

**Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего профессионального образования
«ЧЕЛЯБИНСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ АКАДЕМИЯ
КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВ»
Факультет театра, кино и телевидения
Кафедра режиссуры театрализованных представлений и праздников**

Г. В. Литвинов

СЦЕНОГРАФИЯ

Учебное пособие

для студентов, обучающихся по направлению подготовки
071400 «Режиссура театрализованных представлений и праздников»
Профильный модуль «Театрализованные представления и праздники»
квалификация (степень) выпускника «бакалавр»

Челябинск
2013

УДК 791
ББК 85.34
Л 34

Рекомендовано на заседании кафедры режиссуры театрализованных представлений и праздников 19 июня 2012 г., протокол № 9.

Л 34 **Литвинов, Г. В. Сценография:** учеб. пособие для студентов, обучающихся по направлению 071400 «Режиссура театрализованных представлений и праздников», квалификация (степень) выпускника «бакалавр». Профильный модуль «Театрализованные представления и праздники» / Г. В. Литвинов; Челяб. гос. акад. культуры и искусств. – Челябинск, 2013. – 184 с.

ISBN 978-5-94839-388-9

Учебное пособие предназначено для студентов вузов, изучающих дисциплину «Сценография» на режиссерской специальности, а также для преподавателей сценографии. В форме поурочного конспекта дается разностороннее представление о сценографии: как о художественном явлении, как о науке, как о продукте художественной деятельности, как о процессе сочинения художественного образа. Издание содержит иллюстрации и приложение.

Рецензенты:

Шаронина М. Г. – профессор Челябинской государственной академии культуры и искусств, кандидат педагогических наук, заслуженный работник культуры РФ;

Анисимов В. И. – профессор Екатеринбургского государственного театрального института, заслуженный деятель искусств РФ;

Фесько С. И. – главный художник Екатеринбургского государственного академического театра оперы и балета, заслуженный художник РФ.

Печатается по решению редакционно-издательского совета
Челябинской государственной академии культуры и искусств

© Литвинов Г. В., 2013

© Челябинская государственная
академия культуры и искусств, 2013

ISBN 978-5-94839-388-9

Содержание

Введение	4
3. Сценография как художественное явление	8
1.1. Художественное оформление (декорации) и образы героев, основные события драмы.....	8
1.2. Союз режиссера и художника-сценографа в работе над представлением.....	13
1.3. Основные функции сценографического решения в представлении.....	20
4. Методика преподавания сценографии	28
2.1. Особенности преподавания дисциплины «Сценография» слушателям, не имеющим специального художественного образования.....	28
2.2. Содержание раздела «Архитектура и оборудование сцены» учебной программы по дисциплине «Сценография».....	33
2.3. Орнамент и основы сценографической композиции.....	42
5. Технология поиска образного решения пространства	48
3.1. Зрительный (сценографический) образ представления.....	48
3.2. Изобразительный язык художника и образное решение театрализованного действия.....	52
3.3. Разновидности (типы) декорационного оформления представления.....	59
3.4. Образное решение представления в условиях малой сцены.....	65
3.5. Игровая сценография.....	69
3.6. Техническая документация постановочного проекта и смета затрат.....	76
3.7. Световая партитура художественного действия.....	79
6. Декорации	89
4.1. Жесткие и мягкие декорации и внешний образ зрелища. Достоинства и недостатки декораций, созданных на каркасной и бескаркасной основе.....	89
4.2. Одежда сцены. Состав и назначение.....	97
4.3. Театральные драпировки и образ художественного действия.....	102
4.4. Принципиальная схема работы раздвижного занавеса. Игровой занавес в раскрытии характеров образов.....	106
4.5. Жесткие декорации. Типы, виды, назначение. Жесткие декорации в преобразовании сценического пространства.....	112
4.6. Интерьер в образном решении представления.....	120
4.7. Изготовление, художественная обработка и применение бутафорских предметов.....	127
4.8. Крепление декораций к верховому оборудованию и к планшету сцены.....	135
4.9. Техническое оснащение малой сцены.....	141
4.10. Требования техники безопасности при изготовлении и эксплуатации декораций.....	150
5. Сценография неорганизованного пространства	158
5.1. Этапы освоения неорганизованного пространства. Их содержание.....	158
5.2. Ключ в образном решении ландшафтного действия.....	167
5.3. Архитектурные и конструктивные элементы в праздничных шествиях в России XVIII в.....	173
Заключение	180
Приложение	
Контрольная работа № 1.....	181
Контрольная работа № 2.....	181

Введение

Предлагаемое учебное пособие предназначено для студентов вузов, изучающих дисциплину «Сценография», а также для преподавателей сценографии.

Искусство преобразования сцены синтетично и многогранно. Его изучению посвящают себя и художники-декораторы, и режиссеры зрелищ, и искусствоведы театрального направления, и просто любители сценического творчества. В различное время эта отрасль называлась по-разному: декоративно-художественное оформление сцены, декорационное искусство, дизайн сцены, сценография.

Глубина изучения искусства сценографии в учебных заведениях зависит от специальности, на которой эта наука преподается. Профессии художника-сценографа, заведующего постановочной частью, художника-декоратора, режиссера-постановщика предполагают определенную сумму знаний и навыков по архитектуре сцены, композиции пространства. Овладение техническими устройствами и живописными приемами оформления действия у различных специалистов происходит не в одинаковой степени.

Художник-сценограф – художник, создающий образное пространственное решение театрализованного представления, он должен отчетливо представлять не только внешнюю оболочку разыгрываемого действия, но и предлагать средства динамического преобразования пространства. Для него важно понимание того, что вся работа над декоративным решением подчинена сценическому действию.

Режиссер – главный сочинитель и организатор художественного действия. Режиссеру нужно уметь выбирать художника-декоратора, который бы по творческим приемам, по художественной природе был наиболее близок к постановочному проекту.

Сценографию следует рассматривать многоаспектно.

1) *Как художественное явление.* Сценография соприкасается со всеми видами пластических и изобразительных искусств, с архитектурой, инженерией, техникой и механикой – с одной стороны, а с другой – со всеми зрелищными искусствами. Сценический образ существует только то малое время, пока длится театрализованное действие.

2) *Как наука.* Знания о сценографии простираются от сведений в древних трактатах об архитектуре зрелищных сооружений до принципов функционирования современных мультимедиа, изложенных в руководствах к ним, от изучения правил пространственной композиции до постижения тайн психологии творчества.

3) *Как продукт художественной деятельности.* Декорации, костюмы, грим, бутафория, реквизит создаются в специальных цехах. Все они выполняются из разнообразнейших материалов и по различным технологиям. Их совокупность и взаимодействие подчинены раскрытию образов, драматургии, идеи зрелища.

4) *Как процесс сочинения.* Сценографию невозможно рассматривать вне контекста художественного слова. В начале – идея, выраженная словом. Изобразительное искусство доводит идею до образно-зримой конкретности, придает отвлеченной мысли художественно-изобразительную форму. Затем следует зрительское впечатление от увиденного и услышанного, порождающее живую ответную реакцию. В завершении цепочки – идея, внедренная в сознание современника, побуждающая к действию.

Пособие состоит из пяти частей, представляющих разделы сценографии по широкому спектру вопросов: от композиции эскизов до монтажных процессов на сцене.

Логика построения учебного пособия продиктована методической целесообразностью. Вначале дается общее представление о художественном явлении под названием *сценография*, рассказывается о его месте

и роли в сценическом действе. Затем следуют несколько параграфов, посвященных специфике изучения данного курса в профессиональных образовательных учреждениях. Далее даются сведения о технологии поиска изобразительного решения. В предпоследней части представляются отдельные структурные элементы, «атомы» практического воплощения замысла на сцене. Завершает пособие параграф, посвященный формированию образной среды в условиях неорганизованного пространства. Это вполне понятно, потому что театрализованные действия зародились в стихийных условиях, да и сегодня развиваются на самых неприспособленных площадках и площадях, но по законам драматического жанра. В настоящем учебном пособии подробно не рассматриваются вопросы динамической композиции пространства, так как этой существенной проблеме автор посвятил отдельное учебное издание¹. Искусство сценографии ландшафтного действия так же подробно изложено в специальном издании².

В качестве примеров нередко используются отсылки к образцам традиционной сцены. Театрализованное действие строится на автономных эпизодах, концертных номерах, трюках. Литературную основу действия представляет сценарий, который неизбежно страдает избыточной злободневностью здесь и сейчас, а драматический театр – вневременное искусство, тяготеющее к диалоговым формам речи, к событийности, сюжету. Поэтому, чтобы у читателя пособия складывалось определенное видение по тому или иному тезису, приведены стандартные сценические примеры. При этом следует помнить, что понятие *сцена* весьма условно, речь идет о пространстве лицедейства. Но при любых его трактовках к постановочному пространству следует относиться как к образной модели нашего мироздания.

¹ Литвинов Г. В., Литвинова О. А. Динамическая композиция / Челяб. гос. акад. культуры и искусств. Челябинск, 2002. 84 с.

² Литвинов Г. В. Сценография ландшафтного действия / Челяб. гос. акад. культуры и искусств. Челябинск, 2005. 230 с.

Учебное пособие написано в виде поурочного конспекта, что делает его удобным как для преподавателей, готовящихся к учебному занятию, так и для студентов, изучающих сценографию на режиссерской специальности. Каждой части предшествует краткий план. В строгом соответствии с ним составлена содержательная часть. И заключают краткий конспект два-три коротких вывода по сути вопроса. Такая форма изложения представляется дидактически верной.

Пособие содержит иллюстрации, что делает изучение дисциплины «Сценография» наглядным, доходчивым и побуждающим к живым зрительным ассоциациям.

Автор считает своим долгом выразить слова благодарности Е. Н. Алешко, чье наставничество уберегло от излишней многословности, а также студентам дневного и заочного отделения направления «Режиссер театрализованных представлений и праздников». Студенты в течение трех лет изучали основные материалы, легшие в основу пособия, формулировали вопросы, вносили предложения и, таким образом, неформально его редактировали.

1. Сценография как художественное явление

1.1. Художественное оформление (декорации) и образы героев, основные события драмы

Содержание понятий: художественное оформление (декорации), внешний образ зрелища.

Специфика образной интерпретации художественного текста декорационными средствами. Все, что попадает на сцену, обретает знаковый смысл. Условность и быт в художественном оформлении.

Роль декораций в раскрытии образов героев, обострении событий драмы, выявлении стиля, художественного приема режиссера, а также в создании атмосферы, дополняющей то, что не сказано в монологах, диалогах персонажей.

Условия успеха: совпадение концепций, стиля, образного видения драматурга, режиссера, художника, зрителя.

Сущность компетенций режиссера в вопросах декорационного оформления.

Сценическое декорационное искусство – особая область художественной деятельности, в равной мере относящаяся к изобразительному искусству и к искусству представления, лицедейства. Являясь одним из его компонентов, одной из сторон, оно подчинено идее, сценическому действию, художественному образу. Изобразительное искусство придает зрелищу художественно-изобразительную форму, доводит его до образно-зримой конкретности, оформляет сценическое действие. Декорационное искусство часто именуется сценографией.

Сценографическое искусство родственно многим другим видам художественной деятельности. По сути дела, оно соприкасается со всеми видами пластических и изобразительных искусств, с архитектурой,

инженерией, техникой и механикой – с одной стороны, зрелищных – с другой.

В зависимости от требований воплощаемого произведения сценограф может строить на сцене архитектурные сооружения, вводить в оформление скульптуру и разнообразные произведения прикладного искусства, использовать живописные и графические изображения, применять и художественную фотографию. Все средства решения сценического пространства имеют не только изобразительное, конструктивно-композиционное значение, но и организуют сценическое движение и помогают наиболее выгодной подаче артиста.

Художественное оформление (декорации) представляет собой сложный комплекс изобразительных, выразительных и технических средств преобразования пространства в контексте художественного действия. К элементам художественного оформления относятся декорации, костюмы, грим, бутафория, реквизит. Все они выполняются из самых разных материалов и по различным технологиям. Их совокупность и взаимодействие подчинены раскрытию образов, драматургии, идеи зрелища. Художник на сцене помогает создать изображение внешнего облика персонажей и среды, в которой они живут и действуют. Через это изображение они раскрывают свое, единое с режиссером и другими участниками действия, понимание событий, характеров персонажей, сверхзадачи сценического проекта и т. д. Декорации служат материальному воплощению среды обитания героев, созданной драматургом. Роль художника-сценографа не сводится к тому, чтобы обозначить время и место действия. Роль эта глубже: художник истолковывает смысл действия и создает образное решение действия. Декорации выступают образной единицей наряду с действием актеров и художественным текстом. Образ, созданный декорациями, служит намеком на проблему, метафорой идеи, изобразительной цитатой драмы.

Внешний образ зрелища. Авторский текст драматурга, сценариста, его художественный стиль и смыслы представляют собой основу действенного сценического проекта. Образное решение сценического художника сродни удачным иллюстрациям к литературным произведениям: романам, повестям, поэмам, сказкам и стихам. Каждый художник по-своему рисует мир, населенный литературными героями, и облик самих персонажей.

Специфика образной интерпретации текста декорационными средствами заключается в том, что сценическая композиция обновляется каждую единицу времени. Вместе с событиями на сцене меняется декорационный фон. Зачастую перемены в декорациях являются предвестием нового эпизода, происшествия, явления или их завершением. Трансформация осуществляется различными способами: перемещением декораций, их разворотом, сменой цветного освещения и т. д. Таким образом происходит погружение зрителя в новые предлагаемые обстоятельства событий. Можно сказать, что атмосфера, среда, обусловленная декорациями, трансформируясь вместе с переживаниями персонажей, накаляясь либо разряжаясь, обуславливает затем новую переменную в декорациях, чтобы послужить визуальным лейтмотивом или эпилогом художественного действия.

События драмы и декорации. Каждый постановочный проект состоит из разрозненных эпизодов, порою внешне никак не связанных между собой, но при этом должен быть подчинен законам композиции. Связь между событиями обнаруживается в течение времени театрализованного действия. Образное сценическое оформление представляет собой зримую оболочку, объединяющую разнообразные по времени и месту действия события в единое целое. Оформительские приемы организуют понятность и логику следования событий. Декорационные перемены, изобразительный ландшафт сцены акцентируют внимание на самых важных, ключевых фазах и моментах сюжета. Стремительность либо замедленность действий также подчеркиваются изобразительным решением.

Образы героев, характеры персонажей действия должны быть проявлены в чрезмерно короткий срок сценической жизни. Художник-сценограф, художник по костюмам рассматривают артиста как основного носителя идеи театрализованного действия. Они прикладывают все усилия к тому, чтобы каждая деталь материального окружения была точной, дополняющей сценическое действие и характеризующей отдельного человека и весь сценический ансамбль в целом. Персонажи действия, участвуя во множестве событий, испытывают их влияние, меняются вместе с новыми обстоятельствами. Внимательный художник фиксирует все вновь возникающие трансформации образов и содействует этой эволюции специфически выразительными средствами. Он способствует зрительскому пониманию всех происходящих перемен. Сценический образ существует только то малое время, пока длится театрализованное действие, и задача художника – обеспечить понятность всех перипетий именно в течение этого времени. Перемена цвета, фактур материалов, композиционные приемы служат художнику образным языком намеков и иносказаний, посредством которого он ведет свое повествование.

Художники нередко создают специальные изображения. Вводят их в качестве метафоры, символа, поэтического иносказания. Это делает главную идею постановки более выпуклой, очевидной, зримой. Использование *условности и быта* в художественном оформлении диктуется целью вовлечения зрителя в мир образных ассоциаций. С помощью знаков, символов и аллегорий художник расширяет значение каждой детали сценографии, действия, доводит их обобщение до вселенских масштабов. Посредством *реалистичных, безусловных приемов оформления* художник создает атмосферу документальности, реалистичности, конкретности и исторической достоверности происходящего. Разумеется, «безусловное» и «условное» в сценическом пространстве не понимается буквально. Поскольку любой художественный образ создается с

определенной долей приблизительности, с оговоркой «почти как»... Все, что попадает на сцену, приобретает значительность, становится символом. Степень условности декорационного решения не может быть продиктована ни жанром, ни содержанием литературного произведения. Каждый постановщик принимает уникальное решение. Найти верный язык общения со зрителем означает быть интересным, доходчивым, убедительным. Важно знать традиции, культуру зрителя, с которым ведется диалог сценическими средствами, и отчетливо представлять собственную сверхзадачу.

Иногда перед художником ставится задача конкретизировать место и время действия, т. е. передать эпоху и окружающую обстановку интерьера, улицы, площади в определенное время года и суток. В решение этой задачи художник закладывает образные и творческие возможности, связанные с выражением психологического состояния персонажей, драматического конфликта, идеи театрализованного представления.

Планировка декораций во многом определяет внешний рисунок и направление сцены, движение, композицию мизансцены. Поэтому решение сценического пространства органично связано с режиссерской разработкой постановочного проекта.

Придумывая и создавая декорации, костюмы, художник-сценограф как бы переводит художественный текст в наглядные образы и выступает его творческим интерпретатором, в этом отношении его работа может быть уподоблена работе режиссера.

Декорационно-оформительское искусство порой называют изобразительной режиссурой действия. Постановщик и художник могут рассчитывать на успех, если совпадают идея драматурга, концепция режиссера, язык общения, зрительские ожидания, а также образное решение художника. И, наоборот, в случае рассогласования неизбежны неудовлетворенность и застой.

Режиссерская компетентность в области декорационно-художественного творчества простирается от знания древних трактатов о зрелищных сооружениях до владения современными технологиями создания виртуальных образов; от умения разглядеть в первоначальных эскизах существенное, важное до способности заразить сценографа образной идеей и превратить в единомышленника. Очень важно, чтобы художественная интерпретация была продиктована стремлением к совершенству, к гражданской сверхзадаче.

1.2. Союз режиссера и художника-сценографа в работе над представлением

Содержание понятий: режиссер, театральный художник-сценограф.

Режиссерский замысел и этапы его воплощения.

Условия успеха постановочного проекта в единстве мировоззрений режиссера и художника.

Сущность компетенций режиссера в вопросах взаимодействия с художником.

Режиссер – главный сочинитель и организатор художественного действия. Он заключает творческий союз со всеми силами, задействованными в постановочном проекте: артистами и реальными героями, композитором и звукорежиссером, сценографом и заведующим постановочной частью. Режиссер направляет и контролирует весь творческий процесс по созданию целостного, выразительного и наполненного идейным содержанием зрелища.

Художник-сценограф – художник, создающий образное пространственное решение театрализованного представления. Происхождение назва-

ния профессии связано с термином *сценография*, обозначающим и декорационное искусство, и науку, изучающую пространственное решение сценического проекта. Сценографом часто называют художника-постановщика, а также художника – технолога сцены.

Художник-сценограф – особенная профессия. Его труд, выраженный в пространстве, времени, свете, движении, существует только в момент представления. Театральному художнику должна быть присуща особенная форма мышления. Созданный сценографом образ включает в себя все пространственные виды искусства, основанные на зрительном восприятии. Сценография, синтезируя на своей основе динамику отдельных видов искусств, включает в себе особый тип динамического раскрытия художественного произведения. Это динамика реального движения: перемещение в сценическом пространстве артистов, декораций, завес, мебели, изменение света. И в каждый миг театрального действия пространство живет по законам искусства, сохраняя композиционную целостность.

Вся работа над декоративным решением подчинена сценическому действию. Поэтому авторская концепция художника может ожить только в том случае, если является созвучной концепциям других авторов зрелища: драматурга, артиста, режиссера.

Главным вектором работы режиссера с художником служит авторская сверхзадача, то, что Станиславский назвал исходной мыслью, чувством, любимой мечтой, которые заставили писателя взяться за перо.

На первом этапе работы режиссеру и художнику не надо думать о постановочных трудностях осуществления их замыслов. Надо максимально раскрепостить фантазию. Наиважнейшее качество этого образа заключается в том, что он должен реализовать намерение режиссера, а не иллюстрировать его. Прежде всего, естественно, надо отобрать то, что необходимо для раскрытия темы театрализованного представления, что формирует его образ.

Сценограф, создав в соответствии с режиссерской концепцией свою, обязан найти общее решение, композицию, фактуру будущего оформления. В работе с художником очень важно не пропустить момент совместного постижения автора. Важно, чтобы сценограф читал произведение вместе с режиссером, чтобы возникало единство замысла, единство ощущения стиля постановки. Все размышления закрепляются в формуле, характеризующей противоречия драмы в своем высшем выражении.

Учитывая важность первого впечатления, режиссеру и художнику надо, прежде всего, думать о точности зрительного образа, о его выразительности. Именно: образ – как единство противоречивых начал. Противоречия должны быть выражены изобразительно и раскрывать зрителю то, что он никак не ожидал увидеть, но к чему он внутренне готов, к чему само время подготовило его.

Лучше разговаривать со сценографом после того, как удалось хотя бы один раз пройтись с исполнителями по всему тексту. Тогда и требования к сценографу будут конкретнее, точнее. Вообще режиссер должен обладать определенным живописным, конструкторским чутьем. Не обязательно рисовать самому. Важно именно чутье, чуткость и, конечно, знания в этой области. Красивый эскиз часто вводит в заблуждение и режиссера и художника. Посредственный – не дает возможности разглядеть интересное пространственное решение действия.

Стоит помнить, что каждый театральный жанр, каждый проект требует своей образности, образной условности. В одном случае в качестве идеала может подойти стилистика Кустодиева, а в другом – Сурикова; в третьем – жостовских мастеров, а в четвертом – вологодских кружевниц.

Театрализованное действие, как правило, проживает сценическую жизнь однажды, чтобы не повториться никогда. Поэтому очень важно всю предварительную работу над театрализованным действием выполнить как можно более тщательно – других возможностей изобразитель-

ной «реабилитации» художественного проекта не будет, кроме случая самой премьеры. Премьера – это и есть время жизни художественного проекта.

Все этапы работы над декорационным оформлением художественного действия можно условно поделить на следующие:

- заключение творческого союза с художником;
- обсуждение режиссером с художником идеи сценария и идеи постановки;
- нахождение оформления художественного действия через эскизы, наброски и рабочие макеты;
- работа над костюмом и гримом;
- работа режиссера с художником в постановочных цехах;
- формирование архивных материалов постановки.

Заключение творческого союза с художником.

Режиссер должен осознанно выбирать художника-декоратора, который по своим творческим приемам, по своей художественной природе действительно близок к постановочному проекту.

В предварительных беседах режиссера и художника должен быть полностью продуман основной принцип оформления. Надо установить, что наиболее подходит для постановки – живописные декорации или решение «в сукнах», стилизация или точность эпохи, пышность форм или конструктивный лаконизм. Какие декорации окажутся наиболее эффектными в предельной условности площадного действия.

Это же касается и характера костюмов: должно ли в костюмах преобладать следование модам определенных годов или десятилетий, или костюмы должны носить на себе черты условности, эксцентричности, обобщенности и т. д.

Все это режиссеру надлежит продумать, прежде чем он пригласит художника.

Обсуждение режиссером с художником идеи сценария и идеи постановки.

Художнику необходимо приступать к поискам той или иной формы художественного действия, исходя из существа текста, после бесед и встреч с режиссером. Эти поиски художника-декоратора выльются в ряд набросков, эскизов, рабочие макеты, и вполне естественно, что, следя за работой режиссера с исполнителями, встречаясь с режиссером по специальным вопросам внешности действия, художник может очень рано начать работу по нахождению этой формы. На первом этапе работы над зрелищем трудно окончательно решить, каково должно быть его оформление.

В период первых встреч режиссера и художника важно договориться не об образе, который, может быть, уже возник в процессе чтения сценария или размышления о нем, а о смысле произведения, предположенного к постановке.

Нахождение образа художественного действия через эскизы, наброски и рабочие макеты.

В этот же период времени художнику должно быть ясно, что хочет подчеркнуть и выделить режиссер, на что он преимущественно обращает внимание: хочет ли загроможденности сцены предметами или будет строить действие на двух-трех предметах и четко расположенных около них действующих лицах.

Стиль произведения, стиль языка автора и поведения персонажей будет характеризован стилем внешнего оформления, и через это внешнее оформление будет показан внешний и внутренний рисунок действия.

Когда смысл и стиль трактовки произведения не только обсужден режиссером и художником, но найден прием внешнего оформления, тогда для режиссера начинается чрезвычайно важный момент в работе над макетом. Причем очень часто параллельно с работой художника над макетом или над красочным эскизом — над рабочим макетом самостоятельно рабо-

тает и режиссер. Он устанавливает планировочные места, ищет игровые точки, нужные для предполагаемого им действия и выгодные с точки зрения внутренних состояний, которые испытывают исполнители в действии. Отыскивая принцип планировки, художник и режиссер, каждый со своей точки зрения, стараются сценически понять и выгородить как можно искуснее, интереснее и правдивее картину или действие (рис. 1).

Когда вся подготовительная работа художника по нахождению окончательного макета, эскиза закончена, наступает последний этап перед тем, как этот макет, эскиз сдать в мастерские.

Работа над костюмом и гримом.

Режиссеру необходимо познакомить художника с трактовкой отдельных ролей-образов: как режиссер представляет себе каждый образ в отдельности, чего он предполагает добиваться от каждого из исполнителей. Но и художник, со своей стороны, должен знать тех исполнителей, с которыми ведется работа, знать их внешность, фигуру, лицо, темперамент, привычку держаться, бывать на репетициях, беседах и т. п.

Наблюдая движения героев в жизни, их манеры, он, как художник, каждого из них учтет применительно к сценическому существованию. С другой стороны, художник, делающий эскизы костюмов и гримов, должен посмотреть на исполнителей в репетиции, на создаваемый образ и целый ряд основных черт.

Работа режиссера с художником в постановочных цехах.

Когда все эскизы сданы и есть полная уверенность, что найдены все необходимые материалы, начинается работа по выполнению этих эскизов в цехах. Но в том и в другом случае режиссер должен следить за тем, как все выполняется и насколько верно и быстро идет работа в цехах.

Конечно, лучше всего, если художник сам пишет свои декорации, но совершенно нетерпимо такое положение, когда художник-декоратор передает свои эскизы в декорационную мастерскую и не следит за их выполне-

нием. От того, добьется ли декорационный цех в окраске постановочной конструкции ощущения нужной фактуры, зависит целостность впечатления от каждой сцены, а это обязательно будет интересовать режиссера. Поэтому он должен вместе с художником наблюдать за практическим выполнением всего намеченного в эскизах.

Замечания и указания режиссера и художника-декоратора на монтажных и генеральных репетициях.

На монтажной репетиции режиссер и художник просматривают декорации, костюмы и гримы. Помощники записывают их замечания для того, чтобы передать в декорационный, костюмерный и гримерный цехи. На репетиции также присутствуют заведующие цехами, заведующий постановочной частью, гримеры, портные, цветочницы и т. д. Они учитывают замечания режиссера, художника, исполнителей и делают все необходимые исправления.

Особое место в период монтажных репетиций занимают репетиции, на которых устанавливается освещение. На этих монтажных репетициях, безусловно, необходимо присутствие не только художника, но и режиссера, сочиняющих интересное освещение, хорошо показывающее участников действия в декорационном оформлении сцены, сопровождающее светом декорационные перемены и ключевые мизансцены.

Наконец, наступает ряд генеральных репетиций с исполнителями. Участие в этих репетициях художника также необходимо, так как он вместе с исполнителями, режиссером, автором создавал проект на протяжении всей работы над ним и в известной части несет ответственность за идейно-художественную трактовку сценического произведения в целом.

Формирование архивных материалов постановки.

В процессе «обкатки» художественного проекта неизбежны уточнения, поправки. Действо, как живой организм, – проходит этап становления, зрелости, устаревания. Все это, так или иначе, сказывается на долголети

постановки. Для того чтобы вдохнуть жизнь в детище большого количества мастеров, бывает необходимо вернуться к истокам, к «детской» поре проекта. И здесь бывают незаменимы архивные материалы, сохраняющие все черновики, предварительные наброски, материалы поиска образности. К ним художник, режиссер-постановщик могли бы обратиться в любой момент. Чем более тщательно будут выполнены все стадии работы, тем вернее будет успех художественного проекта.

Режиссерская компетентность в знании основных этапов взаимодействия с художником-сценографом означает разумное планирование всей постановочной деятельности, рациональное использование времени для достижения наибольшего успеха.

1.3. Основные функции сценографического решения в представлении

Содержание понятий: сценографическое решение представления, характеристика основных функций образного решения представления.

Сущность компетенций режиссера в оценке функциональных достоинств сценографического решения и наиболее полном его использовании в формировании художественного образа.

Сценография представляет собой одно из выразительных средств художественного действия. Как продукт сценического искусства, она включает свое автономное, независимое существование, являясь лишь частью действенного зрелища, чертой образа, созданного из целого ряда компонентов: артистического действия, специально написанной музыки, технического оснащения и декораций. У сценографии несколько функций. Одна из них – служить композиционной стройности всего проекта в целом.

В целом функции сценографического решения можно охарактеризовать как интерпретаторские, т. е. переводящие вербальные образы в визуально воспринимаемые, наглядные, придающие идейно-тематическую, а также жанровую определенность содержанию и форме действия.

Планировка декораций определяет внешний рисунок, направление движения и композицию мизансцены. Решение сценического пространства должно быть органично связанным с режиссерской разработкой действия.

На сцене возможна мгновенная смена мест действия с помощью различной проекционной и световой техники либо старинных разворачивающихся призм теларий. Смена внешнего окружения порождает новые ассоциации. Сценическая техника позволяет сделать динамику зрелища стремительной, ошеломить зрителя эффектными переходами и мгновенно погрузить в новые обстоятельства.

Динамические характеристики театрализованного действия – это темп (скорость) и ритм (чередование). Темп может быть стремительным, заторможенным. На сцене события, как правило, спрессованы, сгущены. Быстро меняют друг друга разные по характеру эпизоды. Тяжеловесные декорации могут нарушить ход зрелища в целом, потребовав много времени на перестановки. В отсутствие машинерии этот процесс может затянуться и разрушить целостность образа.

Ритм, в свою очередь, обуславливает напряжение событий, их пульс. Он может быть подчинен учащенному сердцебиению либо размеренному прибою морской волны. Слаженность действий всех механизмов, синхронизация с действием всех технических процессов создает темпоритмическую основу образных впечатлений.

Образная функция. Формирование сценического образа происходит с помощью тех или иных сооружений или конструкций (неподвижных и расположенных на вращающемся круге), занавесей, драпировок и ширм, подъемных и выдвигаемых плоскостей и т. д. В процессе организации сце-

нического пространства художник совместно с режиссером решает вопросы его игрового использования. Сцена осваивается по всем трем направлениям: в глубину, включающую просцениум, различные планы, аррьерсцену; в высоту, формируемую с помощью станков, пандусов, лестниц, площадок различных уровней, и в ширину, учитывающую психологию восприятия левой, правой сторон и середины площадки. Постановщиками учитывается все: масштаб декораций, их местоположение, тип одежды сцены, характер освещения и т. п. Все средства решения сценического пространства имеют не только планировочное, конструктивно-архитектоническое, но и изобразительное значение. Они организуют сценическое движение и помогают наиболее выгодной «подаче» актера, но помимо этого – воспроизводят конкретные архитектурные сооружения, являются их образом.

Сценографическое решение представления предлагает овеществленную модель *среды* обитания героев, воссозданную средствами зрелищных видов искусств. Ее составляют наглядные образы, состоящие из различных предметов. *Среда* подвижна, динамична, развивается и обуславливает единственно возможное развитие событий. Абстрактные явления: среда, атмосфера, настроение – с помощью физических объектов приобретают конкретность, способную пробудить в сознании зрителей точные ассоциации, эмоциональные ответные реакции на производимые на сцене действия.

Информационная функция, то есть сообщающая о месте и времени действия, об эпохе и историческом стиле. Посредством декораций происходит погружение зрителя в сферу малого, среднего и большого круга предлагаемых обстоятельств.

Малый круг: место действия, указанное точно (у окна, за столом, под деревом и т. п.).

Средний круг: окружение места действия (за окном весенняя вечерняя деревенская улица, за стенами шумное застолье, на заросшем берегу тихой реки).

Большой круг: стиль, эпоха, атмосфера (патетика, безвременье, мир тревог, сонное царство, ярмарка тщеславия).

Формирование кругов на сцене происходит благодаря наличию предметов быта, костюмов, произведений искусств и архитектуры, способствующих узнаванию места действия; самого производимого акта – всего того, что заложено в события драматургии, в авторские ремарки и прямую речь действующих лиц.

Композиционное построение всего проекта и отдельных эпизодов во многом поддерживается декорационным обрамлением. Декорации часто представляют собой изобразительный пролог (экспозицию) художественного действия. Их можно сравнить с визуальным лейтмотивом, а иногда и кульминационной составляющей. Еще до появления артистов на сцене зритель заряжается энергией предстоящего акта, а в пиковые моменты сценографические объекты также содействуют рождению верного чувства и у зрителей, и у артистов.

Все элементы сценографического решения призваны не просто декорировать сцену, а дать художественно-образную интерпретацию сценического действия. Создание художественного образа действия предполагает композиционное и изобразительное решение сценического пространства.

Мизансценическая функция определяет динамику, ракурс, местоположение объекта (актера и декораций). Подчеркивает пластичность (вписываемость тела актера в предметную среду), задает темпоритмическую определенность. Помогает пластическому решению художественного текста через создание выразительных мизансцен в глубину, высоту, ширину трехмерного пространства. В этом участвуют технические устройства и оборудование сцены, декорации, обеспечивающие все траектории движения (фронтальные, диагональные, пересеченные, круговые и т. д.).

Пустое пространство, как правило, отпускает на волю воображение зрителя, ничем не ограничивая свободу «домысливания». Каждое движение свободно интерпретируется с точки зрения места, времени действия, исторически бытовой конкретики. Воображение дорисовывает отсутствующее. Здесь вольно предполагать и максимальную амплитуду перемещения, и минимальные движения. При этом необходимо соблюдать только одно условие, чтобы совершаемое могло быть физиологически воспринято глазом.

С появлением в пространстве зрелища веревок, шестов, канатов, качелей пространство как бы дробится на отдельные вполне самостоятельные части. Линии декораций устанавливают ограниченную амплитуду движения. Они задают высоту и ширину, а также размеры контура в глубину. Рисунок мизансцен теряет свободу интерпретации, подвергается некоторым трансформациям.

Вместе с помостами, станками, ступенями, лестницами в зрелищное пространство приходят ранжир и градация, т. е. распределение всех компонентов зрелища по степени важности, чину, значимости (ранжир), либо по какому-нибудь критерию: величина, масса, цвет, форма (градация). Свобода интерпретации образа уступает место определенности. Этому способствует как психофизика восприятия, так и традиционные пространственные понятия: верх – низ, левая – правая сторона, ближний – дальний план и т. п. Возникает необходимость временной фиксации пластической композиции на одном из уровней (станок, ступень лестницы). Режиссеру это нужно для того, чтобы акцентировать внимание зрителей на переходе персонажа из одной реальности в другую. Пауза служит временем адаптации, необходимым для освоения нового пространства, новой высоты, нового состояния.

Пока место зрелища освещает общий свет, амплитуда движения широкая, свободная, темпоритм насыщенный, все составляющие зрелища

равнозначны. Свет «свечи» подчеркивает выразительность пластических форм, отчетливо ранжирует участников представления (кто более ярко освещен, тот занимает лидирующее положение). При этом изменяется скорость перемещений, место действия приобретает отчетливые границы, оно простирается ровно настолько, насколько освещено.

Сценография синтезирует динамику изобразительных видов искусств, их линий, форм, цветовых пятен. Вместе с тем сценография действия заключает в себе реальное движение. Это и перемещающиеся в ходе действия различные массы: всевозможные механизмы, фуры, станки; это и световые, и цветовые изменения; это трансформирующиеся вместе с ними мизансцены артистов.

Игровая функция обуславливает:

- решение маскировочных задач;
- персонажную нагрузку на предметы, декорации;
- способность принимать функции аллегорий и метафор;
- персонификацию, т. е. исполнение роли партнера, замещение реального героя созданием его образа посредством фото, зеркала, маски, веера и т. п.;
- привлечение внимания к мелкой пластике рук, тела исполнителя.

Функциональная многозначность декораций при этом возрастает на несколько порядков. Предметы по воле режиссера превращаются в знаки, символы. Предмет однозначный по функции из игры исключается.

Декорирующая (эстетизирующая, украшающая) *функция* приводит сцену и прилегающие к ней площади в состояние художественной готовности. Как правило, при этом учитываются соответствие моде, основным традициям местности; узнаваемость основных мотивов оформления; разумное распределение игровой и зрительской частей, придание им «товарного», начищенного вида. Планируются основные зрелищные атрибуты: сцена и сценическая одежда; посвященные событию эмблемы, элементы

декора (зелень, драпировки, декорационные установки, проекционные экраны). Проверяется работоспособность оборудования, технических устройств, готовность к игре.

Идейная (выражающая) *функция*. Предполагает размещение в декорациях зрительно воспринимаемых знаков, вводящих зрителей в курс происходящих на сцене событий, а также олицетворяющих проблему, суть. Через декорации (живописные, скульптурные изображения разнообразных стилей) происходит выражение идейно-художественного замысла (жанра, стиля) эпизодов и всего действия в целом. Зачастую заимствует узнаваемые изобразительные сюжеты, содержащие олицетворения человеческих пороков и добродетелей, последствия их противостояния.

Сущность компетенций режиссера заключается в умении оценить функциональные достоинства сценографического решения и способности наиболее полно использовать возможности декорационного искусства в формировании художественного образа.

Режиссеру необходимо помнить о декорациях, сценической технике как о существенных составляющих образа, обуславливающих композиционную связанность различных событий, героев в художественном действе. Сценография рождает динамичный, трансформирующийся образ, материализует отвлеченные абстрактные понятия об идеях, борьбе.

Вопросы и задания к первому разделу

Какие навыки необходимы художнику театрализованных массовых зрелищ и концертов?

Назовите основные составляющие декорационного оформления представления.

Какую роль в декорационном решении играют произведения и технологии разнообразных видов искусства и декоративно-прикладного творчества?

Существуют ли отличия художественного оформления театрализованного шоу и других зрелищных программ от декораций драматического спектакля? Если да, то каковы они?

Поделитесь собственными наблюдениями о путях развития современной сценографии театральных постановок, телевизионных шоу-программ, городских праздников и т. д.

Какие новые технические термины и понятия появились в вашем словаре?

Опишите значение основных и вспомогательных компонентов декоративно-художественного оформления представления в раскрытии образа героев, основных событий сценария.

Раскройте понятие *сценография*. Назовите основные функции сценографического решения представления.

В чем отличие декораций драматического спектакля от художественного оформления телестудии, музея, витрины магазина?

Список рекомендуемой литературы к первому разделу

1. Березкин, В. И. Искусство сценографии мирового театра. Вторая половина XX в.: В зеркале Пражских Квадриеннале 1967–1999 гг. / В. И. Березкин. – М.: Эдиториал, УРСС, 2001. – 807 с.

2. Березкин, В. И. Искусство сценографии мирового театра: в 2 кн. / В. И. Березкин. – Эдиториал УРСС, 1997. – Кн. 1.: От истоков до начала XX века; Кн. 2.: Первая половина XX века. – 700 с.

3. Михайлова, А. Сценография: теория и опыт / А. Михайлова. – М.: Советский художник, 1989. – 336 с.: ил.

2. Методика преподавания сценографии

2.1. Особенности преподавания дисциплины «Сценография» слушателям, не имеющим специального художественного образования

Содержание понятий: учебная дисциплина «Сценография», художественное образование, методика преподавания.

Специфика изучения сценографии различными категориями слушателей.

Сущность компетенций режиссера-преподавателя в вопросах изучения сценографии в различных образовательных учреждениях.

Сценографию как специальную дисциплину изучают в различных учебных заведениях высшего и среднего профессионального образования, работающих в области культурно-зрелищного направления и режиссерского творчества. Руководители творческих коллективов заботятся о сценической грамотности своих подопечных. Студенты академии, получив диплом, по окончании вуза смогут вести учебные занятия по дисциплине «Сценография» со студентами средних профессиональных учебных заведений, а также с участниками творческих студий и любительских театральных объединений.

Сущность сценографии как художественного явления заключается в наглядно-образной интерпретации художественного текста средствами живописи, архитектуры, скульптуры, дизайна, декоративного искусства, технического творчества и ряда др. В зрелищных организациях над воплощением сценографического замысла работают цеха и мастерские. Режиссер, совместно с художником-сценографом, разрабатывает замысел и координирует их работу. Не являясь художником, режиссер должен уметь интегрировать выразительные средства различных видов художественного

творчества, а также представлять себе активное действие, декорации, зрительские впечатления в неразрывной связи.

Профессиональное владение режиссером изобразительными технологиями, такими как графика, живопись, скульптура, а также закономерностями пространственной композиции, разумеется, делает его работу более продуктивной и целостной. Режиссеру важно видеть решение проблем сценического образа изнутри. Но в то же время он не должен подменять собой специалистов отдельных цехов.

Молодые люди, занимающиеся сценическим творчеством в различных образовательных центрах, как правило, не обладают специальными знаниями и навыками ни в области дизайна сцены, ни в вопросах рисунка и композиции. Возникает необходимость восполнить эти пробелы.

В процессе изучения тем дисциплины важно развивать способность графического закрепления информации. У учащихся должна быть выработана привычка зарисовывать в конспектах эскизы, схемы, планы, чертежи декораций и т. д.

Последовательность действий может быть примерно следующей.

Вначале преподаватель предъявляет объект изучения в общем виде, в эскизе, фотографиях, слайдах репродукций, рисунке на доске, раздаточном наглядном материале.

Затем повторяет рисунок на доске, следя за тем, чтобы работа с учащимися была максимально синхронизирована. В это время преподаватель управляет последовательностью действий, поясняя логику и задавая темп производимых процедур, периодически просматривая стадии работы в конспектах учащихся, чтобы немедленно исправить возникшие ошибки.

По окончании зарисовки обращается с просьбой сверить рисунок с оригиналом, уточнить детали.

Преподавателю необходимо систематически давать объяснения основных закономерностей сценической композиции, не дожидаясь специ-

ально назначенных часов по данной теме. При этом теоретический материал следует постоянно сопровождать изо-, видеоиллюстрациями, натурными объектами, примерами из постановочной практики, а также собственными наблюдениями за развитием промышленного дизайна, дизайна интерьера и моделирования костюма.

В ходе объяснения по темам композиции и художественного образа следует предоставлять несколько различных вариантов решения одной проблемы, предложенных известными художниками, дизайнерами. При этом будут уместны сравнения, сопоставления, аналогии.

Предоставляемая наглядная информация должна быть безукоризненного визуального качества, процесс ее демонстрации четко «срежиссирован». Если иллюстрации выполнены на бумажных носителях, то листы должны быть сложены в строгой последовательности. Наглядно-словесные образы необходимо синхронизировать, т. е. каждый учащийся должен видеть во время объяснения один и тот же видеоряд.

Студентов без предварительной художественной школы важно научить наблюдать, примечать, видеть, т. е. обрабатывать зрительную информацию особым способом, присущим настоящим художникам.

Умение образно фиксировать то, что находится перед глазами наблюдателя (воспринимаемый предмет, человек, пейзаж), требует пяти фундаментальных навыков восприятия:

- восприятия очертаний;
- восприятия пространства;
- восприятия пропорций;
- восприятия света и тени;
- восприятия целостного образа, или гештальта.

На занятиях необходимо периодически устанавливать какой-либо объект необычной конфигурации и проводить короткий тренинг-упражнение. Одновременно с этим важно развивать навык реалистичного

рисования. Таким образом воспитывается умение видеть глубоко и основательно, а также вырабатывается определенная уверенность в своих творческих способностях. Тренировка восприятия объекта в пространстве, в материальной среде, т. е. не изолированно, а в совокупности с воздухом, предметами, составляющими его окружение, особенно важна при изучении сценографии, потому что именно так формируется материальная среда драматических событий на сцене.

Очень важно своевременно поощрять малейший успех учащегося в освоении техники изображения сценических объектов в схемах, рисунках, эскизах, выполнении объемных моделей, подборе изобразительного материала и его адаптации к художественному проекту.

Во время учебных занятий по темам оборудования сцены, освоения окружающей среды с постановочными целями, изготовления декораций наиболее целесообразны экскурсии. Во время посещения мастерских, ландшафта, сценических площадок наглядными материалами будут служить реальные объекты. Желательно их демонстрировать в действии. Накануне и во время лекции-экскурсии необходимо провести дополнительную беседу о нормах безопасности и о сценической этике.

По темам, посвященным истории и перспективам развития сценографического искусства, следует привлекать самих учащихся к поиску информации в печатных и электронных средствах информации, в различных публикациях и искусствоведческой литературе. Необходимо обращать внимание учащихся на альбомы театральных художников России и зарубежья, включать в поиск хрестоматийных драматических сюжетов и их интерпретаций различными мастерами.

Не следует опасаться давать задания на опережение изучаемого материала. Это развивает творческий потенциал учащихся, побуждает к решению проблем, активизирует образное мышление. С учащимися, имеющими начальное художественное образование, работа должна вестись ин-

дивидуально на уровне творческих задач. Как правило, они сами вызываются помочь несправляющимся. Такой способ взаимодействия наиболее продуктивен.

С неподготовленной аудиторией целесообразно изучать параллельно законы композиции, основы рисования и устройство сцены. Например, одна половина занятия может быть посвящена изучению правил композиции, а другая – закреплению изученного материала в эскизах оформления сцены.

Практические методы обучения включают в себя: задания по воспроизведению схем, рисунков, чертежей; творческие упражнения по созданию собственных композиционных разработок (аппликационного, коллажного, макетного порядка), а также сочинения художественного оформления к различным постановочным проектам.

Одним из важнейших этапов развития творческого мышления обучающихся является работа с художественным текстом. Будущих режиссеров важно приучить к вчитыванию в «сценарий» действия. Наиболее продуктивно это можно сделать во время индивидуальных бесед либо мелкогрупповых занятий. Учащимся предлагается какой-либо новый текст (стихотворение, рассказ) с просьбой отметить несколько существенных моментов, возникающих в процессе чтения:

- впечатления от знакомства с произведением как в начале, так и по ходу чтения: цвет, фактура, пространство, пластика, ритм и др.;
- образы места действия, событий, конфликтов, персонажей, обстоятельств. Авторские *ремарки*, их лаконизм или подробность (важно отметить то значение, которое придает литератор описаниям окружающей среды);
- художническую мысль, ее развитие. Степень взволнованности автора происходящим;
- авторский стиль и меру условности (безусловности) повествования.

Все наблюдения должны быть зафиксированы словами и графически. Затем учащиеся делятся ими, приводят аргументы. После обсуждения изобразительные идеи могут быть закреплены в детальной разработке. Для этого может быть отведено дополнительное время либо сформулировано домашнее задание.

Итогом каждого занятия должен быть анализ и оценка выполненной работы, рекомендации по качественному самостоятельному изучению теоретических вопросов, выполнению практических заданий, а также указания разнообразных источников необходимой информации.

Сущность компетенций режиссера – преподавателя сценографии представляет собой способность воспитать единомышленников, разговаривающих на одном языке, объединенных потребностью сценического творчества.

Выпускнику академии важно учитывать специфику самодеятельных коллективов и творческих студий, в которых занимаются слушатели без специального художественного образования.

Без осознания особенностей сценографии, заключающихся в формировании наглядных (зрительно-воспринимаемых) образов, невозможно стимулировать желание совершенствовать навыки графического закрепления информации, потребность наблюдать, примечать, видеть.

2.2. Содержание раздела «Архитектура и оборудование сцены» учебной программы по дисциплине «Сценография»

Содержание понятий: учебная программа, тема учебного занятия, цели и задачи учебного занятия, методика.

Специфика выбора методов и приемов изучения в зависимости от темы учебного занятия и аудитории.

Сущность компетенций режиссера-преподавателя в овладении методами изучения дисциплины «Сценография».

Учебная программа по дисциплине «Сценография» состоит из ряда разделов, посвященных формированию у слушателей представлений о художественном образе и разнообразных средствах его воплощения в условиях сцены, принципах пространственной композиции, специфике творчества художника-сценографа в условиях ландшафта и др., что соответствует требованиям к обязательному минимуму содержания дисциплины в ГОС по специальности 071400 Режиссура театрализованных представлений и праздников.

Раздел сценографии «Архитектура и оборудование сцены» содержит основные темы, позволяющие проследить за эволюцией зрелищного пространства и совершенствованием его оборудования от зарождения театра до современных сценических зрелищ.

В раздел входят следующие темы.

- История и основные этапы развития сценографии. Основные формы организации зрелищного пространства. Сцена античного театра. Симультанная сцена средневековых представлений.

- Возникновение сцены-коробки. Сцена английских ярусных театров. Итальянская сцена. Машинерия и декорации. Поиски новых форм сцены XIX – начала XX в.

- Архитектура современной сцены. Основные части сцены, их устройство и назначение. Верхняя сцена, планшет, трюм, арьер, карманы. Взаимоотношения в системе: сцена – зрительный зал.

- Оборудование сцены. Архитектурные нормы, правила эксплуатации.
- Театральная техника в художественном решении представления.

Методы изучения каждой из тем продиктованы их содержанием и основными целями образовательной программы учебного заведения.

Например, *цели и задачи* изучения дисциплины «Сценография» в Челябинской государственной академии культуры и искусств сформулированы следующим образом. Курс должен:

а) дать ясное представление о сценографии и ее месте в изобразительном искусстве; о художественном оформлении как составной части единого комплекса постановочной работы режиссера, как об одном из средств воплощения идейного содержания замысла режиссера и художника; о перспективе развития и проблемах совершенствования современной сценографии;

б) дать студенту, будущему режиссеру, необходимые знания в области художественного оформления праздника и театрализованного представления, а также познакомить с техникой и технологией сцены в условиях современного зрелища;

в) выработать умения грамотного и последовательного изложения собственного видения проблемы и путей ее решения в творческом взаимодействии режиссера и художника, сформировать навыки обучения участников творческих студий и учащихся средних профессиональных учебных заведений сценографии.

Рассмотрим приемы и методики изучения на примере темы «Архитектура современной сцены». Эта тема включает в себя информацию об основных частях сцены, таких как верхняя сцена, планшет, трюм, арьер, карманы, об их устройстве и назначении, а также вопрос о различных системах взаимоотношения: сцена – зрительный зал.

Занятие по данной теме может быть проведено в виде лекции-экскурсии на одну из сцен города. В ходе экскурсии можно на практике изучить особенности современной сцены и ее основное оборудование, а также их роль в формировании образного замысла на примере одной или нескольких постановок в рамках выбранной сцены. Перед экскурсией учащихся необходимо познакомить с основными требованиями к безопасному нахождению на сцене и нормами сценического этикета. Также на аудиторных заняти-

ях учащиеся должны получить первоначальные представления об архитектуре и машинерии зрелищного пространства. С тем, чтобы во время посещения сцены слушатели могли ассоциировать теорию с практикой и самостоятельно совершать некоторые открытия: человек замечает то, о чем он знает. С этой целью следует продемонстрировать видео- и изобразительные материалы, схематические зарисовки и эскизы сценических объектов (рис. 2).

Во время похода на сцену нужно помнить о возможных опасностях: открытых люках, движущихся штанкетах, софитах, декорациях, проложенных проводах, шлангах и т. д. Сцена очень редко бывает свободной от репетиций и декорационных установок, выходы со сцены должны быть открытыми. Экскурсии проводятся по согласованным маршрутам. Нужно быть готовыми к передвижению между объектами по лестницам. Остановка группы для осмотра сцены разрешается только в специально отведенных для этой цели местах.

Запрещено: отклоняться от маршрута следования группы; выходить на середину, в центр сцены, проходить через сцену; облакачиваться, прислоняться, трогать, держаться за декорации, осветительскую аппаратуру, бутафорию, реквизит, одежду сцены; самовольно отодвигать установленные ограждения, знаки безопасности. На сцене, как правило, фото-, видео- и аудиосъемка запрещена.

В ходе аудиторных и экскурсионных занятий слушателям необходимо овладеть профессиональной терминологией, а также познакомиться с функциональными достоинствами архитектуры зрелищного пространства.

Современное зрелищное (концертное, театральное) здание состоит из двух основных частей – *сцены и зрительного зала*. Обе части отделены друг от друга капитальной, так называемой порталльной, стеной. Общение между сценой и зрительным залом происходит через специальный проем в порталльной стене, называемый порталльным отверстием или

портальной аркой. Пространство сцены, заключенное внутри портальной арки, называется *зеркалом сцены*. Объемный мир сцены разворачивается к зрителю одной, самой выразительной стороной. Для постановщиков действия открываются трансформации пространства, создание сценической иллюзии, расширяются возможности бутафории, декорации, машинерии. В зависимости от устройства портала, зрительного зала, сцена может быть как интегрированной, т. е. включающей зрителей в действие, так и дифференцированной, изолирующей зрителей от всего происходящего на площадке.

Верхняя часть портальной арки перекрывается рамой – *арлекином*. За порталом находится *верхняя сцена* или *колосники*. Таковым является пространство, которое находится выше падуг и заканчивается потолком сцены, как правило, в виде решетки из деревянных брусьев, на которую монтируются различные блоки и передаточные механизмы. Верхняя сцена имеет несколько *галерей*. Первая (нижняя) – осветительная, на которой располагаются приборы освещения, вторая и третья (верхние) – рабочие, которые служат для крепления различного декорационного оформления и других работ.

На задней стене располагается рабочая площадка для крепления задника, горизонта, панорамы. Колосники значительно увеличивают возможности формирования пространства средствами декорации как по вертикали, так и по горизонтали, как в глубину, так и в ширину.

В отсутствие верхней сцены и при малой высоте зрелищного пространства вместо традиционных колосников закрепляют решетчатую подвесную конструкцию. Затем к ней крепят все необходимое оборудование.

Игровая часть, или планшет сцены. Это площадка, на которой происходит действие и монтируются декорации. Точных границ она не имеет, так как декорации могут заходить и за кулисы. Поэтому принято считать границей сцены проекцию боковых рабочих площадок, а задней частью – линию соприкосновения планшета сцены с задником. Игровая часть сцены

делится на планы, которые определяются кулисами или рядами софитов. Границей между авансценой и первым планом сцены служит *красная линия* – черта, по которой проходит занавес. Планшет сцены оборудован разнообразными сценическими механизмами. Наиболее распространенным из них является поворотный круг, который занимает почти всю игровую площадку. Современные зрелищные предприятия строятся с подъемно-опускным планшетом, состоящим из нескольких отдельных подъемно-опускных площадок.

К недостаткам игровой части сцены можно отнести удаленность от зрителя и ограниченность обзора порталльной стеной.

Авансцена. Это участок сцены, выходящий в зрительный зал перед занавесом, используется для игры актеров в непосредственной близости от зрителей. Авансцена дает возможность режиссеру использовать «крупный план», создать эффект «стены», живого занавеса, вывести актера на прямое общение со зрителем, вырвать его из мира оптических иллюзий. Авансцена имеет и свои недостатки: небольшую глубину, отсутствие элементов механизации как снизу, так и сверху, наличие нейтрального по отношению к сюжету фона – при закрытом занавесе.

Карманы. Это дополнительные площадки по бокам сцены, служащие для заготовки декораций, собранных на накатных площадках – фурках, которые, как правило, размещаются в зоне первых планов сцены. Карманы значительно расширяют монтажные возможности при смене декораций во время представления.

Арьерсцена, или задняя сцена. Это отдельное замкнутое пространство, примыкающее к задней части сцены. Служит для монтажа декорационного оформления, установки осветительного и проекционного оборудования, работающего на просвет. Арьерсцена может служить дополнительной игровой площадкой, когда требуется особенно большая глубина сценического пространства, например, для осуществления киноприема на-

езд камерой. Для этого актера в окружении декораций или без них помещают на фуруку и вывозят на передние планы. На аррьерсцене могут быть расположены световые приборы для создания эффектов теневого театра. К недостаткам аррьерсцены можно отнести ухудшение визуальных и акустических характеристик на большом расстоянии от зрителей. Очень плохо, если аррьерсцена, как и карманы, используется не по назначению.

Трюм. Это пространство под сценой, которое соответствует размерам планшета сцены. Трюм представляет собой универсальное пространство для создания различного рода эффектов с помощью оборудования, располагаемого в нем (подъемно-опускные площадки, люки, механизм поворота вращающегося планшета сцены, поворотного кольца). Трюм дает возможность незаметно для зрителей подвести воду к фонтанам, установленным на сцене, подсветить декорации снизу, осуществить неожиданное появление или исчезновение персонажей и бутафории в люки-провалы. В то же время трюм – ненужный резонатор, усиливающий звуки шагов по сцене и скрип досок настила. Для того чтобы погасить акустический эффект трюма, используются половики, настилаемые на планшет сцены.

Сцена представляет собой рабочее пространство, насыщенное механизмами, оборудованием, декорациями. Все элементы должны соответствовать санитарным нормам и правилам техники безопасности. В этой части занятия нужно назвать некоторые из них.

1. Настил планшета игровой площадки должен быть из сборных элементов (деревянных щитов) и обеспечивать прочность при приложении нормативной вертикальной нагрузки 5 кН/кв. м с коэффициентом перегрузки 1,3.

2. На планшете сцены должна быть нанесена красная линия, указывающая границу спуска противопожарного занавеса. Декорации и другие предметы оформления сцены не должны выступать за эту линию.

3. Глубина авансцены (просцениум) должна быть не менее 1,75 м, считая от красной линии сцены. Длина авансцены должна быть не менее ширины порталного проема и иметь удобное сообщение со сценой при закрытом занавесе.

4. Проемы в полах многоярусных трюмов для подъемно-опускных площадок и других целей должны иметь ограждения, исключающие падение людей.

5. Ослабление несущих конструкций колосниковой площадки (сверление, вырезание, выдалбливание и т. п.) при монтаже оборудования не допускается.

6. Хранение на колосниках оборудования, веревок, тросов, инструмента, декораций воспрещается.

7. При оформлении постановок должен быть обеспечен свободный круговой проход шириной не менее одного метра вокруг планшета сцены.

8. Во время затемненных сцен освещение прохода должно осуществляться световой электродорогой.

9. Планшет сцены необходимо мыть теплой водой с мылом, содой или синтетическими моющими средствами не реже одного раза в месяц, в выходной день театра или за 15–18 часов до начала спектакля, концерта.

По окончании проведения экскурсионного занятия следует обменяться наблюдениями и впечатлениями от увиденного. Эту часть можно провести в форме беседы в репетиционной комнате либо в аудитории.

На аудиторных практических занятиях может быть выполнен план и вертикальный разрез учебной сцены. Для того чтобы это практическое занятие прошло организовано и продуктивно, необходимо заранее позаботиться об измерительных инструментах, отчетливом плане действий по выполнению чертежа.

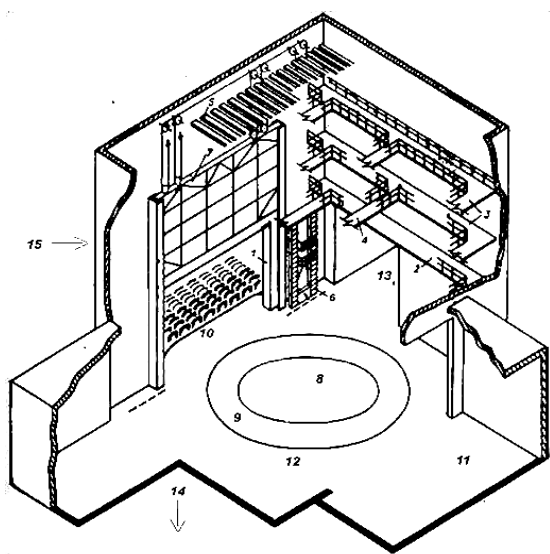
Обычно первый замер на плане делается по *красной линии*. Определяется ширина *зеркала сцены* и от середины этого отрезка отводится пер-

пендикуляр в сторону глубины сцены и зрительного зала. На построенных линиях отмеряется глубина сцены до ее задней стены и в противоположном направлении – от красной линии до края авансцены. Затем откладывается ширина сцены и авансцены соответственно. Важно правильно обозначить *визирные точки*, показывающие крайние кресла первого ряда партера. Они находятся следующим образом. На осевой линии на расстоянии 1 м от задней стены в сторону зеркала сцены ставится точка, и от нее проводятся лучи под углом в 15 градусов в левую и правую часть зрительного зала. На пересечении лучей и линии, показывающей положение первого ряда партера, помещается значок визирных точек.

Первоначально на небольшом листе бумаги размером А6 делается схематическая зарисовка сцены в виде сверху. На ней указываются основные размеры, определенные в ходе замеров. Затем по этой схеме каждый учащийся, руководствуясь собственными записями, самостоятельно выполняет чистовой чертеж. Задача преподавателя – уточнить работу учащихся в ходе ее выполнения, разъяснить возникающие вопросы.

Быстрым и наглядным средством закрепления изученного материала по теме является графическое мини-тестирование.

Примерный вариант графического теста



Расположите правильно именованные основных участков сцены и элементов оборудования сцены в соответствии с их нумерацией на схеме: () портал, () световая галерея, () рабочая галерея, () колосники, () порталная башня, () противопожарный занавес, () поворотный круг, () поворотное кольцо, () авансцена, () арьерсцена, () сцена, () карман, () трюм сцены, () верхняя сцена.

В качестве источников информации по теме «Архитектура и оборудование сцены» можно предложить следующие издания.

1. Базанов, В. Сцена XX века / В. Базанов. – Л.: Искусство (Ленинградское отд.), 1990. – 240 с.

2. Базанов, В. Техника и технология сцены / В. Базанов. – Л.: Искусство (Ленинградское отд.), 1976. – 367 с.

3. Шевелев, Г. В. Сцена. Механическое оборудование. / Г. В. Шевелев. – М.: ГИТИС, 2007. – 284 с.

Сущность компетенций режиссера, ведущего преподавательскую деятельность, заключается в свободном владении различными обучающими методами и их использовании в зависимости от темы учебного занятия и аудитории слушателей.

2.3. Орнамент и основы сценографической композиции

Содержание понятий: орнамент, сценографическая композиция, условность и стилизация.

Функции орнаментальных композиций в расширении выразительных средств режиссуры театрализованного действия.

Условия успеха режиссера-постановщика в освоении разнообразных композиционных приемов.

Сущность компетенций режиссера в основах пространственной композиции.

Орнамент (ornamentum) в переводе с латинского значит «украшение» и является узором, построенным на ритмичном чередовании и организованном расположении абстрактно-геометрических или изобразительных элементов.

Орнамент – идеальный вид художественного творчества, позволяющий наглядно, на примере создания узоров изучить все закономерности

композиции. Композиция орнамента открыта и очевидна для понимания. С одной стороны, орнамент является знаком-изображением, олицетворяющим идею, а с другой – технологическим приемом, переводящим художественный текст на язык образов.

Искусство орнамента и театрализованных представлений сближает многое. Для обоих характерны обобщение, стилизация, условность, монтажность. Образные концепции воплощаются с помощью знаковой системы визуальной передачи информации.

Условность – преднамеренное отклонение от внешнего правдоподобия в сторону ассоциаций.

Стилизация – намеренное, сознательное использование художником форм, способов и приемов формообразования, ранее созданных в истории искусства.

И тот и другой прием используются с целью облегчить обзор и выделить для восприятия наиболее существенное, типическое для понимания.

Искусство сценографии как часть театрализованного действия зачастую оперирует орнаментальными изображениями в своей композиции, наследует ее ритмы, пропорции, узорчатость и линейность построения мизансцен.

Композиция сцены всегда динамична, она подчиняется течению событий драмы, так же как и орнаментальный рисунок предполагает развитие в пространстве и во времени. Смена событий в сценическом сюжете ассоциируется с «кинолентой» орнамента, в которой каждый «кадр» представляет новую подробность. Декорации зрелища во время представления наделяются новыми смысловыми оттенками, привносимыми артистами, одетыми в сценические костюмы. Все в целом создает живую, меняющуюся во времени и пространстве атмосферу. Сохраняя видимые признаки эпохи, места действия, образ обогащает зрителя новыми впечатлениями от неожиданных приемов и сочетаний.

Вся работа над декоративным решением подчинена сценическому действию. Авторская концепция художника может ожить только в созвучии с идеями других авторов зрелища: драматурга, артиста, режиссера. Так же и орнамент никогда не является самостоятельной художественной единицей – он всегда служит тому, чтобы украсить предметы, окружающие нас. Соединяясь с творениями высшего искусства, он дополняет их узором, нанесенным на самые простые изделия, и тем самым возвышает и облагораживает их. Следовательно, орнамент, как и искусство сценографии, занимает важное, хотя и второстепенное, место в художественной шкале.

Законы пропорции, законы равновесия и симметрии, подчиненность деталей ансамблю, разнообразие в единстве – все эти правила занимают подобающее место как в искусстве мастера по орнаменту, так и в театральных видах искусства.

В театрализованном действе сосредоточено большое количество образов, обладающих относительной автономностью. Единый образ создается выразительными средствами различных видов искусств. Важно сформулировать идею, которая была бы материализована театральными средствами как можно интереснее и действеннее. Все компоненты (цвет, фактура, скульптурные и графические изображения) будут нанизаны на художественную идею, как на стержень. Идея воплощения носит название *сквозное действие, сценарный ход*.

В орнаментальной композиции существует своего рода мотив – растительный, геометрический, таратологический (включающий изображения сказочных зверей и животных) и эпиграфический (состоящий из надписей). Он определяет содержание и технологию исполнения (рис. 3).

Главным носителем идеи на сцене является живой действующий артист, персонаж. Все остальные компоненты зрелища носят подчинительный характер и обуславливают степень открытости идеи перед зрителем. Закономерность примерно следующая: ритм цветовых пятен подчиняется

строю образного решения действия; сценографический образ дополняет атмосферу событий; атмосфера выражает конфликт; противостояние выявляет идею всего проекта.

Иерархия отдельного изображения в орнаменте определяется его символическим содержанием.

Безжизненному нейтральному пространству сцены противопоставляется дышащая, видоизменяющаяся среда театрализованного события, темный провал сцены периодически взрывается буйством страстей, красок, событий.

Бесконечная протяженность орнамента уравнивается тщательной проработкой каждого отдельного сегмента (*рапорта*), монументальность экспозиционной поверхности – изяществом рисунка и т. д.

Разумеется, все перечисленные особенности композиции орнамента и театрального действия предполагают детальный анализ их взаимовлияния и взаимопроникновения. Овладение теорией композиции обязывает внимательно и вдумчиво изучать не только теорию, но и богатейший наглядный материал, зафиксированный в декоре предметов быта, народного костюма, архитектуры различных эпох и стран.

Орнаментальное искусство представляет собой открытое и наглядное представление об ансамбле и стройности, способное воодушевить мастера сцены на сочинение динамичных поэтических образов. Режиссерская компетентность в тектонике сценического действия заключается в знании разнообразных композиционных схем и умении выстраивать их в едином стиле.

Вопросы и задания ко второму разделу

Составьте план лекции по теме «Выразительные возможности декораций в реализации художественного замысла драмы».

Разработайте задание для самостоятельной работы по теме «Объемно-пространственная композиция», содержащее изучение теоретического вопроса и выполнение упражнения.

Изучите подшивку журнала «Сцена» за один год. Проанализируйте публикации, посвященные вопросам преподавания сценографии в профессиональных учебных заведениях. Охарактеризуйте названные проблемы качества подготовки специалистов сцены. Сформулируйте собственное решение по одной из проблем.

Выполните расчет часов, необходимый для изучения одной из тем сценографии (по выбору). Аргументируйте ваш расчет.

Составьте 5–6 вопросов с тремя вариантами ответов (два из них должны содержать ошибочное утверждение) для тестирования приобретенных знаний по теме «Декорации, их роль в раскрытии образа художественного действия».

Поясните значение орнамента в изучении взаимодействия цвета и формы в объемно-пространственной композиции.

Список рекомендуемой литературы ко второму разделу

1. Литвинов, Г. В. Вопросы композиции. Масштабность. Пропорциональность: рабочая тетрадь / Г. В. Литвинов; Челяб. гос. акад. культуры и искусств. – Челябинск, 2004. – 24 с.

2. Литвинов, Г. В. Вопросы композиции. Ритмичность: рабочая тетрадь / Г. В. Литвинов; Челяб. гос. акад. культуры и искусств. – Челябинск, 2004. – 24 с.

3. Литвинов, Г. В. Вопросы композиции. Тектоника: рабочая тетрадь / Г. В. Литвинов; Челяб. гос. акад. культуры и искусств. – Челябинск, 2003. – 24 с.

4. Литвинов, Г. В. Основы сценографии: рабочая программа / Г. В. Литвинов; Челябинский колледж культуры – Челябинск, 2000. – 36 с.

5. Литвинов, Г. В. Проблемы преподавания курса «Сценография» на специализации «Режиссер театрализованных и праздников» / Г. В. Литвинов // Культура – искусство – образование: материалы XXV науч.-практ. конф. профес.-препод. состава Челяб. гос. акад. культуры и искусств. – Челябинск, 2004. – С. 128–132.

6. Литвинов, Г. В. Самостоятельная работа студентов над образным решением спектакля в макете / Г. В. Литвинов // Самостоятельная работа и ее роль в подготовке конкурентноспособного специалиста в социально-культурной сфере: материалы науч.-практ. конф.; Челябинский колледж культуры. – Челябинск, 2001. – С. 20–26.

7. Литвинов, Г. В. Сценографическое решение театрализованного представления: метод. рекомендации / Г. В. Литвинов; Челяб. гос. акад. культуры и искусств. – Челябинск, 2003. – 46 с.

8. Литвинов, Г. В. Сценография театрализованных представлений и праздников: программа / Г. В. Литвинов; Челяб. гос. акад. культуры и искусств. – Челябинск, 2002. – 36 с.

9. Литвинов, Г. В. Сценография: электронный учеб.-метод. комплекс / Г. В. Литвинов; Челяб. гос. акад. культуры и искусств. – Челябинск, 2007. – 200 с.

10. Френкель, М. Пластика сценического пространства. Некоторые вопросы теории и практики сценографии / М. Френкель. – Киев: Мистецтво, 1987. – 180 с.

11. Шевелев, Г. В. Сцена. Механическое оборудование. / Г. В. Шевелев. – М.: ГИТИС, 2007. – 284 с.

3. Технология поиска образного решения пространства

3.1. Зрительный (сценографический) образ представления

Значение грамотного формирования зрительного образа в создании и реализации режиссерского замысла и решении сверхзадачи художественного действия.

Содержание понятия: зрительный (сценографический) образ представления.

Последовательность и векторы действий режиссера над образным решением.

Функции сценографического образа в театрализованном представлении.

Компетенции режиссера в технологии поиска образного решения и в оценке его функциональных достоинств.

Сценографическое решение представления есть модель среды обитания героев, воссозданная средствами зрелищных видов искусства в сценическом или другом пространстве. Среда подвижна, динамична, развивается, наполняет собой ту или иную оболочку и обуславливает единственно возможное разрастание и развитие событий. Они, события, продукты данной среды, определяющие «жизнь человеческого духа в самой пьесе и в отдельных ее ролях» (К. С. Станиславский).

Отточенная формула сценографического решения сравнима с поэтической метафорой. Двумя-тремя словами выражен целый мир, в котором существуют герои драматических, комических или трагических событий:

На груди дорожных камней. (А. Белый. «Шоссе»)

Сырое, пустое раздолье. (А. Белый. «Отчаянье»)

Сухие пустыни позора. (А. Белый. «Родине»)

В глубине резных церквей. (М. Волошин. «Тангейзер»)

В колоннаде рощи. (О. Мандельштам. «Природа – тот же Рим...»)

Названная подобным образом модель среды существования персонажей реализуется в наглядных образах тех или иных предметов во взаимосвязи с действиями актеров или реальных героев зрелища. Используя тот или иной изобразительный язык, режиссер совместно с художником по намеченным эскизам, планам осуществляет декоративно-художественное оформление сценического пространства.

Под *изобразительным языком* следует понимать совокупность находящихся в определенном порядке, в расположении и связи зрительно воспринимаемых знаков, воспроизведенных в художественном образе.

Поиск и реализация сценографического решения представления неотрывны от всего творческого процесса разработки и постановки зрелища. Формула режиссерского решения диктует художественно-образную стилистику предметного мира представления так же, как точно найденная формула декоративно-образной ткани способна определить логику драматургических акцентов.

В работе режиссера над образным решением сценария следует обозначить три круга задач основных поисков.

Первый (точечный) – указывающий место и время действия (комната, перекресток улицы, набережная, утро, вечер и пр.). Изучение авторских ремарок, реплик персонажей и др.

Второй (средний круг) – раскрывающий окружение места действия (название города, страны, состояние погоды, время года и т. д.). Также указывают авторские ремарки, реплики персонажей, содержание событий и др.

Третий (большой круг) – описывающий атмосферу событий (светлая, душная, агрессивная, лирическая и пр.). Изучение и расшифровка названия

драмы, жанра, авторских ремарок, реплик персонажей, характера событий, их содержания, композиционной структуры и пр.

Атмосфера по существу является главной в формулировке образного (сценографического) решения. Слагаемые атмосферы обнаруживают себя в процессе внимательного изучения художественного текста.

Последовательность действий может быть примерно следующей.

1. Расшифровать название сценария и его жанр. Название иногда бывает «говорящим».

2. Назвать основные места действия, их количество, порядок смены мест действия, временной отрезок, порядок предъявления событий. Иногда возможно хронологическое смещение. Выяснить, по каким причинам места действия и хронология подчиняются тому или иному порядку. По сути, предстоит определиться с художественным приемом. Где, когда такое сгущение событий по времени и месту действий возможно в реальной жизни человека. В поиске ответа на вопросы нужно исключить все, что напрямую связано с самим событием, и предлагать версии только на художественно-обобщенном уровне, параллелях: сон, грезы, мираж, воспоминания, историческая фото-, кинохроника и т. д. в таком же роде.

3. Назвать степень остроты происходящих событий и определить, насколько решающим в исходе событий являются место и время действия. Возможно ли влияние места действия на исход событий. Оценить возможность обобщения до символа, притчи, анекдота, либо бытовой истории, вольного пересказа, документа, протокола. Если высказывание закамouflировано (замаскировано), то нужно попытаться определить, что послужило причиной иносказания, а в случае лобового решения – найти повод для прямого обращения к зрителю. Возможно, повествование следует понимать как предостережение либо как вопрос к дискуссии.

4. Распределить враждующие (противостоящие) силы по их потенциалу.

5. Описать ассоциации прочитанного текста с возникающими в сознании образами предметов, явлений, событий. Назвать основные предметы образного ряда. Например, серию портретов, натюрмортов, ассоциативно связанных с проблемой.

6. Сформулировать основную боль автора, высказанную в данном произведении и понять ее причинно-следственные связи. Необходимо быть очень внимательным: иногда возникает подмена причин последствиями, трансформирующая смысл коренным образом.

В результате активного взаимодействия режиссера-постановщика с художником рождается сценический образ драмы, обогащающий известные события новыми качествами.

Образ поэтической сказочной страны. «Синяя птица» по пьесе М. Метерлинка. Режиссер К. С. Станиславский – художник В. Е. Егоров.

Образ не имеющей ни начала, ни конца архитектурной Эллады. «Лисистрата» по пьесе Аристофана. Режиссер В. И. Немирович-Данченко – художник И. М. Рабинович.

Образ стойла коней. «История лошади» по Л. Н. Толстому. Режиссер Г. А. Товстоногов – художник Э. С. Кочергин (рис. 4).

При формировании образа представления учитываются его функциональные достоинства, а именно:

- степень выраженности идейно-художественного замысла представления, спектакля или игровой программы;
- объединяющий монтаж разрозненных элементов зрелища;
- потенциал пластической выразительности объемно-конструктивных или живописных декораций в создании образных мизансцен;
- приспособляемость к созданию темпо-ритмической основы зрелища (*изменения в декорациях – показатель времени*);
- декоративно-эстетизирующая ценность в преобразовании окружающей среды;

- степень участия в образном решении (интерпретации) действия;
- информационная насыщенность времени, места действия и т. п.

Режиссерская компетентность заключается в овладении технологией поиска образного решения, а также в умении оценить его функциональные достоинства и наиболее полном использовании в контексте художественного замысла.

3.2. Изобразительный язык художника и образное решение театрализованного действия

Содержание понятий: режиссерский замысел, образное решение театрализованного представления, художественный прием, жанр, стиль, выразительные средства оформления.

Разнообразие приемов формирования наглядного образного решения действия.

Способы образного решения пространства и степень участия зрителей в художественном действе.

Сущность компетенций режиссера в вопросах материализации режиссерского замысла средствами художественно-декорационного оформления.

Сценическое оформление представляет собой одну из ветвей режиссерского замысла, его можно назвать зрительным лейтмотивом произведения.

Художественный образ зрелища строится из элементарных структурных составляющих, таких как: пространство, цвет, свет, фактура, ритм, пластика, контраст, форма, силуэт, сценическая техника, декорации, спецэффекты, фактура материала, масштаб, объем, ритм и т. д.

Режиссеру в процессе поиска с художником зрелищного эквивалента тексту важно не упустить своего рода фактуру слова, его цвет, объем и т. д.

Для одних драматургов характерны грубоватость и прямолинейность, для других – изысканность и намек.

Фактура, цвет, линия как выразительное средство объективны, воспринимаются зрительно и тактильно, подлежат описанию. Они выражают то особенное, что собственно и называется стилем. Сочетание фактур, цвета, линий, форм может быть контрастным и нюансным, что позволяет выявить степень борьбы противонаправленных сил в сюжете, обострить обстоятельства. И цвет, и фактура, и линия несут сквозную мысль, объединяющую события, являясь конструктивным фактором драматургии и, следовательно, средством построения праздника, спектакля, концерта.

Понятие *режиссерский замысел* включает в себя совокупность специфических приемов и процедур, таких, которые, по мнению режиссера, смогут наиболее полно и неповторимо выразить сверхзадачу представления. В основе художественной постановки – слово. Режиссер должен обладать способностью увидеть действенную основу текста, умением превратить невидимое в видимое, готовностью к материализации невидимого духовного мира человека сценическими средствами. Отсутствие образного замысла – режиссерская неряшливость, не дающая права выходить к зрителю. Что не сформулировано, то не существует. Замысел включает в себя и композиционные интерпретации сценария, и жанрово-стилевые привнесения в облик персонажей, и способы материализации словесных образов в конкретную зримость.

Повторим. Образное решение театрализованного представления есть модель *среды* обитания героев, воссозданная средствами зрелищных видов искусства в сценическом или другом пространстве. *Среда* эта характеризуется изменчивостью, подвижностью, динамичностью, развитием. Она реализуется в наглядных образах тех или иных предметов во взаимосвязи с действиями актеров или реальных героев зрелища. Прежде чем стать образом, все выразительные средства сценографии: декорации, костюм, рекви-

зит, а также их масштаб, цвет, конфигурация – подвергаются переводу на язык конкретного художественного проекта.

Под изобразительным языком, как уже отмечалось выше, следует понимать совокупность находящихся в определенном порядке, в расположении и связи зрительно воспринимаемых знаков, созданных посредством специального художественного приема.

Прием – способ осуществления чего-нибудь. Понятие *прием* не существует в качестве самостоятельного независимого процесса, явления. Прием является прилагательным к какому-либо действию, задаче, цели. Цель едина, а способы достижения могут быть различными. Например, путь можно указать: а) просто махнув рукой в нужном направлении; б) словесно описывая ориентиры местности; в) нарисовав подробную схему маршрута; г) увлекая за собой и попутно рассказывая о достопримечательностях окрестностей, а также множеством других способов. Использование конкретного приема диктуется ситуацией. Иногда традиционный способ по каким-либо причинам невозможен, и возникает необходимость проявить изобретательность. Режиссер театрализованного действия постоянно находится в состоянии генерирования новых идей. Неординарные подходы порой оказываются более продуктивными, нежели традиционные. Намек – один из приемов, который позволяет сообщить собеседнику о своих намерениях. Для приема характерны наличие цели, действия и приспособления. Эти три слагаемых в целом позволяют нематериальный мир художественного слова воплотить в материю, незримое сделать зримым, абстрактное обратить в конкретику цвета, фактуры, пластики, массы, объема и т. д.

Пример.

Цель: адаптировать для современного зрителя сюжет, изложенный архаичным языком.

Действие: перевод текста документа на язык наглядных сценических образов.

Инструмент: изображение узнаваемых, доступных для понимания символов, знаков.

Художественный прием – это образное решение той или иной композиционной схемы, создающее драматургическую целостность действия. Художественный прием единствен для каждой постановки. По сути, речь идет о подходе к изложению цепочки событий – фабулы. Прием на основе какого-либо конструктивного принципа организует материал и придает ему смысловую и художественную целостность. Фабула, содержание событий, монологов являются основным смысловым рядом, а прием – дополнительным. На пересечении их рождаются удачные художественные решения. Режиссерские добавления, поправки увеличивают сценические возможности текста, делают его театральной, действенной, компактной.

Замысел образного решения художественного действия невозможен без художественного приема. Он необходим по нескольким причинам.

Во-первых, различие природы существования литературных и сценических образов. Неизбежно возникает вопрос о способе переноса действий драмы в сценические условия без катастрофических потерь для понимания сюжета, событий, логики поступков героев.

Во-вторых, повествование охватывает временной отрезок жизни персонажей от одного-двух часов до десятков лет. Пространство обитания героев простирается от одной комнаты в доме до нескольких удаленных друг от друга мест действия одновременно.

В-третьих, автор неизбежно спрессовывает время и пространство. Драматургические события развиваются стремительно, молниеносно. Очень редко в зрелище можно встретиться с сюжетом, разыгрываемым в условиях реальной сцены и в течение реального времени.

В-четвертых, степень условности образа диктуется стилистикой авторского языка, его идеями, а также традициями зрелищного предприятия.

В-пятых, необходимость образного решения продиктована и разнообразностью эпизодов, событий драмы, которые внешне ничем не связаны.

Предположим, что художник-сценограф вместе с режиссером уже нашли то, что будет установлено на сцене, определили, какие необходимы предметы. Но остается еще много вопросов о том, как все предметы должны быть исполнены и выглядеть внешне. Насколько точно должны быть соблюдены их истинные размеры, фактура, характер отделки и цвет. Эту часть работы можно сравнить с творчеством художника – иллюстратора книг. Качество и содержание иллюстраций во многом зависит от того, кем является художник. Он может быть философом, историком, этнографом, лириком, педантом, живописцем, графиком, старцем, ребенком и т. д., и т. п. Поэтому, знакомясь с новым изданием любимого произведения, мы обнаруживаем совершенно непохожие, вновь созданные миры (рис. 5). Так и на сцене – каждый художник создает среду по-своему, пользуясь собственной системой образов, палитрой красок, фактур.

Постановку зрелищных мероприятий следует рассматривать как создание пространственно-временных моделей жизни человека в основные этапы его жизни и наиболее ответственные моменты. С помощью художественной действенной модели, созданной режиссером совместно с художником, происходит материализация художественного слова драматурга. *Художественная модель может быть фактографичной, метафоричной, сказочной, документальной, анекдотичной, иногда намеком, притчей и т. д.* Режиссерским, а затем сценографическим приемом она становится, когда заимствует в одном из видов человеческой деятельности его отличительные атрибуты и переносит их в область сценического бытия.

Режиссерский прием диктует условия игры со зрителем. Без точного определения режиссерского инструментария нет целостности действия. Эти понятия являются ключевыми в постановочной деятельности режиссера, в его работе со всеми специалистами, задействованными в зрелище: акте-

ром, художником, композитором, осветителем и др. Режиссерский прием можно рассматривать как технику режиссуры, сценической игры или драматургии, которая служит художнику в создании сценического образа. Прием предполагает изменение способов воздействия на зрение и слух на отличные от повседневных, а также активизацию зрителей посредством необычного размещения в пространстве, влияние на психику. Например, чтобы поставить воспринимающего в зависимость от театрального произведения и его «жизнедеятельности», зрителей размещают на вращающемся планшете, а действие разыгрывают вокруг них.

Представьте образ Миши Бальзамина из пьесы Островского «Женитьба Бальзамина» мечтательно-трогательным. Герой живет вне реальных, его сердце переполнено иллюзиями и впечатлениями от сновидений. Бальзаминон ждет свои сны, как ребенок, который хочет уйти от действительности в прекрасное будущее. Рассказ о нем можно выстроить как романтическое сновидение героя.

Каковы приметы сна? Сон очень часто совмещает реальное и фантастическое, нагромождает события настоящего и минувшего. Для снов характерны зыбкость образов, их мгновенное появление и столь же внезапное исчезновение, быстротечность. Сон романтический может быть окрашен особой поэтикой, возвышенностью, чувственностью, полетностью и стремлением к идеализации.

Воплощение на сцене мира бальзаминовых снов может быть реализовано в декорациях, обозначающих одновременно все места действия. Они будут показывать и то, что находится внутри домов, и то, что является городским и садовым пейзажем. Бальзаминон может быть отделен от зрителя пеленой полупрозрачной ткани. В зависимости от усиления-ослабления освещения все происходящее на сцене может представляться то отчетливо, то едва угадываясь, либо превращаясь в силуэтные очертания персонажей и предметов.

Художественный прием является выразителем общих признаков жанра, рода, общего стиля, направления режиссуры драматического спектакля.

Жанр и стиль – два камертона настройки зрительских ожиданий. У каждого зрелища есть своя тональность звучания, своя интонация общения со зрителем: ироническая или ядовито-сатирическая, интонация народного веселого представления, героическая, бытовая, лирически-задушевная. От тональности, в какой будет вестись диалог с залом, во многом зависит, получится или не получится впечатляющий разговор о главном.

Например, о творческом языке известного русского театрального художника сказано: «Кисти Васильева всегда свойственна особая легкость, раскованность. Самый характер мазка, штриха, линии порой ассоциативно перекликается с “фактурой” текста. Здесь указанные свойства приобретают совершенно определенные “обертоны”»³.

У театрального режиссера, художника Н. П. Акимова есть понятие *жанровая экспозиция*: «некая авторская интонация является своего рода инструкцией к восприятию произведения. При одном только взгляде на театральную декорацию после поднятия занавеса мы чаще всего получаем ясное впечатление о принципах, на которых данный театр строит свою работу, о его вкусе...»⁴.

Стиль общения театра со зрителем вбирает в себя понятия, связанные с характеристиками объема и содержания информации, художественными задачами, условиями их реализации. К примеру: установка на камерное общение; монументальное изображение человека; достижение ансамблевости; важность колорита; реалистичность или условность; создание иллюзии жизненной правды; разрушение театральности и т. д.

Овладение режиссером различными средствами и способами материализации художественного слова – путь к успеху. Режиссер должен ориентироваться в различных направлениях не только в театре, но и в

³ Луцкая Е. Тема с вариациями. Проблемы творчества А. П. Васильева. Художники театра и кино. 1984.

⁴ Акимов Н. П. Современные задачи театральной декорации. Театральное наследие. М., 1978.

живописи, в скульптуре, в архитектуре, а также уметь найти и сформулировать художественный прием, способный наиболее полно и выразительно привести к сверхзадаче постановки, сделать зрелище увлекательным и уникальным.

Компетентность режиссера заключается в овладении различными средствами материализации художественного слова, искусством перевода текста на язык сценических выразительных средств.

3.3. Разновидности (типы) декорационного оформления представления

Содержание понятий: кулисная передвижная декорация, кулисно-арочная подъемная декорация, декорации в сукнах, павильонная декорация, симультанная декорация, пространственная декорация, проекционная декорация.

Достоинства и недостатки отдельных типов декорационного оформления.

Сущность компетенций режиссера в оценке достоинств различных декорационных систем.

Каждый постановочный проект уникален. В сценическом искусстве менее всего возможны классификация и упорядочение. Условное деление способов декорирования на группы осуществляется лишь для оптимизации изучения сложнейшего явления – *сценического декорационного искусства.*

Классификацию можно произвести по следующим признакам: технология изготовления, участие в раскрытии художественной идеи, степень реалистичности, функциональные достоинства, способ презентации зрителю и т. д. Таким образом, можно сформировать несколько типов декорационного оформления.

По степени реалистичности: безусловные и условные. В первом случае это декорации, дающие конкретное изображение места действия. Во втором – создающие целостный образ действия, его знак.

По форме презентации: покартинные, симультанные и единая пластическая установка. Покартинные предполагают перемену декораций, обозначающих новые либо место, либо время действия. Симультанные – несколько «заряженных» площадок, изображающих различные места действия, участвующие в проекте одновременно либо поочередно. Декорационное оформление каждой площадки может быть уникальным или подчиненным единому стилю. Единая пластическая установка представляет собой несменяемую декорационную конструкцию. Визуальные перемены в ней происходят благодаря световым трансформациям, новому ракурсу презентации, динамическим процессам в декорации.

По участию в действе: соучастие и дифференциация. В первом случае составление декораций является органическим продолжением сценического действия (внос-вынос, ввоз-вывоз по сюжету зрелища актерами либо слугами просцениума). Во втором – чистые перемены декораций происходят в темноте либо при закрытом занавесе.

Также все декорации можно поделить по жанрам.

Декорация-портрет. Для создания таких декораций отбираются предметы быта, костюмы, архитектурные элементы и т. п., несущие максимальный объем информации о персонаже, событии, эпохе. Декорации напоминают собой жанровые зарисовки художников, описания мест действия в литературных произведениях, фоторепортажи.

Декорация-натюрморт. В этом случае подойдет все, что так или иначе способно украсить сценическую площадку. Хорошо смотрятся вместе цветы и драпировки, скульптуры и вазоны, маски и архитектурные детали, фрукты и мебель, предметы крестьянского быта и научные приборы,

игрушки и музыкальные инструменты. Подобную работу можно сравнить с составлением натюрморта.

Декорация-плакат. Декорация олицетворяет идею всего представления или его отдельного эпизода и воплощается в предметах-знаках (корона, крест, знамя и т. п.). Они могут быть как натуральными, так и бутафорскими, изготовленными в театральной мастерской.

Декорация – «черный квадрат». Подобный способ оформления предполагает использование в качестве выразительных средств непосредственно коробки сцены, реального пола и стен, сценических конструкций с приборами освещения, кулис, задников, занавеса. Отсутствие декораций как таковых компенсирует зрительское воображение.

Декорация-станок. Декорация, служащая сочинению пластических композиций с помощью актерского тела. Представляет собой набор предметов, необходимых для создания разнообразных мизансцен: объемные театральные конструкции, лестницы, станки, сложные рельефы.

Декорация-аттракцион. В этом случае декорации состоят из предметов, способных активно воздействовать на зрителя без видимой технологии исполнения. Последние могут быть выдерживающими необычные нагрузки, саморазрушающимися либо самовосстанавливающимися, внезапно исчезающими либо появляющимися, самодвижущимися, трансформирующимися и т. п.

Еще один из способов условного деления всего декорационного многообразия на отдельные группы основан на технологии изготовления и крепления декораций на сцене: 1) кулисная передвижная, 2) кулисно-арочная подъемная, 3) павильонная, 4) симультанная, 5) пространственная, 6) объемная, 7) проекционная. Возникновение, развитие каждой системы декорации и смена ее другой обуславливались конкретными требованиями драматургии, театральной эстетики, соответствующей истории эпохи, а также ростом науки и техники. В современных условиях

их можно встретить в комбинированных разновидностях, а также индивидуально.

Кулисная передвижная декорация получила свое название от системы традиционных кулис – полотнищ, располагаемых по бокам сцены через определенные расстояния одна за другой (от портала вглубь сцены) и предназначенных для того, чтобы закрывать от зрителя закулисное пространство. Кулисы в различных театрах были мягкие, навесные или жесткие на рамках, иногда они имели фигурный контур, изображавший архитектурный профиль, очертания ствола дерева, листвы и т. п. Смена жестких кулис производилась с помощью специальных кулисных машин – рам на колесах, которые в XVIII и XIX вв. находились на каждом плане сцены параллельно рампе. Эти рамы передвигались в специально вырезанных в планшете сцены проходах по рельсам, проложенным по полу первого трюма. В первых дворцовых представлениях декорация состояла из кулис, задника и потолочных падуг, которые поднимались и опускались одновременно со сменой кулис. На падугах писались облака, ветки деревьев с листвой, части плафонов и т. п.

Кулисно-арочная подъемная декорация возникла в Италии в XVII в. и получила широкое распространение в общественных театрах с высокими колосниками. Этот вид декорации представляет собой холст, сшитый в виде арки с написанными (по краям и по верху) стволами деревьев, ветвями с листвой, архитектурными деталями (с соблюдением законов линейной и воздушной перспективы). На сцене может быть подвешено до 75 таких кулисных арок, фоном для которых служит писанный задник или горизонт. Разновидность кулисно-арочной декорации – ажурная декорация (писаные «лесные» или «архитектурные» кулисные арки, подклеивающиеся на специальные сетки или апплицирующиеся на тюле). В настоящее время кулисно-арочные декорации применяются главным образом в оперно-балетных постановках, в различных концертных действиях, построенных в стиле ретро.

Декорации в сукнах относятся к условным декорациям. Они выполняются из мягкого сукна нейтрального цвета, уложенного в складку либо гладко натянутого между верхом сцены и планшетом. В начале XX столетия были использованы английским режиссером Г. Крэггом, швейцарским художником А. Аппиа. Декорации в сукнах монтируются в сочетании с колоннами, площадками и лестницами. Их можно отнести к промежуточным между кулисно-арочными и павильонными декорациями.

Павильонная декорация впервые применена в 1794 г. немецким актером и режиссером Ф. Л. Шредером. Павильонная декорация изображает закрытое помещение и состоит из стенок-рам, затянутых холстом и расписанных под рисунок обоев, досок, кафеля и т. д. Стенки могут быть «глухими» или иметь пролеты для окон, дверей и т. п. Между собой стенки соединяются с помощью закидных веревок – захлесток и крепятся к полу сцены откосами. За окнами и дверьми павильонной декорации обычно ставятся заспинники (части подвесной декорации на рамах), на которых изображается соответствующий пейзажный или архитектурный мотив. Павильонная декорация перекрывается потолком, который в большинстве случаев подвешивается к колосникам.

Объемная декорация возникла в постановках Мейнингенского театра в 1870 г. В декорациях наряду с плоскими стенками начали применяться объемные детали, станки прямые и наклонные – пандусы, лестницы и другие сооружения для изображения террас, холмов, крепостных стен и т. д. Конструкции станков обычно маскировались живописными холстами или бутафорскими рельефами (камни, корни дерева, трава и пр.). Для смены частей декорации использовались накатные площадки на роликах (фурки), поворотный круг и другие виды техники сцены. Объемная декорация позволила режиссерам строить мизансцены на «изломанном» планшете сцены, находить разнообразные конструктивные решения, благодаря которым выразительные возможности зрелищного искусства необычайно расширились.

Пространственная декорация строится на принципе окружения сцены зрителями со всех сторон. Это означает, что декорация должна быть выполнена и расставлена таким образом, чтобы не препятствовать обзору сцены из различных точек пространства. Вместо иллюзорных живописных декораций на сцене размещаются реальные объекты: трон, кровать, муляж коня и т. п., выполненные в натуральную величину. Пространственные построения характерны для английского театра эпохи Возрождения. В начале XX в. использовались при постановках трагедий на арене цирка («Царь Эдип» Софокла, режиссер М. Рейнхардт, 1910; «Макбет» Шекспира, режиссер Ю. М. Юрьев, Петроград, 1913). В современных театрализованных действиях пространственные декорации разрабатываются на сценах-аренах.

Проекционная декорация была впервые применена в 1903 г. в Нью-Йорке, она основана на проекции (на экран) цветных и черно-белых изображений, нарисованных на диапозитивах. Отображение оригинала осуществляется с помощью проекторов. Экраном может служить задник, горизонт, стены, пол, архитектурные сооружения в целом. Существует прямая проекция (проектор находится перед экраном) и проекция на просвет (проектор за экраном). Проекция может быть статической (архитектурные, пейзажные и прочие мотивы) и динамической (движение облаков, дождя и иных объектов). Проекционные декорации получили широкое применение с середины XX в., когда были изобретены новые экранные материалы и более совершенная аппаратура. Простота изготовления и эксплуатации, легкость и быстрота смены картин, высокие художественные качества делают проекционные системы одним из распространенных видов декораций современного зрелища.

Каждая из систем декорационного оформления обладает как преимуществами, так и существенными недостатками. Они связаны с эксплуатационными свойствами и технологическими сложностями при изготовлении. Современная сценография синтезирует элементы всех перечисленных

систем, приемов оформления и, таким образом, значительно расширяет постановочные возможности.

Сущность компетенций режиссера заключается в оценке достоинств различных декорационных систем и их целесообразном использовании в реализации художественного замысла.

3.4. Образное решение представления в условиях малой сцены

Содержание понятий: малая сцена, образное решение, игровая сценография.

Специфика образного решения в условиях малой сцены.

Некоторые приемы образного решения в условиях малой сцены.

Сущность компетенций режиссера в вопросах декорационного оформления камерного пространства.

Малой сценой можно назвать пространство школьных актов залов, небольших клубов, а также иных помещений, не предназначенных для зрелищных мероприятий. Они отличаются от профессиональных сценических площадок и габаритами, и техническим оснащением. Размеры малых сцен могут быть большими в ширину, но очень небольшими в глубину, например 6–9 м и 3–6 м соответственно. Зрители, как правило, размещаются вплотную к выступающим.

Условия малой сцены не позволяют создавать иллюзорно-реалистичные декорации масштабной архитектуры. Образное решение сжатого пространства предполагает создание среды камерными средствами. Малую сцену можно назвать сценой *крупного плана*, в которой предметы и люди представляются выпукло, рельефно, а детали воспринимаются одинаково отчетливо. Все объекты, находящиеся на сцене, обладают примерно равным весом и одной степенью значимости. У постановщиков

мало возможностей управлять вниманием зрителей. Предполагается доверительный разговор со зрителем, прямое взаимодействие с ним.

Для небольших сцен должно действовать правило: чем меньше сцена, тем активней необходимо проявлять изобретательность и творческую фантазию. На каждый сантиметр пространства нужна новая идея его существования. Идеи должны распространяться по всем трем направлениям пространства: в глубину, ширину, высоту. В малом пространстве вдруг возникшие предметы, падающий снег, осыпающиеся листья, срывающиеся «облака» шаров могут показаться чудом, потому что на необорудованной сцене зрительские ожидания не предвосхищают каких-либо сюрпризов. Нехитрые опрокидывающиеся устройства (коробки со смещенным центром тяжести, зонты, тубусы, сетки и т. п.) отчасти восполнят техническое несовершенство сцены.

Небольшое пространство, предназначенное для создания разнообразных мизансцен, можно увеличить, активно застраивая его по вертикали в глубине конструктивными элементами малых сечений (лестницами, строительными лесами, стремянками, шведской стенкой, веревочными качелями, подвесными перекладинами), а также устанавливая несколько разновысотных станков, ступенек или пандусов (наклонных станков).

Важную роль в формировании малого пространства играет *ракурс восприятия* объектов зрителями. На неглубокой сцене нужно постараться визуально отдалить фоновые объекты от зрителя. С этой целью части декораций, должны восприниматься как находящиеся вдали, можно слегка приподнять на пандусы, частично перекрыть близстоящими, прорисовать менее отчетливыми штрихами, выполнить в меньших размерах и расположить за полупрозрачным задником. Пространство можно диафрагмировать (сузить, разбить на отдельные сегменты) жесткими или мягкими кулисами, сближая их к горизонту, что создает иллюзию большей глубины.

Добиться эффекта большего пространства можно и с помощью освещения. Освещение задника рассеянным светом, подсветка из-за кулис создают эффект раскрытого пространства. Локально (точечно) освещая персонажей действия, отдельные декорации устраняют границы помещения (контур сцены). Добившись иллюзии «внутреннего свечения» (скрытой от глаз зрителя подсветкой, кинопроекцией, рирпроекцией), можно создать эффект «раздвинутых стен». Для подобного эффекта хороши неплотные сетчатые, просвечивающиеся материалы (тюль, калька, флизелин и др.). Они могут быть свободно подвешены или натянуты на подрамник. В тех случаях, когда нет возможности стационарно закрепить подобные экраны, можно использовать штативы или бытовые стойки.

Зоны, необходимые для перемены костюмов и дополнительных выходов на сцену, несложно создать с помощью полотнищ, подвешенных под потолком на хорошо натянутых тросах или трубах. Кулисы можно уложить в складку либо расписать в соответствии с постановочным замыслом. К тому же, отыграв положенную им роль, они легко сдвигаются в сторону. Для изготовления игровых кулис необязательно использовать текстиль. Его вполне могут заменить пленки, клееные материалы, а также листы из тонкого пластика, фольги, кровельного железа. Эффектно смотрится панно, составленное из отдельных полос лент, новогодней мишуры наподобие *жалюзи*, а также занавеси из веревки, бамбука и тростника. Они могут быть наиболее интересными в тех случаях, когда необходимо задействовать максимальное количество выходов.

Всегда найдут свое применение на малой сцене неширокие *ширмы*, которые имеют устойчивую основу, легко складываются и обладают возможностями трансформации. Их можно превратить в основной игровой элемент эпизода или всего зрелищного представления, продумав идею «жизни», функциональные нагрузки. Построить универсальную ширму несложно. Она представляет собой раму, обтянутую с одной или обеих сторон холстом.

Одним из приемов декоративного решения малой сцены является *игровая сценография*. В отсутствие масштабных декораций в их общепринятом виде сценическое оформление составляют отдельные предметы. Сценические маски, костюм и грим, преобразующие актера, а также предметы, с которыми он активно взаимодействует: куклы, реквизит, мебель, бутафория – все они являются средствами формирования наглядного образа как персонажа, так и зрелища в целом. Главным носителем образного решения театрализованного действия является человек-артист. Детали игровой сценографии, включенные в действие, обнаруживают такие качества, как *персонажность* (исполнение предметом какой-либо роли); средство *материализации жеста* (веер становится продолжением ударяющей ладони либо указующего перста) и т. п. Предмет изменяет пропорции частей тела человека. К примеру, шест канатоходца, коромысло водоноса ассоциируются с руками, лыжи, ласты, ходули – с ногами. Еще одна черта игровой сценографии – *многозначность перевоплощения* предмета при сохранении первоначального облика. Virtuозное владение предметным миром, безусловно, обеспечивает яркость впечатлений и хороший темпоритм действия.

В действиях на малой сцене пространство спрессовывается, дистанции сворачиваются. Амплитуда перемещений становится необычайно короткой. Артистам необходимо успеть «набрать обороты» за предельно короткий промежуток времени на ограниченной дистанции. Отсутствие размаха, разбега, временной длительности компенсируется содержательной наполненностью, сосредоточенностью. Эти и другие особенности, безусловно, не исчерпывают уникальности малой сцены. Каждый творческий проект – эксперимент, с удачами и неизбежными ошибками. Повтор найденных приемов не избавляет от неудач, а допущенные промахи не отрицают поиска в избранном направлении.

Режиссерская компетентность заключается в адекватной оценке выразительных возможностей камерных пространств и знании традици-

онных средств лицедейства. Режиссеру театрализованных представлений и праздников всегда следует ориентироваться на оригинальный выход из самых критических ситуаций.

3.5. Игровая сценография

Содержание понятия: игровая сценография.

Игровая сценография как предыстория традиционной сценографии, декоративно-оформительского искусства.

Специфика создания и функционирования предметов игровой сценографии в художественном действе.

Основные типы предметов игровой сценографии: кукла, маска, костюм, реквизит.

Сущность компетенций режиссера в формировании художественного образа средствами игровой сценографии.

Игровая сценография – первая собственно театральная система оформления художественного действия. Она возникла вместе с рождением самого театра и образовала искусство преобразования зрелищного пространства. Эта система была присуща театрам античности, древнего Востока, европейского средневековья, итальянской комедии дель арте, наконец, Шекспира и Лопе де Вега. Ее определяет игровая функция, то есть участие элементов оформления (масок, костюмов, вещественных аксессуаров и пр.) в игре актера.

Истоки создания вещественных сценографических персонажей уходят в далекую древность, в дотеатральный период – период предсценографии. В ритуально-обрядовых действиях и праздничных игрищах безмолвные вещественные персонажи исполняли более важную роль, чем в современных театрализованных зрелищах. Чаще всего они были центральными

объектами события, так как воплощали в себе основные образы мира и человеческого бытия. Это костры, огненные колеса, горящие деревянные диски – символы солнца и жизнетворения, деревья и другие растения – символы умирания и возрождения природы («майское» дерево: сосна – в Японии; береза – в России; тополь – на Украине; столб «джеб» – в Древнем Египте).

Предметы из обычного обихода, наделяемые человеком особыми качествами, часто переходили в надбытовую область. Они становились материальным воплощением ожидаемых радостей и огорчений.

Например, широкое распространение у русских имели предмет-символы, такие как рыболовная сеть, играющая роль охранительного средства для невесты и жениха (а также других участников свадьбы). Большую группу предметов составляли обереги растительного происхождения: ягоды, листья и почки рябины, просо, пшено, льняное семя, лук и чеснок. Охране молодых от порчи в ответственные для них дни свадьбы служили различные обереги: волчьи и медвежьи зубы, змеиная шкурка, металлические предметы (ножи, ножницы), в старину – в XVI – XVII вв. – оберегом считался обнаженный меч. Чтобы болезнь не входила в дом и осталась на скобе или подкове, их прибавляли у дверей или порогов многих домов.

Двери, ворота, окна дома, лестницы, снежные городки, башни и различного вида качели являлись зримыми и реальными символами отвлеченных человеческих понятий о любви, продолжении рода, переходе от земного к потустороннему и многих других сущностей.

Кукла издревле воплощала в себе образ уходящего старого года, зимы, смерти и одновременно – возрождения и плодородия, была олицетворением уничтожаемой нечисти или ритуального жертвоприношения. У разных народов куклы выступали под различными именами (Масленица, Карнавал, Кострома) и выполнялись различными способами (в виде деревянного истукана или тряпичного чучела, из снега или соломы, а иногда из

простой лопаты). Они могли иметь небольшой размер, а могли быть и гигантскими. Кульминацией всех обрядовых действий было их уничтожение.

Маска всегда была самостоятельным персонажем многих действий. У всех народов она воплощала образ главного героя обряда: умершего предка, тотема или духа. Далеко не всегда маска надевалась на лицо исполнителя. Иногда ее держали в руках, крепили на голове или на спине. Наконец, она могла быть столь больших размеров, что ее носила целая группа исполнителей. Например, в Китае дракон возвышается над толпой, «оживляемый» многими носильщиками.

В условиях открытого театра естественная мимика актера невыразительна, а фигура его мала, поэтому издревле используются яркие маски и большие куклы. Кроме этого маски (или полумаски) вкупе с деталями костюмов позволяют актерам труппы мгновенно трансформировать свой облик и исполнять в одном проекте множество разных ролей.

Надевая на актера маску, режиссер представления предпринимает попытку спрятать плоть актера и использовать его физическую оболочку как некую живую машину. Вместе с маской участник представления вынужден заимствовать и котурны, и подкладки (толщинки), и большую амплитуду движения не только собственного тела, но и эксплуатируемого пространства. Взаимозависимость здесь прямая: чем обширнее пространство, тем крупнее нужна маска. Следовательно, усиливаются и прочие пластические компоненты зрелища.

В площадном действе всегда применяются гиперболизация и гротеск, характерные для старинного средневекового уличного театра, народного балагана, которые обрели свою вторую жизнь в наше время. Активно пользуются ими актеры уличных театров, таких как «Брэд энд паппет» («Хлеб и кукла») из США. Руководитель этого театра – блестящий режиссер и скульптор Питер Шуманн.

К обычным куклам режиссер добавляет кукол-великанов, соединяя скульптурную выразительность масок с пластическими возможностями человеческого тела.

Костюм всегда служил такой же самостоятельной единицей игровой сценографии в обрядовых действиях, что и маска. Структура народного костюма воссоздает образ целой Вселенной. В старину на Руси жених и невеста перед свадьбой одаривали друг друга деталями костюма, вещами, необходимыми в быту. Невеста одаривала рубахой, штанами своей работы, поясом или кушаком, вышитой ширинкой, полотенцем из лучшего холста. В некоторых регионах было в обычае дарить жениху ковер для свадебных санок, ковровую подпругу, гарусные вожжи, шерстяной платок. Подарки жениха состояли из верхней одежды, обуви, украшений, а также ларца с румянами, гребнем, зеркальцем. Обувь как подарок имела не только практическое значение, но являлась опять же символом привязанности будущей жены к дому.

Одним из обязательных моментов народно-праздничного веселья было переодевание, т. е. обновление одежд и своего социального образа. Чаще всего ряжение носило гротесково-пародийный характер: мужчины переодевались в женскую одежду, женщины – в мужскую и т. п.

Интересен факт введения специально пошитых «садовых» костюмов, предназначенных для светских развлечений при царице Елизавете. В Большом Петергофском дворце на торжественных балах дамы и кавалеры должны были надевать особые «петергофские платья», гармонирующие с наружной окраской дворца, который, в свою очередь, красился в зеленый и белый цвета в соответствии с зеленью сада и белизной фонтанных струй.

Надевая на себя тот или иной костюм, актер в художественном действе вместе с ним надевает на себя его пластическую заданность. Костюм, будь то трико или кимоно, сарафан или кринолин, как бы программирует персонажа на ту или иную пластику. Кимоно определяет выразительные

поклоны, мелкий шажок, поэтому даже короткий путь по сцене потребует больше времени. Знаковой природой обладает размер кринолина: чем он объемнее, тем более высокое общественное положение у его носителя. Следуя нормам этикета, режиссер найдет логику мизансцен и пластического решения представления.

Реквизит от лат. *requisitum* – «необходимое».

1) Совокупность вещей (подлинных или бутафорских), необходимых актерам на сцене во время действия. Иногда реквизит является дополнением к сценическому костюму (зонты, палки, портфели, кошельки, ридикюли и т. п.).

2) Мелкие предметы утвари (посуда, подсвечники, чернильные приборы и т. п.), используемые в сценическом действе. Реквизит может быть также дополнением к декоративному убранству сцены. Реквизит, состоящий из подлинных вещей бытового обихода, обычно противопоставляется бутафории.

3) Так называемым исходящим реквизитом называют еду, напитки, табак, а также вещи, используемые по ходу действия.

Там, где необходима мелкая пластика, становятся незаменимыми предметы из повседневной среды обитания человека. Появляющийся на зрелищной площадке реквизит делает привлекательным малейшее движение руки. Эта пластика очень конкретна, быстро узнаваема. Она продолжает быть узнаваемой даже в том случае, если данного предмета нет и в помине. Некоторые предметы способны быть элементом, определяющим амплитуду движения и ранжир, а также логику изменения ракурсов: корона, шпага, зеркало, подсвечник, сигара и т. п.

Игра с вещами – важнейший элемент актерского искусства всех ранних видов театра. Игра предполагала два основных вида использования вещей, которые унаследованы и современными зрелищами: вещь в руках исполнителя играет роль художественного образа либо используется по

прямому назначению. Мех с вином, палка, стол, стул, факел, веник, горшок, корзина – весь окружающий нас вещный мир в руках талантливого исполнителя может стать участником театрализованного события. В постановках В. Э. Мейерхольда игра с вещью составляла одну из важных сторон поэтики «Великодушного рогоносца» или «Леса».

Вещи на сцене трехмерны. Они поставлены на сцену для того, чтобы прямо или косвенно, непосредственно или опосредованно принять участие в действии. Они могут играть свои роли в соответствии с жизненным, внетеатральным предназначением либо перевоплощаясь в предметы для игры. В. И. Немирович-Данченко: «Одним из крупных элементов новизны режиссера Станиславского было именно это пользование вещами: они не только занимали внимание зрителя, помогая сцене дать настоящее настроение, они еще в большей степени были полезны актеру... Спичка и зажженная папироса в темноте, пудра в кармане у Аркадиной, плед у Сорина, гребенка, запонки, умывание рук, питье воды глотками и пр. и пр. без конца. Внимание актера должно было приучаться к тому, чтобы заниматься этими вещами, тогда и речь его будет проще...»⁵.

По образному выражению А. Михайловой, «доподлинная вещь “из жизни” выполняла свою потайную творческую функцию, помогая режиссеру фантазировать, а актеру – правдиво жить на сцене»⁶.

Важно, чтобы до контакта с актером вещь не привлекала внимания зрителя в силу своей заурядности. Но вот во взаимодействии с вещью вступал актер – «и сразу этот мертвый, нейтральный мир вещей оживает вокруг него и начинает серию бесчисленных неожиданных трансформаций. («Лес» А. Островского в постановке Мейерхольда (1924))... Живые голуби летали по сцене. Из-за сцены на глазах у зрителей появлялись и

⁵ Михайлова А. А. Сценография: теория и опыт. М.: Советский художник, 1989. С. 189.

⁶ Там же.

снова уносились фрукты, тыква, банки, тазы, кувшины, столы, садовые скамейки, рояли, зеркала, трельяжные беседки, гигантские шаги, качели. И все это двигалось, проходило через руки актера, становилось легким, превращалось в своеобразные предметы жонглера. Не только крупные предметы играли такую роль. Мелкие вещи, вроде удочки, чайника, носового платка, пистолета, включались тоже в эту систему вещей, движущихся вокруг актера»⁷.

В постановке «Ревизора» Мейерхольд добивался образа блестящей чиновничье-бюрократической России николаевской эпохи, хотел показать «свиные рыла» в изящном и красивом обрамлении. Этой цели способствовала коллекция вещей, появлявшаяся на игровых платформах (фурках).

Обращение воображаемого в вещественную реальность было одним из принципов, последовательно проводившихся в спектакле Мейерхольда. Эпизод, следующий непосредственно за отъездом Хлестакова, был им назван «Мечты о Петербурге»: городничий лежал на роскошном диване, рядом с ним сидела Анна Андреевна с лицом сытым и томным, а на круглом столе перед супругами Мейерхольд создал роскошный фламандский натюрморт: колбасы, окорока, пудовые осетры, гуси, заяц, битая птица, персики и виноград в хрустальных вазах, голова сахара, кульки, свертки... Иные подношения не уместились на столе и лежали на полу.

Бутафорские вещи на сцене обладают немалым психологическим ресурсом подлинной вещи, как ее общефункциональных, так и игровых возможностей. Предметный мир театрализованного действия помогает зрителю войти в жизнь героев, ощутить самый воздух эпохи, а артисту – погрузиться в глубь сюжета.

Режиссерская компетентность в области формирования художественного образа средствами игровой сценографии кроется в грамотном

⁷ Там же. С. 193.

отборе и умелом использовании предметов игровой сценографии в постановке. Мейерхольд всегда говорил, что режиссер обязан ставить спектакль два раза: для слепых – чтобы все было ясно через слово, выразительное, выпуклое, четкое, и для глухих – чтобы через выразительное, выпуклое, четкое движение можно было понять сюжет и систему взаимоотношений действующих лиц.

3.6. Техническая документация постановочного проекта и смета затрат

Монтировочная опись.

Монтировочная документация.

Порядок монтажа.

Смета затрат на новую постановку.

Компетентность режиссера в грамотной работе с постановочными документами.

Успех постановочного проекта зависит от верного художественного замысла, но в неменьшей степени от грамотного технического обеспечения. Всей постановочной деятельности предшествует работа с документами, регламентирующими последовательность основных технологических процессов.

Монтировочная опись служит исходным материалом для составления последующей документации и позволяет контролировать все работы по созданию внешней формы театрализованного действия. В монтировочную опись вносят все детали декораций, мебели, бутафории и реквизита. В ней указывается количество каждого предмета, краткая художественно-технологическая характеристика по изготовлению и эксплуатации, а также обозначаются производственные группы, принимающие участие в их изготовлении, и основные материалы. Монтиро-

вочную опись принято составлять, начиная с общего оформления проекта: кулис, падуг, половиков, театральных станков, задействованных в образном решении занавесов, затем переходить к отдельным эпизодам, событиям. Декорации каждого эпизода членят на отдельные детали и записывают в опись под своим номером. После этого в опись вносят мебель и бутафорию.

Монтировочная документация. К этой документации, прежде всего, относятся поэпизодные планировки. Сверяясь с данной планировкой, машинист сцены имеет возможность проконтролировать правильность установки декораций, как на планшете сцены, так и подвесной, для чего на планировке фиксируются задействованные подъемы, указывается, какая декорация подвешена и высота подвески в рабочем положении. Чтобы исключить каждый раз проверку по планировке, на половиках, калкашах ставят марки. Метки ставят анилином, реже нитрокраской или лентой «скотч». В тех случаях, когда декорации необходимо монтировать в темноте, маркировку делают люминесцентными, светящимися красками. Они должны быть незаметны зрителю и нести необходимую информацию участникам перестановок. Марки ставят на определяющие планировку углы или точки. В целях эффективной работы монтировочных групп рекомендуется снабжать каждого работника технологической карточкой, в которой указываются обязанности по проведению необходимых перемен на данном участке, порядок и последовательность операций. Технологические карточки, во-первых, способствуют скорейшему освоению приемов монтажа и проведения мероприятия, во-вторых, при внимательном отношении со стороны работника предохраняют от накладок и убыстряют процесс восстановления проекта после длительного перерыва. Сложные по монтажу действия, имеющие большое количество перемен или трансформаций, было бы просто невозможно провести без таких карточек.

Аналогичные технологические карточки составляются и передаются работникам мебельно-реквизиторской группы по каждому проекту и участку работы.

Порядок монтировки. Монтировку декораций проводят в определенной последовательности. Прежде всего, на планшет сцены стелют и закрепляют половик. Если в театрализованном представлении несколько половиков, то начинают с последнего. На половике проставляют марки для установки декораций. Постелив половики, приступают к монтажу подвешенной декорации, а затем по маркам на половике устанавливают жесткие части декорации. На собранную жесткую декорацию крепят съемные и приставные элементы. Надежно скрепив все части декораций между собой и укрепив их на планшете сцены, накрывают декорации потолком, если таковой имеется. Только после полной сборки декораций устанавливают мебель, реквизит, подвешивают картины, шторы и т. д., направляют прожекторы и устанавливают свет.

Смета затрат на новую постановку. Составляется на основании монтировочной описи и в той же последовательности. Эта работа ведется параллельно с выполнением чертежей на декорации и мебель. Форма сметы может быть различной, каждый организатор действия вправе выбрать удобную ему форму, но принципиально она должна отражать расходы по внешней форме проекта: по декорациям, по мебели и бутафории, по костюмам и т. д. Смета затрат позволяет рационально спланировать бюджет постановочного проекта.

Режиссеру необходимо знать способы составления и содержание технической документации, так как они помогают контролировать все работы по созданию декорационного оформления представления и избежать организационных накладок, а также иметь возможность воссоздать его по истечении времени.

3.7. Световая партитура художественного действия

Содержание понятий: световая партитура, светомонтировочная репетиция, световые планировки, световой переход, световая программа, монтажный лист, спецификация рабочего положения осветительных приборов.

Специфика графического и табличного представления партитуры.

Функции технических документов, лежащих в основе световой партитуры.

Сущность компетенций режиссера в светотехническом обеспечении постановочного проекта в строгом соответствии с партитурой.

Сценический свет – один из элементов, составляющих выразительные средства сценографического решения представления наряду с цветом, линией, объемом, фактурой, конструкцией и др. Сценический свет в этой группе элементов является основным, потому что без него не может быть зрительно воспринят ни один из вышеназванных, включая действие актера.

От света зависит чрезвычайно многое в художественном действе. Можно великолепные декорации вконец испортить, загубить плохим, неверным, не соответствующим им освещением, можно посредственные декорации умелым освещением превратить в хорошие. *Умело осветить означает найти верную световую среду, точно определить ее основные характеристики: интенсивность, контрастность, цветность, динамику.*

Световая партитура – документ, содержащий запись светового оформления сценического действия и предназначенный для его точного воспроизведения. Световая партитура составляется в определенной последовательности. В ней фиксируются:

- направление света осветительных приборов;

- цвета помещенных в них фильтров;
- номера групп включений;
- номера световых программ.

В световой партитуре отражаются все моменты сценического действия, в которых необходимы световые переходы, затемнения, словом, все технические средства и приемы, которые и позволяют создать полноценную часть зрелища – художественный свет.

Световая партитура дополняется *световыми планировками*. Световые партитуры составляются и уточняются во время светомонтировочных репетиций.

Световой переход – изменение режима питания осветительных приборов, участвующих в создании светового оформления, по отношению к предшествующей световой программе (переход к новой световой программе).

Световая программа определяет режимы питания световых приборов, участвующих в световом оформлении действия, на установленный отрезок времени.

Светомонтировочная репетиция – технологический процесс, в ходе которого совершенствуются действия работников ЭЛО (электроосветительного отделения) по воспроизведению светового оформления сценического действия. В ходе световых репетиций в соответствии с задачами, которые ставят перед художником по свету режиссер и сценограф, монтируется и создается световое оформление зрелища: окончательно определяется количество приборов, направление их лучей, уточняется, какие светофильтры в каком приборе следует применить. Устанавливается световая картина, и записываются световые программы. Конечная цель световой или светомонтировочной репетиции – составление световой партитуры сценического проекта.

Практика и опыт работы художников по свету позволяют определить следующие типы документов, составляющих *световую партитуру*.

Первая группа документов связана с подготовкой светового оборудования к зрелищу.

1) Схема размещения светотехнического оборудования

Подробная схема расположения осветительной аппаратуры, аппаратуры управления светом и силового оборудования с привязкой по регулируемым и нерегулируемым каналам. Следует особо указать трехфазные включения.

План сцены:

- уровень планшета;
- уровень софитов и осветительных галерей.

План зрительного зала:

- уровень осветительных лож и выносного софита (софит-моста).

Таблица условных обозначений.

2) Схема каналов регулируемого освещения:

- графическое представление;
- табличное представление.

3) Комплект светомонтировочных чертежей по каждому эпизоду, событию:

- светомонтировочная планировка (сцена, зрительный зал);
- светомонтировочный разрез правый (сцена, зрительный зал);
- светомонтировочный разрез левый (сцена, зрительный зал);
- фронтальный вид картины.

На чертежах должна быть указана следующая информация.

Размещение декораций. Одежда сцены. Линии видимости. Задействованная в этой картине световая аппаратура. Световые лучи, ограничивающие рабочую зону приборов. Освещаемые зоны. Используемые светофильтры.

Уровни подъема софитов, высоты всех площадок, на которых расположена осветительная аппаратура (портальные башни, боковые фермы, ос-

ветительные галереи и др.). Расстояния от красной линии до всех выносных площадок и помещений, где расположена осветительная аппаратура в зрительном зале.

Раздел документации должен быть выполнен наглядно, с соблюдением требований ЕСКД (Единая система конструкторской документации).

Разрешается выполнение чертежей на компьютере в любых программах. Разрешается введение цвета или приемов архитектурной графики.

Для переносной аппаратуры, установленной на планшете сцены или монтируемой в декорацию, должно быть указано: как проложена питающая линия, место подключения, номер канала.

Софитные фермы, порталные конструкции, боковые башни, осветительные ложи должны быть изображены упрощенно, но с соблюдением габаритных размеров, точной привязки к красной линии, оси сцены и уровню планшета.

Необходимо указать помещение светоаппаратной, световой пульт, количество регулируемых каналов. Необходимо отметить зоны, где работают артисты.

Данная документация должна нести информацию о смене декораций или ее трансформации по ходу действия. Следует обязательно указать особенности существования артистов и обслуживающего персонала в данной декорации, их перемещения, в том числе и в закулисном пространстве (чистые перемены, возможные артистические выходы, пронос декораций, мебели, реквизита и работы монтировочных цехов).

4) Монтажный лист

Схема последовательности выполнения направки осветительных приборов с привязкой к монтажным операциям по сборке декораций (согласовано с монтажным листом монтировочного отдела).

5) Спецификация рабочего положения осветительных приборов

Описание использования каждого осветительного прибора с необходимыми аксессуарами.

Указываются:

- номер канала;
- номер светофильтра (тип каталога светофильтров);
- место расположения прибора;
- тип прибора (или марка прибора);
- мощность;
- цель использования (освещаемая зона);
- количество одинаковых приборов на один канал;
- в каких картинах используется;
- примечания.

В крупных зрелищных учреждениях дополнительно к общим спецификациям рабочего положения осветительных приборов составляется ***спецификация направления осветительных приборов по рабочим местам*** – подробное описание направленки осветительных приборов, выполняемое каждым осветителем на своем рабочем месте.

Вторая группа документов связана с проведением сценического проекта.

б) Партитура проведения действия

Подробное описание световых картин и световых переходов.

Включает:

а) лист проведения действия.

Указываются:

- название и номер световой картины;
- номера программ (световых положений), составляющих световую картину;
- время входа текущей программы, время ухода предыдущей программы;

– сигнал или реплика для начала перехода (музыкальная тема, цифра клавира);

– примечания – текстовое описание происходящего действия;

б) *таблица «Содержание программы»* – *расшифровка* каждого пункта *листа проведения сценического проекта* с указанием перечня всех номеров каналов с присвоенными им уровнями;

в) *спецификация перестановок* – подробное описание перестановок и перемен осветительных приборов с указанием времени и условий для выполнения осветителем необходимых действий;

г) *партитура проведения сценического проекта для водящих приборов* – подробное описание действий каждого оператора водящего прибора с привязкой к *листу проведения зрелища*;

д) *спецификация проведения сценического проекта по рабочим местам* – перечень необходимых действий для проведения зрелища по рабочим местам (смена светофильтров в ходе действия, перестановка осветительных приборов на планшете сцены и др.).

Форма записи света

а) на регуляторе:

Название проекта

Событие (эпизод)

Номер

Реплика (сигнал)

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18

Реплика (сигнал).....

б) на рабочих местах:

Картина (эпизод).....

Группа	Название прибора	Цвет	Направления и изменения освещения
1			
2			
3			
4			
Прочие группы			

Реплика.....

в) световая партитура режиссера:

Название проекта.....

№ п/п	Картина (эпизод)	Реплика на направления и изменения света (сигнал)	Группа (прибор)	%	Примечания
1					
2					
3					

Работа над световым решением является длительным процессом. Сначала изучают мизансцены, смотрят, какие используются декорации; затем определяют, на каком расстоянии должен стоять актер, чтобы освещение было равномерным; откуда и как, медленно или быстро будут появляться актеры. Исходя из общей идеи каждого сценического эпизода, его сценографического решения, а также сценографического решения всего представления разрабатывается принципиальная схема света: определяется доминирующий свет, его объем, интенсивность, цвет, динамика. Далее уточняется, что должно быть акцентировано светом (использование локального света), как надо высвечивать фон. После этого

можно рассматривать высвечивание мизансцены в целом: как обеспечена видимость лиц актеров, не падает ли тень на партнера; уточняются цвета, выстраивается работа локального и следящего света, подбирается ритм световых перемен.

Компетентность режиссера-постановщика простирается от оценки наличного светового оборудования и планирования использования в образном решении замысла до организации четкого взаимодействия светотехнических цехов в строгом соответствии с партитурой действия.

Условия успеха сценического проекта обуславливаются грамотным составлением световой партитуры и тщательной проверкой ее на репетициях.

Вопросы и задания к третьему разделу

Раскройте понятие *зрительный образ (сценографический образ) представления*.

Раскройте понятие *изобразительный язык художника*. Назовите основные его элементы.

Назовите направления (векторы) сотрудничества режиссера и художника во время работы над представлением.

Охарактеризуйте основные этапы работы над декорационным оформлением представления.

Каковы принципы сотрудничества режиссера с театральным художником? Поясните на примере личных наблюдений или рассказов о совместной работе великих русских режиссеров с театральными художниками. (Воспользуйтесь предложенным списком литературы.)

Какова роль эскизов, плана, чертежей, макета в определении образного решения представления?

Аргументируйте необходимость создания постановочных архивов.

Разработайте эскизы, чертежи, планы декорационного оформления в целом и отдельных деталей своего постановочного проекта.

Сформируйте папку технической документации и образного решения собственного постановочного проекта.

Опишите возможности сценографии в композиционном построении зрелищного события, создании его динамических характеристик.

Назовите основные разновидности (типы) декорационного оформления представления.

Назовите основные функции сценографического решения представления.

Поясните взаимосвязь выбора выразительных средств оформления с режиссерским замыслом представления.

Раскройте термин *архитектоника образного решения представления*.

Опишите изобразительное (сценографическое) решение собственной постановки, отметьте его достоинства.

Изготовьте макет творческой работы по режиссуре.

Список рекомендуемой литературы к третьему разделу

1. Исмагилов, Д. Г., Древлева, Е. П. Театральное освещение / Д. Г. Исмагилов, Е. П. Древлева. – М.: ДОКА Медиа, 2005. – 361 с.

2. Литвинов, Г. В. Поиск идеи образного решения театрализованного действия на индивидуальных занятиях со студентами специальности «Режиссура театрализованных представлений и праздников» / Г. В. Литвинов // Совершенствование подготовки кадров сферы культуры: традиции и новации: материалы науч.-метод. конф., посвященной 10-летию Учеб.-метод. об-ния высш. учеб. заведений РФ по образованию в обл. нар. худож. творчества, социал.-культур. деятельности и информ. ресурсов. – Москва: МГУКИ, 2004. – С. 190–194.

3. Литвинов, Г. В. Сценографическое решение театрализованного представления. Метод. рекомендации / Г. В. Литвинов; Челяб. гос. акад. культуры и искусств. – Челябинск, 2003. – 45 с.

4. Литвинов, Г. В. Сценография ландшафтного действия: учеб. пособие / Г. В. Литвинов; Челяб. гос. акад. культуры и искусств. – Челябинск, 2005. – 226 с.

5. Литвинов, Г. В. Реализация режиссерского приема средствами сценографии / Г. В. Литвинов // Вестник Челяб. гос. акад. культуры и искусств. – Сер. 4: Искусствознание. – 2003. – № 4 (май). – С. 57– 64.

6. Литвинов, Г. В. Сценографическое решение театрализованного представления. Метод. рекомендации / Г. В. Литвинов; Челяб. гос. акад. культуры и искусств. – Челябинск, 2003. – 46 с.

7. Литвинов, Г. В. Жанр и стиль образного решения представления / Г. В. Литвинов // Культура – искусство – образование: материалы XXIII науч.-теорет. конф. преподавателей Челяб. гос. акад. культуры и искусств. – Челябинск, 2002. – С. 91–95.

4. Декорации

4.1. Жесткие и мягкие декорации и внешний образ зрелища.

Достоинства и недостатки декораций, созданных на каркасной и бескаркасной основе

Внешний образ художественного действия.

Декорации. Типы, виды, назначение и особенности эксплуатации.

Общие требования художественности.

Декорации на каркасной основе и внешний образ зрелища.

Бескаркасные декорации и внешний образ зрелища.

Разборные, стационарные, подвижные декорации.

Сущность компетенций режиссера в специфике формирования наглядного образа жесткими и мягкими декорациями.

Концепция сценического образа раскрывается посредством действия, вдохновения артиста, его таланта и богатства внутреннего мира. Этот образ всегда зыбок, подвержен изменчивости в зависимости от психофизического состояния исполнителя роли. В сравнении с ним образный мир сцены – величина постоянная – создается художником-сценографом единой для постановочного проекта и существует в неизменном виде всю его сценическую жизнь. По-новому вдохнуть силы в каждый показ сценограф не властен. Поэтому на театральном художнике лежит большая ответственность за грамотное, ассоциативно наполненное образное решение действия.

Декорации как средство преобразования сценического пространства используются практически во всех художественных проектах. Они делают зрелище более полным, запоминающимся, вызывающим разнообразные ассоциации. Современного зрителя, живущего в среде активно развивающихся мультимедийных средств, очень трудно чем-либо удивить. Сцени-

ческое действо завораживает зрителя сопричастностью к созданию художественного образа, творимого на сцене здесь и сейчас. Декорационное наполнение сцены обладает потенциалом эффекта только в том случае, если оно точно подобрано, уместно использовано, но при этом неожиданно и открывает известные истины по-новому, на более глубоком уровне.

Создание образа происходит с помощью разнообразных средств. Одно из них – декорации. Внешний образ художественного действия во многом определяется стилем оформления. Стекающие линии драпировок либо секущие плоскости жестких конструкций сразу настраивают на определенную тональность разговора. В постановочной практике сформировались три устойчивые декорационные системы. Одна из них состоит из деревянных, металлических, пластиковых конструкций (жесткие, каркасные декорации), другая – из тканей, пленок, сеток и т. д. (мягкие, бескаркасные декорации). Третья – комбинированная, органично сочетает достоинства обеих.

При разработке оформления сценического пространства необходимо помнить, что декорации должны быть удобными в эксплуатации, красивыми по изготовлению, помогающими раскрытию художественного образа всего представления в целом.

Все декорации можно условно поделить на каркасные (жесткие) и бескаркасные (мягкие). В одном случае их можно назвать конструктивными, а в другом – мягкими (текстильными). Они очень редко используются изолированно, чаще существуют нераздельно. Как правило, разные типы декораций дополняют друг друга, так же как самые разнообразные предметы сосуществуют в быту. Интерьеры, созданные громоздкой мебелью, украшают драпировками, расшитыми покрывалами, тяжелыми занавесями и т. п. В декорировании пространства, как жизненного, так и искусственного, образного, наблюдается множество различных направлений и стилей, не поддающихся никакой систематизации либо классификации.

Каркасные декорации, а именно театральные станки различной конфигурации, ступени, павильонные выгородки, подвесные фермы, относятся к элементам объемно-конструктивного оформления художественного действия. С помощью декораций подобного типа на сцене значительно расширяется активное поле игры как по вертикали, так и по всей глубине и ширине площадки. Отпадает необходимость в специальных подъемных механизмах верхней сцены: декорации автономны, а потому они могут быть установлены на любой площадке. Кроме того, каждый из элементов может быть дополнен собственными динамическими компонентами (механизмами поворота, вращения, качания, подъема, спуска, раскрытия и т. п.).

Для создания таких декораций возможно использование модульных элементов, специально разработанных для определенной цели или приспособленных к ней (пенопластовых плит, ящиков, строительных лесов, лестниц-стремян, труб и пр.). Сложность заключается в том, что изготовление декораций данного типа требует специальной профессиональной подготовки, поскольку все их элементы должны соответствовать требованиям не только эстетики, но и техники безопасности. Кроме того, они громоздки, тяжелы, требовательны к пространству при монтажке и хранении. При изготовлении цельных элементов конструкции необходимо позаботиться об устойчивости, надежности соединений с другими элементами, важно помнить о допустимых габаритах (они могут быть обусловлены размерами дверей мастерской, размерами люков, через которые декорация будет доставляться на сцену, вместимостью транспортного средства, перевозящего элементы оформления выездных представлений, монтажной целесообразностью).

Каркас – простейшая решетчатая конструкция, состоящая из отдельных частей и узлов, способная обеспечивать прочность и жесткость (надежность) изделия. Любая жесткая декорация в своей основе имеет кар-

касную конструкцию. Каркас декорации может быть изготовлен из дерева, металла, пластмассы.

Жесткие декорации выполняются *объемно* либо *полуобъемно* в зависимости от того, насколько всесторонне они будут обозреваться зрителем. Декорации, установленные на поворотном круге и предстающие перед зрителем всеми сторонами, изготавливаются полностью объемными. Все остальные – полуобъемно. И оформляют их лишь со стороны зрителя. Это экономит ресурсы и делает декорации более легкими.

Перспективные сокращения и пространственные изменения у этих декораций образуются благодаря реальным объемам оформления и конструктивному его характеру. С декорациями подобного типа в истории зрелищных искусств можно встретиться в 70–80-е гг. XIX в. в Мейнингенском театре, в котором широко использовали разнообразие рельефа планшета, заполняя сценическое пространство различными архитектурными формами, в изобилии применяли пратикабли в виде различных площадок, лестниц, объемных колонн, скал и холмов.

В конце XIX и начале XX в. в театр пришли художники-конструктивисты, которые полностью отрицали принцип живописной изобразительности, превращали декорацию в «станок» для игры актеров, обнажали технику конструкций. Сценический конструктивизм получил свое воплощение в постановках В. Э. Мейерхольда: «Великодушный рогоносец» Ф. Кроммелинка (художник Л. С. Попова) и «Смерть Тарелкина» А. В. Сухово-Кобылина (художник В. С. Степанова). В 1923 г. художник И. М. Рабинович создает для спектакля Музыкальной студии МХАТа «Лисистрата» по комедии Аристофана оформление, в котором единая архитектурная установка, ее динамика, цветовое и световое решение служат задачам образной трактовки спектакля.

Внешний образ зрелища, создаваемый жесткими конструктивными декорациями, ассоциируется с искусством зодчего. Сценические строения

вызывают в эмоциональной памяти зрителя архитектурные образы. Каркасные декорации строятся по тем же законам, что и монументальные сооружения. Для них важны такие качества как тектоничность, ансамблевость, экологичность, функциональность и т. п.

Устремляясь высоко вверх или уходя вдаль, сценические постройки, создают реалистичную среду из осязаемых масс, пространств, ритмов, масштабов и других выразительных средств архитектуры.

Ширмы относятся к разборным подвижным каркасным декорациям. Они встречаются как на профессиональной, так и на самодеятельной сцене и обладают потенциалом декоративного преобразования подмостков. Они состоят из двух створок, обшитых тем же материалом, что и занавесы. Соединяют створки так называемыми «американскими петлями», дающими возможность делать из ширм угол в обе стороны.

Преимущество ширм заключается, во-первых, в том, что они мобильны, во-вторых, устойчивы: на них может опереться актер, за них можно спрятаться, они вообще легко «обыгрываются»; в-третьих, они перестают быть только фоном, выполняя в оформлении сцены более существенные функции. Ширмы становятся чем-то средним между сукнами и павильонными декорациями. На них навешивают предметы интерьера, между ними можно вставить окно, дверь, специальный заспинник. Как и мягкие сукна, прикрепленные к колосниковой решетке по двум краям сцены, способны заполнить ее всю, образуя, по требованию постановщика представления, целые коридоры, углубления, ниши, деля сцену на части и т. п.

К **бескаркасным декорациям** относятся: живописные, аппликативные, проекционные холсты, а также драпировки и гобелены. Они могут быть выполнены в различной технике, например, роспись, батик, трафарет и др. Живописным способом широко пользуются современные художники, оформляющие разнообразные спектакли, представления, праздники. Для большей выразительности декораторы вводят в живопись аппликацию из

мягких и жестких материалов. Изобразительные контуры мастера очерчивают веревкой, проволокой и тем самым вносят в оформление действия графическую отчетливость. С 10-х гг. XX в. в театрализованных представлениях применяется кино- и фотопроекция, с 50-х – синхронное проецирование изображения несколькими киноаппаратами на широкий полукруглый экран (циклорама).

Декорации, выполненные на бескаркасной основе, хорошо смотрятся как в помещениях, так и на открытых площадках. Подобранные по цвету и фактуре, они становятся ярким компонентом зрелища. К тому же они обладают достаточным запасом прочности, чтобы противостоять воздействиям окружающей среды. Бескаркасные декорации значительно легче конструктивных, они быстро монтируются и не занимают много места при транспортировке. В отсутствие специальных подъемников, стандартных для классической сцены, можно воспользоваться растяжками между имеющимися на месте конструкциями. Задник из ткани на импровизированной сцене лучше изготовить из небольших фрагментов даже в тех случаях, когда на заднике имеет место цельное изображение. Крепить отдельные фрагменты тоже следует индивидуально. Такой подход позволяет избежать парусного вздутия задника и провисания рисунка на нем в средней части.

Бескаркасный способ исполнения декорации хорош тем, что не требует особых технических приспособлений при изготовлении и эксплуатации. Мягкие декорации не занимают много сценического пространства в процессе монтировки и легко трансформируются во время действия по воле художника. Однако в сложенном виде эти декорации мнутся, образуют складки, морщины. Этот недостаток можно частично устранить сбалансированным освещением. Еще один недостаток в том, что мягкие декорации характеризует плоскостность, обуславливающая противоречие с объемным исполнителем и трехмерным зрелищным пространством. Чтобы избежать

этого диссонанса, необходимо найти логичное режиссерское решение, проследить за тем, чтобы цветовая палитра фона не оказалась ярче палитры живого плана исполнителей. При этом важно помнить: сцена должна быть правдивой, но не должна пытаться стать действительностью. И еще: слово создает декорацию, как и все остальное. Зрительское воображение вслед за репликой актера способно дорисовать мир героев драмы.

Большую группу мягких декораций составляют *одежда сцены* (кулисы, падуги, задники), а также целый ряд различных драпировок, декорационных холстов, сеток, тюлей, пленок, составляющих индивидуальный образ художественного действия. Внешний образ зрелища, составленный из тканых и нетканых натуральных и синтетических материалов, всегда ассоциируется с убранством интерьера.

Мягкие декорации ассоциируются одновременно и с легкостью, и с помпезностью, и с бесконечностью горизонта, и с уютом интерьера. Главной их особенностью является принадлежность чему-либо. Они воспринимаются частью другого объекта, например, одеждой архитектуры сцены. Мягкие драпировки, холсты гладкой ткани преобразуют пространство и отдельные формы в нем, обрамляя декоративными складками, конкретизируя место действия, подчеркивая стилевые особенности времени. Нейтральные по цвету, полотнища окрашиваются в ходе театрализованного действия сценическим светом и приобретают новое содержание. Подобно холсту художника-живописца они наполняются изобразительными мотивами и сюжетами.

Разные *системы сукон* являются разновидностью мягких декораций, предоставляя широкие возможности условного декорационного оформления.

Условный, нейтральный по цвету фон необходим для того, чтобы предметы оформления могли отчетливо выделяться на сцене. Идея оформления сцены сукнами была предложена К. С. Станиславским. Сукна значительно легче, удобнее и разнообразнее, чем живописные, а также конст-

руктивные декорации. Вся обстановка интерьера: мебель, старинные часы, картины в дорогих рамках, вешалки с платьями – помещается на этом заднике. Очень большие возможности в смысле разнообразия общего внешнего вида сцены дают мягкие сукна с двухсторонней окраской.

Кулисно-арочные подъемные декорации появились в Италии в XVII в. и получили широкое распространение в общественных театрах с высокими колосниками. Эти декорации представляют собой холст, сшитый в виде арки с написанными (по краям и по верху) стволами деревьев, ветвями с листвой, архитектурными деталями (с соблюдением законов линейной и воздушной перспективы). Писанные «лесные» или «архитектурные» кулисные арки подклеивались на специальные сетки или на тюль и получили название *ажурные декорации*. Они просвечивались насквозь, создавая причудливые контуры и световые эффекты.

Декорации из современных мягких синтетических материалов позволяют создавать на сцене и жесткие архитектурные формы, и мягкие складки, характерные для драпировок различных стилей интерьерного дизайна: классических (ренессанс, барокко, рококо, модерн) и постклассических (конструктивизм, минимализм, техно, кантри).

Внешний образ современного сценического действия представляет собой очень противоречивое явление. С одной стороны, сценограф имеет дело с интерьером сцены со всеми его данностями: архитектурной аркой, технической оснасткой, машинерией, световым оборудованием. Художник берет на себя обязательство известными ему способами и приемами преобразить функциональное пространство в художественное. Одни на сцене создают интерьер, другие – пейзаж, третьи формируют условное пространство, не подчиняющееся ни ландшафтному, ни интерьерным законам, представляют абстракцию дизайнерских решений: никуда не ведущие лестницы, ничто не украшающие драпировки. В целом их можно представить на сцене как грандиозные натюрморты, составленные из самых разных пред-

метов. Любое из решений внешнего образа зрелища имеет право на жизнь, если оно органично проистекает из идеи сценического проекта и обуславливает ее.

Есть еще ряд факторов, которые неизбежно сказываются на предпочтениях режиссера и сценографа зрелища. К таким факторам можно отнести: наличие оборудованных мастерских и складских помещений, финансирование проекта, гастрольные планы, жанрово-стилевые особенности зрелища. Как правило, отсутствие условий хранения готовых декораций является препятствием к планированию их создания. Попытка удешевить проект ведет к минимализму и унифицированной комплектации декорационного оформления, что, конечно же, не повышает эстетическую планку проекта.

Сущность компетенций режиссера заключается в творческой оценке достоинств декораций различного типа и их использования в постановочной практике, а также в знании современных тенденций в сценографии. Режиссеру важно проявлять изобретательность, активировать творческое воображение, позволяющее увидеть в холстах, стальных конструкциях потенциал к раскрытию сверхзадачи художественного действия.

4.2. Одежда сцены. Состав и назначение

Содержание понятий: одежда сцены, антрактовый и игровой занавесы, кулисы, падуги, задник.

Функции одежды сцены.

Специфика формирования художественного образа стандартными средствами одежды сцены.

Сущность компетенций режиссера в вопросах подбора и эксплуатации элементов одежды сцены в контексте образного решения художественного проекта.

Одеждой сцены называют полотнища, перекрывающие технологические элементы сцены и создающие стандартное эстетическое окружение сценического действия. Одежда сцены относится к постоянному убранству сцены. Одновременно с этим она является декорациями художественного действия.

Одежду сцены составляют: антрактный раздвижной занавес (АРЗ), антрактный подъемно-опускной занавес (АПЗ), падуга порталъная (арлекин), кулисы порталъные, падуга поплановая, кулисы поплановые, горизонт. Бока сцены ограничиваются кулисами, верх – падугами, а глубина – задником.

Одежду сцены подразделяют на дежурную, концертную и светопоглощающую.

Дежурную одежду сцены используют в различных вариантах – и как одежду для репетиции, и как часть или полностью для оформления театрализованного действия, камерных концертов, игровых программ. Дежурную одежду сцены изготавливают из прочной ткани приглушенных тонов, хорошо согласующихся с декорациями. Во многих зрелищных предприятиях кроме дежурных сукон по эскизам художников шьют специальные комплекты одежды сцены и занавесы, характерные для той или иной эпохи, стиля постановочного проекта.

К *концертной одежде сцены* относят комплекты, состоящие из элементов оформления светлее, чем дежурная, но не слишком яркого.

Особую группу одежды составляет *комплект из черного бархата*. Светопоглощающий комплект одежды сцены дополняют боковики. Его изготавливают из черного полубархата, бархата или темной ткани, имеющей направленный ворс.

Основная функция элементов одежды сцены – перекрывать участки сцены, исключенные художником из образного замысла. Другая – художественная функция одежды сцены – более многообразна: 1) создать эстетическую оболочку для художественного зрелища; 2) привести к согла-

сию сценическое пространство, пространство зрительного зала и образное пространство постановочного проекта; 3) сыграть действенную роль; 4) сформировать пространство места действия и ряд других задач.

Рассчитывая одежду сцены, необходимо учитывать глубину сцены, наличие планов и строить лучи видимости с крайних мест первого ряда партера через границы игрового портала. Чтобы одежда сцены смотрелась богаче, ее элементы рекомендуется драпировать в складку. Для образования складки необходимо увеличивать ширину изделия (кулисы, занавеса, задника) на 75–100 %. Экономичнее не делать фиксированных складок, а сшивать шириной в полтора-два раза больше расчетной и драпировать на штанге с помощью вязок.

Как и все ткани, идущие на изготовление декораций, материал одежды сцены пропитывается огнезащитным составом, за исключением бархата и шелка, которые портятся при воздействии на них химических реактивов. Для изделий из этих тканей обязательна пропитанная огнестойкая подкладка.

Первое, что открывается взору зрителя при входе в зал, – это *занавес*. С него начинается зрелище. И хоть занавес является чисто техническим элементом, временно устранивающим от зрителя закулисную суету, при этом он часто служит декорацией. Его цвет, декор, характер раскрытия определяют настроение. Занавесы разделяют на *основной – антрактовый* и *дополнительный – игровой*.

Антрактовый занавес относится к категории одежды сцены. Для изготовления занавесов чаще всего применяются тяжелые ткани шелковой группы – бархат и плюш. Бархат подбирается так, чтобы направление ворса во всех кусках шло в одну сторону – сверху вниз. Иначе каждая полоса будет выделяться фактурой и оттенками. Верх занавеса драпируется складками, идущими либо в одном направлении (обычная складка), либо в двух направлениях (бантовая складка), что делает складки более глубокими.

Игровой занавес специально шьется для определенного действия. Дополнительный раздвижной занавес (игровой) подвешивают на одном из планов сцены к ферме нужной длины, которая прикрепляется к подъемному штанкету цепями с промаскатонами. Техника изготовления и характер декора диктуются единством образного решения.

Следует учитывать, что одежда сцены, оформляющая зеркало сцены (АРЗ, АПЗ, порталные кулисы и падуга), является частью интерьера зрительного зала и должна быть согласована по цвету и фактуре с архитектурой последнего.

Кулисы от фр. *couler* – «скользить». Плоские части театральной декорации (мягкие и натянутые на рамы), располагаемые по бокам сцены параллельно или под углом к рампе. Кулисы вместе с другими частями декорации составляют художественное оформление действия. Вместе с тем они выполняют и технические функции, скрывая от зрителей служебные (боковые) пространства сцены. Однотонные, нейтральные кулисы называются сукнами, вместе с падугами они образуют так называемую одежду сцены. Кулисы впервые были применены в 1613 г. в театре Фарнезе в Парме (Италия). В те времена кулисы прикреплялись к постоянным станкам (кулисным машинам), которые двигались в щелях, прорезанных в полу сцены на каждом плане, параллельно рампе. Эта кулисная система надолго определила классическую форму оборудования сценической коробки.

Кулисы, располагаемые *попланово*, занимают зрительно значительное пространство, что не всегда бывает желательно.

При *кабинетной системе* бока сцены перекрываются широкими кулисами, подвешенными перпендикулярно рампе, вдоль рабочих галерей. На последних планах сцены боковые кулисы замыкаются задником, образуя павильонную выгородку. Такая подвеска одежды позволяет полнее использовать площадь сцены, четко ограничивая сценическое пространство.

Для уменьшения видимости кулис их можно подвешивать частично на штанге, предельно сдвигая на сторону и частично заворачивая вдоль рабочей галереи в виде клапана, прикрывающего пролет. Высоту кулис, как и ширину, определяют визуально, но по вертикальному разрезу. Ширину падуги принимают обычно равной длине штанкетного подъема сцены.

В переносном смысле кулисы – часть театра, находящаяся позади занавеса, включающая сцену и все сценические помещения, куда закрыт доступ посторонним.

Падуги – горизонтальные полотнища, перекрывающие верхнее оборудование, размещенные за порталом. Возникли в театральной практике как декорации, изображающие небо, облака, кроны деревьев. Падуги сшиваются из горизонтальных полос ткани, с тем, чтобы фабричная кромка образовала нижний обрез. При этом условии видимая кромка падуги всегда ровна и горизонтальна. Исключение составляют падуги, сшитые из бархата. Поскольку кулисы шьются из вертикальных полос с определенным направлением ворса, то и ворс ткани падуги должен идти по этому же направлению. Иначе падуги и кулисы будут резко различаться по тональности. На основе комбинации кулис и падуг родилась целая система оформления художественных зрелищ, получившая название *кулисно-арочная подъемная декорация*.

Задник используется как фон для декораций и как занавес художественного действия в тех случаях, когда он подвешен на нулевом плане.

Задник живописный состоит из ряда полос ткани, сшитых в одно полотнище, элементов крепления и оттяжки. Скроенные полосы материала сшивают в полотнище, затем расписывают. Современная технология изготовления задников предполагает использование широкоформатной печати на специальных пленках с плотной структурой.

Транспарантные задники – задники с полупрозрачными частями, подсвечиваемые с обратной стороны, комбинируются из тканей различной плот-

ности. Основное полотно сшивается из плотной непрозрачной ткани, в которой согласно эскизу делаются вырезы различной величины и формы. Эти вырезы с обратной стороны зашиваются менее плотными материалами – от суровой или отбельной бязи до тончайшего мадаполама. Разница в структуре ткани создает различные яркости свечения отдельных частей композиции.

Горизонт. Для создания на сцене воздушной перспективы, смягчения контуров фоновых декораций применяются задники, сшитые из гладкого тюля, – горизонты. В театральной практике используют плоские или круглые горизонты. Размеры плоских изделий зависят от того, как повешены на сцене падуги и кулисы, потому что горизонт должен закрывать все пространство между маскировками последнего плана.

Сущность компетенций режиссера в вопросах подбора и эксплуатации элементов одежды сцены заключается в знании способов преобразования пространства стандартными средствами. Умение использовать элементы одежды сцены в качестве декораций художественного действия значительно обогащает палитру выразительных средств.

4.3. Театральные драпировки и образ художественного действия

Искусство драпировки. Изготовление драпировок, их виды.

Декоративные ламбрекены, техника их изготовления.

Роль драпировок в создании образа художественного действия.

Драпировки – это ткани, ниспадающие складками. Драпировками можно декорировать комнаты, залы, окна, двери, мебель и другие предметы. В античном театре одежда была по сути драпировкой.

Драпировать значит занавешивать, украшать что-либо тканями, собранными в складки. Драпировщиком называют мастера, занимающегося изготовлением гардин, портьер и прочих мягких изделий, которыми

декорируют предметы интерьера. Одежда сцены, по существу, не что иное, как драпировки, увеличенные до размеров коробки сцены.

Мебель и драпировки используются для обстановки сцены как один из компонентов оформления театрализованного действия. В сценической обстановке каждый предмет, в том числе и драпировки, должен сочетаться со стилем мебели и характером архитектурных деталей объемных декораций. Театральные драпировки дополняют общее впечатление, которое говорит о вкусе либо о явном его отсутствии. Бывают довольно сложные сочетания обстановки и декораций. Например, архитектура гостиной или кабинета может свидетельствовать о том, что дом выстроен в одну эпоху, а новая мебель показывает, что наследники обставили его по своему вкусу, отличающемуся от вкуса предшественников.

Приступая к изготовлению драпировки, мастер должен продумать не только выкройку, но и общий вид изделия (новая, старая, безвкусная, неряшливая, роскошная и т. д.).

Познакомившись с эскизом, мастер, прежде всего, выясняет размер декорации, а также форму, ширину и высоту окон и дверей.

Ряд простых драпировок выполняется без затруднений. Достаточно ткань собрать в узел, закрепить ее с одной стороны и перебросить свободно через перекладину с другой – драпировка готова.

Для более сложных драпировок мастер должен делать выкройки, так как каждый эскиз художника имеет свои отличительные черты. Особенно внимательно нужно относиться к форме окон и дверей, так как выкройки драпировок, развешиваемых на полукруглых и фигурных карнизах, делаются иначе, чем прямых. Окна и двери различных павильонов имеют разные размеры. Поэтому мастер должен уметь пропорционально уменьшить и увеличить выкройку каждого изделия.

Выбирая ткань, нужно проверить, как закладывается в складки тот или иной сорт материала. Для этого драпировщик прибавляет кусок

ткани на рейку, а затем, подбирая и освобождая материал, ищет форму складок.

Мягкие материалы закладываются в складки лучше, чем грубые. Это обстоятельство очень заметно сказывается на *фестонах* различных изделий (о чем будет подробно сказано ниже). Поэтому особенно тщательно нужно проверять, как закладывается ткань тогда, когда материал провисает дугообразными складками.

В тех случаях, когда подзор должен быть задрапирован в *бантовые складки*, выкроенную полосу ткани временно прикрепляют к планке с таким расчетом, чтобы весь материал был разделен на двойную ширину данных складок.

Прямую планку с задрапированным на ней подзором подвешивают вплотную к верхнему краю коробки окна при помощи металлических крючков и скобок.

В оконных проемах, верхняя часть которых имеет форму циркульной арки, подзоры подвешивают на деревянных дугах, вырезанных из фанеры с таким расчетом, чтобы их кривизна соответствовала изгибу верхнего края коробки окна.

Волнообразные, или французские, подъемные шторы. Ткань этих штор собирается волнообразными складками. Шьют их из мадаполама, батиста, шелка и других тонких материй кремового и белого цвета. Ткань должна быть достаточно эластичной, чтобы драпировка ложилась мягкими, плавными складками. В зависимости от ширины окна шторы кроют из нескольких полос материала таким образом, чтобы ткань каждой секции драпировки можно было собрать в полукруглые неглубокие складки. Шторы такого рода развешивают или в коробке окна на деревянной планке, или над окном на карнизе.

Чтобы собрать ткань каждой секции волнообразными складками, выкройка подъемной шторы должна быть равна полуторной ширине зер-

кала сцены и в два раза длиннее его высоты (считая от планшета до уровня поднятого штанкета).

Все полотнища скрепляют запошивными швами, чтобы в них можно было также вставить шнуры, к которым приметывают складки ткани.

Декоративные ламбрекены. Ламбрекенами декорируют верхнюю часть окон или дверей. Иногда ламбрекены развешивают без дополнительных драпировок, но чаще ими помогают скрыть систему крепления различных занавесов и драпировок, сшитых из тюля, кружева, тонкого шелка и других тканей.

По технике изготовления ламбрекены разделяют на гладкие и фасонные.

Гладкие ламбрекены натягивают на каркас или прикрепляют к карнизу так, чтобы на ткани не образовывалось ни одной складки или морщины. Ламбрекены, собранные трубчатыми, коническими и другими вертикальными складками, подвешивают на штанги на кольцах или прибивают гвоздями к обратной стороне карниза. Фестоны, косяки или рукавчики фасонных ламбрекенов прибивают на штангу так, чтобы по бокам оставались свободные концы для кронштейнов.

Во всех случаях высота ламбрекена должна быть равна одной пятой высоты окна или двери, над которыми его вешают.

Драпировка позволяет изменять высоту, ширину и глубину сценического пространства. Поэтому драпировка незаменима при постановке камерных и поэтических театрализованных представлений.

Образ художественного действия создается разными декоративно-художественными средствами: павильонной выгородкой, декорационными станками, сценическим освещением, театральными драпировками. По принципу изготовления театральные и бытовые (интерьерные) драпировки одинаковы. Драпировки, создаваемые для сцены, отличаются большей глубиной складок, фактурой материала, масштабами декоративных дета-

лей – все эти особенности продиктованы сценической выразительностью и оптикой зрительского восприятия на определенном расстоянии, которые в зрелищных сооружениях обусловлены архитектурой и расположением мест в зрительном зале.

На сцене, там, где есть возможность имитировать складки живописным способом, нет необходимости затрачивать материал и силы драпировщиков. Драпировки, помещенные на ближних планах сцены, формируют наиболее тщательно. Большую роль в формообразовании драпировок играют свойства материала и сценическое освещение.

Выбор характера драпировки зависит от множества факторов. Широкие вертикальные складки образуют видимые линии, зрительно вытягивающие пространство в высоту. Они способны подчеркнуть строгость и монументальность декоративного оформления. Глубокие провисающие складки фестонов ассоциируются с великолепием дворцового убранства и помпезностью события. Косые мелкие складки полупрозрачных тканей помогут создать образ пробивающихся лучей света или струй дождя. Ниспадающая линия тяжелой ткани может вызвать ассоциации со шлейфом уходящего занавеса, гигантского приспущенного знамени и т. п.

Режиссеру необходимо помнить о различных способах решения сценического пространства, в том числе и мягкими декорациями, а именно: театральными драпировками, элементами одежды сцены, – что значительно обогащает палитру постановочных средств.

4.4. Принципиальная схема работы раздвижного занавеса.

Игровой занавес в раскрытии характеров образов

Театральный занавес как оборудование и декорации.

Разновидности театральных занавесов, принципы устройства. Их достоинства и недостатки.

Сущность компетенций режиссера в разновидностях театральных занавесов и использовании занавеса как одного из выразительных средств художественного действия.

Требования к оформлению и работе раздвижного театрального занавеса.

Сущность компетенций режиссера в устройстве и использовании театрального занавеса в постановочной деятельности.

Театральный занавес – это одновременно и техническое устройство, и декорация. Впервые занавес понадобился театру для временной оптической изоляции сцены от зала в момент перемены сценической обстановки. Таким образом, с одной стороны, занавес служит для перекрытия сцены, а с другой – обозначает начало и конец сценического действия.

В постановочной практике используется два вида занавеса – антрактовый и игровой. Антрактовый занавес относится к разряду постоянного оборудования сцены. Это главный занавес. Дополнительный, игровой занавес специально шьется для определенного проекта. Его подвешивают на одном из планов сцены к ферме длиной 16–17 м, которая прикрепляется к подъемному штанкету цепями с промаскатонами. Техника изготовления и характер декора диктуются единством образного решения.

По способу раскрытия занавесы делятся на подъемно-опускные, раздвижные и комбинированные. Подъемно-опускные занавесы преимущественно используются в качестве игровых, так называемых «суперов», раздвижные – в роли основных антрактовых, служащих открытию начала действия и его завершению в финале.

Вертикальное перемещение бархатной или живописной «стены» подъемно-опускного занавеса являет собой величественное зрелище, торжественный акт, предполагающий такой же возвышенный «героический» строй всего действия. Особенно если он представляет собой живописное полотно.

Раздвижной занавес по сравнению с подъемно-опускным обладает большим диапазоном ритмических и эмоциональных красок, раскрываясь, он собирается в складки и немного волочится по планшету сцены. Его раскрытие можно подчинить музыкальному ритму увертюры, действию артистов, вовлеченных в движение полотнищ занавеса.

Раздвижной занавес состоит из двух полотнищ. Его устройство должно отвечать двум основным требованиям: полному перекрытию сцены и синхронности движения обеих половин. Надежное перекрытие сцены осуществляется при помощи так называемого запаха – захождения одной половины занавеса за другую. Для этого обе половины занавеса размещаются на некотором расстоянии друг от друга и монтируются на разных направляющих. Синхронность движения его частей достигается единой системой привода.

Обе части занавеса подвижно прикреплены к двум горизонтальным направляющим, которые одновременно служат им опорой. Величина каждой части рассчитана так, чтобы в закрытом положении боковые кромки не выходили за пределы портала или кулисы, а запах составлял не менее 1 м.

Традиционная приводная система состоит из нескольких блоков, каната или троса, соединенного бесконечной петлей. На одном конце занавеса устанавливается горизонтальный обводной блок с одной канавкой. На другом – два одноканавочных блока, имеющих общую ось. Третий блок или приводной барабан крепится внизу – у планшета сцены. Через все блоки пропускается бесконечная тяга, которая прочно прикрепляется к первым (считая от центра) кольцам или кареткам каждой части занавеса. Обе линии тяги совершают противоположно направленное движение, закрывая или открывая занавес. Крепление занавеса к ведущим тягам производится после того, как обе его половины полностью зашли одна за другую, т. е. в закрытом состоянии. Этим обеспечивается синхронизация и равномерность перекрытия сцены.

На малых сценах занавесы подвешивались посредством колец к туго натянутой проволоке или тросу. Для этого в порталную стену сцены вмуровывались консольные балки, к которым крепились винтовые стяжки или другие натяжные устройства. На натянутый между этими балками трос надевались кольца, обшитые кожей и смазанные графитной смазкой. Крепление занавеса к кольцам осуществлялось простыми вязками или специальными ремнями, пришитыми к верхней кромке. Главными недостатками этой конструкции являлись сильное трение между кольцами и направляющими тросами, даже если трос был заменен гладкой проволокой, провисание полотнищ занавеса, так как при большой длине дороги и значительной тяжести самого занавеса трудно создать такое натяжение, которое бы обеспечивало надлежащую жесткость несущего троса, трудности производства профилактических и ремонтных работ.

Наиболее совершенны *жесткие дороги с роликовыми каретками*. Такие дороги применяются как для антрактовых, так и для игровых занавесов. Основу дороги составляют стальные уголки, попарно соединенные прутком, приваренным к их вертикальным и верхним плоскостям. Несущими являются горизонтальные плоскости нижних уголков. По ним катаются роликовые каретки, к которым прикреплены полотнища занавеса. Для уменьшения шума на эти полки укладываются тонкие деревянные планки или полосы другого жесткого звукопоглощающего материала. Вся дорога сваривается целиком с учетом запаха (рис. 6).

Комбинированные занавесы совмещают в себе два различных варианта раскрытия полотнищ. Половины занавеса одновременно движутся вверх и в стороны. Для этого на подъемном штанжете крепятся жесткие направляющие. При поднятии штанжета вверх приводится в действие лебедка, разводящая полотнища в стороны. Скорость раскрытия при этом способе в два раза больше, чем в обычной системе.

Игровые занавесы могут быть подъемно-опускными, раздвижными, фигурными, комбинированными. В их основе может быть уникальная технология, подсказанная в целом идеей образного решения. Один из игровых занавесов, изобретенных Й. Свободой, выполнен как занавес-жалюзи.

Занавесы могут быть жесткими и мягкими, цельными и составными, водными, световыми, механическими и живыми. Главное предназначение занавеса – временно скрыть от зрителя игровую зону представления, на которой в это время могут устанавливаться новые декорации, создаваться мизансцены или строиться необычный аттракцион. Чтобы возникшая заминка не рассредоточила внимание зрителей, художник совместно с режиссером разрабатывает идею такого занавеса, который мог бы служить наглядным эпиграфом к вновь представляемому эпизоду. Зачастую постановщики расширяют функции игрового занавеса и представляют его в качестве изобразительного лейтмотива всего художественного проекта.

Для трагедии «Гамлет» художник Д. Боровский придумал и осуществил такой занавес, который стал одним из главных действующих лиц событий. Знаменитый занавес художник связал из толстой веревки. Он напоминал одновременно и рыболовные снасти, с которыми отправляются за добычей ловцы рыбы, охотники за дичью, и сети для ловли редких птиц. Фактура занавеса была схожа с грубой вязкой одежд крестьян средневековья и морских тралов.

Когда его огромная массивная вязаная плоскость впервые возникла в правой части пустой сцены и медленно двинулась к центру, сметая всех, кто оказывался на ее пути, – это было едва ли не самое сильное потрясение спектакля.

Занавес действовал на протяжении всего спектакля. По-разному, вдоль и поперек, стремительно или замедленно пересекал он сцену, сбивая с ног одних, следуя за другими. Разворачивался вокруг своей оси, представляя оборотной стороной (условно говоря – «интерьерной») со свисающими

изнаночными концами вязки. По отношению к шекспировским героям он был безликим и равнодушным. Сколько Гамлет в отчаянии и ярости бился головой, кулаками, спиной, ногами о его мягкую плоскость, он даже не отзывался. Против него был бессилён и Клавдий. В сцене восстания его движение тщетно пытались сдержать королевские телохранители. Но сам занавес обладал необычайной пластической податливостью. В его мягкую плоть можно было сесть, вжаться, закутаться. Повиснуть на нем и покачаться. Можно подлезть под него, воткнуть в вязку разные предметы: траурные веточки Офелии, острия шпаг, становящихся как бы подлокотниками несуществующих тронов короля и королевы. Наконец, в нем можно было спрятаться, трусливо укрыться, устроить заговор, слежку, подслушивание, и невидимые нам, зрителям, и Гамлету соглядатаи и шпионы умело этим пользовались. Они тихо копошились за серой плоскостью, выдавая свое присутствие только пальцами, просунутыми сквозь вязку, вцепившись в нее, по которым презрительно хлестал прутом Гамлет.

В каждый момент спектакля занавес делил сцену на разные части, давая возможность прибегать к приему монтажа эпизодов и их параллельного действия. Он обладал способностью по-разному сжимать пространство. Но, когда нужно, и исчезнуть, оставляя актеров на открытой сценической площадке. А в финале именно этот безмолвный персонаж, это «главное действующее лицо» спектакля ставило последнюю, заключительную точку: двигаясь через сцену, он как бы очищал ее от героев закончившейся трагедии, а затем медленно шел обратно, пересекая уже опустевшее пространство, словно переворачивая еще одну страницу человеческого бытия.

Что означал этот занавес? Какое образное содержание он выражал? Прежде всего, он воплощал мотив тлена, распада, праха. «Прогнило что-то в датском королевстве», – говорил Гамлет. Ощущение глобального неблагополучия в клавдиевом мире художник и передавал посредством емкой поэтической метафоры. Однако этим значение занавеса не исчерпывалось.

По мере развития трагедии он начинал восприниматься и как образ Судьбы, Вечности.

Вязаный занавес, сценографический образ, целиком и полностью сочиненный художником, наполнил сценическое действие новыми смыслами.

На сцене возможны самые разные формы и способы декорирования игровых занавесов. Драпировки, цветовые решения, технология раскрытия, степень участия в действии способны не только изменить очертания зеркала сцены, но и вызвать живые ассоциации с пышностью, сказочностью, таинственностью, грандиозностью, великолепием и т. д.

Знание различных типов и принципиальной схемы работы раздвижного занавеса вооружает режиссера еще одним постановочным средством. Динамика движения занавеса способна задать темпоритм действию.

Режиссеру, знакомому с различными системами и видами театральных занавесов, открываются большие возможности в образном решении, как сценического пространства, так и предметной среды всего художественного проекта.

4.5. Жесткие декорации. Типы, виды, назначение.

Жесткие декорации в преобразовании сценического пространства

Содержание понятий: декорации, жесткие декорации, театральный станок, дежурный театральный станок, индивидуальный театральный станок, рундуки, пандусы, станки с консолями, станки-мосты, приставные лестницы-ступени, лестницы разборные, накладные, лестницы накидные.

Специфика преобразования сценического пространства жесткими декорациями.

Сущность компетенций режиссера в формировании образного пространства с помощью жестких декораций.

Сценическое пространство является образной моделью мироздания. В нем отражены мифологические представления об устройстве мира: (верх, низ, земля). Вертикаль указывает на стремление художника связать среду обитания человека с небесами, с божественным. Диагональ уводит в глубину пространства, вдаль. Горизонталь раскрывает бескрайность просторов, горизонт. Элементы жестких декораций являются средствами физического воплощения подобного рода зрительных образов. Они же приближают сценическое оформление к реалистическим интерьерам и ландшафтной среде, описанным в постановочных сценариях. Декорации на каркасной основе представляют собой уменьшенную модель архитектуры. Все представления о тектонике, пластике, ансамбле, свойственные архитектурной композиции, проецируются на сценические жесткие декорации.

К жестким относятся все декорации, построенные на каркасной основе. Вот некоторые из них: станки театральные, лестницы, перила, балки, консоли, ширмы, колонны.

Все *жесткие декорации* можно поделить на игровые и рабочие, а также на дежурные и индивидуальные.

Конструкция декорации может быть неразборной, разборной, складной, разборно-складной. Чаще употребляются разборные или разборно-складные конструкции.

Театральный станок – это разборная переносная конструкция, позволяющая создавать игровые площадки различной конфигурации и высоты. К театральным станкам относятся собственно станки, рундуки, пандусы, станки-мосты и станки с консолями. Конструкция разборных и разборно-складных станков состоит из отдельных рамок основы станка и щитов. Театральные станки используются на сцене как неприкрытые конструкции и как части декорации, замаскированные с помощью половинок или заглушин под рельеф, площадки, балконы, мосты и т. д.

Большинство цехов, строя дежурные театральные станки, руководствуется метрической системой измерения. Основным размером для площади дежурного станка на стандартную сцену является 2–3 кв. м, то есть, иными словами, 1х2 м или 1х3 м.

Основание *дежурного театрального станка* состоит из нескольких рамок, соединенных между собой глухими петлями. Рамки вяжутся из брусков прямоугольного сечения 2,5х7 см или 3х7,5 см. Все рамки в углах соединяются сквозным одинарным шипом на клею и укрепляются нагелями.

Рамки подразделяются на несущие и монтажные. Несущими являются рамки, располагаемые перпендикулярно к доскам щита, монтажными – параллельно доскам щита. На несущие рамки приходится основная нагрузка. В дежурном станке несущие рамки состоят из двух равных половинок, объединенных глухими петлями.

В свою очередь эти складные несущие рамки навешиваются на глухих петлях к монтажным рамкам с таким расчетом, чтобы все основание станка могло складываться – это экономит место при хранении.

Для устойчивости станка в нижней части рамок предусматривают ножки. Щит дежурного станка набирают из досок толщиной 2,5–3 см. Щиты укрепляют поперечными накладными шпонками. При покрытии основания станка щитом его шпонки входят в конструкцию основания, обеспечивая надежное закрепление щита на основании. При ходьбе по станку могут возникать скрипы; для устранения этого дефекта все верхние кромки рамок станка обивают войлоком или плотной тканью.

Для обеспечения длительного срока службы станка всю конструкцию прокрашивают масляной краской. С внутренней стороны щита и основания станка ставят номер станка и название зрелищного предприятия.

Следует заметить, что станки высотой до 1,5 м не требуют раскосов, в более высокие необходимо вводить раскосы.

Индивидуальные театральные станки. В отличие от дежурных, их используют в одном определенном проекте. Причин, побуждающих изготавливать индивидуальные станки для конкретного действия, две: когда конфигурация (или высота) требуемого станка не может быть организована (собрана) из дежурных станков и когда на сборку в антракте не хватает времени.

Следовательно, индивидуальным станкам присущи: неограниченные размеры, неправильная конфигурация, разновысотность. Изменение уровня планшета сцены с помощью станков позволяет строить более выразительные мизансцены, вносит динамику в действие и обеспечивает просматриваемость от первого до последнего плана.

Рундуки – так называются неразборные станки высотой в одну ступеньку, у которых опора и щитовое покрытие совмещены в единую конструкцию.

Решетчатую конструкцию рундука вяжут из досок, поставленных на ребро. Доски наружной обвязки и средники крепят между собой впритык, укрепляют треугольными бобышками на клею и гвоздях. Полученную основу зашивают сверху досками. Помимо использования их в качестве подиума, зачастую они служат ящиками для хранения театральной бутафории.

Пандусы – покатые станки. Их конструкция может быть решена в виде основы, имеющей разную высоту, и щитового покрытия.

Основа, как в любом станке, состоит из несущих и монтажных рамок. Например, треугольные рамки могут служить несущими, а прямоугольные – монтажными. Наклонная поверхность пандусов позволяет использовать их в качестве станков, имитирующих пространственную перспективу, когда предметы по мере удаления кажутся несколько выше близстоящих (рис. 7).

Станки с консолями применяют для изображения на сцене балконов, галерей. Такие станки обычно устанавливают за декорацией, и они не

видны зрителям. На видимую для зрителя сторону выпускают консольные балки или консольную конструкцию.

Консольную раму крепят на станке с помощью расщепленных петель, половинки которых привертывают шурупами и болтами к брускам консоли и станка.

Эту конструкцию используют главным образом, когда конфигурация балкона, галереи имеет криволинейную или сложную многоугольную форму. Чтобы исключить опрокидывание станков с консолью, применены лапки, пришитые в нижней части станка или накидной (рабочей) лестницы.

Станки-мосты – это сооружения, располагаемые между двумя или большим количеством опор, изображающие собственно мосты, лестничные площадки и т. п.

Конструкция мостов состоит из опор и перекинутых между ними балок, ферм. Опорами в большинстве случаев служат станки (как деревянные, так и металлические).

Театральные станки, естественно, требуют наличия *лестниц* для подъема и спуска с них. В зависимости от расположения на сцене лестницы подразделяются на игровые и рабочие. Первые в основном видны зрителям, поэтому имитируют лестницы, встречающиеся в жизни, вторые не видны зрителю и служат для подъема или спуска актера за декорациями.

По конструкции лестницы делятся на приставные неразборные, накладные разборные и накидные.

Приставные лестницы-ступеньки могут быть как игровыми, так и рабочими. Конструкция этих лестниц обычно неразборная. Приставные лестницы имеют не более пяти ступеней. Делать приставные лестницы с большим количеством ступеней нецелесообразно, так как такая конструкция становится громоздкой и тяжелой.

Ширина приставных лестниц может быть любой, но чаще всего делают лестницы шириной в 1 м. Минимальная ширина может быть 50 см.

Приставные лестницы шириной в 1 м чаще всего применяют как дежурные, что соответствует ширине дежурного станка. Высота ступени приставной дежурной лестницы зависит от избранного модуля для дежурного станка. Это может быть 15; 16–16,5; 17–17,5; 18 см. Высота в этих пределах наиболее удобна. По приставной лестнице, высота ступени которой равна 20 см, трудно подниматься.

Указанные высоты могут нарушаться в тех случаях, когда этого требует постановочное решение. Например, если на сцене нужно выстроить «торжественную парадную» лестницу, высоту ступени можно снизить до 10–12 см, в «монументальной» лестнице – поднять до 20 см и более.

Для дежурных лестниц высота ступеней должна быть кратна высоте дежурного станка. Например, для дежурного станка высотой 35 см дежурная лестница-двухступенька должна иметь каждую ступень высотой 17,5 см.

Глубина ступеней приставных дежурных лестниц колеблется в пределах 25–30 см. Глубина ступеней у лестниц вообще может быть различной и зависит от характера изображаемой лестницы (дворцовые могут быть и двойной ширины: 40–50 см).

К наиболее простым относится конструкция приставной лестницы в две ступени. Тетива организуется из двух неравных отрезков доски, поставленных один на другой кромками.

Ступени могут быть сделаны либо из досок, прибиваемых внакладку на тетиву, либо из фанеры толщиной 8–12 мм.

Вся конструкция приставной дежурной лестницы должна быть выкрашена масляной краской, что гарантирует ей длительный срок службы.

Лестницы разборные накладные используют в тех случаях, когда необходимо сделать конструкцию лестницы портативной и легкой. На несущие рамки по месту крепят шипы, с помощью которых будут удержи-

ваться накладные ступени. Количество несущих и монтажных рамок определяется расчетом и должно обеспечить прочность и жесткость конструкции.

Для постройки накладной лестницы на планшете мастерской вычерчивают в натуральную величину план и профиль данной конструкции. По этому шаблону заготавливают бруски и строят конструкцию разновысотного станка. Готовый станок собирают и приступают к изготовлению накладной лестницы. Если лестница должна быть «мраморной» или «каменной», то ступени перед оклейкой тканью обивают войлоком, ковровой дорожкой и т. д., чтобы при ходьбе не было стука, выдающего деревянную структуру лестницы.

Лестницы, которые в спектакле застилают дорожкой, должны иметь специальные крепления в виде скоб и точеных ушек, через которые продевают прутки, удерживающие дорожку.

Лестницы накидные в основном используются как рабочие, невидимые зрителю. Конструкция состоит из тетивы и ступеней.

Тетиву накидной лестницы изготавливают из досок, поставленных на ребро. Доски обшивают с двух сторон фанерой. Расчетом определяют угол расположения ступеней. Здесь следует отметить, что наклон тетивы лестницы менее 45° нежелателен. Накидные лестницы крепят к станкам с помощью крюков из полосовой стали, имеющих отверстия для крепления их шурупами или болтами к тетиве. К станку в месте присоединения лестницы должна быть привернута защитная пластинка с прорезью под крюк.

Почти все лестницы обрамляются перилами. Накидная лестница должна иметь перила с обеих сторон.

Крепят такие перила в гнезда на тетиве лестницы, для чего у перил вертикальные бруски выпускают вниз в виде шипов. *Балясины* (точеные столбики под поручни, перила) могут быть изготовлены на токарном станке или, если диаметр их превышает размеры кругляка, сделаны бутафор-

ским способом. И в том, и в другом случае балясины должны иметь сверху и снизу шипы для монтажа с панелью и перилами.

Театральные станки различной конфигурации объединяет способность активно воздействовать на природу человеческого восприятия с точки зрения таких понятий, как изобразительная перспектива, ритм, амплитуда, градация, ранжир и т. д. Театральные станки используют для того, чтобы показать зрителю индивидуальное, выделив его из общего, например, лидера в толпе, героя в кордебалете и т. д. Изменение уровня планшета сцены с помощью станков позволяет строить более выразительные мизансцены, вносить динамику в действие и обеспечивает просматриваемость мизансцен от первого до последнего плана.

Пандусы, станки, лестницы ассоциативно воспринимаются одинаково – как возвышения, нарушающие однообразие, уводящие в отрыв от земли, но есть между ними и различия. Одно из них – ритмический рисунок декорационной композиции и пластики мизансцен. В лестницах он задан ступенями, жестко членищими весь путь по уступам. В выгородках, построенных с помощью театральных станков, ритм более разнообразен, зависит от их расположения, а на пандусе отчетливые ритмические привязки отсутствуют из-за плавного ровного подъема. Логика использования того или иного станка определяется мерой условности, принятой постановщиком в конкретном действе. В лесной чаще будет уместен криволинейный станок как часть рельефа, на городской площади – горизонтальный станок, на подходах к дому – ступени, а при выстраивании глубины пейзажа – пандус и пр.

С помощью разборных станков, установленных в зрительном зале, организаторы действия увеличивают сценическую площадку, выдвигаясь в необходимых случаях в зал на нужную глубину, включая зрителей в творимую среду. Разновысотные станки, ступеньки или пандусы зрительно и фактически увеличивают сцену с небольшой глубиной и шириной.

Если в зрелищном пространстве «строят» арки, ворота, проемы, двери, окна, то в пластическом решении не обойтись без фиксированных мизансцен, без параллельного существования двух игровых планов: того, что находится «здесь», и того, что находится или находилось «там». По ширине и высоте амплитуда движения задается размерами проема, по глубине – физическими характеристиками постановочного пространства.

Режиссерская компетентность в вопросах конструирования и эксплуатации жестких декораций простирается от выбора наиболее легкой и мобильной конструкции до безукоризненной эксплуатации ее в проекте.

Решаясь на использование жестких декораций, художник с режиссером учитывают следующие факторы: зрительный образ художественного действия, объемно-пространственную композицию сценического пространства, пластическую выразительность. Постановщики проверяют удобство, логику и связь стилевых особенностей жестких декораций, их роль в организации движения актеров с учетом расстановки театральных станков, павильонных стенок, мебели в интерьере.

4.6. Интерьер в образном решении представления

Содержание понятий: павильонная декорация, система сукон, мебель.

Функции интерьера в образном решении представления.

Сущность компетенций режиссера в различных технологиях построения интерьеров на сцене.

Интерьер – внутренняя часть какого-либо помещения, архитектурно и художественно оформленная, – на сцене создается несколькими способами: павильонными декорациями, сукнами, предметами быта и меблировкой.

Условно наметить границы интерьера или воссоздать в полном объеме в образном решении театрализованного действия зависит от

приема воплощения, стиля, жанра, сверхзадачи, композиционных особенностей и сценического образа в целом. Все эти факторы, так или иначе, влияют на предпочтения режиссера-постановщика и сценографа при выборе условного или безусловного воссоздания материальной среды обитания персонажей действия и исполняются более или менее полно в меру условности, продиктованную художественными задачами постановщика.

Павильонные декорации изображают закрытое помещение и состоят из стенок-рам, затянутых холстом и расписанных под рисунок обоев, досок, кафеля и т. д. Павильоны на сцене впервые применены в 1794 г. немецким актером и режиссером Ф. Л. Шредером. Они реалистично воссоздают интерьеры с характерной меблировкой, в которых развиваются драматические сюжеты.

С помощью павильонных стенок режиссер-постановщик в союзе с художником обуславливает фактографичность (достоверность) происходящего. Предлагает зрителю погрузиться в предметный мир персонажей: в жизнь красивых людей в окружении красивых предметов, либо наоборот – в серую повседневность несчастных и обездоленных персонажей, среду убожества и нищеты.

Как правило, если действие разворачивается в нескольких местах, то выстраивают оригинальный интерьер для каждой картины. Павильонные стены оптически и физически делят сцену на несколько сегментов. На большой сцене такое деление дает представление о камерности, интимности сюжета. В театральной практике глубина пространства более 5-ти метров от красной линии считается зоной плохой видимости, поэтому размещение задней павильонной стенки ограничивается этим пределом. Павильонные стенки могут быть глухими (без проемов) и с обычными для интерьеров отверстиями окон, дверей. За ними обычно ставятся заспинники (части подвесной декорации на рамах), на которых изображается соот-

ветствующий пейзажный или архитектурный фон. Таким образом осуществляется визуальное расширение пространства. На сцене зритель видит ландшафт определенного места и времени действия. Декорации приобретают качество реалистичности, достоверности и материальности. Это качество усиливается, если сценограф использует верхнее перекрытие павильона – потолок.

Павильонные декорации реалистично воссоздают интерьеры с характерной меблировкой, в которых развиваются драматические сюжеты. В театральной выгородке очень важно не только правильно воспроизвести исторический стиль, но и отобразить характер данного предмета обстановки в зависимости от вкусов и пристрастий владельца.

Конструкции и технология изготовления стенок зависят от размеров павильона и функциональных задач. В одних случаях стенки могут служить декоративным фоном, отображающим стиль архитектуры определенной эпохи. В других – инструментом трюка, иллюзиона.

Все стенки павильона делятся на глухие и с проемами, дверными или оконными. Как те, так и другие могут быть одинарными или складными. Стенки со складом обладают большим весом, особенно если стенка с двумя складами.

Лицевая сторона стенок имитирует определенную фактуру.

Стенки глухие. Конструкция глухой одинарной стенки состоит из каркаса и покрытия. Каркас собирается из брусков, сечение которых выбирается в зависимости от высоты стенки. Собранный таким образом рама представляет собой основу каркаса будущей стенки павильона. Для придания основе необходимой прочности и жесткости в раму вводят средники и раскосы. Средниками в театре называют горизонтальные бруски, раскрепляющие основную раму, раскосами – элементы конструкции, обеспечивающие жесткость (бруски, вводимые по диагонали в углах рамы на расстоянии 70 см от угла).

Материал, предназначенный для затяжки каркасных стенок, предварительно пропитанный огнезащитным составом, раскраивают по размеру с запасом (10 см с каждой стороны) и сшивают. Швы лучше располагать вертикально, в этом случае их будет меньше и они не будут заметны из зала.

Оконные проемы могут иметь разные очертания: арочное (циркулярное) завершение, стрельчатое, напоминающее трилистник, треугольное и др. Криволинейные завершения изготавливают по лекалу.

Другой способ создания интерьера на сцене представляет собой *систему сукна*. С помощью полотнищ художник создает видимость границ замкнутого пространства комнаты либо масштабного холла. Сукна – один из вариантов условного декорационного оформления.

Как уже говорилось, сукна были предложены К. С. Станиславским. Из них можно сделать оформление сцены легче, проще и разнообразнее, нежели из театральных павильонов. Вся обстановка пьесы помещается на фоне иллюзорных стен. Наиболее выигрышны мягкие сукна с двухсторонней окраской. Перемена их и комбинирование обоих цветов дают очень большие возможности в смысле разнообразия общего внешнего вида интерьера. Неудобство таких выгородок в том, что для подвешивания «стенок» необходимо верховое оборудование, либо импровизированные колосники. Иллюзия реальности невозможна из-за колебания полотнищ от потоков воздуха.

Если два предыдущих способа создания интерьера были связаны с созданием конкретных, ограничивающих пространство стенок (в первом – жестких, во втором – мягких), то в третьем они лишь предполагаются, если и создаются, то условно. Границы интерьера очерчиваются мебелью, установленной на планшет сцены, ковром, охватом светового луча и др., но во всех случаях интерьер невозможен без мебели. Она является главным атрибутом. Мебель, предметы быта и бутафория исполняются в определенном стиле и в соответствии с художественным приемом театрального действия.

Слово *мебель* происходит от лат. mobile – «подвижный», «передвигающийся» (фр. mobilier) – и обозначает все предметы обстановки комнат жилых и общественных зданий. Мебель на сцене почти никогда не должна выглядеть совершенно новой, только что сделанной. Ее нужно «обжить», то есть придать вид, соответствующий характеру декорации. Это очень важный этап обработки театральной мебели, так как без него даже хорошо сделанная мебель будет вырываться из общего вида декораций. Чтобы верно спроектировать и разработать сценическую мебель, необходимо знать ее эволюцию, обусловленную архитектурными стилями, в которых отразились материальная культура, общественные взгляды и вкусы. В различные эпохи были созданы многообразные типы и формы мебели, разные приемы обработки материалов и различные способы отделки. Стиль в мебели – это совокупность формы, деталей, пропорций, рисунка и отделки предмета (рис. 8).

Романский стиль мебели. В Западной Европе XI – XIII вв. мебель была очень проста, и ее было мало даже во дворцах. На протяжении длительного времени вырабатывались четкие, устойчивые формы предметов. Основными предметами мебелировки жилищ в то время были сундук, зачастую заменяющий собой стул и стол, кровать и очень редко шкаф (сундук, поставленный вертикально, явился прототипом шкафа). Прямоугольные столы делали с двумя боковыми щитами вместо ножек, соединенными брусками, которые закреплялись деревянными клиньями. В мебели часто применялась оковка железными полосами. Кресла, стулья, скамьи и табуреты на трех и четырех ножках делали из точеных круглых брусков. Материалом для изготовления мебели служили дуб, ель, кедр. Делали ее в основном плотник и кузнец.

Готика. Со второй половины XIII в. в обстановке жилищ развивающихся городов Европы начинают появляться предметы с элементами готической архитектуры. Франция явилась родоначальницей этого нового

стрельчатого стиля. Вещи начали делать более легкими, стройными, изящными. Для украшения мебели стали употреблять резьбу, в орнаменте которой преобладали архитектурные и растительные мотивы, изображение сцен современной жизни, скульптурные украшения. Изменилась основная конструкция мебели. При ее изготовлении стали делать каркас, в который вставлялись филенки, покрытые резьбой, росписью и позолотой. Основными материалами были дуб и каштан. Изготавливали мебель столяр, резчик, слесарь, а отделкой занимались живописцы и позолотчики. В общем, мебель готического стиля очень проста.

Мебель эпохи Ренессанса. Начиная с XV в., жилые дома все больше заполняются мебелью. На характер мебели итальянского Высокого Ренессанса оказали влияние находки античных образцов. Предметы обстановки начинают украшать элементами античной архитектуры: пилястрами, колоннами, целыми антаблементами, фризами, карнизами, капителями. Большое распространение получили детали в виде львиных лап, голов баранов, различных масок, кронштейнов и прочих атрибутов античной мебели. Конструктивные части вещей маскируются декоративными элементами с богатой позолотой, росписью и мозаикой из различных пород дерева.

Мебель стиля барокко. На смену Ренессансу в XVII в. пришел декоративный стиль барокко. Пышные динамические формы архитектуры, перегруженные лепкой, живописью, позолотой, нашли свое отражение и в мебели.

Мебель стиля рококо. Постепенно пышный и величественный стиль барокко перешел в более легкий, изящный, утонченный стиль рококо (во Франции – стиль Людовика XV), для которого характерно отсутствие прямых линий. Деревянные части предметов красили в светлые тона (белый, голубой, зеленый), лакировали и местами золотили.

Классицизм. Мебель французского классицизма, пришедшего на смену стилю рококо, характерна простотой, четкостью пропорций с яр-

ко выраженной конструкцией, не перегруженной деталями (стиль Людовика XVI).

В 90-е гг. XIX в. появляется стиль *модерн*, характерный поисками новых форм в мебели, в ее отделке и материале. Создатели этого стиля в своих решениях стремились к большей комфортности, гигиеничности, новым композициям. Для ее украшения используются асимметричные решения композиции.

Колонны – архитектурный элемент, имеющий сложную форму, часто встречающийся в декорационном оформлении. В реалистичных декорациях колонны подчеркивают архитектурные достоинства эпохи, стиля, приметы времени и места действия. В условных декорациях колонны предназначены для создания атмосферы монументальности, статики, масштабности, а также для других зрительных иллюзий и вместе с тем подчеркивают характер вневременности происходящего на сцене. Колонны выразительно членят пространство, создавая своего рода нефы, позволяющие режиссеру планировать разнообразные мизансцены в отдельных сегментах. Движимые на сцене колонны, приведенные в действие невидимым зрителю механизмом, служат созданию эффектов крушения, распада мира либо расстроенного сознания персонажей и т. д.

Главное предназначение интерьеров на сцене – подчеркнуть реалистичность разыгрываемых в драме событий, приблизить их к современному зрителю. Интерьеры позволяют погрузить зрителей в материальную оболочку эпохи, времени и места действия. Детали быта характеризуют социальный статус персонажей, их вкусы, пристрастия, уровень культуры, отношение к предметному миру. Предметы, составляющие материальную среду, зачастую формируют духовный мир героев событий и раскрывают перед зрителями подоплеку поступков, мотивы совершаемых действий. Одна из функций интерьеров на сцене: показать жизнь красивых людей среди красивых вещей.

Для художественного воссоздания интерьеров на сцене важны все приметы деталей быта: габариты павильона, наличие проемов, тщательно подобранные предметы, их фактура, логика размещения мебели, драпировок, осветительных приборов, открывающиеся в проемах виды, характер отделки стен, потолка, пола, взаимодействие актеров с предметами и т. д.

Сущность компетенций режиссера в различных технологиях построения интерьеров на сцене заключается в понимании того, что ни один предмет не может быть случайным, непродуманным. Любое декорационное решение предполагает предварительную работу с различными источниками информации о стилях интерьера той или иной эпохи. Нарушение стиля, эклектизм могут быть оправданы только логичным образным решением.

4.7. Изготовление, художественная обработка и применение бутафорских предметов

Содержание понятий: бутафория, бутафор, папье-маше, картонажные работы, работы из металла, пластмассы и синтетические материалы, мастики, осветительная бутафория, фактура, имитация.

Цели художественной обработки.

Применение бутафорских предметов.

Сущность компетенций режиссера в вопросах изготовления и применения бутафорских предметов.

Бутафория (ит. Buttafuoria) – поддельные, специально изготавливаемые предметы (скульптура, мебель, посуда, украшения, оружие и др.), употребляемые в театрализованных представлениях взамен настоящих вещей. Мастер по изготовлению предметов для сцены называется бутафором.

Бутафорские изделия отличаются дешевизной, прочностью, подчеркнутой выразительностью внешней формы (при их изготовлении обычно отказываются от воспроизведения деталей, невидимых зрителю). Изготовление бутафории представляет собой обширную отрасль театральной технологии, включающую работы с бумажными массами, картоном, металлом, синтетическими материалами и полимерами, тканями, лаками, красками, мастиками и пр. Из всей массы существующих приемов и методов можно выделить главнейшие технологические процессы, которые лежат в основе данного производства. К ним относятся: работы с *папье-маше, металлом, пластмассами, синтетическими материалами, мастиками и пастами*. Каждый из этих процессов может быть применен самостоятельно или в комбинации с другими в любом виде изделий. Так, например, бутафорский кувшин может быть изготовлен из папье-маше, отформован из синтетических пленок или склеен из оргстекла. Выбор технологии во многом зависит от творческой фантазии мастера-исполнителя.

Способ папье-маше. Выклейка изделий из бумаги по отлитой форме является одним из самых распространенных методов изготовления театральной бутафории. Процесс работы с папье-маше делится на четыре основных этапа. Первый этап – лепка модели из глины. Второй – формовка модели гипсовой массой. Третий – оттиск изделия бумагой по гипсовой форме. И, наконец, четвертый – монтировка и роспись оттисков.

Картонажные работы. Как самостоятельный поделочный материал в театральном производстве картон занимает довольно скромное место. Из него главным образом изготавливаются предметы, не требующие особой прочности и очень легкие по весу. К ним относятся декоративные, шляпные и сюрпризные коробки, некоторые виды головных уборов, книжные корешки. Картонные заготовки, раскроенные согласно геометрической развертке предмета, склеиваются различными видами клея. Снаружи кар-

тонные изделия покрываются тканями, фольгой и другими материалами, окрашиваются анилиновыми, клеевыми или масляными красками.

Работы из металла. В процессе изготовления театральной бутафории используются многие приемы обработки различных металлов – вязка проволочных каркасов, штамповка, металлопластика, чеканка, выколотка, литье. Основными материалами, применяемыми в бутафорском производстве, являются: кровельное железо, листовая латунь и медь, желье, отожженная вязальная и сталистая проволока, олово, алюминий, металлическая фольга. Проволочные каркасы применяются при изготовлении скульптур и крупной бутафории, кустов, деревьев, абажуров и пр.

Пластмассы и синтетические материалы. Легкость, пластичность, необычность фактуры, простота технологической обработки синтетических материалов и некоторых видов пластмасс обеспечили им широкое внедрение в сценическое производство. К их числу относятся пенопласты и винилпласты, упаковочные полихлорвиниловые пленки, вспенивающиеся полистиролы, клеи типа БФ и эпоксидные смолы, эмульсии ПВА и латексы. Пенопласты разделяются на жесткие и мягкие. *Жесткие пенопласты* хорошо выпиливаются, режутся, шлифуются и окрашиваются. Из них вырезаются мелкие предметы, скульптуры, капители для колонн, украшения для мебели. Тонкие листы негорючего пенопласта ПХВ употребляются для фактурной обработки декораций.

Эластичный пенопласт, так называемый *поролон*, имеет более широкий диапазон применения. Из него делают цветы, фрукты, пирожные, булочки и другие виды съестных продуктов, детали декораций, костюмов, костюмные толщинки и т. д., и т. п. Обработка поролона ведется ножами, ножницами, терками, шкуркой. В тех случаях, когда эластичность материала затрудняет процесс обработки, его пропитывают столярным клеем, отчего он приобретает надлежащую жесткость. После резки или обтачивания на токарном станке изделие погружают в горячую воду и затем отжи-

мают остатки клея. Поролон, сохраняя приданную при обработке форму, вновь становится эластичным.

Мастики. Мастиками называются пластические массы, приготавливаемые из клея, муки, гипса, мела, бумаги. В процессе изготовления бутафории и фактурной обработки декораций мастики заменяют папье-маше, рельефную пасту и другие отделочные и пластические материалы. Из мастики лепят и оттискивают изделия для отделки мебели, оружия, посуды; изготавливают бутафорские торты; производят рельефную обработку древесных стволов и т. д.

Осветительная бутафория. В большинстве случаев все части осветительной арматуры и их обработка производятся силами художников-бутафоров. Только изготовление крупных металлических каркасов и электрическая зарядка бутафории поручаются другим специалистам.

Люстры разных типов для сцены делаются в полном или частичном объеме, а иногда плоскостными. Хрустальные подвески вырезаются из жести или оргстекла. Заряженные люстры, как и все осветительные приборы, запрещается подвешивать за питающий электрокабель. Поэтому к верхнему концу центрального стержня приваривается дужка или кольцо, за которое закрепляется стальной трос. Кабель пропускается внутри полого стержня и выводится на все кронштейны со свечами.

Свечи выклеиваются из белой бумаги по деревянной болванке. Свеча пропитывается парафином или окрашивается масляной краской. Потечи воска имитируются масляной или эмульсионной мастикой. Для имитации свечей лучше всего использовать обрезки белых полиэтиленовых трубок подходящего диаметра.

Художественная обработка бутафорских предметов – один из этапов изготовления декораций для сценического проекта. Все декорации, изготовленные в различных театральных мастерских, обязательно проходят этап художественной обработки. Это связано с рядом факто-

ров. Первым из таковых является то, что все декорации, вышедшие из мастерских, изготавливаются примерно из одного-двух не очень дорогих материалов. Второй фактор – это расстояние между зрителем и сценой. На большом удалении естественный рисунок поверхности и строения предмета лишается подробностей и смотрится невыразительно. Третий фактор связан с особенностями формирования художественного образа, принятой мерой условности и стилем. Четвертый обусловлен тем, что предметы являются новыми, а по условиям сценария должны нести следы времени. Пятый продиктован условиями удобства монтажа декораций и обеспечения их легкости. Все эти обстоятельства и ряд других требуют подвергнуть готовые декорации специальным процедурам офактуривания, подчеркивания выразительности, придания эффекта потертости и другим имитациям. *Имитация* (от лат. imitatio – «подражание») – подражание кому-либо или чему-либо, воспроизведение; подделка.

Фактурная обработка декораций занимает одно из ведущих мест в производстве оформления для сцены. Художественное качество исполняемых декораций находится в прямой зависимости от правильно выбранного способа обработки, технологии изготовления фактур. Под театральной фактурой понимается искусственное создание внешних структурных особенностей какого-либо материала или предмета. Во многих случаях имитация заменяется подлинными фактурами: деревом, металлом, пластиком. Однако далеко не всегда театр ставит перед собой такую задачу и далеко не все фактуры могут быть представлены на сцене в подлинном виде.

Оклейка холстом является самым простым видом фактурной обработки. Холст или любая другая ткань не только изменяют фактуру предмета, но и скрывают места стыков обшивки, щели и другие погрешности. А главное, придают изделию большую прочность.

Оклейка производится отдельными, не сшитыми полосами ткани, в качестве клеящего состава применяют эмульсии ПВА. В зависимости от характера декорации оклейка производится хлопчатобумажными, льняными и шелковыми тканями: холстом, тиком, бязью, марлей, бархатом и мн. др.

Поверхности с шероховатой структурой получают при помощи *присыпок по клеевому составу*. Фактурными присыпками служат опилки, стружки, размельченный пенопласт, нарубленные концы распущенного бумажного и сизальского каната и т. п.

Имитация кирпичных и каменных кладок достигается различными способами: *фактурными присыпками, выкладкой масс из мастики, оттисками папье-маше, отформованными листами винилпласта, жеванкой и прокладкой плетеных шнуров*.

Технология нанесения присыпок довольно проста. На смазанную клеем поверхность густо насыпается подготовленная фактура, и затем, пока клей не высох, палочкой прорезаются бороздки, имитирующие швы между плитами. После полного высыхания излишки присыпки удаляются встряхиванием.

Штукатуренные, бетонные стены, помимо указанных способов, фактурятся кусками марли и тарной ткани, собранными в легкую складку. Складки закладываются только в середине фактурных пятен, а края плотно приклеиваются к холсту.

Имитация мрамора производится на бумаге и ткани. Нанесение на основу «мраморного» рисунка осуществляется при помощи масляных красок, разлитых по холодной воде в ванне или глубоком противне. На плавающую краску накладывают лист бумаги (лучше меловых сортов) и сразу же отрывают от воды. Масляная краска отпечатывается на бумаге причудливыми разводами, имитируя, в зависимости от разведенного цвета, рисунок мрамора или малахита. Глянцевание «мраморной» поверхности осуществляется по готовому изделию прозрачными нитролаками.

Стекло на сцене имитируется многими способами. «Застекление» окон, дверей, мебели производится *тюлем, оргстеклом, металлической сеткой*.

Многослойная аппликация тюля кусочками марли, лигнина и тюля создает впечатление замерзшего стекла. Ближе к середине окна наклеивается один слой тюля, а по краям рамы несколько слоев, вырезанных по неровному контуру.

Витражи и цветные стекла изготавливаются на основе тонких тканей (тюля, шелка, полотняной кальки) и синтетических материалов – негорючего перфоля, целлофановой и ацетатной пленки.

Технология росписи целлофана, перфолевой и ацетатной пленок заключается в обводке контура свинцовых перемычек масляными красками и проработке цветного рисунка *анилинами, разведенными на спирте, а затем на нитролаке* (цапонлаке). Для обводки перемычек масляные краски коричневых и синих тонов (их сочетание дает наиболее точную имитацию свинца) смешиваются с порошком алюминия и разводятся на масляном лаке с добавлением скипидара. Краска наносится толстым, рельефно выделяющимся слоем и после непродолжительной сушки продувается алюминиевым порошком, смешанным с небольшим количеством бронзы.

Готовые витражные стекла на пленках и ткани набиваются по секциям на рамки и укрепляются деревянными рейками или фанерными полосками. Синтетические пленки плохо переносят резкие перепады температур и требуют бережного обращения. Порванные места заклеиваются клейкими лентами.

Для получения **соломы** на холст нашиваются пучки мочала, просяные веники, распущенные пряди сизальского каната.

Черепицы оттискивают из папье-маше по гипсовым формам или собирают из картонных выклеек, армированных по внешнему краю хлопча-

тобумажным шнуром. Черепичное покрытие может быть выполнено из отформованных листов винипласта.

Фактура соломенных, черепичных и драночных крыши закрепляется на декорационных рамах, затянутых холстом. Для того чтобы холст выдержал тяжесть фактуры, под него подводится проволока, натянутая вдоль и поперек рамы в виде крупной сетки. В некоторых случаях рамы обтягиваются тонкой металлической сеткой.

Фактурно обработанные декорации выглядят на сцене гораздо выразительнее и лучше воспринимают свет. Имитации значительно удешевляют проект, облегчают массу декораций, позволяют задать нужное стилевое единство самым различным объектам.

Использование либо отказ режиссера от бутафорских предметов на сцене во многом зависит от образного решения зрелища в целом. Фактографичность разыгрываемого события, археологическая точность, документальность потребуют подлинных вещей. Подлинные вещи также необходимы на малой сцене, когда зрители расположены вплотную к героям. Всякий обман будет легко разоблачен. Зрелище, решенное как театральное, искусственное, буффонное, в свою очередь, будет нуждаться в вещах, подчеркнута декоративных, вычурных. Необходимо помнить о том, что дорогостоящие натуральные предметы на сцене могут оказаться вовсе нетеатральными, зрелищно неинтересными, а бутафорские вполне могут заменить их, будучи на несколько порядков дешевле, эффектнее, сценичнее. Их будут отличать легкость, удобство в транспортировке, многофункциональность. Об этом позаботится театральный художник, а режиссер тщательно проконтролирует.

Режиссерская компетентность в области изготовления и применения бутафорских предметов заключается в умении осознанно принять решение о предпочтениях, исходя из стиливых особенностей действия, а

также в способности оценить эксплуатационные и декоративные достоинства бутафорских предметов в постановочном проекте.

4.8. Крепление декораций к верховому оборудованию и к планшету сцены

Содержание понятий: декорационные подвесы, металлическая мочка, матерчатые вязки, тросы.

Особенности крепления различных декораций к планшету сцены.

Единство образного решения и средства крепления декораций на сцене.

Сущность компетенций режиссера в вопросах крепления декораций.

Декорации, с помощью которых художник создает образный мир на сцене, представляют собой конструкции, выполненные из различных, порой очень тяжелых материалов. Для удобного обслуживания их и обеспечения максимальной мобильности в момент перестановок декорации делают разборными, состоящими из большого количества отдельных элементов. И таким образом, успешно решая одну задачу, необходимо позаботиться и о других – надежности, безопасности, художественности декорационного оформления.

Крепление декораций – одна из ответственных процедур в постановочной практике. Важно закрепить декорации таким образом, чтобы исключить самопроизвольный спуск их во время действия и предотвратить любую динамику, способную нарушить ход действия, а также обеспечить безопасность всех занятых в проекте. Все приспособления должны быть удобными в эксплуатации, не требующими большого количества времени для их установки, не отвлекающими внимание зрителей, надежными и безопасными (рис. 9).

На традиционной сцене с верховым оборудованием декорации подвешивают к штанкетам, либо к индивидуальным подъемам с помощью тросов, декорационными подвесами, а также металлическими мочками.

Крепление жестких каркасных декораций к штанкетным подъемам осуществляется с помощью *декорационных подвесов*.

Декорационные подвесы изготавливаются из прутка диаметром 6–8 мм и металлической полосы толщиной 3, шириной 28, 40, 55 мм. Из прутка выгибаются кольца, концы завариваются. Полоса охватывает кольцо, которое должно свободно в ней вращаться. В полосе высверливаются отверстия под шурупы или болты. Различают два типа подвесов: для крепления к горизонтальным брускам (потолка) и к вертикальным. Предназначаются для крепления жестких каркасных декораций к сценическим подъемам (штанкетам).

Подвесы ставят в основном на вертикальные бруски декораций, крепя их шурупами, а подчас и болтами. Вдоль вертикального бруска крепят трос: верхний конец – под гайку болта подвеса, нижний – под гайку болта, крепящего *лапку-подхват*. Для того чтобы декорации висели строго вертикально, следует использовать в качестве подвеса отрезок стальной полосы, выгнутой в верхней части вперед по центру тяжести декорации.

Декорационные подвесы для крепления троса на штанкете представляют собой две дуги из стального прутка диаметром 6–8 мм. Дуга должна соответствовать диаметру штанкетного подъема, применяемого на конкретной сцене. Концы дуг прутка заворачиваются в кольца, размеры которых рассчитываются для верхнего под болт М-12, для нижнего – под карабин. Через кольца болтом М-12 дуги объединяются в шарнирную конструкцию, которая надевается на штангу, запирается через нижние кольца с помощью карабина.

Подвеска жестких декораций к штанкетам производится посредством *стальных тросов, карабинов и металлических колец-мочек*.

Основа *металлической мочки* должна выполняться из одного куска стали и иметь одно или два отверстия под крепежный болт. Чисто гвоздевое крепление мочки к декорации не допускается. Мочки устанавливаются только на вертикальных брусках рам, а не на горизонтальных, так как угловые соединения декорационных рам не рассчитаны на большие нагрузки. Если декорация имеет большой вес, то точку крепления троса переносят на низ стенки, пропуская трос через скобу, прибитую к верхней части рамы.

Концы троса заращиваются в петли, в которые вставляется стальная *обойма-коуш*. Сечение троса выбирают, исходя из фактической нагрузки с девятикратным запасом прочности.

Крепление мягких декораций к штанкетам или специальным перекладам осуществляется с помощью *матерчатых вязок*. Вязки изготавливаются из простроченных ленточек холста или кусков шторного шнура. Ленты или шнуры длиной в 50 см пришиваются за середину прочными суровыми нитками. Внизу к мягким декорациям пришивается карман шириной 10–15 см для оттяжного бруска.

Верх полотнища, если это требуется, драпируется складками, затем окантовывается полосой полубрезента шириной не менее 20 см. К верхнему поясу пристрачиваются вязки, или в брезенте прорезаются отверстия, усиленные кожаными накладками для крепления мягкой декорации к подвижным кольцам либо кареткам.

Отдельные полотнища мягких декораций могут быть подвешены к ферме нужной длины, которую прикрепляют к подъемному штанкету цепями с промаскатонами. Кулисы прикрепляются либо к штанкетам, либо к специально предназначенным для этой цели брускам ручных подъемов без применения противовесов.

В тех случаях, когда сцена имеет достаточное верховое оборудование, ряд проблем снимается. Всегда можно подстраховаться, дополнительно прикрепив декорации к штанкету либо индивидуальному подъему. Но на площадках, лишенных колосников, единственным надежным основанием для крепления декораций служит планшет сцены (пол, настил площадки). Художественная сторона при этом значительно выигрывает, потому что зритель не видит тросов и канатов, на которых декорации могли бы быть подвешенными, но техническая потребует дополнительные элементы крепления.

Для обеспечения безопасного действия актеров и работников постановочной части на сцене все декорации должны надежно скрепляться между собой и с конструкциями сцены. С этой целью используют приспособления, исключающие самопроизвольное смещение декораций: расшпильные петлинавески, откосы, монтажные рамки, декорационные лапки и др.

Расшпильные петлинавески – наиболее распространенный элемент крепления отдельных частей декорации между собой. Устойчивость декораций на сцене достигается углом, образуемым ими наподобие гармошки. Петли состоят из двух частей, плотно входящих друг в друга и надежно скрепляющихся съемной шпилькой. Чаще используются петли № 2 и № 4. Выбор петли зависит от величины соединяемых деталей и воспринимаемых усилий.

Петли ставят в основном на тех деталях, которые можно сошпилить с планшета сцены, не поднимаясь на лестницы или стремянки. В тех случаях, когда рабочий не достает до петли, декорацию кладут на планшет сцены, сошпиливают и затем поднимают в собранном виде. Но процесс этот возможен лишь перед началом действия, в период сборки и монтажа. Чтобы петля была крепко сошпилена, следует употреблять шпильки соответствующего диаметра, а не гвозди с загнутым концом, как это иногда случается на практике.

Если деталь сошпиленной декорации поднимается на штанкетном подъеме, то все шпильки должны быть заглушены гвоздями, чтобы исключить самопроизвольное расшпиливание.

Декорационные откосы напоминают собой растяжки, удерживающие масштабные сооружения, благодаря креплению к наивысшей точке конструкции и разведению усилий в различные стороны.

Откосы бывают нескольких типов. *Деревянный треугольный откос* используется для крепления стенок и деталей небольшого размера. Изготавливают откос из брусков 6х2,5 см. Угловое соединение делают вполдерева в лапу (внакладку, срезая в месте соединения половину толщины бруса) на клею и гвоздях, укрепляют угол фанерной косынкой. Раскос, образующий треугольник, пришивают внакладку. В верхней части привертывают половинку петли со стержнем, в нижней части – половинку расшпильной петли.

Соответственно месту на декорации привертывают вторые половинки петель. К горизонтальному концу откоса привертывают лапку, через которую штопором или гвоздем откос крепят к планшету сцены.

Возможен *вариант деревянного откоса*, который не прибивают к планшету, а укрепляют грузкой, надеваемой на нижний горизонтальный брусок откоса.

Такой откос имеет нижний брусок не на уровне планшета сцены, а на некотором расстоянии от него. Выступающие концы вертикального бруска и раскоса образуют как бы ножки откоса. Грузка должна иметь щелевидный паз под нижний горизонтальный брусок откоса и ручку для удобства перемещения.

Крючковой раздвижной откос предназначается для крепления высоких декораций. Откос состоит из двух брусков квадратного сечения 4х4 см, длиной 2–3 м каждый. Бруски соединены с помощью двух скоб. Одна скоба крепится к нижнему концу верхнего бруска и имеет зажимное уст-

ройство, другая – простая скоба – крепится к верхнему концу нижнего бруска. На верхний конец верхнего бруска привертывают крюк, к нижнему концу нижнего бруска крепят лапку.

Благодаря скобам и зажимному устройству бруски могут раздвигаться и крепиться на необходимой высоте.

Для крепления таким откосом на верхнем среднике стенки должна быть зарощена веревочная петля. В эту петлю продевается крючок откоса.

Откос несколько раз перекручивают, закручивая петлю до жесткого сцепления, затем раздвигают, фиксируют зажимом и через отверстия в лапке крепят к планшете сцены.

Раздвижной откос может быть заменен нераздвижным. На таком откосе крепят только крючок и лапку. Брусок может быть круглого сечения. В этом случае на сцене должен быть набор откосов разной длины: 3,5; 4,5; 5,5 м – под стенки разной высоты. Очень широкое применение находит *металлический раздвижной откос*, наиболее удобный и легко изготавливаемый в театральных условиях. Металлический откос состоит из трубы 25 мм в диаметре, длиной 1200–1400 мм, с расплюснутым в виде лапки концом для крепления к планшете. На верхний конец трубы крепится муфта (тройник), имеющая зажимной винт.

В трубу вставляют круглую железную штангу диаметром 18–19 мм и длиной 1200 мм.

Зажимная головка из полосового железа сечением 50x5 мм, соединенная с помощью двойного шарнира со стержнем, позволяет захватывать как вертикальные, так и горизонтальные бруски декорации. Выдвижная штанга позволяет регулировать высоту откоса. Винт зажимной головки, выгибаемый из прутка, должен иметь опорную пятку, для чего можно использовать шарикоподшипники малого диаметра. Если толщины полосы зажимной головки не хватает для организации нарезного отверстия под зажимной винт, можно к отверстию приварить гайку

нужного размера. При использовании раздвижного откоса декорации в основании должны быть дополнительно закреплены декорационной лапкой.

В качестве откосов иногда применяются деревянные рамы, наподобие декорационных стенок.

Монтажные рамки применяют в тех случаях, когда, например, павильон (декорацию, изображающую комнату, интерьер) накрывают мягким потолком.

Монтажные рамки изготавливают из брусков сечением 6х2,8 см тем же способом, что и каркасы под стенки глухие, но они имеют большее количество средников, располагаемых через каждые 0,5–0,7 м. Ширина монтажных рамок может быть любой (в пределах габарита). Наиболее часто употребляются рамки шириной от 0,5 до 1 м.

Крепят монтажные рамки перпендикулярно плоскости стенки с помощью закидной веревки и кобылок. К планшете сцены монтажные рамки крепят с помощью лапки. Монтажные рамки используют еще и как своеобразные лестницы, облегчающие затяжку мягких потолков.

Декорационные лапки представляют собой изогнутую пластину, предназначенную для закрепления декораций на планшете сцены с помощью гвоздя или штопора. Декорационные лапки крепятся к нижней части декорации, как плоской, так и объемной. Лапки изготавливаются из стальной полосы шириной 20 мм и толщиной 3–4 мм. Конец лапки загибается на 90° или меньше по месту; в лапке высверливаются отверстия под шурупы, гвозди или штопор.

Средства крепления декораций, помимо обеспечения надежности всех соединений, должны соответствовать образному единству замысла, продлению сценической жизни материальной части проекта.

Сущность компетенций режиссера в вопросах крепления декораций к верховому оборудованию обуславливается требованиями надежности,

удобства и безопасности крепления декораций, а также их эстетической целесообразностью.

4.9. Техническое оснащение малой сцены

Содержание понятий: стационарные устройства, переносные устройства, фермы-дороги, занавесы, колосники, вращающийся круг, телариш, фурки.

Специфика временного (переносного, разборного) сценического оснащения.

Условия успеха малой механизации сцены в умении пользоваться машинерией в художественных целях.

Сущность компетенций режиссера в оборудовании сцены временными (переносными, разборными) устройствами.

Малая сцена представляет собой импровизированную площадку для организации и проведения художественных проектов в неорганизованном пространстве. Как правило, таковая создается на базе образовательных учреждений и не содержит комплекса технического обеспечения зрелища, что существенно обедняет его выразительность.

Чтобы составить представление о достаточной механизации постановочного пространства, необходимо познакомиться с техническим оснащением профессиональной сцены. Современные подмостки многое заимствуют у древнеримского цирка, античного театра, у трупп бродячих артистов Средневековья. Старинный европейский театр дал современной профессиональной сцене полетные устройства и систему подъемно-опускных площадок; японский традиционный театр – вращающийся планшет сцены; цирк – водные, огненные феерии; кукольный театр – систему колосников и т. п.

Современная сцена оснащена разнообразной техникой, театральной машинерией, электрическими механизмами, осветительными и проекционными приборами. Все они условно подразделяются на стационарные (встроенные) и временные (переносные, разборные).

Оборудование малой сцены стационарными средствами механизации сопряжено с непреодолимыми трудностями инженерного и архитектурного порядка. Но установка временных технических устройств для конкретного постановочного проекта вполне возможна. Использование постановочной техники в действе обеспечивает широкий диапазон кинетических возможностей в создании художественного образа. Все элементарные виды движения обладают потенциалом эмоционального воздействия. Линейное и вращательное движение декораций и артистов в сценическом пространстве задают динамику настроению и атмосфере зрелища, содействуют слаженности всего ансамбля.

Деревянные и металлические фермы-дороги представляют собой своего рода рельсы, по которым перемещаются каретки, – вся конструкция в целом напоминает гардины. Дороги-фермы могут быть использованы для подвески раздвижных кулис, занавесей и жестких декораций, а также в качестве постановочных приспособлений. Их может быть несколько, закрепленных на различных планах сцены.

Каретки фермы-дороги состоят из двух шарикоподшипников диаметром 30–40 мм, запрессованных на оси хвостовика. Хвостовики изготавливают из качественной фанеры толщиной 12 мм. Размеры хвостовика 115x210 мм и 40x210 мм. Концы закругляют.

Занавесы, представляющие собой подвижные полотнища, предназначенные для временной оптической изоляции сцены от зала, также могут быть на малой сцене и служить традиционным убранством интерьера.

По способу раскрытия занавесы делятся на подъемно-опускные, раздвижные, фигурные и комбинированные. В древнеримском театре занавес

возникал из-под пола (планшета сцены). Известны занавесы, состоящие из эластичных бинтов, срывающиеся, подобно натянутой тетиве.

Как бы ни была мала, мелка сцена, будет большой ошибкой крепление первого, основного занавеса наравне с передней линией пола сцены. Между занавесом и зрителем непременно надо оставить небольшую свободную часть сценического пола и обеспечить эту переднюю часть сцены таким же освещением, как и саму сцену (выносной софит, отдельные фонари, в крайнем случае – рампа). Это будет просцениум. Его глубина при самой маленькой сцене должна быть такая, чтобы на ней могли свободно разойтись два человека.

Он пригодится для разыгрывания отдельных сцен, вставных интермедий, особо подчеркиваемых режиссером мест. Обстановка игры на просцениуме сурова и впечатляюща: на фоне занавеса, который, разумеется, при наличии просцениума, должен быть нейтральным или специально сделанным в стиле данного действия, лицедей оказывается почти среди публики. Игра его в эти моменты особенно ответственна, зритель – особенно внимателен. А сцена за занавесом в это время живет своей жизнью: идут перестановки декораций, планирование новых мизансцен. Занавес может быть пошит как яркое лоскутное одеяло, связан из толстого шпагата, выполнен из зеркального пластика и т. д.

Известно, какую огромную роль на большой сцене играют *колосники*. Они представляют собой решетчатый потолок, размещенный под самой крышей сцены. Зачастую на колосниках основано все благополучие оформления во время действия, быстрота чистых перемен и антрактовых перестановок. На простой маленькой сцене, не имеющей высоты, колосники могут быть заменены колосниковой сеткой – решеткой, предназначенной для садовых изгородей из тонких стальных прутьев. Пользуясь ею, можно избежать ограничений в распределении по сцене мягких сукон: раскидывая их шатрами, свертывая в условные стволы деревьев, развешивая их кругом, овалом,

углом любого размера и направления. Внизу по линии пола вшиваются в материю мягкие грузы (дробь, песок) в верхнюю же, хорошо прошитую их часть вставляются железные крючки. Накидывая эти крючки на любые точки колосниковой решетки, можно распорядиться сукнами с полной свободой.

Монтировка сукон на глазах у зрителя может происходить как реконструкция старинного действия, в котором обязательными персонажами были так называемые слуги просцениума – люди от театра, зажигающие огни освещения и меняющие холсты декораций.

Вращающийся круг, декоративные призмы (теларии). Почти на всех профессиональных сценах, как правило, есть вращающийся круг, встроенный в основной пол сцены, – поворотный планшет. Его задача, раньше сводившаяся только к упрощению перестановок и сокращению антрактов, в настоящее время значительно усложнена: круг, вращаясь на глазах у зрителя, включается в действие, организует движение артиста. Наличие охватывающего круг движущегося кольца еще больше расширяет выразительные возможности сцены. Но на необорудованной сцене нужно будет самостоятельно разработать необходимые устройства. Если характер данного зрелища действительно требует вращающегося планшета, тогда лучше сделать разборный накладной круг, приводимый в движение обычной лебедкой или вручную.

Для быстрой перемены декораций вместо вращающегося планшета сцены можно использовать ***декоративные призмы (теларии).*** Впервые они были применены в 1589 г. архитектором Б. Буонталенти (1536–1608) на сцене построенного им придворного театра во флорентийском дворце Уффици. Теларии – сооружения в виде трехгранных призм, на каждой стороне которых изображены части трех разных мест действия. Эти теларии (имевшие своим прототипом описанные Витрувием аналогичные сооружения античного театра – периакты) устанавливались по бокам сцены. Нарисованные на них части одной и той же декорации вместе с

замыкавшей сцену плоскостью живописного задника составляли перспективное изображение определенного места действия. Смена этого изображения другим осуществлялась мгновенно – путем поворота сразу всех телариев к зрителям другой стороной, где было нарисовано новое место действия.

На смену телариям явились *кулисы*: движущиеся на разных планах сцены параллельно зрительному залу рамы, на которых натянуты полотна с изображением частей декорации. Впервые кулисное устройство сцены было осуществлено архитектором Дж. Алеотти (1546–1636) в построенном им театре Фарнезе в городе Парме. Значительно позже итальянская кулисная система декораций получила применение в придворном театре короля Людовика XIV.

Фурки – это подвижные площадки, предназначенные для быстрого перемещения по сцене отдельных элементов (узлов) или целых декораций. Обычно фурки используют в тех случаях, когда элементы декорации трудоемки в монтаже и демонтаже, должны быть быстро поданы или убраны со сцены или когда место действия актера должно возникнуть на определенном плане сцены, а затем быть убранным при чистой перемене.

Фурки относятся к монтировочным средствам решения действия, но не следует думать, что это чисто техническое приспособление. Часто с помощью футок режиссеры и художники решают художественно-постановочные задачи.

В зависимости от назначения фурки подразделяются на фурки криволинейного, прямолинейного (возвратно-поступательного) и вращательного движения. *Фурка криволинейного движения* состоит из рамы и поворотных роликов.

Фурка возвратно-поступательного движения перемещается с помощью роликов прямого хода. Для отчетливого действия чрезвычайно важна точность установки роликов. Все ролики по осям должны быть ус-

тановлены параллельно, иначе фурка начнет уходить в сторону, а не параллельно поставленный ролик будет играть роль руля.

Для обеспечения гладкого и стабильного хода фурки в заданном направлении на планшете сцены устраивают направляющую дорогу, изготовленную из двух дюралюминиевых уголков 25x25 или 30x30 мм.

Фурка вращательного движения имеет свою конструкцию. Ось вращения таких футок может быть расположена в геометрическом центре или смещена эксцентрично.

Если ось вращения смещена к одному из краев или углов фурки, то все оси роликов, устанавливаемых на фурке, должны быть направлены в центр ее вращения. Для обеспечения гладкого хода фурки, перед тем как собрать ее, под ходовые ролики настилают дорогу, изготовленную из кровельного железа: вырезают отдельные сегменты и, стыкуя их между собой, прибавляют к планшету. После этого собирают фурку.

Художественно-постановочные задачи выдвигают ряд требований к сценическим механизмам. Прежде всего, это плавность хода, точность движения, исключая возможность отклонения от заданного направления, портативность, легкость, быстрота в сборке и разборке, надежность в работе и бесшумность.

Для обеспечения условий видимости на сцене и образного решения необходима специальная **осветительная аппаратура** разнообразных систем. В зависимости от ее размещения, эксплуатационных свойств, специфики освещения вся аппаратура условно разделена на следующие группы.

Верхнее освещение. Состоит из осветительных приборов (как общего, так и местного – локального – освещения), расположенных сверху, над игровой частью сцены.

К приборам верхнего освещения сцены относятся софиты, а также прожекторы, устанавливаемые на специальных металлических фермах.

Верхнее освещение используется для равномерной заливки по планшету сцены, а также вертикальных плоскостей декораций.

Боковое освещение. Состоит из приборов местного освещения (прожекторов), расположенных в боковых частях сцены. Наиболее распространенные места установки приборов бокового освещения – это порталы кулисы и разнообразные конструкции, предназначенные для установки осветительных аппаратов.

Свет приборов, размещенных по бокам сцены, создает форму объекта. С его помощью расставляют тени и свет, выявляют фактуру материалов, подчеркивают глубину складок драпировок декораций и костюмов, усиливают рельефность объемных декораций, а также скульптурного грима лица актера. Боковой свет принято считать светом художника, позволяющим добиваться разнообразных иллюзий благодаря контрастам яркостей, цвета, ритма освещенностей декораций, актеров.

Горизонтное освещение. Состоит из осветительных приборов, предназначенных для освещения заднего фона в виде горизонта, панорамы или задника. Горизонтное освещение может быть верхним и нижним, т. е. освещающим горизонт сверху или подсвечивающим его снизу. Во втором случае световые приборы размещают или в специальном ригеле ниже планшета сцены, или на планшете сцены за так называемым «бережком». Горизонтное освещение создает впечатление раскрытого пространства (воздуха), то есть иллюзию наблюдаемого в природе неба: дневного, ночного, вечернего и т. д., а также устраняет тени, возникающие при фронтальном освещении.

Выносное освещение. Состоит из осветительных приборов главным образом прожекторного типа, размещенных вне сцены в различных частях зрительного зала и предназначенных для освещения авансцены и первых планов сцены. Вместе с верхним основным светом выносной предназначен для создания общего освещения, а также отдельных подсветок декораций,

мизансцен и создания различных эффектов (взрывов, разрядов молнии, света огня и прочего).

Выносное освещение сцены также может быть *верхнее, боковое, фронтальное, нижнее* – состоящее из рампы (на обрезе авансцены или на барьере оркестровой ямы).

Контржурное освещение. Состоит из осветительных приборов общего освещения, размещенных в задней части сцены (то есть в аррьерсцене) и предназначенных для освещения напросвет заднего фона плоского задника или круглого горизонта. Контржурное освещение может быть выполнено при помощи осветительных приборов, стационарно размещенных на задней стене сцены или подвешенных подвижно на подъемно-опускной штанге на любой глубине сцены.

Контржурное освещение позволяет создавать различного рода эффекты силуэтного высвечивания актеров и декораций, размещенных перед освещенным задником или за ним, наподобие теневого театра.

Переносное освещение. Состоит из разнообразных осветительных приборов, устанавливаемых в различных частях сцены специально для каждого эпизода представления в соответствии с отдельными художественно-постановочными задачами. Переносные приборы могут быть общего освещения, прожекторного типа или специального характера, предназначенные для осуществления какого-либо определенного светового эффекта. Они размещаются как на планшете сцены, так и во всех местах, где расположена осветительная аппаратура сцены (на порталных кулисах, осветительских мостиках, галереях и т. д.).

Аппаратура для ультрафиолетового облучения. Состоит из специальных аппаратов, дающих невидимое ультрафиолетовое излучение. Эти аппараты возбуждают свечение светящихся красок, используемых в декорационной живописи, эффектно подсвечивают в темноте декорации, оклеенные х/б материалами (красный цвет под ультрафиолетовыми лучами чернеет).

Арсенал выразительных средств театрализованных представлений необычайно богат. Немалую долю этого богатства составляет сценическая техника, однако не следует думать, что степень механизации сцены обуславливает творческий успех того или иного коллектива. Зрелищность действия во многом зависит от умения пользоваться машинерией в художественных целях.

Сущность компетенций режиссера в оборудовании сцены временными (переносными, разборными) устройствами составляют их грамотное планирование и безопасное использование в образном решении художественного действия.

4.10. Требования техники безопасности при изготовлении и эксплуатации декораций

Сцена – небезопасное рабочее пространство.

Специфика эксплуатации декораций в ходе реализации постановочного проекта и условия безопасности.

Технические требования к декорациям в ходе их изготовления.

Соблюдение требований техники безопасности и творческая свобода артиста.

Сущность компетенций режиссера в создании и безопасной эксплуатации декорационного оформления.

Сцена представляет собой рабочее пространство, насыщенное механизмами, оборудованием, декорациями, требующими от всех участников театрального действия строгого соблюдения санитарных норм и правил техники безопасности. Декорации, изготовленные индивидуально к художественному действию, как правило, не имеют в основе стандартных лекал. Каждое сценическое сооружение уникально, неповторимо. Образное решение театрализованной постановки зачастую требует нестан-

дартных инженерных решений, использования необычных материалов. Помимо того, что декорации должны передавать образ, найденный художником-постановщиком, отвечать его замыслу, сохранять почерк, отражать эпоху, они должны быть недорогими, легкими, прочными и надежными.

Декорации должны отвечать ряду технических и эксплуатационных требований.

Опытом установлено, что тяжелые декорации чаще ломаются и приходят в негодность, так как их не переносят, а волокут, не кладут, а бросают и т. д., что, естественно, приводит к быстрому их износу. Поэтому, приступая к изготовлению декорации, необходимо решить конструкцию таким образом, чтобы максимально облегчить ее. Но наряду с этим не следует забывать и о прочности. Особенно важно позаботиться о тех частях декораций, которые испытывают нагрузки. Декорации, подверженные нагрузкам, должны быть рассчитаны на прочность и жесткость.

Все декорации должны легко собираться или, как говорят в театре, монтироваться и демонтироваться. Поэтому особое внимание следует уделять вопросам стыковки отдельных элементов и их креплению. Правильно решенные вопросы сочленений декораций обеспечивают быструю их смену, сокращают антракты и чистые перемены, а следовательно, способствуют темпоритму художественного действия.

При выборе материалов для изготовления деталей, конструкций наибольшее значение имеют технологические свойства, под которыми понимают способность подвергаться различным видам обработки. Поэтому, как правило, приходится отказываться от материалов, требующих специфическое оборудование, принося в жертву несомненные достоинства – легкость и мобильность.

При выборе конструкции определяющим является анализ нескольких вариантов, включающий сравнительную оценку их целесообразности, массы, прочности, надежности, стоимости, удобства эксплуатации.

Конструируя декорации, необходимо соблюдать ряд неизменных условий.

1. Все театральные конструкции должны отвечать правилам техники безопасности, обеспечивать безопасность работы в них актеров и работников постановочной части. Нагруженные элементы должны быть рассчитаны с шестикратным запасом прочности.

2. Отдельные элементы декораций должны легко и быстро стыковаться между собой и расстыковываться, предпочтительно с планшета сцены. Время, отпускаемое на сборку и разборку декораций, лимитируется антрактами протяженностью 15–16 мин. либо чистыми переменами 30–45 с.

3. Все конструкции декораций должны иметь надежное крепление между собой, к планшету сцены, к штанкетным подъемам, к металлоконструкциям сцены и т. д.

4. Отдельные элементы декорации должны иметь размеры (габариты), позволяющие легко их транспортировать как со сцены в складские помещения, так и на авто- и железнодорожном транспорте.

5. Все конструкции, как жесткие каркасные, так и мягкие, должны быть обработаны огнезащитным составом.

6. Величина прогиба театрального станка может составлять не более 1:200 длины. Свободный пролет настила театрального станка при толщине бруска 2,5–3 см равняется 70–100 см.

7. Максимально допустимый вес монолитной детали театральной декорации не должен превышать 80 кг.

8. Максимально допустимая ширина накидных лестниц равняется 90–100 см. Оптимальной шириной лестницы считается примерно 1 м. Минимальный пролет (ширина) лестницы допускается не менее 50 см. Высота ступени лестницы должна составлять не более 20 см, а глубина ступени лестницы – не менее 25 см. Высота перил допускается не менее 90 см.

9. Максимально допустимая высота театральных станков без перил должна быть не более 1,2 м.

10. Бутафорское оружие, а также бытовые предметы (ножи, бритвы, трости и т. п.) изготавливаются без острых концов и лезвий. Эспадрон, рапира, штык должны снабжаться предохранительными наконечниками. Наконечник не должен быть съемным. У шпаг, мечей, кинжалов и т. п. колющая и режущая стороны спиливаются и закругляются.

11. Колонны, столбы, карнизы и т. п. для подвески к сценическим подъемам должны иметь в верхней части металлические детали или кольцо, соединенное с несущими конструкциями.

12. На планшете сцены должна быть нанесена красная линия, указывающая границу спуска противопожарного занавеса. Декорации и другие предметы оформления сцены не должны выступать за эту линию.

13. При оформлении постановок должен быть обеспечен свободный круговой проход шириной не менее 1 м вокруг планшета сцены. Во время затемненных сцен освещение прохода должно осуществляться световой электродорогой.

14. Перед постилкой половиков, ковров и т. п. необходимо убедиться, что планшет сцены полностью закрыт щитами. Около металлических крышек, лючков во избежание скольжения ткани по металлу половики должны прибиваться гвоздями.

15. При подъеме декораций необходимо следить, чтобы они не задевали за предметы оформления, находящиеся на сцене, и не могли поднять их за собой. Подъем раскачивающихся декораций не допускается.

Успех художественного зрелища во многом зависит от грамотного технологического решения. Шаткие конструкции, поскрипывающие станки, прогибающиеся ступени и пандусы не только разрушают эстетику зрелища, но и отвлекают артистов на преодоление декорационных неудобств, а также вызывают излишнее напряжение.

Режиссеру на репетициях необходимо помнить о том, что декорации, выставленные на сцене, очень часто имитируют монументальность, надежность, прочность. На самом деле они, как правило, состоят из отдельных подвижных частей, могущих легко опрокинуться и опуститься помимо воли художника. В случаях недостаточной проработки взаимодействия актеров и рабочих сцены с декорациями на репетициях возможны самые курьезные случаи во время премьеры и дальнейших показов.

Чтобы избежать незапланированных разрушений декораций и не допустить травм у артиста, режиссеру необходимо позаботиться о безупречном исполнении декораций, достаточном количестве монтажных репетиций и слаженной работе всех служб.

Вопросы и задания к четвертому разделу

Какова роль художественного оформления (декораций) в выявлении образа героев, основных событий драмы в конкретных предлагаемых обстоятельствах?

Назовите основные требования техники безопасности при изготовлении и эксплуатации декораций.

Как создается внешний образ зрелища жесткими и мягкими декорациями?

Перечислите основные достоинства и недостатки декораций, построенных на каркасной и бескаркасной основе.

Приведите аргументы в пользу разборных декораций.

Составьте перечень декораций, необходимых для проведения учебных занятий и репетиций в творческих студиях. Аргументируйте свой выбор.

Назовите основные элементы, составляющие одежду сцены. Охарактеризуйте их назначение.

В чем принципиальное отличие задников и горизонтов? Является ли живописный фон задником?

Как правильно распределить кулисы на сцене? Охарактеризуйте различные системы развешивания кулис.

Предложите оригинальное оформление художественного действия различными драпировками.

На плане сцены сделайте вариант планировки полного комплекта одежды сцены по индивидуальному замыслу. Произведите примерный расчет количества ткани, требуемого на лицевую поверхность одежды сцены.

Придумайте и выполните в эскизе пространственное решение творческой работы по режиссуре с использованием мягких декораций.

Скопируйте репродукцию интерьера, в котором преобладают драпировки. Исследуйте мотивы использования драпировок, их роль в раскрытии образа.

Назовите принципиальные отличия (с точки зрения художественности) подъемно-опускных и раздвижных занавесов.

Какова суть работы комбинированных занавесов?

Каким характеристикам должен соответствовать игровой занавес?

Изобразите принципиальную схему работы раздвижного занавеса.

Опишите один-два случая использования игрового занавеса в профессиональных зрелищных учреждениях. Объясните роль игрового занавеса в раскрытии характеров образов.

Дайте характеристику основным предметам, составляющим группу жестких декораций.

Предложите способы трансформации ширм и других предметов декорационного оформления.

Назовите основные черты, определяющие стиль архитектуры, мебели, предметов быта. Охарактеризуйте влияние стиля на создание декораций.

Каковы основные требования техники безопасности при изготовлении и эксплуатации декораций?

Перечислите возможные варианты преобразования сценического пространства жесткими декорациями.

Предложите способы разнообразия мизансцен по горизонтали и вертикали пространства жесткими декорациями.

Какова роль бутафорских предметов в образном решении художественного действия?

Раскройте понятие *игровая сценография*.

Поясните значение интерьера в образном решении представления.

С какой целью производится художественная обработка бутафорских предметов?

Какие способы и приемы создания интерьера на сцене вы знаете?

Как реализуется режиссерский замысел представления с учетом художественной обработки тканей и материалов?

Перечислите основные способы, приемы изготовления и применения бутафорских предметов.

Изготовьте самостоятельно бутафорский театральный предмет (подсвечник, блюдо с дичью, кувшин).

Назовите основные инструменты крепления декораций к штанкету.

Перечислите способы крепления декораций к планшету сцены.

Как правильно прикрепить стенки павильона друг к другу? Назовите различные варианты.

Каково назначение откосов? Изобразите схему выдвижного откоса.

Опишите последовательность монтировки декораций на сцене.

Составьте монтировочную опись декораций к учебному художественному проекту.

Список рекомендуемой литературы к четвертому разделу

1. Базанов, В. Техника и технология сцены / В. Базанов. – Л.: Искусство (Ленинградское отд.), 1976. – 367 с.
2. Исмагилов, Д. Г. Театральное освещение / Д. Г. Исмагилов, Е. П. Древлева. – М.: ДОКА Медиа, 2005. – 361 с.
3. Ключников, Д. Театральные драпировки / Д. Ключников, Л. Снежницкий. – М.: ВТО, 1971. – 196 с.
4. Козак, С. Вопросы и ответы по охране труда для руководителей учреждений культуры в 2 ч. / С. Козак, А. Сухов. – М., 1993. – 260 с.
5. Литвинов, Г. Композиция динамического пространства / Г. Литвинов, О. Литвинова; Челяб. гос. акад. культуры и искусств. – Челябинск, 2003. – 85 с.
6. Михайлова, А. Сценография: теория и опыт / А. Михайлова. – М.: Искусство, 1990. – 336 с.
7. Понсов, А. Конструкции и технология изготовления театральных декораций / А. Понсов. – М.: Искусство, 1988. – 304 с.
8. Френкель, М. Пластика сценического пространства. Некоторые вопросы теории и практики сценографии / М. Френкель. – Киев: Мистецтво, 1987. – 180 с.

5. Сценография неорганизованного пространства

5.1. Этапы освоения неорганизованного пространства. Их содержание

Содержание понятий: неорганизованное пространство, формирование концепции, выбор площадки, обмер, разметка, работа со схемами и создание эскиза.

Специфика освоения неорганизованного пространства.

Функции режиссера и художника в освоении неорганизованного пространства на различных этапах.

Основные разновидности графических зарисовок в постановочной практике, их назначение.

Неорганизованное пространство – пространство, не предназначенное для организации и проведения художественного зрелища, но используемое для этих целей. Таким пространством по воле режиссера и художника могут оказаться участок ландшафта, цех завода, дворовая детская площадка, зал спортивного сооружения, интерьер выставочной галереи. Перед постановщиками стоит задача превратить неорганизованное, функциональное пространство в художественное, действенное.

Открытое пространство в отличие от театральной сцены непредсказуемо. Одновременно действуют множество самых различных факторов, которые способны повлиять на формирование художественного образа действия. Необходимо учитывать как естественный рельеф, так и возможности его искусственного формирования, условия видимости (просматриваемости) из различных точек, освещенность, состояние природы.

Весь процесс можно условно поделить на ряд необходимых действий.

В начале работы необходимо назвать характеристики, которым должно соответствовать место действия, указать особенности пространст-

венной композиции площадки, стадиона, дворца спорта, городской площади, городского парка, зеленого театра под открытым небом или же водоема. Что нужно для проекта: десятки километров улиц для праздничного шествия либо каземат Петропавловской крепости для реконструкции исторического события. Иными словами, сформулировать *концепцию постановочного пространства* по его конфигурации, функциональным достоинствам, образным ассоциациям с содержанием действия.

Режиссер с художником решают такие вопросы, как общее драматургическое, монтажное развитие окружения, логически подводящее к кульминации действия, органичное соответствие композиционного решения с постановочным пространством.

Темами обсуждения для постановщиков всегда являются композиционные взаимоотношения больших человеческих масс, их взаимосвязь друг с другом (скульптурная и живописная), а также с общим решением оформления. Режиссер и художник совместно обговаривают и цветовую гамму в оформлении театрализованного действия.

Затем наступает этап *выбора площадки*. Творческий тандем изучает иконографические материалы: фотографии, живопись, графику с изображением ландшафтов (пейзажей) и интерьеров, карты местности, архитектурные проекты, а также их описания в художественной и документальной прозе. Режиссер и художник обязательно выполняют поисковую, исследовательскую работу с архивными документами, мемуарами, знакомятся с историей и современной жизнью очага будущего действия.

В реализации масштабного замысла на природе невозможно обойтись без предварительного изучения особенностей ландшафта. С этой целью постановщикам предстоит не раз совершить экскурсию на место. Все впечатления и оценки следует зафиксировать как в словесной, так и в изобразительной форме. Ощущения мимолетны, ассоциации неуловимы. Схемы, эскизы и планировки, фотографии, видеозаписи пространства объективны.

Рельеф или архитектурные особенности пространства продиктуют постановщикам определенное конструктивное решение игровой площадки, учитывающее размещение средств технического обеспечения постановочного проекта, масс зрителей, исполнителей, а также возможности их выхода и ухода, проблемы сосредоточения, переодевания и т. п. В зависимости от ракурса, диктуемого местностью, режиссер намечает основной принцип мизансценирования – горизонтальный, вертикальный, диагональный.

На следующей стадии изобразительного решения на месте проведения постановки проводится *обмер* основных предметов, включенных в зрелище. Параметры указываются на зарисовках, сделанных от руки, схематично. По ним позднее будут создаваться детальные чертежи. При наличии готового плана следует лишь проверить правильность записей. Если имеется в наличии фотография ландшафта, сделанная с воздуха, то достаточно сделать точный замер одного объекта, который может послужить измерительным модулем (эталоном). Зная о его размерах, можно путем сравнения представить примерные параметры остальных предметов.

Художник совместно с режиссером осваивает различные участки пространства в глубину и в высоту, а также продумывает масштаб декораций, оформление костюмов, бутафорию. Все средства активизации зрелищного пространства имеют не только планировочное, конструктивно-архитектоническое, но и изобразительное значение. Они организуют сценическое движение и помогают наиболее выгодной «подаче» актера как основного носителя идеи образного действия.

Разметка. Для более комфортного освоения пространства часть необходимой территории размечается на отдельные сегменты. Примерная величина одной стороны равняется 2,8 м, что приблизительно составляет 4 шага взрослого человека. Все их необходимо ориентировать по сторонам света.

Площадки, используемые преимущественно в вечернее время, ориентируют меридионально, т. е. их продольная ось располагается с севера на юг. В городской среде с многоэтажными домами площадки целесообразно располагать с восточной стороны домов и ориентировать экваториально. При такой ориентации Солнце не будет мешать ни в вечернее, ни в дневное время. В полдень (на территории России это 13 часов по зимнему времени и 14 часов – по летнему) Солнце находится в направлении юга. В это же время предметы отбрасывают самую короткую тень, причем она ложится в направлении на север.

К постройкам, которые строго ориентированы по сторонам горизонта, относятся церкви, мечети и синагоги. Алтари и часовни православных и лютеранских церквей обращены на восток, колокольни – на запад. Опущенный конец нижней (наклонной) перекладки креста на куполе православной церкви обращен к югу, приподнятый – к северу. Алтари католических костелов располагаются на западной стороне. Двери еврейских синагог и мусульманских мечетей обращены примерно на север, их противоположные стороны направлены у мечетей – на Мекку в Аравии.

В лесах помогут в ориентировании просеки, их обычно прокладывают в направлении с севера на юг и с востока на запад.

Затем ведется *работа со схемами размещения оборудования и мизансцен*, которая позволяет составить ясное представление об основных художественных принципах перемещений участников театрализованного действия. Уменьшенные зарисовки планов пространства – **схемы** – дают общее представление о размещении основных игровых зон праздника и о ключевых мизансценах, которые нуждаются в точном соблюдении. Зачастую это связано с композиционным рисунком построений живого фона, наподобие хореографической постановки, когда очень важно проследить за логикой подобных переходов в отчетливом ритме. Схематичное изображение игровой площадки выполняется по основным (ключевым) ми-

зансценам, фазам, эпизодам. Таких зарисовок должно быть не менее десяти, что соответствует в целом композиционному членению сценария.

Схемы размещения декораций и мизансцен «стенографируют» основные художественные принципы перемещений участников театрализованного действия.

Зарисовки исполняются в необходимых ракурсах: сверху (план), спереди (фронт), сбоку (вертикальный разрез) и т. д. Ортогональное изображение (под прямым углом к поверхности) является самой распространенной формой отображения информации об объектах в пространстве, которая позволяет не только достоверно передать геометрические параметры формы, но и путем масштабных преобразований соотнести ее изображение с истинными размерами предмета.

В схемах, а затем в планах могут быть использованы общепринятые условные обозначения. Так, например, все элементы мягких декораций: драпировки, полотнища – изображаются волнистой линией; жесткие декорации: станки, сооружения, лестницы, стены павильонов – сплошной линией; персонажи зрелища – треугольником (мужчина) и полукругом (женщина); постоянно закрепленные элементы оборудования – синим цветом, электроустановки, осветительные фермы – красным. Другие условные обозначения могут быть разработаны самостоятельно, их следует сопровождать сносками.

Одновременно с этим художник работает над *созданием эскиза*, который послужит камертоном будущего зрелища.

Эскизы. Эскиз (фр. *esquisse*) – «предварительный набросок». Создание эскиза – один из важнейших этапов работы над постановкой. В нем в отличие от планов и чертежей, предназначенных для передачи логических построений, задается настроение будущего представления. Для эскизных зарисовок важны колорит и ракурс восприятия пространства. Первые наброски не учитывают пока ни размеров пространства, ни ко-

личества перестановок, ни суммы денег, отпущенной на оформление. Эскизирование есть творческий поиск, в процессе которого сценограф постепенно уточняет, углубляет, дополняет образ темы театрализованного представления. Первоначальный образ – расплывчатое, нечеткое представление визуального решения, отражающее лишь общие контуры идеи. Содержание образа настолько обобщено, что может быть выражено изображением-знаком, напоминающим иероглиф. Затем, в ходе поиска образного решения, оно обрастает большим числом деталей, становится более полным. Для такого изображения характерно отчетливое выделение главной и второстепенных деталей. Такие рисунки выполняются на листах крошечного формата либо на одном большом листе – сразу более десятка набросков.

Размер зарисовок минимален, но количество их огромно. Это как бы «стенограмма замысла». Например, блестящий театральный художник А. Я. Головин сделал к «Маскараду» Лермонтова более 10 тысяч набросков.

Эскиз выполняется произвольно без каких-либо стандартов. Ничем не регламентируется ни способ выполнения эскиза, ни его метрические параметры. Количество эскизов также неограниченно. Возможно исполнение как живописного, так и графического наброска, как в технике коллажа, так и в технике рисунка по бумаге и т. д. (Часто в постановочной практике наряду с эскизами используются фотографии предназначенного для зрелища ландшафта.) Главное, попытаться в эскизе закрепить первоначальное эмоциональное впечатление от прочитанного драматургического материала (сценария, пьесы, либретто) и передать его в театрализованном представлении.

В эскизе чрезвычайно важны: ощущения цвета, фактуры материала, стиль представления предметного мира, сопутствующий жизни героев. Все это задает остроту восприятия театрализованного шоу, концерта, торжественного вечера и пр. Хорошо исполненные эскизы будоражат режиссер-

скую мысль, подсказывают направление поисков материализации авторской идеи. Во время работы над такого рода подготовительными материалами необходимо помнить, что выразительная подача проекта помогает заразить замыслом всю постановочную группу, а вялый, не отчетливо сформулированный эскиз может помешать реализации даже самой гениальной задумки. Поэтому иногда бывает важно в рисунке показать не только внешнюю оболочку изобразительного решения, но и его внутреннюю структуру: схему подъемных механизмов, проемы и ступени выходов на площадку различных уровней, материалы отделки, людей и деревья и т. д. Для выявления объема в рисунке объемных деталей можно изобразить тени, отброшенные на поверхность земли, и др.

В живописи используются приемы воссоздания наблюдаемого объекта с позиции высокого, низкого горизонта либо горизонта на уровне глаз наблюдателя. Горизонт на уровне глаз придает изображению ощущение спокойствия. Высокий горизонт открывает большие пространства, поэтому просторы природы выглядят с такой позиции более величественно. Так, картина И. Левитана «Над вечным покоем» «помещает» зрителя на высокий берег (высокий горизонт), что позволило художнику показать открывшийся взгляду беспредельный простор. Композиция с низким горизонтом создает более монументальное впечатление. Низкая точка зрения используется художниками в тех случаях, когда надо подчеркнуть большие размеры изображаемых объектов. В картине В. Васнецова «Богатыри» впечатление эпической мощи и величавости усиливается применением низкой точки зрения.

Иногда необходимо показать пространство в глубинно-пространственном видении, когда значительная доля образного решения сосредоточена на плацу (планшете) городской площади, зеленой дорожке стадиона. В этих случаях создается как *перспективный рисунок* ансамбля площади, так и *план* оформления планшета (плаца) отдельно. Но часто бы-

вает так, что мостовая, настил площадки остаются нейтральными к зрелищу. Они не декорированы, какого-либо смысла в зрелище не несут, планировка размещения декораций не отличается особыми мизансценическими тонкостями. И тогда достаточно будет выполнить так называемый фронтальный вид декорационного оформления, без перспективных искажений, без видимого пространства плаца. Фронтальная перспектива используется для показа предметов с прямоугольной пространственной структурой, например, улиц, площадей.

Чем меньше изображение, тем лаконичнее его контур. Рисунок делается в стилистике постановки: если это комическое представление, то и в эскизе задается некоторая несерьезность, гротескность, анекдотичность и т. д.

Другим фактором, влияющим на восприятие изображения в пространстве, является масштабность, которая определяет соразмерность формы и отдельных ее элементов по отношению к другим формам, пространству, человеку. Живой, действующий человек является главной единицей отношений. Только рядом с ним становятся реальными понятия: малое, великое, грандиозное, значительное и т. д.

Для изготовления в цехах предметов с наиболее сложными декоративными и конструктивными деталями разрабатываются подробные рисунки в укрупненном варианте таковых с характерным показом фактуры, текстуры, отделочного материала.

План зрелищного пространства. Планы исполняются в общепринятых масштабах: 1:100, 1:200 (то есть все размеры натуральных предметов уменьшаются в 100, 200 раз соответственно). План обязательно учитывает размещение визирных точек, обычно обозначаемых пересечением двух штрихов. Визирные точки в театре – это крайние зрительские места в первых рядах, а на открытом воздухе – любые объекты, играющие роль естественных кулис (деревья аллеи, стелы мемориала). Они формируют век-

торы разумного размещения декораций и проверки основных мизансцен. Для удобной работы с планом полезна графическая сетка, нанесенная через метровые отрезки, что в соответствующих масштабных отношениях будет равно 1 см, 0,5 см.

В планах крупных театрализованных представлений, особенно ландшафтных, включающих значительные пространства, необходимо подробно указать с помощью специальных знаков (символики) основные зрелищные и игровые площадки, подходы к ним, маршруты шествий, эвакуационные пути зрителей и участников зрелища.

План включает также отметку о размещении элементов информационного блока проводимого мероприятия (указателей, тумб, рекламных щитов, путеводителей и т. д.).

По эскизам и планировкам художники-макетчики изготавливают *объемно-пространственный макет*. Он позволяет представить будущий проект в действии среди трехмерных объектов окружающей среды в пространственно-временной связи. (Макет выполняется в строгом соответствии с масштабом.) Следует заметить, что компьютерная модель не вполне замещает реальную трехмерную копию, выполненную рукотворным способом. В мастерских по макету, чертежам и планам будут создаваться все декорации.

Рабочие чертежи. Чистовой макет, окончательно выверенная планировка служат основными материалами, по которым выполняются рабочие чертежи декораций. Основная масса изделий показывается в общих видах, разрезах, сечениях и узлах, дающих полное представление о размерах и конструкции проектируемой декорации. Степень подробности чертежа зависит от условий, в которых изготавливаются декорации, и сложности их конструкции. Для чертежей театральных декораций установлен единый масштаб – 1:20. Отдельные узлы, детали, сопряжения и соединения показываются в более крупном изображении – от 1:10 до натуральной величины. Все размеры проставляются в сантиметрах. Исключения со-

ставляют изделия из металла, для которых размеры проставляются по правилам машиностроительного черчения в миллиметрах.

Шаблон-рисунок в натуральную величину рекомендуется для гнутой мебели, с криволинейными деталями, резьбой и лепкой, а также для бутфорских предметов.

На мягкие декорации дается схематический чертеж в масштабе от 1:50 до 1:200. На чертеже указываются размер, направление швов, ширина пояса и кармана, способ прикрепления декорации к подъему. Ажурные прорезные декорации изготавливаются по эскизу.

Затем следует установка декораций, проверка и эксплуатация на месте.

Режиссерская компетентность в освоении неорганизованного пространства заключается: в формировании концепции постановочного пространства, выборе места действия, а также оценке его достоинств в соответствии с замыслом проекта, целесообразности использования специфических выразительных средств.

Режиссеру-постановщику необязательно быть хорошим рисовальщиком, но ему просто необходимо иметь наглядное представление о будущем проекте в цвете, объемах и соответствующих зрелищу масштабах. Без предварительной проработки в планах и эскизах неизбежны ошибки, влекущие нерациональное расходование дорогих материалов, времени и прочих ресурсов.

5.2. Ключ в образном решении ландшафтного действия

Специфика образного решения в условиях ландшафта.

Содержание понятий: образное решение ландшафтного действия, жанрово-стилевое единство, ключ.

Функции художника в процессе поиска и реализации образного решения ландшафтного действия.

Условия успеха в последовательности и точности выбора образного решения в контексте художественного действия.

Сущность компетенций режиссера в специфике образного решения действия в условиях ландшафта.

Сценография театрализованного зрелища в условиях ландшафта обладает особыми свойствами, характерными как для внешней выразительности, так и для сущности данного явления. Место и время художественной акции режиссер выбирает по своей воле. Таких действенных очагов в проекте может быть несколько. Они активируются одновременно или поочередно. Пространство ландшафта становится изобразительным лейтмотивом художественного действия. Иными словами, происходит погружение некоего события в среду конкретной местности с ее историческими или психологическими заданностями. Режиссеру в совместной работе с художником важно сделать безупречный выбор пространства и войти в него с образным решением органично и естественно.

Художник, работающий в условиях окружающей среды, помимо владения живописью, пластикой, прикладными формами творчества должен оперировать понятиями ансамбля. Он должен суметь нехудожественное пространство естественной среды организовать в композиционное целое, созвучное с сутью постановочного проекта.

Любой художественный проект состоит из большого количества составных (текст сценария, действия актеров, пространство зрелища). Фактором, организующим разрозненные элементы праздничного события в художественную целостность, является *жанрово-стилевое единство*. Такое единство предполагает согласование всех объектов в художественном действии по внешним и внутренним признакам. К внутренним качествам можно отнести ожидаемые в ходе представления смыслы, ассоциации, аллегории. Они рождаются от взаимодействия системы образов, создаваемых

артистами, материальной средой, звуками, атмосферой художественного действия в целом. К внешним – цветовой, конструктивный, изобразительный, декоративный, шрифтовой ключи. (*Ключ* – снаряд или орудие для доступа к чему-либо.) Это те характеристики, которые представляются глазу, имеют явные визуально оцениваемые свойства.

Цветовой ключ подразумевает цветотональное решение всех зрительно воспринимаемых элементов празднества. Он может быть продиктован как идеей образного решения, так и средой ландшафта, в котором преобладают те или иные цветовые оттенки. Можно выделить несколько существенных факторов, определяющих палитру красок. Таковые: цветовая гамма окружающей природной среды; цветовая символика, принятая в геральдике либо в ритуальном акте: психические реакции человека на цвет. Одним из ключевых понятий, связанных с цветовым решением, является колорит. Колорит в основе своей предполагает такую гармонию цветов, которая выражает некое оптическое целое. Определенным видам декоративно-прикладного искусства характерна соответствующая расцветка. Для промысла Гжели – синие, белые и голубые тона. Хохлома славится письмом золотом по черному и красному лаку. Искусство резьбы по дереву отличают естественные теплые цвета дерева различных пород.

Не следует путать колорит с монохромностью. Признаки монохромности (одноцветности) присущи старинным фотографиям, черно-белому кино, старинной гравюре. В случаях театрализации, когда есть необходимость усилить в зрелище ощущение воспоминаний либо хроник, можно использовать цветность одного порядка, прибегнув лишь к серым либо палевым оттенкам (цветовая гамма пожелтевших от времени фотографий). Колорит такого рода органичен и понятен, когда нужно передать атмосферу экскурса в прошлое.

Предпочтение цвета – это наша генетическая память. Красный цвет ассоциируется с активным началом, с кровью, с огнем. Синий – ассоции-

руется с космосом, вселенной. Белый цвет наделяется свойствами очищения и божественности, а в странах Дальнего Востока, наоборот, – траура. Черный цвет – загадка. Это абсолютное поглощение всех цветов и света.

Разумеется, цветовое, как и любое другое, решение строится на различных ассоциациях, возникающих в контексте художественного слова – сценария либо пьесы. К примеру, утвержденное олимпийской хартией пятицветье включает в себя сочетание синего, желтого, черного, зеленого и красного цветов. Российский государственный флаг (триколор) содержит белый, синий и красный. Это сочетание цветов символично в ряде государств, в том числе и во Франции.

Флаг Челябинской области, принятый 8 января 2002 г., красного цвета с желтой полосой и белым верблюдом.

Конструктивный ключ ориентирует постановочную группу на конструирование как самой сценической площадки, так и разнообразных аттракционов, сопутствующих основному действию.

Постановщики зрелища призваны увязать три качества конструкции: первое – удобство и польза (функциональная задача), второе – прочность и экономичность (конструктивная и технико-экономическая задача), третье – красота форм (эстетическая задача). Современные масштабные зрелища требуют грандиозных построек, для чего разрабатываются в промышленном производстве модульные конструкции на основе унификации сборочных узлов.

Ансамбль предполагает приведение всех элементов оформления к единству художественного облика, органичное включение в архитектурную среду используемых в проекте построек.

Изобразительный ключ. К нему относятся изображения отдельных знаков и сюжетов, их содержание.

Знаком может выступать как сам объект, так и его изобразительный или предметный заместитель – символ. Символами могут быть: че-

ловек, природное явление, предмет или численные значения. Характер передачи информации похож на пиктографическое (рисуночное) письмо. Понимание смысла часто зависит от меры условности, принятой в изображении, а также от степени образованности воспринимающего, традиций и др.

Например, в большинстве традиций Солнце отождествляется с всеобщим Отцом, а Луна – с Матерью. Изображение Солнца символизирует то жизнь, то смерть, а также обновление жизни через смерть. Иногда его заменяют лучи. Очень близок по значению огонь, символизирующий трансформацию, очищение, дающий жизнь, производящую силу Солнца, обновление жизни.

Звезды, по образному выражению поэтов, являются глазами ночи. Звезды, в целом, являются символом духа, той светлой силы, которая выступает против сил тьмы. Изображение дерева символизирует синтез неба, земли и воды. Сердце – в фольклорной традиции – центр существа, как физический, так и духовный, божественное присутствие в центре.

Декоративный ключ характеризует технологию воспроизведения оригинала тем или иным способом. Например, одни и те же изображения в различных постановочных проектах могут быть выполнены в стиле русской народной вышивки, кружевоплетения, федоскинской лаковой живописи. Это означает, что в оформлении каждой сценической площадки будет использован тот или иной способ, стиль изображения, либо каждому из очагов действия может быть присущ определенный вид декоративно-прикладного творчества.

Фотографическое изображение отдельных объектов и событий предполагает активное использование фотографий как основного приема, иллюстрирующего действие в зрелищном пространстве. Достоинство фотографии заключается в ее достоверности, фактографичности, документальности, объективности.

Декорации и костюмы, выполненные в стиле скульптурных барельефов, в технике абстрактной живописи, детских книжек-разверток, старинного театра вертеп – таковы еще несколько вариантов декоративного ключа.

Шрифтовой ключ задает стиль начертанию различных текстов как в рекламных буклетах, посвященных событию, так и в оформлении различных здравниц, поздравительных обращений. Шрифт, единый для всего действия, должен быть тщательно подобран либо разработан специально к событию.

Пространственно-постановочный ключ характеризует устройство экспозиционного пространства и условия его эксплуатации в художественном постановочном проекте.

Основные формы пространства театрализованных действий: осевая, центровая, кольцевая, симультанная. Выбор пространственной организации во многом обуславливают естественные границы обзора, очерчиваемые естественными либо искусственными кулисами, каковыми являются склоны холмов, обрывистые берега, массивы деревьев, стены домов и т. п. Зрелище, организованное в виде паломничества, определяет вектор перемещения зрителей и артистов в пространстве по осевому принципу, а статичная композиция обуславливает использование компактного расположения участников проекта по кругу. Наличие вертикальных сооружений с верандами и балконами позволяет создать множество очагов действия в симультанном пространстве и т. д.

Образ-идея материализуется (воплощается) в конкретных структурных составляющих: цвете, рисунке, объемах и фактурах каждого компонента в отдельности и воссозданной атмосфере в целом. Итоговый образ – явление целостное, нераздельное, но к нему приходят поступательно, разделяя на отдельные составляющие (компоненты), оттачивая их максимально точно, чтобы затем, в момент живого сотворения в окружающей среде, можно было объединить без дополнительных подгонок.

Сущность компетенций режиссера в ландшафтном проекте заключается в умении сегментировать сложную проблему, а также в умении формулировать задачи по отдельным направлениям художественного замысла.

5.3. Архитектурные и конструктивные элементы в праздничных шествиях в России XVIII в.

Содержание понятий: праздничные шествия, архитектурные декорации.

Специфика декоративного убранства городов России XVIII в.

Сущность компетенций режиссера в вопросах декоративного убранства праздничных шествий.

Праздничные шествия являются одной из форм организации театрализованного действия в условиях ландшафта. Шествия и демонстрации организовывались в российской истории по различным поводам: в честь великих побед, восшествия на престол, тезоименства государей и т. д. Традиции праздничного декора городских улиц в России были заложены Петром I в начале XVIII в.

Художники первой четверти XVIII в. в оформлении празднеств активно использовали достижения театрального декорационного искусства. От последнего они взяли систему сложных объемно-пластических устройств и машинерию, расписные кулисы, декоративный антураж, бутафорию, костюмирование, четырехгранные, вращающиеся на «пятах» теларии с живописными картинами, подсвеченные транспаранты, подвесные щиты – «рамы перспективного письма».

Как эстафету, школьный театр XVII в. передал оформительскому искусству свою механику: «подвесы», «полеты», «спуски», «провалы», шу-

мовые и звуковые эффекты, музыкальное сопровождение. Вместо традиционной христианской иконографии и набора стандартных символично-эмблематических элементов в практику декорирования широко вошли новая система символов и «эмблематов», светская тематика, события современности, эпизоды героического прошлого, народно-фольклорные мотивы и образы, антика, гиперболические элементы, текстовой и цифровой материалы.

Прочно вошли в оформительскую практику *триумфальные арки*. Они состояли из трех ворот, проходов (в середине большой и по бокам поменьше), которые примыкали к стене. Все ворота были увешаны коврами, так что плотничной работы совсем не было видно. Наверху ворот устроена была вислая площадка, на которой стояли по два в ряд восемь юношей, великолепно разодетых, сливавших свое пение с музыкой. Ворота увешаны были гербами, из коих некоторые имели иносказательные изображения с поясняющими подписями. Поверх стоял огромный орел и множество знамен.

Наиболее часто употребляемые символы: победные колесницы, летящие Ники и Славы, герои греческой мифологии и Библии, античные божества, символизирующие войну, победу, мужество, вечность и мир. Двуглавый орел с мечом и ветвью олицетворял государство, дверь на замке – его крепость; плывущие парусники – флот, летящий Меркурий – процветание отечественной торговли; голубь с масличной ветвью – мир; Фемида с мечом и весами – правосудие и справедливость; Нептун с трезубцем – господство России на море и т. п.

Любое крупное торжество имело декоративную доминанту в виде фейерверочной декорации, триумфальных ворот, «столбов», «тумб», «пирамид», *obelisks*. Эти громоздкие и внушительные устройства обильно украшались живописью, скульптурой, барельефами, лепниной, дополнялись *картушами, маскаронами*, военными арматурой и трофеями, *ликтор-*

скими связками, башнями, балкончиками, беседками, обрамлялись вставками из «живописных форм» (картин), вензелями, *геральдикой*, эмблемами, лавровыми венками, гирляндами, затейливой орнаментикой, лепными кессонами с розетками, легионерскими стягами, всякого рода символично-аллегорическими изображениями (рис. 10).

Ликторский пучок (лат. *licitor*). Ликтор – почетный страж, сопровождавший высших должностных лиц древнеримской республики. В качестве атрибута власти он имел на плече связку прутьев розог, в которую вкладывался боевой топорик. Триумфально оформленная арка Адмиралтейства имеет на боковых пилонах рельефное изображение ликторских пучков.

Геральдика (от лат. *heraldus* – «глашатай»), гербоведение – вспомогательная историческая дисциплина, изучающая символику гербов. С XIII в. искусство составления дворянских, церковных и земельных гербов.

Маскарон (фр. *mascaron*, от итал. *mascherone* – «большая маска»), маска, декоративный рельеф в виде человеческого лица или головы животного. Маскароны помещаются преимущественно на замках арок, оконных и дверных проемов, на фонтанах (с отверстием для выпуска струи воды), а также на мебели, сосудах. В России маскароны появляются в архитектуре петровского барокко начала XVIII в.

Обелиск (др.-греч. ὀβελίσκος – «небольшой вертел») – сужающийся кверху монумент, в большинстве случаев квадратный в сечении. Важный элемент архитектуры Древнего Египта, где обелиски были символами Солнца.

В России обелиски стали устанавливаться со времен Екатерины II в ознаменование крупных военных побед (Кагульский обелиск в Царском Селе, Румянцевский обелиск в Санкт-Петербурге).

Картуш (фр. *cartouche*, от итал. *cartoccio* – «сверток, кулечек») – лепное или графическое украшение в виде щита или не до конца развернутого свитка, на котором может помещаться герб, эмблема или надпись.

Триумфальная арка – архитектурный памятник, состоящий из больших портиков. Триумфальные арки устраиваются при входе в города, в конце улиц, на мостах, на больших дорогах в честь победителей или в память важных событий.

Могут быть временными (чаще всего деревянными) или постоянными (из камня, кирпича, бетона). Имеют один, три или пять пролетов, перекрытых полуцилиндрическими сводами, завершаются антаблементом и аттиком, украшаются статуями, рельефами (барельефами и горельефами) и памятными надписями.

Триумфальные арки возникли в Древнем Риме, где предназначались для церемонии торжественного въезда победителя.

В России триумфальные арки впервые устраивал Петр Великий. Они назначались для торжественных въездов полководцев и возводились при входах в столицы. Первые ворота устроены были в 1696 г. по возвращении из-под Азова и в 1703 г., когда Петр I чествовал Шереметева, Репнина и Брюсса, своих сподвижников по завоеванию Ингерманландии, а также праздновал закладку новой столицы. Тогда в Москве было устроено трое ворот: у Заиконоспасского монастыря, у Ильинских ворот и у Мясницких ворот.

Все они были украшены живописью, аллегорическими фигурами и статуями с надлежащими надписями. Во второй раз, в честь Полтавской победы, было устроено в Москве 7 триумфальных ворот. Триумф длился целый месяц, с 18 декабря 1709 г. по 17 января 1710 г. В третий раз триумфальные ворота воздвигнуты были в новой столице, в Санкт-Петербурге, 9 сентября 1714 г., по случаю празднования морских побед Петра; в триумфе участвовали и корабли. Ворота украшены были разными символическими изображениями, а главная картина изображала слона, пораженного орлом, с надписью: «Орел не мух ловит», что должно было напоминать взятие самим государем шведского фрегата

«Элефант». По случаю заключения мира со Швецией в конце 1721 г., в Москве также были устроены триумфальные ворота, причем целая флотилия, на санях, подвигалась от петербургского въезда через всю Москву. В царствование Анны Иоанновны построено трое триумфальных ворот, по случаю прибытия государыни из Москвы в Санкт-Петербург в начале 1732 г., после коронации: против церкви на Троицкой пристани, Адмиралтейские (сломаны в 1742 г.) и Аничковы ворота (Аничков мост).

Архитектурные и конструктивные элементы в праздничных шествиях в России XVIII в. представляли собой одновременно и инженерное сооружение, и изобразительный знак – символ, олицетворяющий то или иное явление, событие. Таким образом происходило смысловое преобразование пространства из будничного, повседневного в праздничное, сюжетное. Знание традиционных способов метаморфоз городской среды, заложенных Петром I, позволяет современным постановщикам расширить набор выразительных средств, а также быть точными в содержательном наполнении театрализованного проекта в современном городе.

Сущность компетенций режиссера в вопросах истории декоративного убранства праздничных шествий заключается в овладении традиционными приемами преобразования повседневной среды города в контексте события.

Вопросы и задания к пятому разделу

Охарактеризуйте использование естественного ландшафта в парковых художественных зрелищах XVII – XVIII вв.

Перечислите возможные варианты способов преобразования неорганизованного пространства в пространство зрелища.

Предложите несколько вариантов активных перемен декораций и мизансцен на городской площади.

Предложите несколько вариантов активных перемен декораций и мизансцен в спортивном сооружении.

Раскройте содержание понятия *ключ* в образном решении ландшафтного действия. Назовите несколько художественных ключей.

Изобразите архитектурные и конструктивные элементы, используемые в праздничных шествиях в Европе и в России в XVIII в. Предложите варианты использования их в наши дни.

Нарисуйте схемы основных видов орнаментальных композиций. Предложите один-два варианта решения действия на основе орнамента.

Пройдитесь по улице Кирова города Челябинска. Подберите соответствующую цветовую гамму праздничного оформления.

Перечислите основные этапы освоения неорганизованного пространства. Охарактеризуйте трудности, с которыми придется столкнуться постановщику в работе.

Назовите отличительные черты классического театрального и неорганизованного пространства.

Предложите несколько вариантов создания художественного фона зрелища.

Предложите варианты расширения постановочных возможностей в неорганизованном пространстве.

Произведите замеры театральной площади города Челябинска. Нанесите рисунок театральной площади на план. Ориентируйте по сторонам света. Разместите на плане основные зрелищные площадки в контексте большого городского праздника по вашему выбору.

Охарактеризуйте требования, предъявляемые к предметам игровой сценографии в условиях ландшафта.

Каковы функции масок и кукол в театрализованном действе на открытой площадке?

Что вы знаете об истории кукол и масок в художественном действе на природе?

Каким образом естественный свет влияет на выбор оттенков гримировальных красок?

Список рекомендуемой литературы к пятому разделу

1. Кирсанова, Р. Костюм – вещь и образ в русской литературе 19 века / Р. Кирсанова. – М.: Искусство, 1989. – 224 с.

2. Литвинов, Г. В. Воплощение художественного текста театрального действия средствами игровой сценографии / Г. В. Литвинов // Культурологическое образование нового тысячелетия: сборник метод. докладов и тезисов преподавателей учреждений СПО культуры и искусства. – М., 2004. – Вып. 5. – С. 234–239.

3. Литвинов, Г. В. Сценография ландшафтного действия. Учебное пособие / Г. В. Литвинов; Челяб. гос. акад. культуры и искусств. – Челябинск, 2005. – 224 с.

4. Мальков, А. П. Театр под открытым небом / А. П. Мальков. – М., 1990. – 240 с.

5. Немиро, О. Праздничный город / О. Немиро. – Л.: Художник РСФСР, 1987. – 230 с.

6. Силин, А. Театр выходит на площадь / А. Силин. – М.: ВН-МТЦНТ и КПР МК СССР, 1991. – 180 с.

7. Шароев, И. Г. Режиссура эстрады и массовых представлений / И. Г. Шароев. – М.: Просвещение, 1986. – 461 с.

Заключение

Пройденный курс должен дать ясное представление о сценографии и ее месте в изобразительном искусстве; о художественном оформлении как составной части единого комплекса постановочной работы режиссера, как об одном из средств воплощения идейного содержания замысла режиссера и художника; о перспективе развития и проблемах совершенствования современной сценографии.

Студентам и преподавателям предложены основные методы работы над сочинением художественного оформления зрелища, дающие представление об основных тенденциях развития современной сценографии. Сформулированы принципы грамотного подбора и обработки изобразительной информации к художественному проекту, использования выразительных средств современной сценографии в зависимости от вида и жанра зрелищных искусств; овладения технической терминологией и навыками преподавания сценографии. Разумеется, как и в любой творческой деятельности невозможно дать конкретных советов, обуславливающих успех проекта, так и в данном случае автор постарался избежать неуместной назидательности, сосредоточив внимание на общих принципах построения внешнего образа художественного действия.

Автор пособия рассчитывает, что пособие окажется полезным будущим режиссерам театрализованного действия, а также преподавателям сценографии. Оно предлагает ясное и последовательное изложение постановочной проблемы и путей ее решения в творческом взаимодействии режиссера и художника.

Контрольная работа № 1

Контрольная работа выполняется в течение семестра в виде разработки макета по теме «Основы решения театрализованного представления». Ее итоги подводятся во время контрольного урока.

Контрольный урок проводится в форме показа (презентации).

Цель: показать знания, умения и навыки, приобретенные за данный период освоения дисциплины; стимулировать творчество студентов в период подготовки к показу. На показ выставляются макеты, разработанные по теме фольклорного поэтического произведения. Подготовительные упражнения выполняются во время мелкогрупповых и самостоятельных занятий.

Работа выполняется на основе модульных конструкций. Ее решение должно быть оригинальным и соответствовать творческому замыслу студента. Студенту необходимо показать умение воплощать литературный текст в зримых образах; продемонстрировать навыки пространственного мышления и умение оперировать выразительными средствами композиции.

Накануне презентации необходимо придумать технологию предъявления результатов своих творческих поисков в контексте театрализованного события.

Контрольный урок завершается коллективным обсуждением просмотренных работ.

Контрольная работа № 2

Контрольная работа выполняется студентами в течение семестра. Для ее выполнения необходимо познакомиться с творчеством российского театрального художника. Проанализировать две-три постановки в его де-

корациях. Работу следует выполнить в письменном виде с приложением копий эскизов*, фотографий, видеоматериалов (если есть такая возможность).

Планируя самостоятельную работу по изучению творчества театрального художника, студенту следует наметить несколько конкретных целей. Назовем некоторые из них.

1. Наблюдение за движением художнической мысли от первоначальных впечатлений к процессу материального воплощения образного решения. С этой целью изучить эскизы, сделанные художником к тому или иному драматическому произведению.

2. Анализ соответствия или противоречия авторским ремаркам. Глубина раскрытия авторских указаний, прямых либо косвенных (лежащих в диалогах и монологах действующих лиц).

3. Поиск совпадений с художественным стилем времени написания. Новаторство, адаптация к современным стилевым реалиям, традиционность изобразительного языка художника, способ истолкования драмы.

4. Сравнение декорационных решений, осуществленных данным художником в то же самое время в другом театре либо в том же театре, но в других исторических обстоятельствах.

Сформулировав эти и другие цели, студент должен познакомиться с основными течениями в театральном искусстве, в культуре в целом, в режиссуре этой поры. Проследить за взаимовлиянием художественных процессов времени. Оценить степень свободы художника, степень проникновения в режиссерский художественный замысел. Определить уровень условности (безусловности) сценографического решения, знакомства зрителей с авторским языком сценографа.

Студенту также предстоит поделиться собственными видениями, возникшими в процессе знакомства с драматическим произведением как в

* Репродукции эскизов в черно-белом исполнении исключаются.

начале чтения, так и по ходу. Впечатления желательно конкретизировать в описании ряда признаков: цветовых, фактурных, пространственных, пластических, ритмических и других, например, по степени комфортности, интимности, масштабности и т. д.

Студенту необходимо не только найти в художественной критике, но и попытаться самостоятельно сформулировать наименование художественного образа, реконструируя по отдельным эскизам ход всего действия. Как правило, на первый план в эскизах выходят предметы того или иного места действия. Отсутствуют признаки, явно свидетельствующие о единстве образного решения. Студенту следует обратить внимание на то, что объединяющим компонентом может быть образная метафора, именующая некую оболочку, объединяющую места действия, события, конфликты, людей, обстоятельства.

Студенту необходимо как можно отчетливее сформулировать образную мысль, характеризующую мир в котором живут и действуют драматические персонажи, стремясь уйти от сухой схемы обозначения места действия – «не место красит человека». Место действия никогда не определяет исхода события.

Анализ работ театрального художника следует проводить по всем направлениям, определенным спецификой сценографии как части художественного действия, а именно по:

- использованию изобразительных средств; композиционным принципам, действию технического оборудования;
- функциям декораций: идейной, эстетизирующей, образно-стилевой, информационной;
- взаимодействию режиссуры с декорационным искусством и по ряду других векторов оценки.

Контрольная работа может быть передана для проверки как в электронном виде, так и на традиционных бумажных носителях.

Учебное издание

Геннадий Васильевич ЛИТВИНОВ

СЦЕНОГРАФИЯ

Учебное пособие

для студентов, обучающихся по направлению подготовки
071400 «Режиссура театрализованных представлений и праздников»
Профильный модуль «Театрализованные представления и праздники»
квалификация (степень) выпускника «бакалавр»

Редактор А. И. Порошина

Компьютерный набор, верстка, дизайн: Г. В. Литвинов

Сдано в РИО 21.06.2012
Формат 60x80/16
Заказ № 1326

Подписано к печати 29.01.2013
Объем 10,7 п. л.
Тираж 100 экз.

Отпечатано в Челябинской государственной академии
культуры и искусств
454091, Челябинск, ул. Орджоникидзе, 36а