов...

Для решения сценической среды, в которой живут герои пьесы, художнику понадобились документально правдивые изобразительные средства: брезент, оттиски узоров шин грузовика, жировые пятна, прожженные дыры, слюдяные окошки. Его декорации должны иметь настоящие отпечатки жизни! А фантазия переплавляет жизненные факты в обобщенную правду искусства.

Вот как выглядят декорации Д. Боровского на сцене. Сценическая среда составлена из двух подвешенных полотнищ со следами колес грузовика. Брезенты — фон, на котором будет происходить действие. Фон, но не безмолвный. Самый большой брезент прямоугольной формы растянут

ближе, сбоку, и на нем рисунок следов колес, преимущественно убегающих вверх. Сзади — брезент поменьше с почти горизонтальным ритмом линий-следов. Театральные порталы затянуты офактуренным брезентом. Таким же зеленым материалом покрыт планшет сцены. В центре стоит кузов военного грузовика, по габаритам несколько преувеличен. На борту, повернутому к зрителям, надпись — ИХ 16-06. В кузове «едут» девушки-зенитчицы. В дальнейшем, по ходу спектакля, с кузовом происходят метаморфозы: кузов, разобранный на доски, превращается то в березы, то в зенитки, то в болото, то в баню...

В отличие от Д. Боровского, художник М. Китаев не стремится к лаконичному выражению своих мыслей. Ему, видимо, чужд аскетизм выразительных средств. Китаев порой наводняет сцену множеством предметов и вещей. В «Тиле Уленшпигеле» по Ш. де Костеру (Рижский ТЮЗ, 1966) Китаев создает бешеный ритм вертикалей, пересекая их горизонталями арок, виселиц, помостов. Активный свет и взаимодействие актеров со сценической средой распутывают этот узел, казалось бы, хаотического нагромождения досок, канатов, бочек, колес, настилов, лестниц, перекладин, превращая его в яркие образные структуры.

В макете декорации к «Униженным и оскорбленным» по роману Ф. Достоевского (1971, не осуществлен) Китаев создает апофеоз вещиц — целую гору рухляди ушедшего в прошлое старого мира: столы, стулья, кровать, лестницы, колеса, табуреты, светильники... И все это венчается вздыбленным на костыле-стремянке старинным креслом.

В «Мертвых душах» по Н. Гоголю (Ленинградский театр имени А. Пушкина, 1974) Китаев как бы нарушает все логические связи и масштабные соотношения предметов и вещей. По обе стороны огромной тяжелой двери «столпились» полукругом, словно в ожидании своей очереди, предметы и вещи, включенные в сценическое действие. Замыкающей оболочкой этой свалки мертвых вещей является живописная панорама с тучами, куполами, летящей козой, орденом... Завершение композиции — парящая карета Чичикова, готовая в любой момент приземлиться у Манилова или Собакевича...

Ленинградский художник Э. Кочергин в своих решениях спектаклей выступает как интерпретатор пьесы и соавтор представления. Образный язык художника лаконичен и почти физиологически ощутим. Кочергин всегда учитывает психологическое воздействие пространства на актеров и публику и программирует его. Это можно проследить в «Гамлете» и в ряде других спектаклей.

Сценическая среда спектакля «Монолог о браке» Э. Радзинского (Ленинградский театр комедии, режиссер К. Гинкас, 1973) сделана из бумаги, которая в разных местах прорывается, открывая маленькие сценические площадки. Кочергин и

Гинкас как бы возрождает принцип многоярусной симультанной сцены мистериального театра. Они создают своеобразную раскадровку спектакля, монтаж эпизодов. И только в финале спектакля зритель может постичь и понять целостность образа.

Драматург Ю. Грушас не дает пространных ремарок в пьесе «Барбора Радвилайте», написанной на основе исторического материала. Автор открывает перед художником возможность быть свободным в своих фантазиях.

В 1972 году на сцене Каунасского драматического театра художница Я. Малинаускайте моделирует пластику и живопись пространства при помощи натуральных мягких материалов — шелка, бархата, хлопчатобумажных тканей, веревок. На планшете сцены лежат цветные огромные узлы из тканей, перевязанные веревками, прикрепленными к опущенным штанкетам. Сначала кажется, что это палуба, на которую погружены какие-то связанные в узлы вещи. В какой-то момент верх берет живопись, и представляется, что это сгустки красок, выдавленные на огромную деревянную палитру... И вот-вот начнется создание полотна...

Так и случилось. По воле художника краски стали оживать, приобретать необычные пространственные формы... Штанкеты медленно пошли вверх, увлекая за собой узлы тканей. Некоторые из них размотались, растрепались. И все это повисло, застыло в воздухе. Почудилось, что тронули и развязали покрытые вековой пылью узлы истории, которые таят в себе нагромождение забытых событий...

Актеры-персонажи в живописных костюмах сначала незаметны публике. Но как только стали оживать узлы, они, словно пробужденная память, явились бог весть откуда. И возник танец в королевском дворце во время пира... Фантазия художника живописно оттенила давно минувшие события.

Малинаускайте как бы раздвигает сценическое пространство при помощи ритмов красных, синих и черных бархатных драпировок, которые собраны в шторы, подборы и занавесы на задних планах сцены, изменяя глубину. Этому способствует также изменение ритмов, свисающих узлов. Каждая сцена имеет свой пространственно-пластический живописный настрой.

Латвийский художник И. Блумбергс своим творчеством вносит разнообразие в пластические средства сцены. Он тяготеет к художественно-философским обобщениям, доводя их до символического звучания.

Четырехугольный станок в спектакле «Брандт» по пьесе Г. Ибсена в Рижском театре имени Я. Райниса (1975) плывет в черном сценическом пространстве. Станок, во время движения по нему актеров, изменяет угол наклона, диктуя весь пластический рисунок спектакля, его ритм и

динамику.

Трагедию А. Гейкина «Легенда о Каупо» (Театр имени Л. Паегле в г. Вал-миере, 1973) художник А. Фрейбергс воспринимает через систему деревянных помостов с переходами и с большим колесом в центре. Колесо ассоциируется с лобным местом и с воротом колодца, с колесом пыток. Художник предполагал, что все деревянные конструкции будут поставлены на воду в специальном резервуаре.

Грузинский художник Г. Гуния в отличие от других жестких конструктивных декораций создает предельно подвижную пластическую систему из огромного плотного полотнища — кожи и натуральных толстых канатов, нагруженных большими камнями («Король Лир» У. Шекспира, Тбилисский государственный академический театр имени Ш. Руставели, 1973). Сначала на сцене помпезная карта королевства старого Лира. На ней, как участки-опухоли,— земли, предназначенные дочерям. Карта покоится на канатах. Некоторые из них, спадающие по бокам, похожи на очертания и кисти знамен. С назреванием конфликта вся мощная помпезность рушится, кожаное знамя, как бы смятое силой рока, приходит в движение, превращаясь в гигантское чудище зла. Это чудище зла в сцене бури будет конвульсировать, пыхтеть, бугриться, распластанное под ногами Лира, сбивать с ног Шута и Кента. Цепляясь за канаты, они едва унесут ноги, когда вдруг это полотнище-чудище взлетит вверх, увлакивая их в своем вихре. Ослепленного Глостера канаты-щупальцы парализуют, а Эдмонд (в цене поединка с Эдгаром), который тянул к себе кожу, чтобы защититься ею как щитом, запутается в месиве кожи и канатов.

В финале, когда Лир умирает, поочередно судорожно дергаются парализованные нервы-канаты. Они медленно опускаются, вздрагивают в ритме замедляющихся ударов сердца короля. Ранее упругая кожа бесформенным саваном накрывает Лира и Корделию.

Интересное явление — творческое содружество трех художников Грузии. Много лет работают вместе О. Кочакидзе, А. Словинский и Ю. Чикваидзе. Обращают на себя внимание симультанные декорации, созданные ими к спектаклю «Свой остров» Р. Каугвера (Тбилисский театр им. А. Грибоедова, 1971). Симметричная композиция. В центре — конструкция моста с лестницами, из которого вырастает целое дерево производственных труб, напоминающих клубы дыма. Опущены фермы с прожекторами. Ритм дверей. И мебель: койки общежития, журнальный столик и стулья, а между ними — директорское кресло и стол. Художники создают напряженный ритм сцены четкой графикой предметов. Нет бытописания, есть узнаваемость, способствующая выразительности и богатству метафорического языка спектакля.

Армянский художник С. Арутчан в сценографии к спектаклю «Салемские колдуньи» А. Миллера (Ереванский театр имени Г.

Сундукяна, режиссер Гр. Каплянян, 1965) создает средствами пластической архитектуры единую установку.

Конструкция, состоящая из дороги, консольного выступа-балкона, опирающегося на большой крест, вызывает ассоциации с жестокими временами инквизиции, угнетения и насилия. Тени от конструкции на заднике, специально включенные художником в замысел, усиливают эмоциональное восприятие.

Большой вклад в развитие современной сценографии вместе с художниками театра братских советских республик вносят художники ; Украины. Расцвет украинского советского театра во многом связан с творчеством целой плеяды талантливых художников театра, которые наследовали и наследуют лучшие традиции украинского народного театра и украинского народного искусства, развивая их по законам современной эстетики. Украинские советские художники театра всегда обогащали свой творческий опыт лучшими достижениями русского и советского театра. В свою очередь именно украинская сценография оказала значительное влияние на развитие советского театра.

В. Березкин в статье по поводу выставки украинских художников театра в Москве писал: «Принципы действенной сценографии, разрабатываемые ведущими украинскими художниками, выведены Д. Боровским на всесоюзную сцену. И здесь хочется вспомнить о том, что на украинских подмостках работали такие выдающиеся мастера, как В. Меллер и А. Петрицкий, что именно с Украины пришли в советскую сценографию блистательные художники Н. Акимов, А. Босулаев, Н. Шифрин, А. Тышлер, Ф. Федоровский и другие.

Вероятно, в глубине народных традиций есть на Украине какие-то корни, которые время от времени рождают самобытно мыслящих художников сцены (см.: «Театр», 1972, № 8, с. 81).

Украинский художник сегодня, по мысли А. Драка, «создает декорацию-концепцию, своеобразную театральную-философскую модель мира, которая формирует образную структуру спектакля, определяет его темпоритм и даже способ пребывания актера на сцене, его пластику, интонационный строй» (см.: «Вггчизна», 1975, № 3, с. 199).

Ф. Нирод, добиваясь действенности декораций, не отказывается от соединения плоскостной изобразительности с перемещающимися во время спектакля объемами.

В постановке «Гибели эскадры» В. Губаренко (по А. Корнейчуку) Киевского театра оперы и балета имени Т. Шевченко (1967) художник при помощи наклонного станка (палуба) и разной формы опускающихся сверху плоскостей цвета брони добивается образной действенной трансформации сценического пространства.

Атмосферу трагедии У. Шекспира «Ромео и Джульетта» (Киевский театр оперы и балета имени Т. Шевченко, балетмейстер А. Шекера, 1971)

Нирод усиливает точно найденной для балета сценической средой. Огромные блики средневековой архитектуры как бы сжимают пространство сцены. Кажется, все в мире сдвинулось... Вместе с конфликтом двух семейств вступает в «борьбу» и архитектура их дворцов. На заднем плане Нирод построил арочный мост, на который ведут с двух сторон лестницы. Это сцена площади. Здесь — бои не на жизнь, а на смерть между членами семейств Монтеки и Капулетти.

В сцене свидания опускается большая цветущая ветка. Джульетта на балконе, Ромео пробирается к ней. Диалог жестов. Лучи света. Внимание публики сконцентрировано на сцене первого объяснения в любви.

В сцене бала опускается ряд арочных перекрытий — блоков с канделябрами. Рорят свечи. Впечатление огромного зала. Гости танцуют. И только Джульетта ощущает какую-то непонятную тревогу...

В 1975—1977 годах художником театра Д. Лидером в содружестве с режиссером В. Булатовой был произведен интересный творческий эксперимент. В едином стилевом сценографическом решении осуществлены два спектакля: «Карьера Артуро Уи» Б. Брехта и «Макбет» У. Шекспира (Хмельницкий музыкально-драматический театр имени Г. Петровского).

Смысловая основа решения: улица — перекресток истории. Улица — как вечность, в равной степени принадлежащая прошлому, настоящему и будущему. Улица внешне парадная и даже торжественная, ее поливают из шланга, ежедневно, ежечасно смывая грязь... Но в любой момент она, эта улица, казалось бы немая, может стать свидетелем прошлого в будущем... За внешней чистотой и лоском кроются трагедии и язвы несправедливой действительности общества угнетенных и угнетателей. В «Карьере Артуро Уи» — металлический станок-улица с канализационными люками, накрепко задраенными крышками, чтобы скрыть смрад и заразу города. Но вместе с помоями, гнильем и хламом люки скрывают фашиствующих молодчиков, бандитов и грабителей... Над станком, по бокам, чинные ряды металлических литых столбов, опутанных осветительной арматурой. В центре на проводах тяжелый светофор времени... Клерки треста цветной капусты собрались на свое собрание. Они поднимают крышки, обнажив зияющие колодцы, кладут их на треноги и садятся... А в пивной остаются только две треноги с крышками люков. Одна крышка — миска, в ней Догборе с сыном моет пивные кружки, вторая — стол...

...Риббе обвиняют в поджоге рейхстага. Обвиняемые стоят в расщелине, образованной разъехавшимися частями станка. Охранка в коричневых кожаных костюмах направляет прожекторы на столбах в глаза подсудимому...

...Кладбище. Люки вздыблены. Из дыр высунулись головы с плечами и застыли в оцепенении. Мертвый голубоватый подсвет из люков делает

лица металлическими, и они как бы сливаются с круглыми крышками, стоящими 'за ними, Похоже, что это надгробия на военном кладбище... Бюсты, бюсты, бюсты... И вдруг они исчезают и закрывают за собой крышки.

...В сцене сада крюки, вытаскивают из люков всякий хлам, подымая его гирляндами вверх, как некие выющиеся парковые растения. Это розарий Дал-фита...

В «Макбете» Д. Лидер тоже оставляет систему люков. Остается и перекресток. На сцене какие-то тряпичные кочки. Грязного, болотного цвета, словно сотканые из трясины, веревок... Кочки оживают. Похоже, вскрылись нарывы: кочки превратились в ведьм, взлетевших ввысь на своих длинных хвостах-юбках. Из люка появляется голова, руки «головы» держат крышку-таз. Макбеты смывают в тазу кровь... В финале, после убийства Макбета, ведьмы, переступая через его труп, роняют свои хвосты-юбки. Тряпки укрывают тело Макбета, превращая его в гнило-зеленый грязный нарыв-кочку. Все уходит в прошлое...

...Когда ведьмы сидят на качелях высоконад планшетом сцены, их свисающие юбки образуют колонны зала, потом эти юбки становятся шатрами на поле боя. Юбки, сшитые из путаной сетки, напоминают ловушку. После убийства короля в нее попадает леди Макбет. Она запуталась в длинной юбке ведьмы и бьется в ней, как рыба в сачке.

На банкете у Макбета появляется большой стол, разрезая сцену вглубь по центру. По бокам — две лавки. Вся сцена замкнута гнило-коричневой путанкой, в таких же тонах костюмы персонажей.

Видение — голова убитого Банко появляется из люка... и исчезает.

Так художник совместно с режиссером нашли художественные аналогии в двух разных пьесах двух столь отдаленных друг от друга временем авторов.

Творчеству Д. Лидера, одного из ведущих художников Украины, присуща парадоксальность художественного мышления. Драматургия, то ли речь идет о классике, то ли (И шпийх современных авторах, для него — канва, на основе которой художник сочиняет свою драматургическую версию. Его версия всегда основана на авторском материале, но она адресована не прошлому, а скорее дню завтрашнему. И художник с математической выверенностью начинает нанизывать на канву-основу элементы увиденной им образной структуры будущего спектакля. Главное в этом построении — метафоричность, рожденная найденной им актуальностью проблем пьесы. Так рождались сценографические композиции Лидера к «Ярославу Мудрому» И. Кочерги, «Такому долготу, долготу лету» Н. Зарудного, «Королю Лиру» У. Шекспира и другим драматическим произведениям.

В основе почти всех работ львовско-го художника М. Киприяна —

конструктивное решение игрового пространства

сцены. Таковы «Король Лир», «Ричард III» У. Шекспира, «Суэта» И. Карпенко-Карого.

С. Михайлик в своей статье о М. Киприяне заметила: «Спираль — один из постоянных, хотя и не часто повторяемых конструктивных мотивов Киприяна» (см.: «Украшський театр», 1975, № 1, с. 23).

Действительно, композициям этого художника свойственны лекальные, особенно спиральные структуры. Спираль символизирует траектории космических кораблей в спектакле «Фауст и смерть» А. Левады (Львовский театр имени М. Заньковецкой, режиссер Б. Тягно, 1960). Спирально развевающаяся ткань — зпамя в «Молодой гвардии» А. Фадеева (Киевский ТЮЗ, режиссер А. Барсегян, 1964). Спиральную линию встречаем и в «Каменном властелине» Леси Украинки (Львовский театр имени М. Заньковецкой, режиссер С. Данченко, 1971), и в «Правде» А. Корнейчука (Киевский театр имени И. Франки, режиссер Д. Алексидзе, 1970).

Предметная среда в работах Киприяна исполнена символического, почти плакатного звучания. Так, например, прочитываются предметы в «Короле Лире» У. Шекспира: помост — плаха, цепь — рабство, монета — власть (Львовский театр имени М. Заньковецкой, режиссер М. Гиляровский, 1969). А в спектакле «Лодка качается» Я. Га-лана (Львовский театр имени М. Заньковецкой, режиссер А. Рипко, 1973) -это изображение Фемиды с весами и мечом. В «Ричарде III» У. Шекспира (Львовский театр имени М. Заньковецкой, режиссер С. Данченко, 1974) - корона и трон. В этом спектакле Киприян создал двухъярусную систему, трансформация которой достигается опускающимися в разных местах мостиками.

Еще одним важным выразительным средством в работах Киприяна является проекция. Разрабатывая сложное световое решение, художник придает проекции особое изобразительное значение.

В середине 60-х годов на сцене Киевского театра имени Ленинского комсомола продолжает поиски новых выразительных средств режиссер В. Судьин, стремясь придать спектаклю яркую театральную форму, которая с максимальной полнотой раскрывала бы главную мысль "постановки. Это выразилось в отказе от дежурного сценического занавеса, в освобождении сцены от бытовых подробностей, тяготении к емкой символической предметности и цвета. В. Судьин придает большое значение пластическому рисунку спектакля, его музыкальности, взаимодействию актера со сценической средой. Интересен в этом отношении его поиск в спектакле «Варшавский набат» В. Коростылева (1967). Это спектакль об ответственности каждого человека за судьбу и жизнь всего человечества. Раскрытию этой мысли способствовала пластика спектакля. Удачно включенные в образную структуру спектакля пантомимы усиливали конфликт, дополняли и

углубляли его действенную линию. Персонажи были освобождены от характеристики, гримов, достоверных костюмов, реквизитов. Была предпринята попытка нахождения новой формы общения. Обращение персонажей друг к другу шло через зрительный зал, и от этого зритель становился не свидетелем, а соучастником событий, вместе с героями он должен был принимать решения. Это обусловило публицистическую форму сценографии, ее некоторую «очужденность».

Узкий деревянный помост — доро-гйГ^- вел к большому объемному экрану — мишени. Но это не была мишень в буквальном смысле слова. На металлической конструкции были смонтированы витки толстого ржавого каната. Экран окрашивался в разные цвета.

Это создавало необходимую атмосферу и настроение эпизода.

В сцене угона детей в Треблинку спроецированная на экран вращающаяся спираль словно втягивала в себя группу пантомимы. Когда же старый учитель, пытаясь скрыть от детей ужас происходящего, рассказывал им сказку, вместе,,со сказочной музыкой на экране возникал вращающийся калейдоскоп цветных фантиков. Главной мыслью «Маленького принца» по А. де Сент-Экзюпери (1968) был призыв к людям не утратить в себе наивную, но прекрасную детскость восприятия жизни, не стать прагматиком, сухарем, жестоким человеком. Поведение людей города было доведено режиссером до абсурдности: пилюли от жажды исполнитель продавал, стоя на колодце; стрелочник, не понимающий цели своих действий, метался по сцене со связкой воздушных шаров, которые лопались один за другим. Сценическая среда спектакля состояла из отдельных элементов, не имеющих между собой бытовой связи. На сцене были небольшой станок — полусфера, напоминающий детскую ка-чель-качалку, круглый колодец с воротом-катушкой, пропеллер настоящего самолета, смонтированный на металлической арматуре, а за всем этим большая темная сетка с запутавшимися фигурными стеклами-звездами. И в этом спектакле большое значение уделялось цвету и свету. Звезды, специально изготовленные на заводе художественного стекла, в зависимости от настроения и атмосферы сцены светом окрашивались в разные цвета, и только одна из них «дышала» красным цветом, как капелька крови,— это была звезда Маленького принца. Сценическое действие связывало между собой такое непривычное в то время сочетание, казалось бы, несочетаемых предметов.

Художник Е. Лысик, не порывая с живописной традицией, присущей оперно-балетному искусству, сделал живопись активным, действенным средством театра. Художник часто населяет сцену большими фигурами людей, живописно-графически изображенных на стелах, задниках, кулисах. Создавая многофигурные композиции больших размеров, Лысик иногда как бы уменьшает тем самым фигуры актеров-ис-

полнителей, усиливая, если это необходимо, трагическое звучание спектаклей.

В балете «Легенда о любви» А. Ме-ликова (Киевский театр оперы и балета имени Т. Шевченко, 1967) художник создает стелы с согбенными в скорби фигурами людей на фоне панорамы восточного города.

В балете «Предрасветные огни» («Досвітні вогні») на музыку В. Кирей-ко, Л. Дычко, М. Скорика по мотивам произведений Леси Украинки, Т. Шевченко, И. Франко (Львовский театр имени И. Франко, 1967), на сцене — высокие фигуры женщин. Лысику удается достигнуть в статичной композиции, состоящей из пяти симметрично расположенных фигур, эффекта полета... А в балете С. Прокофьева «Ромео и Джульетта» (Львовский театр имени И. Франко, 1968) Лысик создает на сцене впечатление безграничного пространства, использовав для этого крестообразную композицию. Среди мертвяще-холодных колонн-пилонов идет неистовая пестрая пляска — смертный бой со шпагами... В конфликт Монтеки и Капулетти втянуты целые толпы людей. Яркие цвета костюмов еще резче подчеркивают общий драматический настрой картины.

Если в ряде спектаклей-балетов Лысик щедр в изобразительности, то в балете А. Хачатуряна «Спартак» (Львовский театр имени И. Франко, 1965) он предельно лаконичен. Художник доводит свое решение до символического звучания. Деспотию Рима он сумел зримо противопоставить неудержной стихии восставших рабов. Апофеоз художественной идеи — красный круг — арена и пылающий в центре большой факел.

...На красном планшете сцены большая с рельефными ликами белая стена. Она перемещается. В ней открываются двери и створки, как тайники истории. Сверху над стеной свисают ряды прожекторов-колоколов. В сценографическом решении спектакля «Царь Федор Иоаннович» А. Толстого (Одесский театр имени А. Иванова, режиссер В. Стрижов, 1972) художник М. Ивницкий отказался от традиционного решения исторической драмы. Создавая декорации, художник преследовал две цели: передать признаки времени средствами современного театра и найти действенный инструмент для «перелистывания» событий пьесы.

В 1975 году М. Ивницкий совместно с Г. Товстоноговым работает над спектаклем «Три мешка сорной пшеницы» В. Тендрякова в Ленинградском Большом драматическом театре имени Максима Горького.

Художник не отказывается от конкретизации места действия и включает в сценографию целые блоки бытовых подробностей. При этом авторы спектакля идут на откровенную театральность и, пользуясь метафорой, обнажают ее.

Голый помост из старых бревен... Это сцена на сцене. Это место, на котором будет разыграно представление. Занавес в этом спектакле

принимает причудливые формы. Весь он словно съеживается, подбирается вверх и повисает над помостом. В хате драпировка-занавес как бы обволакивает кровать, превращая жизненную среду персонажей в маленькое теплое гнездо. Ивницкий никогда не отказывался от театральности. Декорации этого художника откровенно играют свои роли, автономно воздействуя на публику.

Ивницкому нужен фокус в сценическом решении, какая-то неожиданная придумка, которая вдруг выстреливает.

В спектакле «Забыть Герострата!..» Г. Горина (Одесский театр имени А. Иванова, режиссер В. Стрижов, 1973) — смешные «античные» колонны, напоминающие смятые погашенные сигареты. Колонны эти появляются из упаковочных ящиков с надписями «Забыть Герострата!..» В таких ящиках театр перевозит декорации, в том числе и эти колонны.

Своеобразным явлением в сезоне 1978/79 года явился спектакль «Сказка для Моники» С. Шальтяниса, Л. Яциня-вичуса, музыка Г. Купрявичуса, поставленный на малой, «комнатной сцене» Киевского театра имени Леси Украинки. Главными образными элементами сценической среды, ее действенной оболочкой стали беленые стены сцены-комнаты. По сути, сцена — не только подмостки, но и зрительный зал, так как вдоль одной из стен поставлены ряды кресел для зрителей. Авторы спектакля, молодой режиссер В. Малахов и молодой художник В. Карашевский, включили в сценическое действие всю скромную неприкрытую технику этого интерьера (несколько планов штанкетов, подъемную башню, прожекторы на штативах). Привнесены только кровать, матрац, ширма, настенные часы, чемодан, тележка, гирлянды цветов, которыми украшены штанкеты. Справа, у стены, небольшая группа музыкантов. Пожалуй, и все. Постановщики словно взяли за основу постановочного принципа слова У. Шекспира, что мир — это театр, а люди — актеры в нем. Режиссер выстраивает два сценических мира, две сценические среды. Причем по ходу действия во всех важных сценах меньшая среда, меньший мир, мир интимный, психологический, вынесенный на первый план, ближе к публике, дополненный бытовыми подробностями, замкнутый в оболочку узких лучей света, в моменты кульминаций, под напором действенной энергии как бы разрывает свою оболочку и вливается, перерастает в мир большой, мир открытого площадного театра. Освещена вся сцена. Мы видим многоплановость пластических построений, simultaneity сценического действия. Постановщики как бы говорят нам, что нет маленьких жизненных драм и маленьких жизненных трагедий. В каждый момент любое интимное событие может развиваться до масштабов всеобщности. Спектакль построен на чередовании планов. На соотношении частного и целого. Причем целое вырастает из частного.

Любовная сцена под лодкой начинается на первом плане и в определенной мере конкретизирована. В какой-то момент происходит как бы

отстранение, исчезают частности, событие обобщается, выходит за рамки случая, становится почти глобальным, Роландас и Моника, похоже, утратили свои конкретные имена, стали обобщенными образами, героями большого масштаба. Это уже Он и Она.

Если в первой части сцены в образную структуру включена малая деталь (актеры играют с одним цветком и находятся в узком луче света), то во второй части этой сцены актеры взаимодействуют с гирляндами развешенных на штанкетах цветов и вся сцена освещена множеством лучей. Немногие находящиеся на сцене бытовые детали во взаимодействии с актером утрачивают прозаичность. В сцене «Сновидения Роландаса» простая невзрачная ширма, наспех затянутая белой бумагой, превращается в белые крылья, когда к ней прислоняется спиной одетая в легкое длинное белое платье Моника. Но крылья манят и Роландаса. Когда ему путем обмана удается занять место Моника, мы видим, что крыльев уже нет. Они читались только в связи с белым воздушным платьем девушки. Камерность представления способствует более интимному, более глубокому восприятию действия и делает публику соучастником событий. Опыт создания на Украине «комнатного театра» стал явно положительным явлением.

Выдающееся явление в зарубежной сценографии — творчество чехословацкого художника театра И. Свободы. О нем издана в СССР книга В. Березки-па «Театр Йозефа Свободы», в которой автор прослеживает весь творческий путь замечательного художника.

И. Свободе свойственно философское постижение пластики пространства. Образный язык художника лаконичен и поэтичен, он поэтизирует театр, обладая при этом аналитическим умом ученого. Знание сценической техники, точность расчетов дают Свободе производить различные, иногда в одно мгновение, пластические трансформации пространства на глазах у зрителей. Изменение пластики сцены всегда органично связано со сценическим действием и пластикой актеров.

В спектакле «Ромео и Джульетта» У. Шекспира (Пражский Национальный театр, 1963) Свобода разработал сложную партитуру кинетической трансформации декораций. Пластические изменения сценического пространства логически вытекают одно из другого, усиливая напряженность действия.

Свобода создает две главные игровые площадки, дающие возможность параллельного действия: вверху и внизу. Образную динамику сценографии шекспировского спектакля Свобода строит на четырех подвижных створках-стенках и парящей в воздухе ренессансной аркаде. Стенки-створки способны диафрагмировать пространство и перекрывать зеркало сцены полностью. На планшете сцены художник создает ритм ступенчатых станков. С авансцены направо вниз ведет лестница, отделенная от сцены стеной, поднимающейся на любой уровень. По этой

стене пробирается на свидание к Джульетте Ромео. Слева из-под планшета сцены появляется куб, который в спектакле служит и фонтаном, и парашютом, и ложем, и гробницей. Сценическое пространство замыкается черным бархатом. Все пластические формы оклеены светлой фактурной тканью теплого цвета песчаника.

Свобода — зодчий и конструктор сцены, он создает сложные подвижные и видоизменяющиеся архитектурные формы и геометрические объемы, разрабатывает сложные светопартитуры, открывает новые возможности включения сценического света в образные структуры спектаклей, соединяет возможности театра и кино, плодотворно использует проекции, осваивает голографию и т. д.

В «Царе Эдипе» Софокла (Пражский Национальный театр, 1963) — гигантская лестница, символизирующая драматизм восхождения и трагедию падения. В спектакле по пьесе братьев Чапек «Из жизни насекомых» (Пражский Национальный театр, режиссер М. Махачек, 1965) зритель видит персонажей, лежащих на полу, в фантазмагорическом отражении зеркала. И, наконец, полиэкран Свободы — ЭКСПО-58 — отражение целого мира, движущегося, думающего, творящего и разрушающего. Это мир, увиденный миллионами человеческих глаз, это многомиллионный мир, увиденный одним человеком...

Л. Выходил в своих сценографических решениях стремится к тому, чтобы проблему спектакля сделать глобальной. Он сочетает символику с элементами быта, точно отбирая необходимые для образного построения предметы. Не отказывается художник и от плоскостной изобразительности на заднике, которая необычайно активна в его образной системе. Сценография Л. Выходила предельно лаконична и проста.

Традиции современных сценографов ГДР в большей мере связаны со школой «Берлинского ансамбля» Б. Брехта.

Брехт активно внедрял в творчество эпического театра «эффект очуждения», цель которого — так показать мир, чтобы вызвать желание изменить его (см.: Б. Брехт. Театр. Т. 5/2. М., «Искусство», 1965, с. 108). Брехт убирает так_{III} называемую условную четвертую стену, отделяющую сцену и актеров от публики в зрительном зале. Тем самым он снимает иллюзию действительности происходящих на сцене событий и освобождает актеров от полного перевоплощения. Таким образом, актер наблюдает за своими движениями, поступками, дает им оценку, входит в свободный контакт с публикой. Переживания своего персонажа, в которого актер по необходимости частично перевоплощается, он должен выразить внешними приемами. Поступки своего персонажа актер относит как бы к прошлому, а о своем персонаже высказывается как о третьем лице, цитируя текст роли и комментируя его. Позиция актера «является социально-критической». Актер брехтовского театра должен рассматривать свою роль, как историк минувшие события, то есть

сохранять определенную «дистанцию по отношению к событиям и позициям людей в прошлом» (см.: Б. Брехт. Театр. Т. 5/2, с. 107—108).

Аналогичные требования в творческом подходе к драматургическому материалу предъявлял Брехт сценографам, которых называл «строителями сцены». В сценических построениях должны найти отражение отношение художника к происходящим событиям, его сегодняшняя классовая жизненная позиция. Для режиссера и драматурга Брехта и для художников, разделявших его взгляды, было важно, чтобы

декорации не создавали иллюзию правды, иллюзию подлинного места действия, а являлись отражением сложных общественных процессов, происходящих в мире.

В подвижности элементов декораций Брехт видит признаки изменений общественных процессов. Каждый элемент декорации должен играть свою важную роль и самостоятельно, и вступая в тесное взаимодействие с актером.

Большое значение Брехт придает отдельному предмету на сцене. Предмет должен быть достоверным. Материал, из которого он изготовлен, необходимо точно выбрать.

Мизансценирование, пластику актеров Брехт считал неотъемлемой частью сценографии. Художники театра Брехта решали сложные задачи размещения актеров в сценическом пространстве в каждом значительном эпизоде. В эскизах к сценам художники тщательно рисовали мизансцены, не срисовывая их, а сочиняя. Важные события пьесы, изображенные на эскизах художниками, помогали актерам и режиссеру в работе.

Брехт считал, что художник должен работать над своим решением параллельно с актерами, то есть весь репетиционный период и весь период выпуска спектакля — все время экспериментировать, уточнять и совершенствовать декорации, костюмы, реквизиты. Декорации должны быть найденными настолько точно, чтобы они постоянно обыгрывались актерами во время сценической жизни. Очужденность должна чувствоваться в отборе деталей и их моделировке, в их взаимоотношениях между собой и с актерами.

Поэтому художники театра всегда чувствовали себя сорежиссерами спектаклей, декорации к которым они создавали.

В «Берлинском ансамбле», как главной кузнице современной немецкой сценографии, активно работали художники К. Неер, Т. Отто, Г. Килгер, К. фон Ап-пен. С художниками Г. Отто и Г. Килгером в 1949 году Б. Брехт ставил спектакль «Матушка Кураж и ее дети», а с К. Неером — «Господин Пунтилу и его слугу Матти» в том же году.

Главным действенным и динамическим элементом декорации в «Матушке Кураж» был фургон. По ходу действия на сцене возникали

дополнительные детали для конкретизации места действия (дерево, забор, часть дома).

Огромный дубовый стол, напоминающий игральные столы, стал как бы второй сценой на сцене. К нему, как к главному элементу декорации спектакля, подбавлялись другие детали, уточняющие и дополняющие образ сцены или эпизода (вешалка-фонарь, стулья).

К. фон Аппен в спектакле «Добрый человек из Сезуана» Б. Брехта («Берлинский ансамбль», режиссер Б. Бессон, 1957) создает оболочку сценической среды из гаяеттского текста, напечатанного на белом радиусе. На фон мелкого текста накладываются крупным шрифтом газетные аншлаги. Уже этот прием направляет эмоции и ассоциации зрителей в русло откровенной публицистичности, придавая актуальность происходящему на сцене. К. фон Аппен пользуется настоящими вещами и конструктивными элементами (большая металлическая решетка, за которой происходит действие, металлическая лестница с площадкой, уводящей за правый портал сцены). В этом спектакле, как и в других постановках «Берлинского ансамбля», часть заменяет целое. Художник дает пищу фантазии зрителя, но дает и конкретное направление восприятия, воображения и мышления.

К. фон Аппену принадлежат многие сценографические решения в брехтовском театре. Это и «Кавказский мелодраматический круг» Б. Брехта (1954), и «Оптимистическая трагедия» В. Вишневского (1958), и «Карьера Артуро Уи» Б. Брехта (1959), «Трехгрошевая опера» Б. Брехта (1960), «Кориолан» У. Шекспира (1964) и многие другие.

В «Кориолане» К. фон Аппен создает сколоченную из бревен башню крепостной стены с открывающимися вверх воротами. Башня двигается, выезжая вперед и отъезжая в глубь сцены. Важными элементами сценографии являются достоверные щиты, мечи, костюмы, штандарты.

В «Днях коммуны» Б. Брехта (1962) К. фон Аппен на фоне городского вида строит два пилона — фрагменты фасадов домов, между которыми помещает транспарант, извещающий, что действие происходит в Париже, и дату каждого дня жизни Коммуны. На сцене из различных предметов сооружена настоящая баррикада, на которой и происходит действие.

Художник Г. Килгер в спектакле по пьесе Аристофана (переделка П. Хак-са) «Свобода» (Берлин, Немецкий театр, режиссер Б. Бессон, 1962) использует принцип наивной сценографии античного и мистериального театров. Художник создает откровенно игровой театр, обнажая технику перемещения элементов декорации. На глазах у зрителей на тросах перемещаются облака, солнце, стена, «летает» жук с сидящим на нем

актером.

Известный польский живописец, художник театра и режиссер Т. Кантор продолжает свои эксперименты в созданном им в Кракове в 1955 году театре «Крико 2».

Кантор конструирует в основном спектакли пластического действия, связывая свои эксперименты с поисками изобразительного искусства. Т. Кантор, как и И. Шайна, пришел к театру от решения вопросов образного формирования пространства, окружающего человека. Причем образное пространство рассматривается как проблема пространства социального. Кантор ищет связи между человеком и вещным миром. Предметы находятся в действенном конфликте с человеком-персонажем.

Художник в равной мере заботится о пластике актеров и пластике овеществленной среды. Действия актеров-персонажей тесно связаны с предметами (вещами), которые заполняют небольшое пространство, ограниченное стенами кирпичной и каменной кладки. Актеры постоянно взаимодействуют с реквизитом, мебелью, манекенами.

По мнению Кантора, искусство должно вникать в сложные жизненные процессы. Его театр — это новые формы перехода пластики, искусства изобразительного в сценическое.

Для многих польских художников театра свойственно архитектурное проектирование сценического пространства. Среди интереснейших работ заслуживают внимания декорации Я. Косинского, который по-своему интерпретирует текст пьесы, находя своеобразный пластический язык для выражения драматургического материала на сцене. Декорациям художника присущ функционализм.

В «Царе Эдипе» И. Стравинского (Варшавский оперный театр, 1962) Косинский использует в своих поисках сценографического решения принципы античного театра. Он создает заднюю декоративную стену с элементами архитектуры на металлической арматурной сетке. Хор располагается на сидениях, являющихся как бы частью амфитеатра.

В неосуществленной постановке «Волшебной флейты» В.-А. Моцарта (1965) Косинский ищет ритмические построения плоскостей и извивающихся лестничных маршей, которые явились бы материальной интерпретацией музыки. Вершиной композиционного построения спектакля должна была стать пирамида с ярко освещенным входом.

На мотивах и принципах народного искусства основывается в своем творчестве художник А. Стопка. Влияние народного искусства вообще присуще творчеству многих польских художников театра. А. Стопка использует в сценографии мотивы шопок (вертепов), народной архитектуры, народной скульптуры. В спектаклях, поставленных в плане народного театра, с присущими ему элементами комизма и примити-

визма, художник использует двухъярусную деревянную конструкцию. Актеры по характеру игры несколько напоминают кукольных персонажей народного театра.

И. Шайну волнует проблема ответственности человека за судьбу человечества. Руководитель варшавского театра «Студио», режиссер и художник Шайна использует на сцене подлинные вещи, уже имеющие свою сложную и трудную биографию (фотодокументы, старые автокамеры, изношенная обувь, погнутые железные трубы, оконные рамы, бочки, манекены и пр.). Это помогает художнику создавать на сцене подлинную атмосферу кошмаров и ужасов войны, предостерегая человечество от новых трагедий. «Кому, как не Шай-не, чья молодость прошла в Бухенваль-де и Освенциме, выступить беспощадным и живым летописцем времени, полного смерти, тлена и самого изуверского истребления людей. Реминисценция лагерных кошмаров — тела, изуверенные голодом и издевательствами, колючие проволочные решетки, слепящие прожектора — живут в десятках композиций Шайны. Они оживают на сцене, оживают даже в спектакле, который, казалось бы, чужд вечно пылающей памяти о прошлом», — пишет Е. Луцкая (см.: «Декоративное искусство», 1973, № 12, с. 36).

В спектакле «Виткацы» Ц. Норвида по мотивам пьес С. Виткевича (Варшава, театр «Студио») постановщик окунает своих актеров-персонажей в атмосферу концлагеря. Звуковой ряд — лай собак, треск автоматов, вой сирен — подчеркивает документальность происходящего. Атмосфера ужаса усиливается подвешенными вниз головой огромными манекенами, большими белыми эмалированными мисками, расставленными на планшете сцены.

В спектакле по пьесе В. Маяковского «Баня» (Краков, Старый театр, 1967) Шайна трансформирует сценическую среду при помощи выдвигающихся из стен ящиков и ящичков, а также открывающихся проемов, из которых появляются на разных высотах актеры-персонажи. Отрицательных персонажей постановщик одевает в ватные стеганые комбинезоны, длинные меховые шубы и пр. Все они в масках-черепаках и с зонтами. Положительные персонажи — в одеждах рабочих.

В 1974 году И. Шайна поставил спектакль «Данте», инсценировав «Божественную комедию». Сверху, с колосников, художник опускает из глубины сцены белое полотнище и по планшету сцены прокладывает его к авансцене. В опущенной сверху части полотна прорезан выход. Реквизит — настоящие предметы. Персонажи наполовину обнажены. Одежды на всех белые, как само полотнище.

Сложные задачи изучения творческой техники актера и исследования связи «актер — зритель» ставит перед собой театр-лаборатория Е. Гротовского «13 рядов». Е. Гротовский организовал свой «убогий» театр в

знак протеста против "«богатого» театра, неотъемлемой частью которого является театральное-декорационное искусство.

Хотя и сложилось мнение, что Гротовский не прибегает к сценографии, но оно ошибочно. В каждом спектакле «комнатного театра» Е. Гротовского по-разному и весьма целесообразно решается пространство, создаются станки, костюмы, свет. Многому в решении сценического пространства театра способствовал архитектор Е. Гуравский, занимавшийся композиционным решением зала (в этом театре действие происходит в центре зрительного зала). Художник В. Кригер проектирует костюмы для выступлений театра-лаборатории. Зрители иногда сидят на специально приподнятых скамьях и смотрят на происходящее сверху, иногда располагаются по периметру вдоль станков.

Размышления, споры и восторги вызывает творчество П. Брука. Своей постановкой «Короля Лира» (Королевский Шекспировский театр, 1962) он предлагает серию знаков-намеков, побуждая зрителей к мысленной реконструкции целого и к глубокому проникновению в сущность стремительно разворачивающихся на сцене событий. Брук-художник соревнуется в лаконичности с Бруком-режиссером. Он ищет соотношения фигуры актера-персонажа со сценической средой. Постановщик обнажает черное пространство огромной сцены. В этой пустоте почти ничего нет. Но только почти. По бокам две панели. Сверху свисают прямоугольные листы железа. Виднеется деревянная грубо сколоченная мебель. Предметный мир сцены доведен до предельного лаконизма своей отобранностью и значимостью в действенной основе спектакля. Деревянная мебель — явление на сцене привычное. Но в данном случае она не адресована к образцам средневекового быта, а как бы вырвана из привычных бытовых связей и приобретает символическую значимость. Листы жести в необходимые моменты надвигались на персонажей, вызывая психологическое ощущение страха. Прикрепленные к листам электромоторы создавали вибрацию жести, грохот и гул. В сцене бури ржавое железо раскачивается и гремит, грохотом своим соревнуясь с яркими вспышками молний. Но весь этот грохот перекрывает протяжный почти животный крик Лира — П. Скофилда.

В своем спектакле Брук ищет и находит нити, которые связывают сцену со зрительным залом. Он стремится к действенному объединению сцены и зрительного зала и достигает этого через предметный мир сцены, осязаемость фактур, актуализацию костюмов, лишает «зрителя последнего эмоционального убежища». В то же время Брук включает свет в зрительном зале и в конце некоторых сцен, когда действие еще продолжается (см.: Ю. Ковалев. Пол Скофилд. Л., «Искусство», 1970, с. 153).

Спектакль П. Брука дал новый качественный толчок эстетическому

освоению сценического пространства.

Французская сценография развивается сегодня сложно и противоречиво. С одной стороны — это продолжение давно установившихся традиций национальных театров типа «Комеди Франсез». С другой — поиски новых путей.

Интересным явлением во Франции является театр, работающий вне стен специального театрального здания. Речь идет о «Театре Солнца», которым руководит А. Мнушкина. Задачи этого театра — установление максимума взаимопонимания с публикой и приближения театра к проблемам современной жизни. «Театр Солнца» синтезирует эстетику и принципы античного театра, китайского и итальянского театра масок, средневекового французского театра. Мнушкина противопоставляет принципы своего театра официальному театру. Театр играет в здании бывшего порохового склада. Внутреннее помещение состоит из нефов с «кратерами», по склонам которых размещается публика. Действие происходит на дне «кратера».

В спектакле «Золотой век» актеры имеют возможность непосредственного общения с публикой. Специальной световой аппаратуры нет. Театр пользуется нижними подсветами, открыто расставленными перед сидящей на полу публикой.

О непрерывном желании обновления театральных и сценографических приемов свидетельствуют поиски нидерландской театральной студии «Скарабеи». Творчество «Скарабеев» — своего рода коллаж, состоящий из разных слагаемых театрального искусства. Они используют всевозможные комбинации проекций и предметов, изобретают новые формы и фактуры костюмов, в том числе и деревянных.

Вот один из «фокусов» «Скарабеев». Персонажи в вязаных светлых костюмах на фоне черного бархата. Затем появляется вязаный задник-фон, на котором актеры выглядят нарисованными. Нитка начинает тянуться вверх, и задник распускается, как вязаный шерстяной платок. Распускается и распускается, уровень задника уже достиг голов персонажей. И... о ужас! Неумолимая нитка все тянется вверх! Вместе с задником постепенно исчезают и «расплетенные» люди.

Бельгийский сценограф О. Стребл ищет новые пластические формы для театра-лаборатории Вициналь. Он создал, например, синие скульптуры-декорации из полистирола, форма которых замкнута, но имеет специальные вырезы для выходов актеров. Сценография Стребла имеет довольно абстрактный дизайнерский характер. Для его скульптур-декораций характерна плавность и закругленность форм.

Мексиканец А. Лупа в «Принце Гомбургском» Г. фон Клейста помещает персонажей на дно глубокого резервуара овальной формы. Резервуар похож на белую, собранную из поперечных полос ванну с плоским дном. Над глубокой сценой висит металлический шар. Публика рассаживается

сверху, у края сцены-резервуара.

Последователи известных художников театра США Р. Эд. Джонса и Н. Бел-Гедеса утратили в общем инициативу новаторства. Мир их художественных интересов стал значительно мельче, обмельчала и масштабность замыслов. Из многочисленной армии художников театра США можно выделить Д. Энсле-гера, Б. Аронсона, Д. Мильзинера, Минг Чо-ли, Г. Бея, Р. Тейлора, К. Луеделла, Р. Йодиса, Д. Шмидта.

Д. Шмидт в «Макбете» У. Шекспира (1973) раздвигает стену, и она «оскаливается» огромными зубьями пил с левой и правой стороны, напоминая какую-то роковую пасть неумолимого чудовища. А в пространстве за этими зубьями повисает шар луны с проецируемой на него частью лица. Р. Йодис к опере Э. Блоха «Макбет» (Нью-Йорк, 1973) создает какой-то фантастический котлован, в который опускает персонажей трагедии. Минг Чо-ли в «Борисе Годунове» М. Мусоргского (Метрополитен-опера, Нью-Йорк, 1974) на первом плане сколачивает бревенчатые вышки-леса, связанные с длинным помостом, ведущим в глубь сцены, к входу в собор. Замыкающая оболочка набрана из большого количества икон. Г. Бей в спектакле «Человек из Ламанчи» Д. Вас-сермана и Д. Дэриона (Нью-Йорк, 1965) опускает с колосников длинную лестницу, соединяя вход с высокой ареной, на которой разыгрывается действие. И лестница, и тяжелые цепи, и сам игровой помост задуманы автором как некие символы. Р. Тейлор стремится к созданию сложной конструкции с большим количеством переходов и лестниц на фоне кирпичной стены (Нью-Йорк, 1973), а Б. Аронсон конструирует разновысокие металлические станки и населяет сцену абстрактными и декоративными фигурами.

Художник К.-Э. Херрман (ФРГ) населил сцену в спектакле «Дачники» М. Горького (режиссер П. Штайн) настоящими березами, цветами. На планшет сцены он насыпал землю и торф, по которым ходят персонажи. В необходимой авторам спектакля композиции расставлена настоящая мебель. Херрман, как и другие художники театра в разных странах, продолжает эксперименты с натуральным предметным миром на сцене. Он стремится оживить сценическое пространство качественно новыми связями предметов.

В «Пер Гюнте» Г. Ибсена (Берлин, режиссер П. Штайн, 1971/72) Херрман выносит действие в зрительный зал, выстраивая подобие хоккейного поля. Зритель отгорожен от белого поля действия деревянными бортами, а сцена закрыта белым экраном.

Как и многие другие художники, увлечен разработкой белого пространства А. Фрейер. Он использует эмоционально-психологическое воздействие как белого цвета, так и формы белого пространства на публику.

Сложными путями развивается современная сценография Японии. Художники японского театра ищут точки соприкосновения сегодняшних

театральных идей с эстетикой традиционного японского театра, оказавшего значительное влияние на работу многих европейских режиссеров и художников. В свою очередь японский театр ищет контактов с европейским театром.

Поиски эти достаточно разнообразны и у разных художников преломляются по-своему. Среди японских художников театра, активно работающих в области сценографии, можно назвать С. Асакуру, К. Канамори, И. Такаду, С. Кавамори.

В работах некоторых японских художников есть тяготение к скульптурности в решении декораций и костюмов. Так, например, С. Кавамори создает костюмы из поролона, придавая им некоторую статичность и монументальность.

В своих работах, которые близки такому течению в искусстве, как физиологизм, И. Такада либо ищет истоки образности в древневосточной ритуальной пластике, либо пытается по-фрейдистски толковать произведения Шекспира. Возможно, Такада отталкивается в своих поисках не только от древневосточной, но и от древнегреческой традиции театрализации праздников Дионисия. Декорации Такады монтируются на кругу, а публика размещается по периметру зрительного зала.

С. Асакура находит пластическое решение пространства через трансформацию легкой белой ткани. Для танцевального ансамбля художница подвешивает на тросах ткань, по ходу представления изменяя ее конфигурацию и цвет. Как бы давая ключ к ассоциативному пониманию замысла, на заднем фоне Асакура выстраивает ритм летящих лебедей.

Следует также отметить, что в Чехословакии, Польше, Германии, Финляндии, Италии становятся традиционными спектакли вне специальных театральных зданий. Так, на сцене открытого паркового театра в Крмлове был показан спектакль «Много шума из ничего» У. Шекспира. Зрительный зал театра вращается, а фоном-панорамой является сама природа. В замке в Карлштейне летом идет спектакль «Ночь на Карлштейне» Я. Врхлицкого. Сюжет спектакля основан на народной легенде, а события развиваются именно в этом месте. Сценической средой спектакля стала архитектура старинного замка. В Венгрии в последние годы тоже идут спектакли вне театральных зданий. В постановке И. Мислаи идет спектакль «Король Иштван» К. Коша (Летний театр Дюлайского замка, 1971). На кирпичные стены замка навесили щиты и мечи, горят свечи в больших железных канделябрах, на полу стоит длинный деревянный средневековый стол и табуреты. В разные моменты сценического действия «играют» то одни, то другие предметы.

Мы остановились на открытиях и поисках в области сценографии, которые в глобальных масштабах питают творческую мысль художников и режиссеров сегодня и, может быть, во многом явятся живительной

основой театра завтрашнего.

В своей книге «Театр Йозефа Свободы» В. Березкин выделяет три этапа исторической эволюции сценографии.

«Первый этап — от зарождения театра, от античности до того времени (в Италии — XVI век, во Франции, Испании, Англии — XVII век), когда сценические представления ушли с городских площадей и улиц в театральные здания.

Второй этап — до начала XX века — захватывает тот период, когда сценография приняла облик декорационного искусства и, развиваясь в его формах, достигла своего блестящего расцвета в русском предреволюционном театре.

И, наконец, третий период обозначается, как уже говорилось, в начале XX века, продолжается до сегодняшнего дня и в современном театре набирает высоту и силу...» (В. Березкин. Театр И. Свободы, с. 11).

Сразу скажем, что заманчивая система деления эволюции сценографии на три этапа и, главное, содержание этой системы требуют определенных уточнений.

Дело в том, что понятия «сценография» и «театрально-декорационное искусство» взаимно незаменимы, равно как и не идентичны их содержания.

У многих специалистов театра сложилось мнение, что сценография — это просто новое, модное название, которым окрестили театрально-декорационное искусство, чтобы подчеркнуть его современные тенденции. Но следует их разочаровать, и вот почему. Дело тут вовсе не в названии, суть в содержании понятия того или иного вида изобразительного театрального искусства. Пусть сначала многих пугало это незнакомое слово «сценография», пришедшее непосредственно к нам из Польши и Чехословакии. Но оно было охотно воспринято сторонниками живого действенно-игрового театра. Им охотно стали пользоваться художники театра, режиссеры, критики. Могло возникнуть и другое слово, обозначающее интересующее нас понятие. Этот новый для нас термин помогает, по сути, выделить эту специфическую деятельность, указать на ее отличие от театрально-декорационного искусства вообще. Кстати сказать, не каждый художник театра — сценограф. Художник театра может заниматься и театральной живописью, и театральной графикой. В таком случае он не будет называться сценографом, потому что это название уже определяемого рода деятельности.

Почему возникла необходимость общий процесс развития искусства художника театра разделить на два вида: театрально-декорационное искусство и сценографию? Да потому, что задачи, стоящие перед каждым из этих двух изобразительных искусств театра, и средства их реализации принципиально различны.

Основная задача театрально-декорационного искусства — создание иллюзорной системы, вызывающей в сознании зрителя образы места и времени действия. Как правило, система эта сохраняет привычную бытовую связь явлений, что часто приводит к жизне-подобию, натурализму, иллюстративности, стереотипности мышления. Театрально-декорационное искусство во многом зависело и зависит от традиций и техники станковой живописи; трансформации, которые мы наблюдаем в этом виде искусства, также, как правило, зависят от изменения стилей и методов станковой живописи.

Сценография не является и не может являться результатом эволюции театрально-декорационного искусства. Из истории развития античного театра можно понять, что театрально-декорационное искусство зародилось в лоне сценографии, (К примеру, взять те периоды древнегреческого и древнеримского театра, когда появляются живописные элементы декораций на холстах и дощатых щитах).

Что касается второго этапа, «когда сценография приняла облик декорационного искусства», то здесь также требуются уточнения. Да, действительно со времен эпохи Возрождения и до начала нашего века бурно развивалось театрально-декорационное искусство в жестких рамках сцены-коробки. Но можно вспомнить театры, жившие в этот же период, творчество которых продолжало традиции игровой стихии народного искусства представления. Это и шекспировский театр, и итальянский народный театр комедии, и традиционные китайский и японский театры, и множество бродячих театров мимов, скоморохов... Эти театры не брали на вооружение театрально-декорационное искусство в традиционном смысле этого понятия.

Вернее было бы считать, что сценография и театрально-декорационное искусство с древнейших времен развиваются параллельно. Развитие это продолжается сегодня и будет продолжаться в будущем. Обогащая друг друга, эти два вида искусства театра часто находят точки соприкосновения, балансируя то в одну, то в другую сторону.

Что же мы понимаем под словом «сценография»?

Сценография — это специфический, действительно-изобразительный вид искусства, представляющий собой образное пластическое решение сценического пространства средствами предметной среды, света, кинетики, костюмов и гримом и предполагающий смысловое и физическое взаимодействие с актером-персонажем.

Сценографию можно воспринимать и как динамическую образную систему, состоящую из функциональных соотношений предметов, вещей, света. Сценография как образная система состоит

из следующих слагаемых:

1. Сценическая среда (предметный мир сцены).
2. Сценический свет (в том числе все виды светопроекций).
3. Сценическая кинетика.
4. Сценический костюм и грим.

Понятно, что такое разделение сценографии на слагаемые условно, но делаем мы это разделение умышленно: для удобства в дальнейшем рассмотреть процесс создания сценографических решений. Все перечисленные слагаемые сценографии как системы являются важными выразительными средствами и материалом сценографии. Сценическая среда как предметный мир сцены составляет главную материальную, физически осязаемую часть сценографии. Материалом сценической среды могут быть любые предметы, вещи, в том числе архитектура и оборудование сцены.

Сценический свет неосозан, но мы его прекрасно воспринимаем визуально. Визуально ощущаем его фактуру, плотность, цвет. Без сценического освещения (если спектакль идет в закрытом помещении) не состоится спектакль. Мы не увидим ни декораций, ни актеров. Кроме того, декорациями может стать сам сценический свет в разном его качестве. Под кинетикой мы подразумеваем все возможности сценических

перемещений при помощи технических приспособлений.

Сценический костюм и грим и как элементы материальной культуры, и как цветовое пятно (цветовое решение) имеют непосредственное отношение к общему сценографическому решению.

Есть три основных выразительных средства сценографии, от которых в большинстве своем зависят четыре уже перечисленных.

Первое — сценическое пространство.

Оно может быть разным: большим и малым, замкнутым (типа сцена-коробка) или раскрепощенным (на площади, на поляне, в парке и т. д.). Может быть различной и форма сценического пространства. По отношению к сценографии спектакля сценическое пространство есть объективной данностью и потому оказывает влияние на построение образной структуры. Сценография решается в данном пространстве.

Сценическое пространство есть величина постоянная и определенная архитектурой данного театрального здания. Если же сценическое пространство вынесено за пределы театрального здания, то оно будет определено особенностями местности.

Для работы актеров режиссером и художником может быть отведена определенная часть сценического пространства, которая называется игровым сценическим пространством. Игровое сценическое пространство зависит от сценографии спектакля. Может случиться, что сценография заняла все сценическое пространство, и все это

пространство игровое, то есть пластически освоенное актерами.

Но игровое пространство может составлять только часть пространства, определенного сценографическим решением. Не так часты случаи, когда игровое сценическое пространство выносится еще и в зрительный зал, или только в зрительный зал, а зритель находится на сцене.

Второе — время.

Имеется в виду действительно-динамическое развитие сценографии во время сценического действия спектакля. По сути, это время эмоционально-психологического воздействия сценографии на реципиента.

Третье — внутренняя динамика.

Это динамическая сила воздействия сценографии (ее составляющих) на реципиента в единицу сценического времени, но не за счет внешнего перемещения предметов или света в сценическом пространстве.

Почему сценографию называют специфическим видом изобразительного искусства?

Во-первых, потому, что сценография синтезировала в себе язык разных искусств. Живопись, скульптура, графика, архитектура, по-разному преломляясь, находят место в сценографии, подчиняясь действенной природе и эстетике театра.

Во-вторых, сценография синтезирует законы разных искусств применительно к природе театра.

В-третьих, сценография пользуется всеми достижениями техники и светотехники, включая самые новейшие, причем техника становится даже откровенно неотъемлемой частью образной структуры.

В-четвертых, сценография в отличие от других видов изобразительных искусств живет и развивается в сценическом пространстве и во времени сценического действия.

В-пятых, сценография — подвижная, действительно-динамическая структура.

То, что мы воспринимаем сценографию визуально, и то, что она вобрала в себя изобразительные искусства, дает нам основание считать ее искусством изобразительным.

В основе сценографии лежит действенная природа театра. Конфликт является главной пружиной сценического действия, а борющиеся стороны — два полюса, создающие напряженность сценического действия.

Сценография как неотъемлемая важная часть спектакля призвана не только усиливать, но и по-своему реализовывать конфликт спектакля, тем самым усиливая действенность спектакля. Достигается это построением конфликта внутри сценографии. Конфликт внутри сценографии качественно отличается от конфликта

драматургического.

Если в драматургии происходит столкновение людей и идей, то в сценографии физической борьбы, борьбы идей между определенными предметами или группами предметов, как мы понимаем, быть не может. В этом сложность и специфичность построения сценографического конфликта, без которого не может состояться сценография.

Конфликт в сценографии — сложное действенное явление, возникающее в результате несовместимости при соотношении реципиентом качественных показателей и функциональных значений всех ее элементов. Конфликт в сценографии — категория эстетическая. Он отражает сложные общественные противоречия. Некоторые аспекты построения конфликта в сценографии будут рассмотрены отдельно в дальнейшем изложении.

Активный, живой театр, жилами которого является действенность, не может ограничиваться бездейственными декорациями.

Причем тенденция такого театра иметь свои, действенные декорации не нова. История развития театра тому свидетель. Действенный современный театр призван активизировать участие публики в происходящем на сцене. Без активного эмоционально-психологического включения публики в сценическое действие современный театр жить не может. Для активизации и заинтересованности публики в происходящем на сцене театру необходим еще один инструмент воздействия — сценография. Ценность этого инструмента в том, что он в равной степени способен активизировать сценическую жизнь актеров и включенную в действенную структуру спектакля публику в театральном зрительном зале.

Влияние двух видов изобразительного искусства театра (сценографии и театрально-декорационного искусства) друг на друга неизбежно. И в разные периоды оно превалирует то в одну, то в другую сторону.

И тем не менее, в силу всех выше перечисленных свойств и качеств каждого из них, они принципиально разнятся.

Сценография прошла долгий путь развития, накопив огромный опыт сценической жизни. Завтра ей предстоит искать новые пути для движения вперед. Пытаясь разобраться в сложных процессах, происходящих в сценографии последних десятилетий, мы снова и снова перебираем в памяти те важные вехи истории театра, без которых не могла бы состояться сценография дня сегодняшнего и немислима сценография дня завтрашнего.

Чтобы понять, как бурно может развиваться река в будущем, необходимо изучить ее истоки и постичь их потенциальную жизненную силу.

2.2. Конспект лекций

Введение в дисциплину «Сценография»

Одно из ведущих мест в ряду специальных дисциплин, формирующих профессиональное мастерство режиссера театрализованных представлений и праздников, занимает «Сценография» (художественно-декорационное оформление).

Сценография, прежде всего, есть пространственное решение спектакля, строящегося по законам визуального эстетического восприятия действительности. Сценография в структуре театрального образа определяет его визуальную значимость.

Вследствие того, что образный строй сценографии основывается на зрительном восприятии, в конкретном произведении он выражается через определенный материал, обладающий параметрами пространства. Закономерность этого материала объективной действительности в художественном произведении определяет его композиционные уровни, находящиеся во взаимодействии, формируя каждую деталь произведения.

Сценография – это декорации, костюмы, грим, свет – все, что задает художник-постановщик, то есть пространственная определенность среды. Сценография – это и пластические возможности актерского состава, без чего невозможна пространственная композиция театрального произведения (актер есть модуль этого пространства, он его задает и определяет; даже если актера в данный момент нет на сцене, все равно зритель знает, каким он должен быть в данной среде). Кроме того, сценография представляет собой то, что режиссер выстраивает в мизансценический рисунок: это технические возможности сцены и архитектурная заданность пространства. В театре, как ни в каком другом виде искусства, играют важную роль техника, технические возможности сцены, которые должны отвечать динамике человеческого тела. А также важна роль архитектурной определенности театрального здания, в первую очередь – топография сцены, интерьерные и экстерьерные данные. Ключевую роль в создании пространственного решения спектакля играет режиссер. Он определяет основные задачи сценического произведения, задает параметры пространственной определенности. И если театрального художника волновали всегда в основном вопросы раскрытия содержания произведения через художественное оформление, то режиссера – сценография спектакля в ее полном охвате всей совокупности пространственного решения. И это вполне объяснимо, так как главную нагрузку в визуальной значимости театрального образа несет актер через

создание мизансценического рисунка спектакля. Именно мизансценирование является главной профессиональной задачей режиссера. Но следует заметить, что иногда пространственное решение спектакля, предложенное художником, или определенный технический прием определяют все решение сценического произведения. А главное – то, что все эти профессионально определяемые моменты (такие как мизансценирование, художественное решение пространства и техническая определенность) настолько тесно переплетаются, что роль каждого из них трудно определима.

Сценография включает в себя синкретизм театрального искусства, в результате чего возможно синтезирование пространственных форм творчества. Она развивается благодаря использованию всей совокупности материала пространственных видов искусства, основанного на закономерности визуального эстетического восприятия. В то же время сценографическая образность строится и во многом определяется достижениями, уровнем развития отдельных пространственных искусств. Развитие «простых» видов искусства, в которых доминирует отдельный вид пространственного вида материала, является для сценографии своеобразным «лабораторным экспериментом», в результате которого проверяется одна из его граней. Поэтому театральные художники и режиссеры в своих поисках зачастую используют приемы пространственных видов искусства: живописи, графики, архитектуры и т.д.

Тема 1. Сценография как вид искусства

Сценография развивается на использовании всей совокупности материала пространственных видов искусства, основанного на закономерностях визуального эстетического восприятия. Театральные художники, режиссеры в своих поисках используют приемы живописи, графики, архитектуры и т.д., ориентируются в своем творчестве на достигнутые успехи в пространственных видах творчества.

1. История и основные этапы развития сценографии.

Элементы театрально-декорационного искусства (костюмы, маски и пр.) рождались в древнейших народных обрядах и играх. В древнегреческом театре в 5 в. до н. э., существовали объёмные декорации, которые в эпоху эллинизма совмещались с живописными.

Для средневековых представлений было характерно было несколько типов сценических площадок, статичных или передвижных; наряду с объёмными декорациями (например, «раем» в виде беседки или «адам» в виде пасти дракона) использовались и живописные декорации (например, изображения звёздного неба).

В 15 - начале 16 вв. в Италии, складывается тип перспективной декорации (Браманте, Б. Перуцци), изображающей уходящую вдаль улицу и написанной на холстах, натянутых на рамы (отдельные части выполнялись из дерева); такие декорации воспроизводили одно неизменное место действия для спектаклей определённых жанров. В середине 16 в. (С. Серлио) существовало 3 типа оформления спектакля — для трагедии, комедии и пасторали.

Феерически-зрелищный характер придворного оперно-балетного спектакля к началу 17 вв. потребовал замены неподвижной декорации сменяющейся. В 17 в. всё шире использовались театральные механизмы; что позволяло осуществлять смену декораций на глазах у публики (итальянец Н. Саббатини, немец И. Фуртенбах).

В эпоху классицизма драматургический канон единства места и времени действия способствовал господству несменяемой, поэтому всё богатство декорационно-постановочных эффектов сосредоточилось в оперно-балетном жанре.

Великая французская революция оказала значительное воздействие на театральное-декорационное искусство: распространились пратикабли (объёмные детали оформления); демонстрировали панорамы и диорамы в сочетании с новшествами газового освещения; создавались спектакли со сложными многокартинными декорациями и пышными костюмами.

Последняя четверть 19 в. в театральное-декорационное искусство практикуются упрощённые, изысканно-стилизированные декорации, по образному строю близкие искусству «модерна». Огромное влияние на мировое театральное-декорационное искусство оказала реалистическая реформа Московского Художественного академического театра (. В. Д. Поленов, В. М. Васнецов, К. А. Коровин, В. А. Серов, М. А. Врубель, А. Н. Бенуа, Л. С. Бакст, М. В. Добужинский, Н. К. Рерих и др.).

В начале 20 в. возникает идея «философского театра» с абстрагированными вневременными декорациями, в которых видоизменение монументальных стереометрических форм достигалось бы светом (проникают приёмы кубизма и футуризма).

В 1930-е гг., когда в театральное-декорационное искусство окончательно утвердился метод социалистического реализма, объёмно-пространственные декорации обогатились использованием живописи, и зрительный образ спектакля обрёл поэтическую и психологическую насыщенность.

Увлечения стилизованными формами народного искусства, примитивом, внешней нарядной театральностью, проявившиеся в советском театральное-декорационное искусство 1960-х гг., сменились

поисками оформительских решений, структура которых подчинена внутренней логике сценического действия, раскрывает свою образную сущность в самом процессе игры актёров.

Сценография как синоним декорационного искусства. Термин «декорационное искусство», буквально обозначающий: «декорировать, украшать что-то», исторически обусловлен. Поэтому, как считают некоторые исследователи, он, не отвечая сути современного искусства, лишь характеризует определенный период развития сценического «оформления», базирующийся на «чисто живописных» приемах станковой живописи. Возникший в двадцатые годы, термин «вещественное оформление спектакля» отражал эстетическую позицию определенного театрального направления и не мог претендовать на некую универсальность применения. Вот почему в настоящее время синонимом «декорационного искусства» стал термин «сценография».

Тема 2. Специфика современной сценографии

Перспективы развития и проблемы совершенствования современной сценографии. Сценография — это наука о художественно-технических средствах театра. Все художественно-декорационные и технические средства, которые использует театр в реализации сценического произведения, рассматриваются сценографией как элементы, создающие художественную форму спектакля

Методика работы над сочинением художественного оформления зрелища, реализация замысла в материале.

Первое эмоциональное впечатление, идея — набросок, эскиз /поиск колорита, фактуры/ подрезка и макет.

Виды и выразительные средства современной сценографии.

Повествовательная

Игровая

Динамическая

Условная

Поэтическая

Световая

Единая пластическая среда.

Сценографические материалы, сценографические конструкции.

Мягкие декорации, жесткие декорации.

Различные методы и приёмы композиционной организации сценического пространства в зависимости от вида и жанра зрелищных искусств.

Архитектура сценического пространства, замкнутое сценическое пространство, перспективное пространство, горизонтально развивающееся пространство, пространство, вертикально развивающееся, симультанное сценическое пространство.

Изобразительная информация в сценографии: графическое изображение на плоскости /эскиз/, объёмно-пространственное построение /макет/; масштаб, основные законы перспективы; методика и технология изготовления макета.

Цвет, как выразительное средство идейно-образной концепции произведения. Научный аспект цвета, философский аспект цвета, энергоинформационный аспект цвета. Субъективные и объективные свойства цвета: основные, составные, дополнительные, близкие, симультанность, теплостудность и в связи с этим эмоциональная выразительность цвета.

Композиция – законы организации плоскости и пространства: статика, динамика, симметрия, диагональ, фронтальность, замкнутая и разомкнута композиции, контраст, нюанс.

Семантика знака – пиктографический знак, предмет, среда.

Функция художника как соавтора постановки театрализованного представления.

Поиск различных средств и приемов для художественного преобразования сценического пространства является основной задачей режиссера и сценографа в процессе создания сценического произведения – спектакля.

Особенности творческого взаимодействия режиссёра и художника.

Глубокий идейный замысел спектакля, его стиль и поэтика, которые рождаются в органичном сочетании режиссерской индивидуальности и авторского стиля драматурга, могут проявиться только в результате тесной и плодотворной работы режиссера с художником. И потому одним из существенных вопросов в профессии режиссера является вопрос взаимодействия режиссера с художником.

Юрий Любимов – Д. Боровский

Георгий Товстоногов – Эдуард Кочергин

Марк Захаров – Олег Шейнцис

Тема 3. Сценическое пространство

Сценография есть пространственное решение спектакля, строящегося по законам визуального эстетического восприятия действительности. Сценография в структуре театрального образа определяет его визуальную значимость. Вследствие того, что образный строй сценографии основывается на зрительном восприятии, в конкретном произведении он выражается через определенный материал, обладающий параметрами пространства. Закономерность этого материала объективной действительности в художественном произведении определяет его композиционные уровни, которые находятся в коррелирующем взаимодействии, формируя каждую деталь произведения. Сценография это декорации, костюмы, грим, свет – все, что задает художник-постановщик, то есть *пространственная определенность среды*. Сценография это пластические возможности актерского состава, без чего невозможна пространственная композиция театрального произведения. (Актер есть модуль этого пространства, он его задает и определяет, даже если актера в данный момент нет на сцене, то все равно зритель знает, каким он должен быть в данной среде). Сценография это то, что режиссер выстраивает в мизансценический рисунок. Это технические возможности сцены и архитектурная заданность пространства. В театре, как ни в каком другом виде искусства, играют важную роль техника, технические возможности сцены, которые должны отвечать динамике человеческого тела. А также важна роль архитектурной определенности театрального здания, в первую очередь топография сцены и интерьерные и экстерьерные данные. Сценография включает в себя синкретизм театрального искусства, в результате чего и возможно синтезирование на ее основе пространственных форм творчества. Она развивается на использовании всей совокупности материала пространственных видов искусства, основанного на закономерности визуального эстетического восприятия. В то же время сценографическая образность строится и во многом определяется достижениями, уровнем развития отдельных пространственных искусств. Развитие «простых» видов искусства, в которых доминирует отдельный вид пространственного вида материала, является для сценографии своеобразным лабораторным экспериментом, в результате которого проверяется одна из его граней. Поэтому театральные художники, режиссеры в своих поисках зачастую используют приемы живописи, графики, архитектуры и т.д., ориентируются в своем творчестве на уже достигнутых успехах в пространственных видах творчества. Например, Георг Фукс, отталкиваясь от изобразительного

строю скульптурного барельефа, создает в Мюнхенском Художественном театре принцип «рельефной сцены», где строит мизансцены только на первых двух планах, не используя глубину. Сценография, являясь одним из определяющих моментов такого сложного художественного организма как театр, который синтезирует на своей основе все многообразие искусств, включает в себя всю полноту пространственных видов искусств, не будучи сведенной ни к одному из них. Для раскрытия своего содержания, формирующегося вместе со специфической для него формой, сценография использует полноту колорита живописи, выразительность графики, пластическую законченность скульптуры, геометрическую четкость архитектуры. Являясь одним из определяющих моментов театрального искусства, сценография несет в себе законченность формы и свою специфику содержания.

Тема 7. Композиция и её роль в представлении

Композиционные уровни сценографии. Три вида закономерностей материала пространственных видов искусств в сценографии образуют три композиционных строя спектакля: (1) Архитектонику спектакля, как взаимоотношение масс, где композиция спектакля строится на основе закономерности распределения масс, тяжести, весовых взаимодействий в пространственном построении. В спектакле это выражается как: (а) Организация общего театрального пространства; (б) Организация сценического пространства; (в) Актерский ансамбль в пространственных взаимоотношениях. (2) Пластика спектакля, строящегося на основе материала «пластика», пластической разработанности, углубленности сценического пространства, в ее связи с пластической игрой актеров. И выражается в спектакле как: (а) Пластика форм; (б) Пластика актера и пластика мизансцен; (в) Взаимодействие актерской пластики с пластикой сценического пространства. (3) Свет в спектакле, его цветоцветовое состояние, где учитывается закономерность распределения света в сценическом пространстве, его влияние на цветовую определенность предметного мира сцены, колористическое единство. Это выражается в сценическом произведении как: (а) Сценический свет, учитывающий общую световую насыщенность спектакля; (б) Цветовая определенность спектакля; (в) Светоцветовое взаимодействие.

Тема 8. Типы композиций

Взаимодействие композиционных уровней сценографии в спектакле. Три композиционных строя сценографии образуют три архитектурных уровня. Первый – распределение масс в пространстве. На его основе строится второй композиционный уровень, который учитывает выявление масс в их цветоцветовых взаимоотношениях. Третий

уровень предполагает пластически углубленную детализацию масс пространства, в динамике движения. Эти композиционные уровни, формирующие каждую сценическую деталь, включая и актера, находятся в постоянной взаимной корректировке друг друга. В театральном произведении три композиционных уровня организуют каждую сценическую деталь, формируя художественно значимое пространство конкретного спектакля. В силу этого можно говорить об актере как определенной массе сценического пространства, находящейся во взаимодействии с другими массами этого пространства, об актере как цветовом пятне в общем колорите пространства сцены, и об актере как динамически развивающейся пластике, действующей в пластически углубленном пространстве сценического представления. Только взаимодействие всех трех композиционных уровней в динамике реального движения, центральной силой которой является актер, создается сценографическая целостность театрального произведения, в конечном счете, целостность всего произведения театрального искусства.

Сценография как один из определяющих моментов спектакля. Сценография в структуре театрального образа определяет его визуальную значимость, которая вместе с другими гранями образа, формируемыми сюжетно-драматической линией развития и звуко-музыкальным строем, образуют художественную целостность образного строя конкретного театрального произведения, в его неповторимости, индивидуальности. Сценографическое решение спектакля находится в контексте драматического диалога и постоянно испытывает его влияние. Зритель смотрит и слушает спектакль одновременно, и эти два момента восприятия находятся в постоянной корректировке друг друга, разделить их невозможно: услышанное влияет на зрительное восприятие, взгляд акцентируется на определенных сценических деталях в зависимости от того, что он услышал, или наоборот, увидел и заставляет по-новому отнестись к произнесенному тексту.

Тема 12. Световое оформление как динамическая коммуникативная среда

В основе создания нового сценического оборудования лежат две основные причины. Первая вполне прагматична и является простым следствием технического прогресса. Появились новые технологии и соответственно - возможность употребить конкретное новшество в театральном деле. Например, полагаю, именно этим объясняется недавно возникшее разнообразие приборов с применением светодиодных матриц. Произошло это, на мой взгляд, совсем не по требованию театральных художников, а в связи с появлением этой новой технологии. Вторая причина – художественные и эстетические требования современного театра: художник, работая над спектаклем, создаёт некий образ, для воплощения которого необходимо новое техническое оборудование,

соответствующее художественным задачам спектакля. Оборудование фирмы «Система», которое рождалось именно по второй причине. Такие характеристики данного оборудования, как динамические возможности, точность позиционирования, плавность и возможность программировать траекторию Comandora 1 – это инструмент создания динамической среды спектакля. Принцип «дистанционного управления прожекторами», на который были ориентированы предыдущие модели, подлежит «утилизации». Почему динамическая выразительность спектакля является показателем стиля, определяет современность театрального произведения? Если посмотреть на историю развития света в театре – от свечек, газа до реостатных регуляторов и т.п., то можно увидеть, что реализация художественных идей света в спектакле всегда «спотыкалась» о возможности существовавшей на конкретный исторический период техники. В классическом театре декорации красиво освещались так, чтобы поразить зрителя на момент открытия занавеса. А на протяжении спектакля наблюдалась статичная ситуация в развитии визуального ряда с точки зрения эмоционального восприятия. В лучшем случае картинка раскрашивалась «закатами», «восходами», «рассветами», «молниями», «грозами» и т.п. В то время, когда через музыку, игру актёров выражались все перипетии эмоциональной структуры спектакля, декорации, оформление, свет, т.е. среда, в которой происходило действие, оставалась статичной. К концу 19 века такое положение стало абсолютно кризисным. Драматургия и театр того времени начинали формироваться как театр образов, идей, и стали требовать от сценической атмосферы подвижности, изменений, определенной среды. Так, Генри Ирвинг утверждал: «Обстановка не должна сама по себе привлекать внимание зрителя, а должна быть подчинена впечатлению, исходящему от пьесы. Она окружает актеров атмосферой, в которой они могут дышать, переносит их в соответствующую среду...» И эта среда должна быть настолько динамична и подвижна, чтобы в каждый момент действия соответствовать тому эмоциональному настрою, который имеет место быть на сцене. Реализовать такую динамику с помощью исключительно декораций очень сложно, даже сегодня при высоком уровне развития механики. Сделать это при помощи светового оборудования конца 19 века, тем более было невозможно. Именно в это время появляются творческие лаборатории и экспериментальные театры, которые пытаются создать инструменты, работающие на эмоциональную структуру спектакля. Вспомним уже почти забытого нами Александра Зальцмана, добившегося над тем, чтобы реализовать «эмоционально-трагический спектакль, развивающийся в целостности и замкнутости своих эстетических форм и подчиненный законам своей собственной выразительности».

Тема 13. Светотехническое оборудование сцены

Ещё в 1913 году Зальцман определил главное в том, что является

светом в спектакле. И сегодня его мысли звучат актуально: «Господствующая сегодня система театров может быть сравнима с темным погребом и если она создает иллюзию солнечного света, то только благодаря контрасту между темным зрительным залом и освещенной сценой. Но при этом приносятся в жертву все оттенки, т.к. слишком резкие контрасты сглаживают детали, фон и краски. Кроме «высвечивания» прожекторами (имитация освещения солнцем) в большей степени существенна световая среда, в которой мы существуем. Рассеянный свет, дневной, без солнца, усиливает оттенки красок, придает выразительную силу самим контурам. Вот принцип нашей системы освещения...». Работая в Германии в экспериментальном театре, Зальцман утверждал, что использование прожектора только в качестве источника солнечного света (лучик на актёра, лучик на стол или стул) обедняет палитру художника по свету. Человек в природе освещен не только солнцем, но еще и окружающей средой (небом, листьями, зрительным залом). Пренебрегая пониманием этих принципов, или просто не обращаясь к ним, художник по свету лишает себя важного инструмента, средства создания атмосферы, реализации идей всего действия. Безусловно, световая среда в спектакле - не копирование освещения пространства в природе, но, прежде всего, среда, диктуемая эмоциональной «природой» (структурой) сценического действия. Театр символизма придал этим принципам новое дополнительное звучание, в той или иной степени воплощение такого подхода можно видеть почти во всех новаторских театрах на переломе веков. Идеология, сформулированная в начале прошлого века, была подхвачена и развивалась Гордоном Крэгом, Александром Таировым, отзвуки этих идей можно найти в творчестве Немировича – Данченко. В этот период начинает формироваться понимание светового оформления спектакля как динамической, прежде всего подвижной внутри спектакля коммуникативной среды, и эта коммуникативность определена тем, что художник, создавая свой спектакль, создает некую повесть, историю, симфонию, произведение, которое выражает идею спектакля. И техника, которую мы сегодня используем, все больше дает нам возможности реализовать эти идеологические установки. Когда мы пытаемся оценить вновь созданный прибор, или планируем реконструкцию, то есть, когда формируем весь комплекс инструментов большого оркестра системы театрального освещения, то, рассматривая их, исходя из этих высоких идеологических требований, мы имеем возможность получения меньшего количества ошибок. С одним из моих коллег недавно состоялась любопытная дискуссия в отношении, казалось бы, простой вещи: должен ли динамический прибор делать поворот на 360-380°, или достаточно 330°? А в основе – затраты: споры вокруг денег - 380° дороже, чем 360° или 330°. Суть же заключается в том, какие цели преследует человек, создавая этот прибор? Если прибор будет направляться автоматически без

осветителя, тогда при больших натяжках можно оставить и 330°, ну какая разница? Крутится, на место встаёт и ладно. Это ответ с точки зрения утилитарного отношения к «дистанционному управлению». В случае же, когда стоит задача создать инструмент динамической структуры спектакля – то вопрос о 380° отпадает сам собою, встает вопрос о плавности движения, о динамике движения, скорости перемещения, соответствии темпо-ритму спектакля и т.д. Именно эти вопросы определяют, каким должен быть конкретный прибор. Такой круг задач будет определять совершенно другое техническое задание на конструирование прожектора. Этот же подход действует при создании систем освещения в театре, построении всей структуры постановочного освещения, как инструмента, способного реализовать динамическую среду спектакля.

Стробоскопы. Зенитные прожекторы. Сканеры. Колорченджеры. Лазерные системы. Светодиодные приборы и прожекторы. УФ светильники. Световые эффекты. Архитектурная подсветка. Световой пол.

Тема 14. Спецэффекты на сцене

Генераторы дыма. Снег машины. Дым машины. Пенные машины. Машины мыльных пузырей. Генераторы тумана.

Глава 3. Мультимедийный Театр, 1911-1959

Театр не имеет отношения к реальности; он имеет отношение к правде.

(Жан-Поль Сартр)

Перенос Фильма в Пространство Театра: Эксперименты 1911-1927

Театральные перформансы, использующие цифровые медиа проекций имеют богатое историческое наследие, уходящее примерно на сто лет назад, к экспериментам Лои Фуллер с видео проекциями на её прозрачные одежды, а так же первой интеграции видео в театральный перформанс, во время небольшого Берлинского ревю в 1911[2]. В 1913 Валентина де Сен-Пуа (Valentine de Saint-Point), футуристская танцовщица и автор “Манифеста Похоти” (1913), создала уникальный танцевальный мультимедиа перформанс в Парижском Comedie des Champs-Elysees. В этом сложном хореографическом исследовании любви и войны, исполненном на музыку Сати и Дебюсси, поэмы, световые эффекты и математические выражения проецировались на несколько матерчатых экранов и стены[3].

В 1914, Винзор Маккей (Winsor McCay) гастролировал по Соединённым Штатам с “Gertie the Dinosaur” [4] Стоя на сцене, в свете прожектора, с кнутом в руках, одетый в тропический шлем и длинные ботинки, Маккей жестами и словами давал команды Герти (Gertie) –

молчаливому анимированному видео персонажу, проецируемому на экран в конце сцены. Благодаря точной синхронизации по времени, динозавр женского рода отвечал на его команды наклоняя или покачивая головой, присаживаясь, отодвигаясь и исполняя трюки как цирковое животное. Элементы видеоряда, дошедшие до наших дней включают в себя изображения Герти, злящейся и огрызающейся в направлении Маккея. Герти также ловила ртом яблоко, а Маккей в это время показывал жестами на сцене бросок, используя муляж, который он оставлял в руке, не выбрасывая его. Кульминацией перформанса являлось движение живого Маккея на сцене по одну сторону экрана, а затем появление его в том же месте и такого же размера в видеопроекции, где он продолжал двигаться как анимированный персонаж. Затем “виртуальный” Маккей встаёт на открытую нижнюю челюсть Герти, а динозавр поднимает голову, позволяя ему перейти на её спину, после чего они удаляются в стиле классических ковбойских фильмов. Таким образом, один из ранних примеров интеграции видео в театр был также и первым, использовавшим идею синхронизации для “обмана” и придания ощущения “живости” интерактивному диалогу между исполнителем и медиа образом, предвосхищая бесчисленные перформансы цифрового театра, использовавшие ту же самую технику.

“Перешагивание в экран” и трансформирование Маккея в его виртуальный аналог стало одним из наиболее используемых приёмов в современном цифровом театре.

Первые эксперименты, соединяющие театр и видео в 1900-1915 годах, стали начальной точкой и источником вдохновения для “Opera” (2000), созданной одной из лидирующих компаний цифрового театра в США - Builders Association. Компания описывает этот перформанс как интерпретацию ранних экспериментов 20го века “используя текущий подъем клубной музыки и видео в стилях ambient и drum and bass. ”Opera” объединяет эти два элемента “сэмплируя” фрагменты театральной истории с помощью современного языка DJ и VJ культуры.”[6] Перформанс использует систему MIDI триггеров, активируемых исполнителями на сцене и техниками за кулисами, чтобы изменять звуковые и видео фрагменты в реальном времени. Проводя параллели между видео-театральными экспериментами ранних 1990-х и сегодняшними событиями клубной культуры, Builders Association четко связывают прошлое и настоящее технологий используемых для повышения зрелищности перформанса. Таким образом эта работа четко указывает на то, что современный этап развития цифрового перформанса не далеко ушел от эмбриональной фазы ранних экспериментов – оба периода истории перформанса используют одни и те же возможности и борются за принятие и применение “новых” технологий чтобы реконфигурировать и улучшить сложившиеся театральные формы.

В 1920-х видеопроекции начала использоваться во многих кабаре и мюзик холл перформансах, а исполнители продолжали экспериментировать с иллюзорными эффектами взаимодействия. Здесь стоит упомянуть о французском иллюзионисте Хорасе Голдине (Horace Goldin), жонглировавшем комбинацией реальных и видео объектов, а также Роберте Квино (Robert Quinault), создавшем танцы, где живое движение синхронизировалось с замедленными видео версиями тех же действий[7]. В России, особенно после революции 1917 года, большое влияние оказывал Итальянский футуризм, породивший такие Русские футуристические перформанс группы, как Фабрика Экцентрического Актёра (ФЭКС). Их противоречивая театральная постановка “Женитьбы” Гоголя (1922) использовала видео проекции, а рекламный плакат гласил “Электрификация Гоголя”, что один из актёров описывал как “вставить штепсель и электрические провода в его (Гоголя) зад”[8]. Эйзенштейн использовал в своём фильме “Дневник Глумова” (1922) театр, цирковые представления, скетчи, агитпропаганду и песню, исполняемые в “Мудреце”[9], а группа “Синяя Блуза” последовала его примеру в бесчисленных клубно-театральных перформансах. РоузЛи Голдберг пишет, что на пике популярности в группе было задействовано около 100000 человек, выступавших в клубах по всей России, что во многом показывает “максимальную реализацию футуристического театра Маринетти в огромных масштабах”[10].

Фридрих Кислер (Frederick Kiesler)

В 1922 году мультимедийный дизайн Фридриха Кислера для Берлинской постановки “P.U.P.” (Россумские Универсальные Роботы, 1921) Карела Чапека, был одним из самых экстраординарных и высокотехнологичных в те годы[11]. Используя динамические элементы - движущиеся панели и диафрагму размером 2.5 метра, открывающуюся и закрывающуюся чтобы ослеплять публику светом, Кислер верил в мизансцену, предполагавшую что “от начала и до конца вся постановка должна находится в движении... Такая театральная концепция создаёт напряжение”.[12] Монументальные декорации были впечатляющей и тщательно продуманной смесью графического дизайна, кубизма, конструктивизма, и абстрактных геометрических работ Кандинского. Они состояли из мерцающих неоновых огней, круглого видео экрана, и прямоугольного экрана, олицетворявшего монитор кабельного телевидения, используемый директором фабрики для наблюдения и осмотра посетителей, приближающихся к ней. Для этого, система зеркал за сценой отражала и “проецировала” живое изображение людей, двигавшихся в такой перспективе, как будто бы они находятся перед шпионской “камерой”. Когда им разрешали доступ в секретную фабрику, директор использовал пульт дистанционного управления чтобы

выключить экран, а посетители выходили на сцену из-за кулис.

Круглый киноэкран использовался для проецирования предварительно записанного видеоряда с рабочими фабрики роботов. Использование движущейся камеры для записи этого видео создавало иллюзию, что “актеры на сцене тоже передвигались в перспективе движущегося изображения внутренней части фабрики”[13]. После первых двух представлений, Берлинская полиция была обеспокоена возможностью пожара по причине работы проекционной системы и Кислер сконструировал жёлоб с водой над экраном. Таким образом, видео стало проецироваться на водопад, создавая “прекрасный полупрозрачный эффект”[14] и делая эту постановку, первой в истории, совместившей медиа проекцию и текущую воду.

Среди недавних перформансов и инсталляций, идущих по пути Кислера, можно отметить перформанс группы Blast Theory – “Desert Rain” (1999), название которого говорит о центральной метафоре пустынной равнины (поле битвы первой Войны в Заливе, представленной в стиле компьютерной игры), проецируемой на распыляющуюся и текущую воду, похожую на стену дождя. Техника водяной проекции “удвоена” для усиления эффекта в “A Body of Water” (1999) Пола Сермона (Paul Sermon) и Андреа Цапп (Andrea Zapp), где душ высокого давления создаёт водяную завесу в центре большой душевой комнаты, в неиспользуемой угольной шахте Хертена, Германия. Проецирование там происходит с двух сторон – передней и задней (Рис.4.1). С одной стороны посетители видят цветную проекцию естественного размера с живым изображением зрителей в шахте, визуальным совмещением (используя технику хроматического ключа) с взаимодействующими с ними посетителями Lehmbruck Museum в Дуйсбурге. Телематическая связь и эффект голубого экрана между двумя сторонами, позволяет зрителю из одного города, появляться на водяном экране вместе со зрителем другого и виртуально мыть спину друг друга, как будто они находятся рядом в душе. Переместившись по другую сторону водяного экрана, можно увидеть другую проекцию - старое черно-белое архивное видео душевой комнаты, показывающее время, когда её посещали тысячи людей каждый день. “Документальное изображение шахтеров в натуральную величину, принимающих душ точно так же, как они делали это каждый день”[15], является мощным “реалистичным” контрастом цветной и жизнерадостной телематической связи с другой стороны. Эти образы не накладываются, но их разделяет лишь тонкое водное пространство. Сермон говорит о связи между этой инсталляцией и использованием Московской Газовой Фабрики Эйзенштейном, в качестве определяющего социального нарратива:

Видеоряд, вместе со специфическими для этого места запахами и звуками угольной пыли и бегущей воды, наряду с расположением

инсталляции в старом шахтенном комплексе, подчеркивают концепцию Эйзенштейна о метафоре, усиленной реальностью и запоминающимися аспектами пространства. В “Body of Water”, простой и в тоже время сложный “телематический душевой перформанс” превращается в повтор совместных переживаний пространства, использовавшегося для работы и социального взаимодействия[16].

Рис. 4.1 Пол Сермон и Андреа Цапп используют поток воды в качестве проекционной поверхности

в “A Body Of Water”, технику, впервые использовавшуюся в 1922 для R.U.R.

“A Body of Water ” обращает внимание на метафорические аспекты водяного экрана и на его свойство являться точкой пересечения прошлого, настоящего и будущего.

Жидкая среда формирует сердце инсталляции и метафору; она передаёт социальное взаимодействие и в то же время является отражением пульсирующей сети рек и каналов, которые находятся в Рурском регионе. Все визуальные и концептуальные слои перформанса встречаются здесь. С одной стороны зрители противопоставляются новой эре - интерактивной платформе сетевого взаимодействия как возможного будущего, а с другой, они открывают призрачные тени шахтёров прошлого, принимающих душ – флэшбэк покинутого места и рабочей культуры его прошлого[17].

Эрвин Пискатор (Erwin Piscator)

В 1920-х, документальные съёмки также использовались в театре с поразительным эффектом. Эрвин Пискатор впервые применил отредактированную ленту новостей в театре, для усиления политической диалектики своей документальной работы “In Spite Of Everything” (1925). По словам Хью Роррисона (Hugh Rorrison), Пискатор задумывал, впервые в истории театра, осуществить “диалектическое взаимодействие фактического материала - к примеру, противопоставление политических намерений (патриотические речи в Рейхстаге) и их военных последствий (жестокие убийства на Западном фронте)”[18]. Сам Пискатор написал о том, как его комбинация театра и видео трансформировала драматическую структуру таким образом, что поучительная пьеса (Lehrstück) могла развиваться из того, что проявлялось на поверхности зрелищной пьесы (Schaustiick)[19].

Пискатор вызвал недовольство руководства Берлинского театра Фольксбюне (Volksbuhne), использовав видео с Лениным в постановке пьесы Эм Вэлк (Ehm Welk) “Storm Over Gotland” (1972), действие которой происходит в средневековье, наряду со специально снятыми кадрами, показывающими пять актёров, идущих навстречу камере. По мере приближения, внешний вид их костюмов изменяется, делая актёров героями четырёх левых революций разных исторических периодов – Крестьянской Войны, 1789, 1848 и 1918. Эта последовательность показывала сценическую концепцию Пискатора “как эпизод в марше к коммунизму”[20], и цензура руководства привела к тому, что он покинул театр после 3-х лет работы там[21].

1927 год стал историческим моментом, когда использование видео проекций на сцене достигло новых артистических высот. Во Франции, Пол Клодель (Paul Claudel) в “Livre de Christophe Colomb” (1927) экспериментировал с использованием экрана в качестве “магического зеркала” для усиления атмосферы и интенсивности текста и, в соответствии с Фредериком Ламли (Frederick Lumley), чтобы “открыть путь к мечтам, воспоминаниям, и воображению” [22]. Клодель писал о большой визуальной силе, но в то же время мягкости и утонченности сценического проекционного экрана, в его способности предлагать, увлекать, и трансформировать значения. Тогда как видео в театре Пискатора было интеллектуальным и политически поучительным, работы Клоделя были чувственными и психологичными, разрушающими ощущение времени и воздействующими на “чувственный опыт” зрителя, представляя проецируемое тело во взаимодействии с “тенями” и “призраками” прошлого и будущего:

Почему, когда поток музыки, действия и поэзии вторгается в сознание публики, мы должны отвечать ложными небесами, на столько же грубыми и тривиальными, как рисунок на стене закуской? Почему бы не использовать экран как магическое зеркало, в котором все разновидности теней и предположений заметны в той или иной степени, а замыслы могут протекать, следовать один за другим и уничтожать друг друга. Почему не открыть двери этого волнительного мира, где идея рождает ощущение и где призрак будущего объединяется с тенью прошлого?[23]

В тот же год Пискатор поставил определяющую пьесу мультимедийного театра раннего двадцатого века, использовав видео-театральный подход к экспрессионистской “Stationendrama” Эрнста Толлера “Hoppla, Wir Leben!” (Ура, Мы живём!, 1927). Stationendrama развивается отдельными, самостоятельными эпизодами, примерно также как и произведения гипермедиа, а также другие онлайн действия, включая веб сёрфинг, поэтому такая эпизодическая структура и помогла Пискатору в создании одного из наиболее значимых исторических прекурсоров цифрового театра. Как и в гипермедиа драмах (а так же и в средневековых

мистериях), индивидуальные последовательности в Stationendrama имеют некоторую связь друг с другом, но обособлены и не развиваются следуя обычной логической совокупной или плавной структуре. Они также не следуют идеям Аристотеля о единстве действия, времени и места. “Станции” (“stationen”) через которые происходит развитие экспрессионистского героя (Карл Томас (Karl Thomas) в случае “Hoppla!”) играют роль определяющих указателей и перекрёстков, где сходятся силы судьбы, выбор, шанс и человеческая воля. Они являются откровениями, отражениями и решениями, а их парадигматичное равенство гиперссылкам, порталам и навигационным узлам сегодняшнего компьютеризированного восприятия видно невооружённым взглядом. В “Hoppla!” Карл Томас выходит после восьми лет в психиатрической лечебнице и начинает постепенно разочаровываться, когда узнаёт, что все его прошлые революционные друзья поддались буржуазным ценностям, включая Килмана (Kilman), ставшего министром в правительстве. Он собирается убить его, но опережён правым убийцей. Томаса ошибочно арестовывают за убийство и вновь объявляют сумасшедшим. Он вешается в камере, за несколько минут до того, как его открывается его невиновность.

Для пьесы Пискатора, сложный дизайн Трауготта Мюллера (Traugott Muller) включал в себя шесть комнат, расположенных на двух вертикальных лесах с каждой стороны проекционного экрана. Декорации комнаты были похожи на мобильные, полупрозрачные экраны, на которые сзади проецировались слайды и видео других мест – тюремных камер, жилых комнат, номеров в отелях и офисов. С того времени, техника использования проекций, вместо традиционных сценографических материалов (дерево, ткань), применялась для перемещения исполнителей в разные места неоднократно, а сейчас достигла новых технологических высот, благодаря трёхмерному цифровому дизайну, применяемому такими компаниями как George Coates Performance Works.

На центральный экран иногда проецировались образы войны, боксёрских матчей, денежных кризисов, танцев, смонтированных лент новостей, заполняющих перерывы между сценами. Два специально созданных фильма открывали пьесу. Первый являлся отредактированной последовательностью новостных лент, противопоставлявшей Первую Мировую Войну, Немецкой Революции и содержавшей специально снятые кадры, в которых актёр, игравший Томаса был показан участником обоих событий. Для второго:

Киноэкран появлялся в центре сцены, занавес опускался в качестве декорации и начинался эпизод в камере приговорённого. За этим следовала самая эффектная часть пьесы. Большие часы на экране периодически отсчитывали годы от 1919 до 3 Ноября 1927 – именно так, прямо к ночи открытия, в качестве еще одного элемента,

подчёркивающего злободневность. В это же время выпуски новостей тех лет показывали время, потерянное Карлом Томасом. Такие политические события, как восстание коммунистов в Руре, выступления Ленина перед рабочими массами, восстание Муссолини, Сакко и Ванцетти, а также выборы Хинденбурга (Hindenburg) президентом Германии в 1925, периодически перемежались с кадрами танцующих ног, боксёрских матчей и фривольности 1920-х. Громкий джаз являлся саундтреком восьми минутного фильма, а в самом конце начиналась попытка Карла Томаса реабилитироваться[24].

Пискатор использовал разнообразные технические эффекты, такие как усиленный шум радиоприёмника и впервые применённый в театре ультрафиолетовый свет, освещавший (только) белый рисунок костей на чёрных костюмах перформеров, исполнявших мрачный танец смерти, следовавший за убийством, поставленный известным хореографом Мэри Вигман (Mary Wigman), протеже Рудольфа Лабана (Rudolf Laban). Видео демонстрировалось примерно половину времени пьесы и играло особенно важную роль в начале и нескольких наиболее напряжённых моментах. Как заметил Толлер, после ареста Томаса “с помощью фильма он (Пискатор) мог показывать дюжины тюремных камер и солдат, молчаливо марширующих вверх и вниз снаружи, так что они давили на публику не меньше, чем на самих заключённых”[25]. Финальная сцена, показывает пленников в разных камерах трехъярусных декораций, переговаривающихся друг с другом через вентиляционные трубы, в то время как Томас готовит себе петлю. Движущийся текст их сообщений проецируется на передний занавес. Визуально захватывающая кульминация начинается, когда в видео появляется изображение Млечного Пути – масштабный взрыв звёзд на 7,5 метровом экране.

Николас Херн замечает, что Пискатор использовал видео “частично ради документальной точности, а частично для отображения удара восьмилетнего технологического прогресса на смятённый разум Карла Томаса”[26]. Ламли представляет другую точку зрения: Пискатор считал социальную сатиру Толлера не достаточно радикальной и использовал видео для обеспечения политического и драматического удара, недостающего пьесе[27]. Признавая инновации и влияние методов Пискатора, Ламли предупреждает о том, что как он считает, является опасностью при использовании видео в театре, говоря всё это тоном театрального пуриста, типичного для многих критиков прошлого и настоящего: “Эффект может быть использован как умеренно, так и очень сильно (методы Пискатора были сенсацией), но после определённой точки этот метод становится настолько же ценным, как игрушечная Cinerama. Это не может заменить хорошую драму, а искушение которое он предлагает ради простого стремления к сенсации слишком заметно”[28]. Толлер также был скептически настроен относительно использования

видео в постановке его пьесы, а позднее описывал попытку Пискатора объединить театр и кино как “ошибку”, так как он полагал, что “эти виды искусства идут разными путями”[29].

Информация о мультимедийных перформансах следующих 30 лет редка, похоже что после нескольких лет экспериментов с видео в конце 1920х, театр вернулся к своим традиционным “живым” корням, с очень редким и зачастую второстепенным использованием видео. Политическая обстановка 1930х заглушила или жёстко задавила любую авангардную деятельность. Причинами этого стали: экономический кризис в США, да и по всему миру; развитие фашизма в Испании, Италии и Германии; и диктатура 1934 года, когда министр культуры России Жданов, заявил, что Советское искусство должно полностью посвятить себя соцреализму. С 1939 травма Второй Мировой Войны и последующие политические перегруппировки, обозначили 20 летний застой в мультимедийном перформансе, да и во всём авангардном перформансе в целом. История искусства перформанса РоузЛи Голдберг указывает на это, посвящая более ста страниц периоду 1909-1932 и менее четырех для того чтобы осветить период 1933-1951[30].

Роберт Эдмонд Джонс (Robert Edmond Jones) и Мультимедиа “Театр Будущего”

Тем не менее, мультимедийный театр всё-же развивался в 1940е и в начале 1950х. В этот период Роберт Эдмонд Джонс ездил по Америке, проповедуя своё учение с тем, что Фредерик Пакард младший (Frederick S. Packard Jr.) описывает как “миссионерское рвение”[31]. Джонс, один из лидирующих Американских театральных декораторов, путешествовал по стране в период 1941-1952, давая лекции с такими названиями как “The Theatre of The Future”, (1941) (“Театр Будущего”). Видение Джонса, которое он впервые опубликовал в статье для Британской Энциклопедии в 1929, называвшейся “Теория современной Пьесы”, являлось смесью театра и кино. “В одновременном использовании живого актёра и говорящего изображения”, писал он, “находится совершенно новое театральное искусство, чьи возможности также бесконечны, как возможности самой речи”[32]. Он говорил о том, что видео предлагает решение проблемы театральной драмы, об эффективном отражении внутренней реальности и подсознания её героев, так как видео содержит “прямое выражение мысли до того, как мысль станет высказана... движущееся изображение – это мысль, ставшая видимой”. В его “театре будущего”, живой актёр станет представлять внешние проявления героя, а изображение на экране внутренний мир воображения, подсознательного и мечты: “вместе эти два мира составляют мир, в котором мы живём”[33].

Синтез видео и театра был навязчивой темой, которую Джонс развил в своей книге “The Dramatic Imagination” (1941), являвшейся главной книгой Американских театральных студентов того времени[34], а затем переработал и улучшил за годы лекторской практики. Лекции, записанные Делбертом Анру и опубликованные в 1992 как “Towards a New Theatre”, существенным образом перерабатывают идеи, выраженные в 1929 году в статье для Британской Энциклопедии. Тем не менее, возможно по причине разочарованности тем, что подобные эксперименты не предпринимались в США, речь там идет большей частью об универсальности и простоте модели. “Корнем всего живого”, говорит он в “Curious and Profitable” (1941) “является осознание присущего нам дуализма... а сейчас появился способ рассказать об этом в театре – просто, легко и прямолинейно”[35]. Используя квази-Фрейдистскую терминологию он объясняет, как видео можно использовать для отображения мыслей и чувств героя, делая довольно прямолинейные и практичные заключения:

На сцене – их физическая жизнь; на экране - духовная. Сцена используется объективно, экран – субъективно, как драматический контрапункт. Никаких внутренних побуждений не передается через действие, но действие и побуждение одновременно открываются нам. Одновременное выражение двух сторон нашей природы является точной параллелью жизненных процессов. Мы живём одновременно в двух мирах – физический мир реальности и духовный мир откровений[36].

Хотелось бы заметить, что представление Джонса о слиянии видео и театра, как прямом, простом процессе, не предполагает значительных требований, предъявляемых к создателям пьес и публике. Джонс не предлагает примеров сценариев, а несколько образцов подсознательных изображений на экране, представленных им, довольно банальны. Он так же не рассматривает зрительскую проблематику в рамках “нового театра”, предполагая, что публика интуитивно и с готовностью воспримет такое отображение человеческого дуализма, экзистенциально представленное перед ними в видео-театре. Гротовский (Grotowsky) выразился точнее, говоря об Арто, который “не оставил после себя конкретных техник, не показал метод. Он оставил образы, метафоры.”[37]

Экстраординарные лекции Джонса не получили большой известности, несмотря на тот факт, что они имеют настолько же спорную силу и оригинальность, как и теории и канонические работы Арто, Гротовского, Барбы, и Брука, также пробуждающие трансформационный, канонический театр. Аллегорическая “Curious and Profitable” начинается со слов Джонса, описывающего как он создал чары, призывающие мудрого, богоподобного персонажа спуститься на Землю. Этого виртуального гостя, человека “из Утопии”, водят по театрам всех видов: популярному и эстраднему, классическому и литературному. Гость,

никогда не видевший театра или кино, анализирует все это, мудро и пронизательно описывая “непростительную” унылую посредственность театра, который должен быть переполнен жизнью, но потерял своё волшебство, предвосхищая идею Питера Брука о “Смертельном театре”[38] – равнодушном, обессиленном, чахлом театре неопределённости, отражающем только посредственность жизни, а не её трепещущее волшебство; театре соотносящимся не с сознанием, а с внутренней жизнью, которая “плачевно скудна”.

Затем гостя ведут в кино, где он описывает фильм, как носитель мысли: “Эта драма на экране, вовсе не является драмой – это мечта о драме, воспоминания о драме, мысль о драме... Весь прошедший час мы находились во сне... Этот вид искусства содержит лишь мечты.”[39] Он объясняет, что создатели фильмов заблуждаются в своих жалких попытках сделать образы настоящими, когда они просто не могут быть такими, когда они “призраки, эманации, часть себя передаваемая с помощью воли”. Фильм, который он посмотрел, являлся подменой, эрзацем, “театром бедняков”, когда он должен быть “чистым потоком мысли” чистой мечтой[40]. Затем гость возвращается на несколько минут из кино в театр, чтобы сравнить их. Он описывает контрастирующие онтологии зрительного восприятия следующим образом: совместный, общий опыт переживаний в театре, где публика бодрствует и осознаёт против сомнамбулических зрителей кинематографа, являющимися “агломерацией, а не единством”[41], где каждый человек одинок и грезит отдельно от других, даже несмотря на то, что они все видят один и тот же сон.

Наконец, Джонс вместе с гостем посещают театр, в котором комик исполняет песню, а позади него проецируется видео изображение его самого, подпевающее дуэтом. Тогда гость серьёзно произносит: “Теперь я понимаю, зачем пришёл”[42]. Этот фрагмент музыкальной комедии – “эмбрион нового театра”, бесконечных возможностей. “Человек поёт, и его дух поёт вместе с ним. Подобное никогда не происходило в истории театра... Сейчас это происходит неуверенно и скромно, но тем не менее живо. Это отправная точка”[43]. Относительно живого исполнителя, видео изображение становится “видимой мыслью” и “видимыми эмоциями”, создавая новую выразительную форму, соединяя субъективные свойства сновидения, присущие фильму с силой реальности, где “бестелесная часть” исполнителя встречается с материальной его частью[44].

В значительной степени забытые лекции Джонса составляют первые основные теории мультимедийного театра, оставаясь важными для понимания многих работ цифрового перформанса. Он определяет фундаментальные принципы и отличия между театром и видео, включая контраст в зрительном восприятии, влияющий на чувственный и психологический опыт переживаний публики. Сейчас можно встретить

бесконечные переработки и повторения этих идей огромным количеством авторов, говорящих об онтологических определениях в современных дискуссиях о “живости”, обычно без упоминания первоисточника. Тем не менее, это не относится к Филипу Аусландеру (Philip Auslander), являющимся основным защитником/противником в этих дебатах. Джонс стал одним из первых теоретиков, проанализировавших и точно определивших почему наши ментальные энергии и физический метаболизм изменяются при просмотре живого или записанного тела в перформансе. Понимание Джонсом записанного и проецируемого тела как “бестелесная ... часть себя передаваемая с помощью воли” также предвосхищает параллельные теории о виртуальном теле в киберкультуре, считавшиеся радикальными в ранних 1990х, по прошествии пятидесяти лет после их теоретизации Джонсом.

Но аргументы Джонса отличаются от некоторых элементов виртуальной теории, в первую очередь его стремлением объединить виртуальные и физические тела, так как само по себе виртуальное тело (как кино образ) – это призрак, воспоминание, мечта. Джонс настаивает на том, что оно должно быть совмещено с живым телом, чтобы воспламенить полноценный театр, основанный на квази-духовной парадигме соединения разделённого объекта. Напротив, распространённое определение виртуального тела в кибертеории взывает к Картезианскому разделению тела и сознания: результатом которого является обмен ролями, в котором сознание проецируется наружу, чтобы стать виртуальным телом, оперирующем в киберпространстве. Театр Джонса ведёт к их символическому объединению в пространстве и времени – настоящем и виртуальном, где сознание – это видео, а тело – сцена.

Метафорический скелет статьи “Curious and Profitable”, где Джонс говорит со своим двойником, содержит центральную метафору театра, который он себе представляет: удвоенный театр, такой каким мы видим его сегодня, где актёры и танцоры выступают вместе со своими проецируемыми двойниками и альтер эго. Важность “Curious and Profitable” простирается также и на теорию медиа восприятия, затрагивая ранние примеры критического исследования психологически насильственных и пропагандистских эффектов медиа продуктов. Просматривая новости, гость задаётся вопросом, почему публика воспринимает эти изображения как реальность: “Это не события. Это ментальные изображения, появляющиеся после того, как произошли события... Они направляют наши мысли. Они говорят нам какими должны быть наши желания и мысли”[45].

С наступлением 1958 года, когда Йозеф Свобода (Joseph Svoboda) и Альфред Радок (Alfred Radok) основали *Laterna Magika* в Чехословакии, мультимедийный театр начал вновь значительно развиваться. Вдохновлённые знакомым соотечественником Эмилом Бурианом (Emil Burian), использовавшем слайды и видеопроекции для своих работ в “световом театре” (“theatregraph”), группа использовала видеопроекции на нескольких экранах и спецэффекты для создания иллюзий и усиления зрелищности, в работе “Spring’s Awakening” (1936) Ведекинда (Wedekind) и других своих постановках. Они разработали сложные “полиэкранные” системы, объединив их с движущимися конвейерными лентами и эффектами рассеивающегося и направленного света, чтобы добиться “синтеза проецируемых изображений с синхронной игрой актёров”[46]. В их европейском туре 1958го, вес сценического и проекционного оборудования, который они везли, составлял более 6.5 тонн, включая десять мобильных проекционных экранов разного размера и две движущихся ленты, которые перемещали их во время представления. Для Свободы, объединение видео и театра представляло уникальную кросс дисциплинарную форму искусства, которая расширит драматургические возможности и создаст новые значения и художественные измерения. Равенство и баланс эстетических и драматических функций обеих форм являлись основой его концепции: “Игра актёров не может существовать без видео и наоборот – они становятся единым целым. Один не является фоном для другого; вместо этого вы получаете одновременность, синтез, слияние актёров и проекции... Видео имеет драматическое предназначение”[47].

Уделяя особенное внимание масштабу и точной синхронизации между сценическим действием и видео изображением, *Laterna Magika* сильно повлияла на демонстрацию потенциала визуального синтеза живой игры и записи, а также их нарративных возможностей. Театр занял уникальное место в истории цифрового перформанса, осуществляя некоторые из наиболее сложных и новаторских экспериментов, нацеленных на визуальный сплав видео и живых исполнителей; создавая “ощущение жизни, исходящее из возможности видеть реальность под разными углами, на разных временных интервалах, соединяя образы, которые не могут быть совмещены в нашем ограниченном “реальном” мире”[48]. Театр продолжает действовать и по сей день, обосновавшись в своём собственном здании в центре Праги, а визит на их работу “Odysseus” в 2004, удостоверяет нас в продолжающейся визуальной изобретательности для создания сложных нарративов “театра без слов”, соединяя танец, драму, видео проекцию и механические эффекты на сцене

продолжаются и сейчас, в таких работах как “Odysseus” (2004).

В то время как *Laterna Magika* развивала техники для усиления драматических повествований, более абстрактные проекционные эксперименты и хэппенинги начали появляться в США и других странах. Театр Милтона Коэна (Milton Cohen) “Space Theatre”, совместно с “ONCE Group” появился в 1958 и создал место в духе нео-Баухауса, где вращающиеся зеркала и призмы направляли несколько проекций на треугольные экраны и куполообразный потолок над зрителями, сидевшими или лежавшими на диванных подушках. Похожие места появлялись и позже, в 1970х, как например детище Алана Финнерана (Alan Finneran) “Theatre Machine”, где использовались кинетические скульптуры, а также вращающиеся видео и слайд проекции[49].

Видео и слайды проецировались на стены и потолки в некоторых из их первых “Хэппенингов” во 1950х, включая и революционную “18 Happenings in 6 Parts” (1959) Аллана Капрова (Allan Kaprow) и основополагающий перформанс 1952 года в Black Mountain College, куда были вовлечены такие художники как Джон Кейдж, Роберт Раушенберг и Мёрс Каннингем. Раушенберг “создавал вспышки “абстрактных” слайдов (созданных с помощью цветного желатина, помещённого между стеклянными пластинами) и проецировал на потолок видеоряд, отображающий сначала школьного повара, а затем, по мере смещения проекции на пол, заходящее солнце”[50]. Более поздняя инсталляция Раушенберга “Broadcast” (1959) состояла из картины и трёх радиоприёмников, которые зритель мог перенастроить, для создания разнообразных аудио эффектов. Ханс-Питер Шварц (Hans-Peter Schwarz) позднее сказал об этом “возможно, первый прямой предшественник интерактивного медиа искусства”[51].

В 1958, Немецкий художник группы Fluxus, Вольф Фостель (Wolf Vostell) поместил несколько телевизоров за окно Парижского универмага в качестве своей работы “TV De-Collages” (1958). Экраны телевизоров показывали искажённое изображение и частично отражали вторжение телевидения в повседневную жизнь, подготавливая почву для последующего взрыва экспериментального видеоарта, появившегося в 1960х[52]. Эту эстетику развил Нам Джун Пайк (Nam June Paik), в захватывающих, монументальных скульптурных работах, где он использовал сотни телевизоров, демонстрировавших найденные и отредактированные видеозаписи, а также абстрактные цветные изображения – “Телевидение атаковало нас всю жизнь” сказал Пайк, “теперь мы наносим ответный удар!”[53]. Другие художники последуют пути Фостеля, ставя перед собой ту же цель, что и футуристы с сюрреалистами – попытаться в корне изменить жизнь привнеся искусство в повседневность, создавая новые, медиафицированные формы Гезамткунстверк:

Марсель Дюшан провозгласил реди-мэйд объекты искусством, а

Футуристы провозгласили искусством шум. Важной характеристикой моих усилий и тех из моих коллег, кто провозглашает искусством все событие в целом, включая шум, объекты, цвет и психологию – это объединение элементов таким образом, что жизнь (человек) также может быть искусством[54].

3. ПРАКТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ

3.1 СОДЕРЖАНИЕ УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЫ

Разделы и темы	Аудиторные занятия		
	Количество часов		
	Всего	Лекции	Практические

Введение

Введение	2	2	-
----------	---	---	---

Предмет, задачи и структура дисциплины “Сценография”. Роль дисциплины в подготовке высококвалифицированных специалистов и её связи с другими дисциплинами. Требования к уровню знаний, умений и навыков художественного оформления зрелища, необходимых специалисту в области эстрадного искусства. Критерии оценки достижений студентов в обучении, методы и средства оценивания. Учебно-методическое обеспечение дисциплины.

Тема 1. Сценография как вид искусства

Тема 1. Сценография как вид искусства	2	2	-
---------------------------------------	----------	----------	---

Понятие сценографии. Сценография и её место в изобразительном искусстве. История и основные этапы развития сценографии. Перспективы развития и проблемы совершенствования современной сценографии.

Тема 2. Специфика современной сценографии

Тема 2. Специфика современной сценографии	6	-	6
---	----------	---	----------

Методика работы над сочинением художественного оформления зрелища, реализация творческого замысла в материале. Выразительные средства в современной сценографии.

Тема 3. Сценическое пространство

Тема 3. Сценическое пространство	6	2	4
----------------------------------	----------	----------	----------

Понятие пространства. Определение «загруженное пространство». Определение «метафизическое пространство». Виды современной театральной сцены: «сцена-коробка», круглая сцена «арена», камерная сцена.

Площадь как разновидность сцены. Площадное действие, его история и современность.

Тема 4. Сцена и сценическое оборудование

Тема 4. Сцена и сценическое оборудование	6	2	4
--	----------	----------	----------

Сценографические материалы. Сценографические конструкции. Современное техническое оборудование сцены (круг на сцене, накладной круг и лента, люки и плунжера, колосники и штанкеты). Технически безопасное использование данных приспособлений современной сцены. Возможности техники в создании художественной целостности постановки.

Тема 5. Декорации. Виды декораций

Тема 5. Декорации. Виды декораций	6	2	4
-----------------------------------	----------	----------	----------

Понятие «мягкая декорация», «жесткая декорация». Металлические конструкции. Деревянные конструкции. Половик. Арьерсцена. Авансцена. Падуга. Кулисы. Задники. Технология изготовления декораций.

Тема 6. Изготовление декораций и костюмов

Тема 6. Изготовление декораций и костюмов	6	-	6
---	----------	----------	----------

Технические особенности изготовления декораций и костюмов. Технические расчеты. Технические описания. Материалы: текстура и фактура. Пропорции и масштаб. Основные законы перспективы. Изготовление выгородки и макета декораций в масштабе. Различные масштабы. Искусство макетчика. Макет – декорация в миниатюре. Методика и технология изготовления макета.

Художник-технолог. Конструкции театральных костюмов. Предварительные экономические расчеты. Составление сметы постановочных расходов на предстоящие эстрадные спектакли и представления.

Тема 7. Композиция и её роль в представлении

Тема 7. Композиция и её роль в представлении	8	2	6
--	----------	----------	----------

Определение понятия «композиция». Композиция как упорядоченное соединение элементов. Методы и приёмы композиционной организации сценического пространства в зависимости от вида и жанра зрелищных искусств.

Понятия «хаос» и «порядок». Искусство сценографии как приведение в порядок бесформенной формы. Композиция, возникающая спонтанно.

Главные формальные признаки композиции: целостность, подчиненность второстепенного главному (наличие доминанты), уравновешенность. Целостность – внутреннее единство композиции. Доминанта композиции и фокус композиции. Уравновешенность статическая и динамическая. Уравновешенность – основа гармонии в произведении.

Тема 8. Типы композиции

Тема 8. Типы композиции	8	2	6
-------------------------	----------	----------	----------

Замкнутая композиция: стремление к центру. Открытая композиция. Свойства открытой композиции: центробежность, тяготение к поступательному движению, скольжению по спирали, «уход» от центра. Симметричная композиция. Асимметричная композиция и ее свойства. Статичная композиция: устойчивость, неподвижность, симметричная уравновешенность. Динамическая композиция: внешняя неустойчивость, асимметрия, открытость.

Тема 9. Двухмерное пространство

Тема 9. Двухмерное пространство	4	-	4
---------------------------------	----------	----------	----------

Длина и ширина как единицы измерения двухмерного пространства. Картина, передающая иллюзию пространства (иллюзорное пространство). Плоскостная композиция. Средства передачи иллюзорного пространства. Линейная перспектива. Воздушная перспектива.

Тема 10. Трехмерное пространство

Тема 10. Трехмерное пространство	4	-	4
----------------------------------	----------	---	----------

Длина, ширина и глубина (высота) как единицы измерения трехмерного пространства. Объемные художественно-декоративные элементы сценического пространства. Сценическая композиция: декорация, бутафория, мебель и т.д. Ритмическая организация групп в пространстве. Пространство между предметами и человеком. Упражнения на разные виды композиции в трехмерном пространстве. Подчинение второстепенных предметов главному.

Тема 11. Основы цветоведения

Тема 11. Основы цветоведения	4		4
------------------------------	----------	--	----------

Основные категории и проблемы науки о цвете. Научные основы цветоведения. Ассоциации и символика цвета. Психологическое влияние цвета. История цветоведения.

Тема 12. Рисунок и живопись

Тема 12. Рисунок и живопись	8		8
-----------------------------	----------	--	----------

Развитие природных способностей студента к изображению на плоскости пространственных форм с учетом необходимости приобретения особых навыков, требуемых режиссеру как участнику процесса создания сценического произведения.

Тема 13. Сценографические решения режиссёра

Тема 13. Сценографические решения режиссёра	6	-	6
---	----------	----------	----------

Скетчи. Эскизы. 3D моделирование пространства и художественного оформления. Печатные и видеопрезентации проектов.

Тема 14. Световое оформление как динамическая коммуникативная среда

Тема 14. Световое оформление как динамическая коммуникативная среда	6	2	4
---	----------	----------	----------

Роль освещения в пространственной композиции. Роль освещения на сцене: освещение декорации, освещение актеров. Верхнее освещение. Боковое освещение. Фронтальное освещение в зрительном зале. Система цветного освещения на сцене. Понимание светового оформления спектакля как динамической, подвижной внутри спектакля коммуникативной среды.

Тема 15. Светотехническое оборудование сцены

Тема 15. Светотехническое оборудование сцены	6	2	4
--	----------	----------	----------

--	--	--	--

Современные световые приборы. Пульт управления. Работа художника по свету. Рассеянный свет. Свет направленный. Контражур. Свет скульптурный. Световая графика. Световая живопись. Световые эффекты. Проекция.

Тема 16. Спецэффекты на сцене

Тема 16. Спецэффекты на сцене	4	-	4
-------------------------------	----------	----------	----------

Определение спецэффектов. Роль спецэффектов в театрализованном действии и представлении. Технологии создания спецэффектов: взрыв, огонь, дым,

Тема 17. История материальной культуры и быта

Тема 17. История материальной культуры и быта	6	2	4
---	----------	----------	----------

Утилитарность и эстетика материальной культуры. Изучение истории стилей, эстетики и бытовой культуры, объектов и образов архитектуры, живописи, скульптуры, интерьера, прикладного искусства и др. Знакомство с национальным культурным наследием с точки зрения возможностей эстетической интерпретации при постановке эстрадных спектаклей и представлений. Основные этапы развития театрально-декорационного искусства. Современные театральные художники и их творчество.

Тема 18. Костюм и его значение

Тема 18. Костюм и его значение	4	-	4
--------------------------------	----------	---	----------

Определение понятий «одежда», «костюм», «сценический костюм». Значение сценического костюма. Исторический костюм. Костюм бытовой. Костюм символический, знаковый. Цветовые акценты в костюме: главный герой, второстепенные персонажи. Конструктивизм в сценическом костюме. Технологии в изготовлении сценических костюмов.

Тема 19. Мода и стиль

Тема 19. Мода и стиль	4	-	4
-----------------------	----------	---	----------

Современные театры моды. Эффект, эпатаж. Карнавал и шоу. Краткий обзор истории и теории моды. Изменение эстетического вкуса и проявление художественного стиля. Старение канонов и идеалов. Мода как эстетическая потребность человека. Модный костюм – один из видов сценического костюма. Стиль и сценический образ артиста. Мода и стиль на эстрадной площадке.

Тема 20. Сценический грим

Тема 20. Сценический грим	6	-	6
---------------------------	----------	---	----------

Грим как искусство перевоплощения. Специфика использования грима в эстрадном представлении. Виды грима. Особенности грима разных жанров (опера, балет, мюзикл, цирк, театр, кино, эстрадное представление). Средства и приемы грима. Приемы изменения формы лица и черт лица. Грим старого, молодого, худого, полного лица. Средства для спецэффектов. Приемы создания шрамов, синяков, ран, ожогов и других спецэффектов

Тема 21. Бутафория и реквизит

Тема 21. Бутафория и реквизит	4	-	4
-------------------------------	----------	----------	----------

Понятие бутафория. Определение реквизита. Характеристика предметов бутафории. Бутафория из ткани. Бутафория из папье-маше. Бутафория из дерева. Бутафория из картона. Бутафория из фанеры.

Тема 22. Методика работы режиссёра с художником

Тема 22. Методика работы режиссёра с художником	2	-	2
---	----------	----------	----------

Функции художника как соавтора постановки театрализованного представления. Особенности творческого взаимодействия режиссёра и художника.

4. РАЗДЕЛ КОНТРОЛЯ ЗНАНИЙ

4.1 Задания для контролируемой самостоятельной работы

ПРИМЕРНАЯ ТЕМАТИКА

рефератов для студентов заочной формы обучения

1. Сценография и её место в изобразительном искусстве.
2. История и основные этапы развития сценографии.
3. Методика работы над сочинением художественного оформления зрелища, реализация замысла в материале.
4. Выразительные средства современной сценографии..
5. Сценографические материалы, сценографические конструкции.
6. Различные методы и приёмы композиционной организации сценического пространства в зависимости от вида и жанра зрелищных искусств.

По выбору:

Перспективная

Фронтальная

Вертикальная

Симультанная

Кольцевая

В круге

7. Функция художника как соавтора постановки театрализованного представления.

8. Исследование творчества: Д. Боровского, Э. Кочергина, О. Шейнциса, В. Левинталя, и др.
9. Особенности творческого взаимодействия режиссёра и художника. На примере известного творческого союза

Тематика и методические указания к практическим занятиям

(3-4 семестр)

Задания для практической работы студента

1. Составить квалификационную характеристику профессии театрального художника.
2. Сделать сравнительный анализ основных стилистических тенденций театрально-декорационного искусства разных эпох и стран (по выбору студента).
3. Выявить принципиальные отличия между сценографией и декорационным оформлением спектакля.
4. Определить причины и следствия возникновения сценографического искусства.
5. Дать характеристику каждого этапа работы над художественным оформлением спектакля.
6. Привести примеры использования современных технологий в любительском и профессиональном театре. Какие новые возможности они открывают перед режиссером, актером?
7. Систематизировать и проанализировать различные принципы, стили и методы сценографического решения спектакля.
8. Изучить историю сценического пространства. Создать модели основных видов сцены.
9. Изучив одну из сцен профессионального театра, составить план сцены; обозначить на нем расположение и назначение осветительного и звукового оборудования, сценических механизмов и других сценических приспособлений.
10. Составить чертеж нескольких распространенных сценических конструкций (станок, пандус и т.д.).
11. Сделать сравнительный анализ особенностей и возможностей большой и малой сцены.
12. Составить словарь профессиональных сценографических терминов и понятий (не менее 20 терминов).

Методические указания к практическим занятиям

Данная дисциплина имеет практическую направленность (создание макетов, бутафорий, декораций), основанную на усвоении теоретического материала, которое предполагает приобретение базового знания об истории развития декорационного искусства и костюма, изучения специфики сценографии и сценического костюма, содержания каждого этапа разработки замысла и создания художественного оформления спектакля, освоения техники и технологии сцены и др.

5 ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЙ РАЗДЕЛ

5.1 Учебная программа

Министерство образования Республики Беларусь

УО “Белорусский государственный университет культуры и искусств”

УТВЕРЖДАЮ

Первый проректор БГУКИ

_____ А.А.Корбут

“ ___ ” _____ 2016 г.

Регистрационный № ТД-_____

СЦЕНОГРАФИЯ

Учебная программа учреждения высшего образования по учебной дисциплине для специальности:

1-17 03 01 Искусство эстрады (по направлениям)

Направления специальности 1-17 03 01-04 Искусство эстрады (режиссура)

Факультет музыкального искусства

Кафедра режиссуры эстрады

Курсы 3,4

Семестры 5,6,7,8

Лекции – 20 часов

Зачет 5 семестр

Практические занятия – 98 часов

Экзамен 6,7,8 семестр

Аудиторных часов по учебной

дисциплине - 118

Всего часов по учебной

Форма получения

дисциплине – 308

высшего образования –

дневная, заочная

Составили: доцент кафедры народного декоративно – прикладного искусства УО “Белорусский государственный университет культуры и искусств” **Малахова Л.О.**

Мінск 2016

Рассмотрена и рекомендована к утверждению кафедрой режиссуры эстрады УО “Белорусский государственный университет культуры и искусств” (протокол № ад 2016 г).

Заведующий кафедрой

_____ Вавилов А.Д.

Рассмотрена и рекомендована к утверждению кафедрой советом факультета музыкального искусства УО “Белорусский государственный университет культуры и искусств” (протокол № ад 2016 г).

Председатель

_____ Громович И.М.

Одобрена и рекомендована к изданию научно-методическим советом УО “Белорусский государственный университет культуры и искусств” (протокол № ад 2016 г).

Председатель

_____ Кorbут А.А.

5.1.2. Учебно-методическая карта

Номер раздела, темы	Название раздела, темы	Количество аудиторных часов						Форма контроля знаний
		Лекции	Семинарские занятия	Практические занятия	Лабораторные занятия	Управляемая самостоятельная	Иное	
1	Введение	2						
2	Тема 1. Сценография как вид искусства	2						
3	Тема 2. Специфика современной сценографии			6				

4	Тема 3. Сценическое пространство	2		4				
5	Тема 4. Сцена и сценическое оборудование	2		4				
6	Тема 5. Декорации. Виды декораций	2		4				
7	Тема 6. Изготовление декораций и костюмов			6				зачет
8	Тема 7. Композиция и её роль в представлении	2		6				
9	Тема 8. Типы композиции			4				
10	Тема 9. Двухмерное пространство			4				
11	Тема 10.			4				

	Трёхмерное пространство							
12	Тема 11. Основы цветоведения			4				
13	Тема 12. Рисунок и живопись			8				экзамен
14	Тема 13. Сценографические решения режиссёра			6				
15	Тема 14. Световое оформление как динамическая коммуникативная среда	2		4				
16	Тема 15. Светотехническое оборудование сцены			4				
17	Тема 16. Спецэффекты на			4				экзамен

	сцене							
18	Тема 17. История материальной культуры и быта			4				
19	Тема 18. Костюм и его значение			4				
20	Тема 19. Мода и стиль			4				
21	Тема 20. Сценический грим			6				
22	Тема 21. Бутафория и реквизит			4				
23	Тема 22. Методика работы режиссёра с художником			2				экзамен

	Итого	20		98				
	Всего	118						

5.2 Основная литература

1. Березкин, В. И. Искусство сценографии мирового театра : Театр художника : истоки и начала / В. И. Березкин. – Москва : URSS, 2006. – 229 с.
2. Гофман, А. Б. Мода и люди : новая теория моды и модного поведения : научно-популярная литература / А. Б. Гофман; гл. ред. Е. Строганова. – изд. 3 - е, доп. – Санкт-Петербург : Питер, 2004. – 208 с.
3. Дудникова, Г. П. История костюма : учебник / Г. П. Дудникова. – 3-е изд., доп. и перер. – Ростов на Дону : Феникс, 2005. – 352 с : ил.
4. Плаксина, Э. Б. История костюма. Стили и направления : учеб. пособие / Э. Б. Плаксина, Л. А. Михайловская, В. П. Попов; ред. Э. Б. Плаксина. – изд. 2-е, стереотип. – Москва : Академия, 2004. – 221 с.
5. Ушаков, А. Л. Оформление спектакля на малой сцене / А. Л. Ушаков. – Москва : Люди в черном, 2010. – 216 с.
6. Шевелев, Г. В. Сцена : механическое оборудование : учебник / Г. В. Шевелев. – Москва : РАТИ-ГИТИС, 2007. – 284 с.

5.3 Дополнительная литература

1. Березкин, В. И. Искусство сценографии мирового театра : Театр художника : истоки и начала / В. И. Березкин. – Москва : КомКнига, 2007. – 272 с.
2. Волков, Н. Н. Цвет в живописи / Н. Н. Волков. – Москва : Искусство, 1984. – 270 с.

3. Зайцев, А. С. Наука о цвете и живопись / А. С. Зайцев. – Москва : Искусство, 1986. – 306 с.
4. Михайлова, А. А. Сценография : теория и опыт / А. А. Михайлова. – Москва : Советский художник , 1990. – 320 с.
5. Тернер, В. У. Проблемы цветовой классификации в примитивных культурах / В. У. Тернер. – Москва : Мир, 1972. – 348 с.

Перечень рекомендуемых средств диагностики учебной деятельности студентов

Для контроля за усвоением студентами учебного материала используются следующие средства диагностики:

- методы устной диагностики знаний (реферативное сообщение, зачет, экзамен);
- методы практической диагностики (просмотр учебных работ, проведение самостоятельной работы, творческая деятельность).

Рецензия

на электронный учебно-методический комплекс по учебной дисциплине «Сценография»

1-17 03 01 Искусство эстрады (по направлениям)

Направления специальности 1-17 03 01-04 Искусство эстрады (режиссура)

(автор-составитель: Малахова Л.О., доцент кафедры народного декоративно-прикладного искусства БГУКИ)

Одним из важнейших аспектов профессиональной подготовки будущих режиссеров эстрады является их подготовка в сфере культуры, театральной и педагогической деятельности.

Рецензируемый ЭУМК разработан в полном соответствии с утвержденной учебной программой по соответствующей дисциплине.

Теоретический раздел содержит материалы лекций, последовательность представления которых соответствует учебно-методической карте учебной дисциплины.

Практический раздел включает материалы для проведения лабораторных занятий. Автором-составителем ЭУМК собран значительный практический материал для выполнения ориентировочных практических заданий. Несомненным методическим достоинством ЭУМК является то, что разработчиком обозначена тематика рефератов и рекомендована литература для изучения, а также подобраны вопросы для анализа и обсуждения.

Раздел контроля знаний ЭУМК содержит материалы по итоговой аттестации (вопросы для контроля знаний). Вспомогательный раздел включает учебно-методическую документацию и информационно-аналитические материалы, рекомендуемые для изучения учебной дисциплины.

Содержание и объем ЭУМК в полной мере соответствуют образовательному стандарту высшего образования, учебно-программной документации по учебной дисциплине «Сценография»

Рецензируемый ЭУМК «Сценография» 1-17 03 01 Искусство эстрады (по направлениям) Направления специальности 1-17 03 01-04 Искусство эстрады (режиссура) может быть рекомендован к внедрению в образовательный процесс, поскольку его применение будет способствовать повышению качества образования и позволит обеспечить формирование у будущих режиссеров эстрады профессиональных компетенций.

Рецензент:

Профессор, доктор философских наук,

профессор кафедры этнологии и фольклора БГУКИ

Э.К.Дорошевич

Рэцэнзія

на ЭВМК “СЦЭНАГРАФІЯ”

для студэнтаў вышэйшых навучальных устаноў спецыяльнасцяў:

1-17 03 01 Мастацтва эстрады (по напрамках)

Напрамак спецыяльнасці 1-17 03 01-04 Мастацтва эстрады (рэжысура),

распрацаваны дацэнтам кафедры народнага дэкаратыўна-прыкладнага мастацтва

БДУКМ Малахавай Л.А.

Вучэбная дысцыпліна “Сцэнаграфія” з’яўляецца адным з базавых акадэмічных элементаў падрыхтоўкі прафесійнага рэжысера эстрады на першай ступені атрымання вышэйшай адукацыі. Змест электроннага вучэбна-метадычнага комплексу накіраваны на вывучэнне асноў сцэнаграфіі, тэхнічных магчымасцей сцэны і сцэнічнага абсталявання, аптымальнага вырашэння сцэнічнай прасторы.

Змест ЭВМК праграмы ўключае ў сабе наступныя кампаненты: уводзіны, тэарэтычны і практычны раздзелы, раздзел кантролю ведаў, а таксама дапаможны раздзел.

Тэарэтычны раздзел ЭВМК змяшчае матэрыялы для вывучэння “Сцэнаграфіі” ў неабходным аб’ёме згодна зацверджанага вучэбнага плана па азначанай спецыяльнасці. Ён прадугледжвае засваенне фундаментальных ведаў па тэатральнай тэхніке, а таксама засваенне асноўных паняццяў і тэрмінаў сцэнаграфіі. У межах лекцыйнага курса студэнты знаёмяцца з асноўнымі тэарэтычнымі паняццямі сцэнаграфіі, а таксама гісторыяй яе развіцця ў кантэксце сусветнага тэатральнага і выяўленчага мастацтва.

Практычны раздзел уключае візуальныя дапаможныя матэрыялы для правядзення лабараторных заняткаў у выглядзе электронных прэзентацый. Лабараторныя заняткі прызначаны для замацавання атрыманых ведаў ў працэсе выканання шэрагу заданняў, якія пабудаваны па прынцыпу паступовага павелічэння складанасці.

Раздзел кантроля ведаў ЭВМК уключе пытанні для самакантролю заліку і іспыту, заданні для самастойнай работы, крытэры адзнакі і пералік асноўных сродкаў дыягностыкі. Прадугледжана выкананне шэрагу самастойных заданняў, якія прызначаны ў дапамогу засваенню вучэбнага матэрыялу.

Дапаможны раздзел ЭВМК прадстаўлены праграмай дысцыпліны, асноўнай і дадатковай літаратурай, рэкамендаванай для вывучэння вучэбнай дысцыпліны “Сцэнаграфія”.

Змест ЭВМК структураваны, вытрымлівае паслядоўны прынцып засваення матэрыяла і ахоплівае неабходныя пазіцыі фарміравання прафесійных уменняў і навыкаў студэнта ў галіне тэатральнай і мастацкай творчасці.

ЭВМК можа быць рэкамендаваны для ўкаранення ў навучальны працэс па вышэйазначанай спецыяльнасці.

Загадчык аддзела старажытнабеларускай
культуры Цэнтра даследаванняў

беларускай культуры, мовы і літаратуры

Нацыянальнай акадэміі навук Беларусі,

кандыдат мастацтвазнаўства, дацэнт

Б.А.Лазука

Подпіс Б.А.Лазукі пацвярджаю:

вядучы спецыяліст па кадрах

Г.Х.Печко