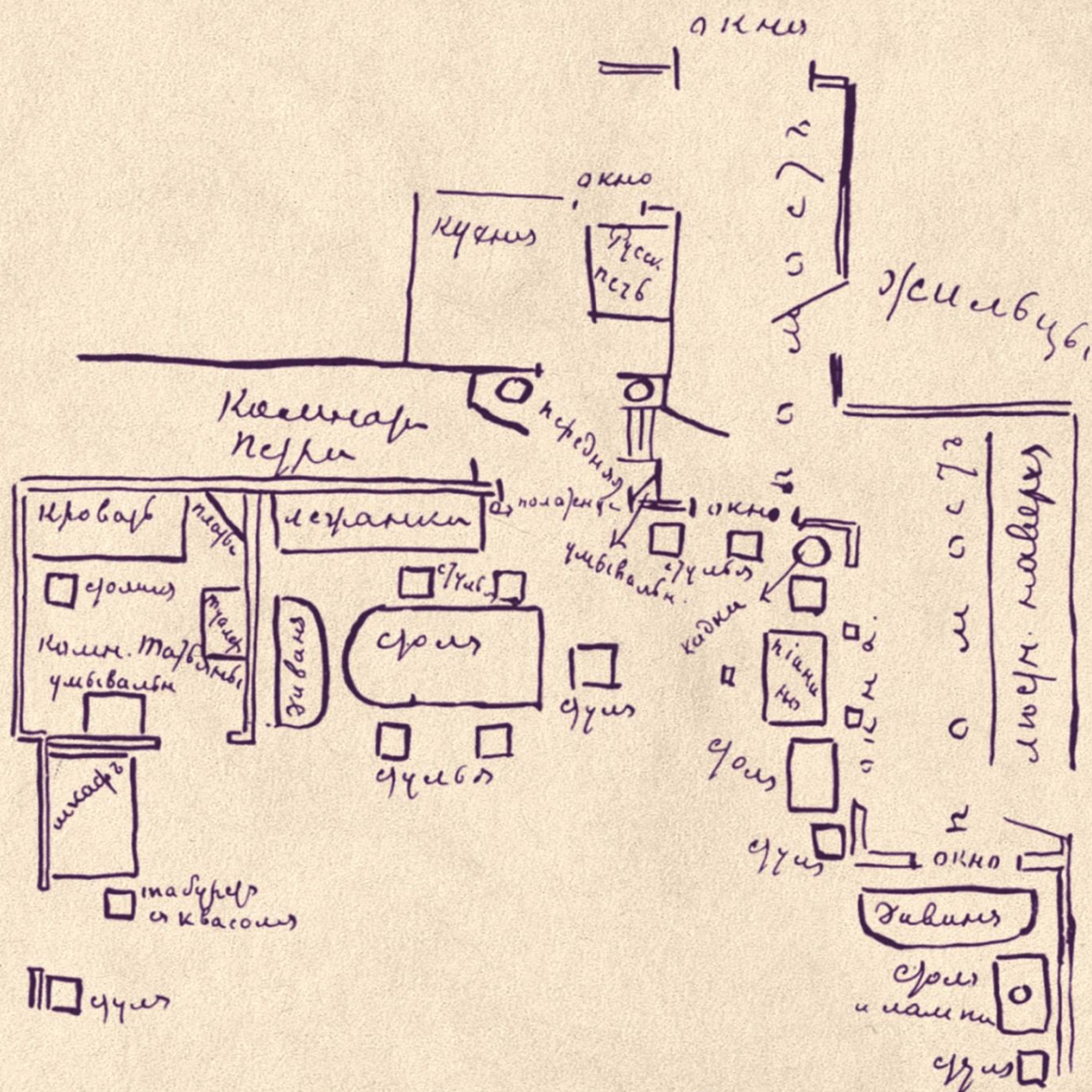


Владимирский областной колледж культуры и искусства



Учебное пособие

## СЦЕНОГРАФИЯ

Художественно-техническое  
оформление спектакля



Департамент культуры администрации Владимирской области

Государственное бюджетное профессиональное  
образовательное учреждение Владимирской области  
«Владимирский областной колледж культуры и искусства»

# СЦЕНОГРАФИЯ

Художественно-техническое  
оформление спектакля

Учебное пособие

*Электронное издание*



Владимир 2018

© Семёнов А. М., 2018

© ВОККИ, 2018

ISBN 978-5-9984-0896-0

УДК 792.02  
ББК 85.33

**Автор-составитель А. М. Семёнов**

Рецензенты:

Кандидат педагогических наук  
доцент кафедры музыкального образования  
Владимирского государственного университета  
имени Александра Григорьевича и Николая Григорьевича Столетовых  
*Р. Г. Захаров*

Кандидат педагогических наук  
преподаватель Владимирского областного  
колледжа культуры и искусства  
*М. И. Рассадина*

**Сценография.** Художественно-техническое оформление спектакля : учеб. пособие [Электронный ресурс] / авт.-сост. А. М. Семёнов ; Владим. обл. колледж культуры и искусства. – Владимир : Изд-во ВлГУ, 2018. – 272 с. – ISBN 978-5-9984-0896-0. – Электрон. дан. (15,5 Мб). – 1 электрон. опт. диск (CD-ROM). – Систем. требования: Intel от 1,3 ГГц ; Windows XP/7/8/10 ; Adobe Reader ; дисковод CD-ROM. – Загл. с титул. экрана.

Рассматриваются вопросы устройства современной сцены-коробки, теории сценографии, приемы и способы оформления спектакля, приводятся примеры проектно-технической документации, необходимой для производства оформления спектакля.

Предназначено для студентов специальности 51.02.01 – Народное художественное творчество (по видам), вид – «Театральное творчество».

Рекомендовано для формирования профессиональных компетенций в соответствии с ФГОС СПО.

Ил. 275. Библиогр.: 55 назв.

ISBN 978-5-9984-0896-0

© Семёнов А. М., 2018  
© ВОККИ, 2018

## ОГЛАВЛЕНИЕ

От автора-составителя .....	5
-----------------------------	---

### Часть 1

#### ТЕХНИКА СЦЕНЫ

Введение .....	6
Тема 1. ПОНЯТИЕ «СЦЕНА» (ИЗ ИСТОРИИ ЭВОЛЮЦИИ СЦЕНИЧЕСКОЙ ПЛОЩАДКИ) .....	7
Тема 2. ОСНОВНЫЕ ФОРМЫ СЦЕНЫ .....	14
Тема 3. УСТРОЙСТВО СОВРЕМЕННОЙ СЦЕНЫ-КОРОБКИ (ОСНОВНЫЕ ЧАСТИ СЦЕНЫ, ПРОПОРЦИИ ОСНОВНЫХ ЧАСТЕЙ) .....	16
Тема 4. МЕХАНИЗАЦИЯ СЦЕНЫ-КОРОБКИ .....	21
Тема 5. ОДЕЖДА СЦЕНЫ .....	36
Тема 6. ОСВЕТИТЕЛЬНОЕ ОБОРУДОВАНИЕ СЦЕНЫ .....	46
Тема 7. ТЕХНИКА БЕЗОПАСНОСТИ (ТБ) И ПОЖАРНАЯ БЕЗОПАСНОСТЬ (ПБ) .....	50
Тема 8. УСТРОЙСТВО ПРОСТЕЙШЕЙ СЦЕНЫ.....	54
Тема 9. СЦЕНА КОЛЛЕДЖА: ЕЕ УСТРОЙСТВО И ОБОРУДОВАНИЕ, ПОЖАРНАЯ БЕЗОПАСНОСТЬ И ТЕХНИКА БЕЗОПАСНОСТИ .....	59
ПРАКТИЧЕСКИЕ ЗАДАНИЯ .....	62
КОНТРОЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ .....	62
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ.....	63

### Часть 2

#### ТЕАТРАЛЬНО-ДЕКОРАЦИОННОЕ ОФОРМЛЕНИЕ СПЕКТАКЛЯ

Введение .....	65
Тема 1. КРАТКАЯ ИСТОРИЯ СЦЕНОГРАФИИ .....	66
Тема 2. ДЕКОРАЦИИ – ОДИН ИЗ ГЛАВНЫХ КОМПОНЕНТОВ ОФОРМЛЕНИЯ СПЕКТАКЛЯ .....	133
Тема 3. ТЕАТРАЛЬНЫЙ КОСТЮМ.....	155
Тема 4. БУТАФОРΙΑ И РЕКВИЗИТ .....	161
Тема 5. СВЕТ И ОСВЕТИТЕЛЬНОЕ ОБОРУДОВАНИЕ СЦЕНЫ .....	165



<b>Тема 6. МУЗЫКА В СПЕКТАКЛЕ</b> .....	184
<b>Тема 7. ЗВУКИ И ШУМЫ В СПЕКТАКЛЕ</b> .....	187
<b>Тема 8. ГРИМ В СПЕКТАКЛЕ</b> .....	191
<b>Тема 9. СЦЕНИЧЕСКИЕ ЭФФЕКТЫ</b> .....	195
<b>ПРАКТИЧЕСКИЕ ЗАДАНИЯ</b> .....	198
<b>КОНТРОЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ</b> .....	199
<b>СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ</b> .....	200

### **Часть 3**

#### **ЭТАПЫ РАБОТЫ РЕЖИССЕРА НАД СПЕКТАКЛЕМ**

<b>Введение</b> .....	202
<b>Этап 1. ПРЕДВАРИТЕЛЬНАЯ РАБОТА РЕЖИССЕРА НАД ПЬЕСОЙ</b> .....	203
<b>Этап 2. ФОРМИРОВАНИЕ ЗАМЫСЛА</b> .....	217
<b>Этап 3. ПРЕЗЕНТАЦИЯ ЗАМЫСЛА</b> .....	245
<b>Этап 4. ПОСТАНОВКА СПЕКТАКЛЯ</b> .....	245
<b>ЗАКЛЮЧЕНИЕ</b> .....	271

## ОТ АВТОРА-СОСТАВИТЕЛЯ

**Учебное пособие состоит из трех частей:**

**Часть 1 – техника сцены**, самостоятельная учебная дисциплина, в которой рассматриваются вопросы устройства современной сцены-коробки, ее механизмы, оборудование, одежда сцены и т.д., а также вопросы ТБ и ПБ.

**Часть 2 – театральное-декорационное оформление спектакля** (сценография, учебная дисциплина, в которой рассматриваются теоретические вопросы художественно-технического оформления спектакля и организации сценического пространства).

**Часть 3 – этапы работы режиссера над спектаклем.** В этой части раскрывается технологический процесс создания внешней формы спектакля, даются материалы по изобразительно-технической документации, приводятся конкретные примеры оформления спектакля.

# Часть 1

## ТЕХНИКА СЦЕНЫ

### Введение

#### Сцена:

1. площадка, на которой проходит театральный спектакль, концерт, представление;

#### 2. наше рабочее место.

**Современная сцена** – сложное архитектурно-техническое сооружение, оснащенное большим количеством различных механических, автоматических и электрических приборов и устройств, работа с которыми требует специальных знаний, образования, опыта, безопасных приемов работы.

**Главная цель всех постановщиков** спектаклей, концертов, театрализованных представлений, праздников: работников театров, концертных залов, Домов, Дворцов культуры и других концертно-зрелищных учреждений – **создание безопасных условий работы для исполнителей** (артистов, музыкантов, танцоров, участников творческих коллективов и т.д.), а также – **для зрителей**.

Работа актеров, монтировщиков, осветителей и представителей других театральных и эстрадно-концертных профессий протекает под огромным количеством оборудования и декораций, подвешенных над сценической площадкой.

Довольно часто, в театре, концертном зале, Доме, Дворце культуры в силу их специфики, нарушается одно из главных требований охраны труда - «**Не стой под грузом**». Уже только это обстоятельство представляет собой серьезную угрозу для работников сцены. Помимо этого, декорационные конструкции, обыгрываемые актерами и используемые монтировщиками декораций, системы крепления подвесных декораций, процесс перемены декорационного оформления в антрактах и чистых переменах, транспортировка предметов оформления, световая аппаратура и многое другое таят в себе немало опасностей для здоровья людей сцены. **Вот почему обеспечению безопасных условий труда необходимо уделять самое серьезное внимание.**

**Степень безопасных условий труда на сцене зависит от ряда условий. В их число входят:**

1. правильная структурная организация театра, филармонии и других учреждений культуры и их отдельных служб;
2. проведение инструктажа по безопасным условиям работы;
3. наличие и доступность инструкций по технике безопасности;
4. соблюдение всеми работниками правил охраны труда;
5. проведение своевременной профилактики технологического оборудования и его грамотная эксплуатация;



6. соблюдение санитарно-гигиенических правил и норм;
7. проверка декорационных конструкций на прочность, жесткость и устойчивость;
8. обеспечение работников защитными средствами;
9. характер мизансценирования спектакля;
10. большое количество участников концертов и представлений.

Все должностные лица, ответственные за безопасные условия работы, должны руководствоваться **«Правилами охраны труда в театрах и концертных залах»**, изданными Министерством культуры Российской Федерации в 1998 году. Эти Правила утверждены и введены в действие приказом Министерства культуры Российской Федерации №2 от 06.01. 1998г. с 12. 01. 1998 г. и согласованы с Министерством труда и социального развития Российской Федерации, Российским комитетом профсоюза работников культуры и Союзом театральных деятелей. Таким образом, данные Правила имеют силу государственного закона. Нарушение правил влечет за собой административную, а в ряде случаев и уголовную ответственность. Нелишне напомнить общую истину – незнание законов не освобождает от ответственности его нарушителя. Эти правила относятся ко всем зрелищным предприятиям – театрам, циркам, концертным залам и другим учреждениям культуры.

**Цель учебной дисциплины «Техника сцены»** – формирование у студентов необходимых теоретических и практических знаний, которые способствуют развитию навыков конкретных видов профессиональной деятельности, связанных с обслуживанием оборудования сцены учреждений культуры и осуществления на ней театральных постановок.

## **Тема 1. ПОНЯТИЕ «СЦЕНА» (ИЗ ИСТОРИИ ЭВОЛЮЦИИ СЦЕНИЧЕСКОЙ ПЛОЩАДКИ)**

**Сцена** (лат. scaena, от греч. skēne – палатка, шатёр, театральные подмости):

1. площадка, на которой происходит театральное представление.
2. отдельная часть действия, акта, пьесы, спектакля.
3. *в широком смысле* – то же, что театр.

«На протяжении истории смысл термина «сцена» постоянно расширялся: декорация, игровая площадка, место действия, временной отрезок в течение акта и, наконец, в метафорическом смысле – внезапное и яркое зрелищное событие («устроить кому-либо сцену»)).

(П. Пави)

**Сцена является одной из основных частей театрального здания.**

Современный тип сцены сложился в результате длительной эволюции, связанной с общим развитием театрального искусства и принципов декорационного оформления спектакля.

**Рассмотрим историю зарождения и развития театрального здания и устройства сцены.**

## Древнегреческий театр

Первые театральные здания появились предположительно в VI в. до н. э. в Древней Греции. Они были открытыми. Театры сооружались амфитеатром на склоне холма (орхестра и сцена располагались у подножия).

Сам театр состоял из круглой площадки, окруженной с трех сторон амфитеатром для зрителей (Ил. №1). Посредине этой площадки, которую называли орхестрой (место для хора и плясок), возвышался алтарь (Ил. №2). Это подтверждает тот факт, что театр родился из религиозных обрядов и сохранял свою связь с культовыми празднованиями в честь бога Диониса.



*Ил. 1. Устройство Древнегреческого театра*

За орхестрой, против мест, предназначенных для зрителей, стояло небольшое деревянное здание – сцена (палатка). Первоначально оно играло роль закулисного помещения, там переодевались актеры, хранился реквизит и маски, оттуда выходили актеры на орхестру, где, собственно, и происходило само театральное действие (Ил. №3). До IV в. до н. э. театрон и сцена были деревянными, позже – каменными.

В театре применялись три сценические машины: **эккиклема** – представляла собой платформу на колесах, выкатываемую на колесах из «царской двери» на орхестру по особым желобам. Это был своеобразный «крупный план» - условный показ того, что происходило внутри помещения сцены – дома, дворца или храма; **эорема или деус экс махине** (бог из машины) – подъемник. Она служила для того, чтобы показать богов или героев находящимися неподвижно в воздухе или спускающимися с неба на землю или же, наконец, поднимающимися на небо; **дистегия** – внутренний подъемник, дававший возможность действующим лицам показываться изнутри сцены на разных высотах – на балконе, в окне и т.д.



*Ил. 2. Рисунок Древнегреческого театра  
(в центре виден жертвенник)*



*Ил. 3. Сцена из трагедии древнегреческого театра*

### **Римский театр**

Постоянного театра в III в. до н. э., как и позже, вплоть до середины I в. до н. э., в Риме не было. Сооружению его противился консервативный сенат.

Для представлений на форуме (главной городской площади древнеримских городов) воздвигался деревянный помост высотой в половину человеческого роста. На сценическую площадку вела узкая лесенка в 4-5 ступенек, по которой актеры поднимались на сцену. В трагедии действие происходило обычно перед дворцом. В комедиях декорации почти всегда изображали городскую улицу с выходящими на нее фасадами двух-трех домов. Все действие разворачивалось перед домом. Зрители сидели на скамейках перед сценой. Но иногда сенат запрещал устраивать в этих временных театрах места для зрителей: сидеть на представлениях, по мнению сената, было признаком изнеженности. Все построенные для театральных игр сооружения ломались по их окончании.



Римский поэт Овидий так описывает в поэме «Наука любви» общий вид театрального представления того далекого времени:

Мраморным не был театр, покрывала еще не висели,

Сцены еще не залил желтою влагой шафран.

Только и было всего, что листва с палатинских деревьев

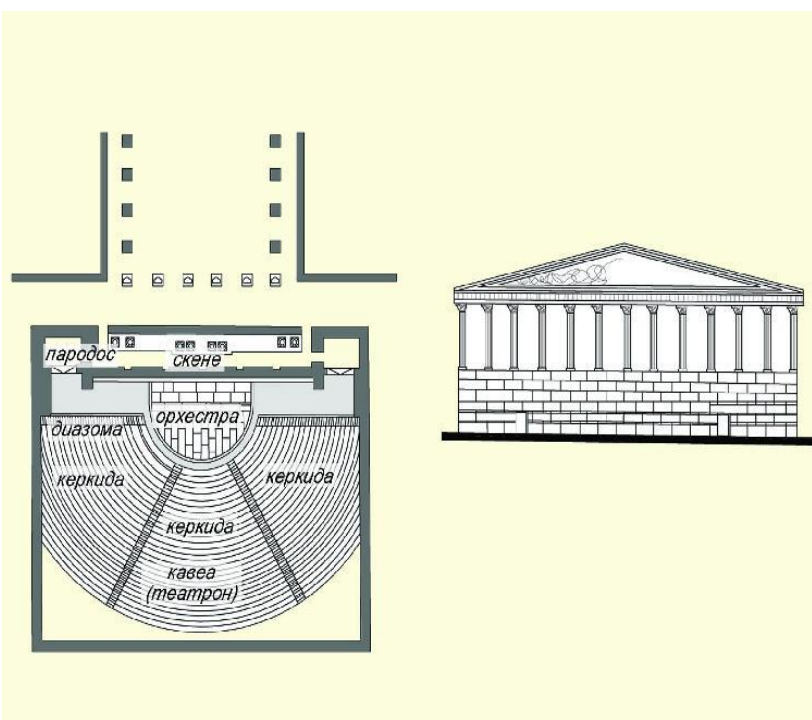
Просто висела кругом: не был украшен театр.

На представлениях народ сидел на ступенях из дерна

И покрывал волоса только зеленым венком.      Перевод Ф. Петровского

Первый постоянный каменный театр был сооружён около 55 г. до н.э. полководцем Гнеем Помпеем Великим и вмещал 17 тысяч зрителей. К концу I в. до н.э. в Риме появилось ещё два театра, вмещающие до 45 тысяч зрителей.

Римский театр отличался от греческого (Ил. №4). Размеры оркестры уменьшились наполовину, она превратилась в полукруг (в эллинистическом театре оркестра занимала три четверти круга). Хора в римских пьесах не было, и места на оркестре занимали знатные зрители. Римский театр был окаймлен роскошным портиком, к которому примыкала **Курия** – зал заседаний сената (в нем в 44 году был убит Ю. Цезарь.)



*Ил. 4. Устройство римского театра (схема)*

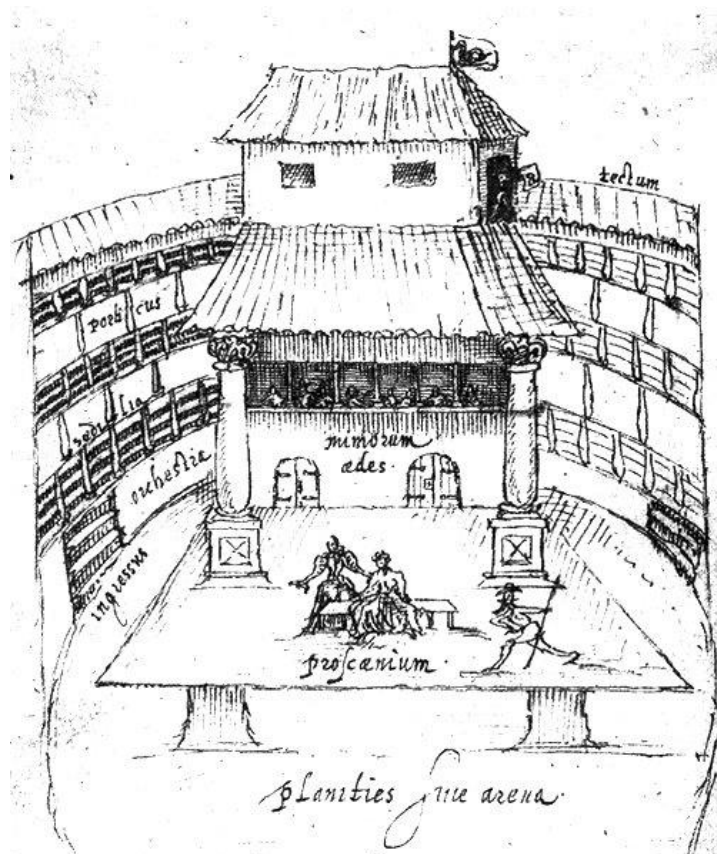
Здание стало единым по высоте – трехэтажным. Амфитеатр выравнивали по высоте со сценами. Появился единый пестрый парусиновый купол, защищающий зрителей от дождя и палящего солнца – **веларий**. Сцена была покрыта монументальным потолком. **Просцениум имел люки и подъемники**. Охлаждал зрителей в театре водопровод. Театр в Риме имел **занавес**; до начала спектакля его опускали в щель просцениума, а в конце спектакля закрывали сцену, поднимая занавес вверх. Римские театры в отличие от греческих сооружали на ровном месте, и амфитеатр поддерживал мощный фундамент со свода-

ми. Описание идеального римского театра дано архитектором Витрувием (I в. до н.э.)

(Более подробно об устройстве театра можно ознакомиться в трактате "Об архитектуре" Витрувия).

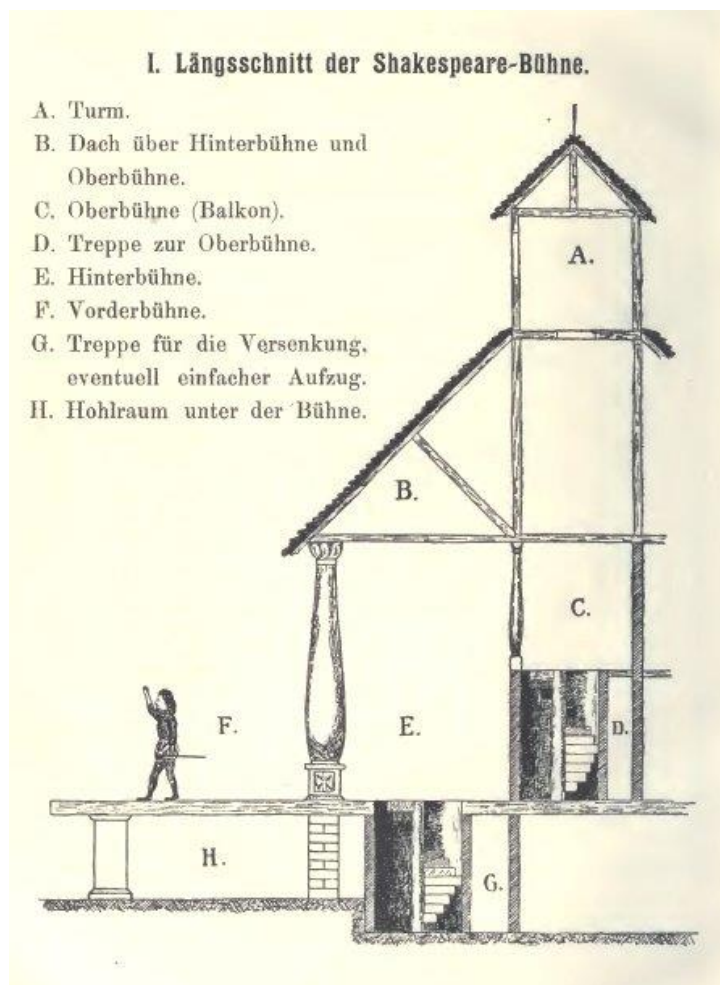
В средние века сценой служили церковные помещения, площади городов и деревень; с расцветом религиозных жанров (мистерия, мистера, моралите) появились сценические площадки различных типов: двухэтажные повозки – педженты (их число соответствовало числу эпизодов мистерии), система фронтально расположенных на прямоугольном помосте беседок, комплекс кабин (по числу мест действия). В XII веке складывается так называемый **симультанный принцип оформления**. Симультанные декорации – это неподвижные декорации, установленные заранее на игровой площадке в определенной последовательности. Переход исполнителя от одной декорации к другой означал перемену места действия.

В Англии XVI века сценой служили помосты во дворах гостиниц, окруженных внутренними галереями (Ил. №5).



Ил. 5. Театр «Лебедь» в Лондоне.  
По рисунку Де-Витта, 1596

В XVII веке в Англии сложился тип так называемой **шекспировской сцены**, представлявшей собой помост, поднятый над землёй на высоту человеческого роста (зрители партера смотрели спектакль стоя). Две колонны, поддерживавшие крышу, разделяли помост на главную и среднюю сцену, за которыми была внутренняя сцена, за ней во 2-м ярусе галереи – верхняя сцена.



*Ил. 6. Английская сцена эпохи Шекспира.  
 Реконструкция Ц. Бродмейера. 1904*

В 1-й половине XVI века в Италии появилась **глубинная перспективная сцена** с просцениумом, с перспективными декорациями улиц (1539г., архитектор С. Серлио). Здесь же в конце XVI – начале XVII вв. возникла **кулисная сцена**, где ритмично расположенные с правой и левой сторон элементы декорационного оформления в сочетании с задниками создавали единство формы сценического действия.

В 1585г. во Флоренции было **введено кулисное оборудование в виде 3-гранных призм – телариев**, в 1639г. в Равенне использовали **выдвижные ширмы** (архитектор Н. Саббатини), в 1619г. в Парме (театр Фарнезе) – **кулисные машины**, получившие распространение в XVIII веке на всех европейских сценах.

**Вращающийся круг.** Сообщения о первом применении круга относятся к 1498г., когда Леонардо да Винчи построил в Милане сценическую конструкцию «рая» с вращающимися вокруг нее семью планетами. **Вращающийся круг**, похожий на современный (на роликовых подшипниках), появился в 1760 г. в японском театре Кабуки. На нем одновременно монтировали декорации трех картин. Устройство приводилось в действие вручную.

В Гамбурге в 1794 г. немецкий актёр и режиссёр Ф. Шредер впервые применил **павильон** – декорацию на рамах, изображавшую интерьер.



В 1884 г. в Будапеште (оперный театр) появилась **сцена, оборудованная гидравлическими подъемниками** на 4 планах. Таким образом, **сцена становится подъемно-опускной**.

В 1896 г. она становится **вращающейся** (Мюнхен, инженер. К. Лаутеншлегер). В «Резиденц-театре» впервые был применен **накладной круг сцены**, приводимый в движение электродвигателем.

К концу второй половины XIX в. увеличивается высота колосников. Сцене придаются карманы.

В России поворотный круг впервые применяется в Малом театре А.П. Ленским (1900).

**Поворотный круг барабанного типа** был разработан при участии К.С. Станиславского в 1902 г. и установлен на сцене МХТ. Размеры этой вращающейся сцены имели в диаметре 17,2 м.

1904 г. – **подъемно-опускная сцена** начинает сочетаться с **накатными площадками** (способ оформления, широко распространённый в крупнейших современных театральных зданиях).

1915 г. – появляется **круг с неподвижной серединой и вращающимся кольцом**. Автор предложения – инженер Г. Демель (Россия).

1918 г. – К.С. Станиславский предлагает **систему подвижных сукон** для спектакля «Роза и крест». Комбинируя передвижные сукна по диагонали сцены параллельно или перпендикулярно получали различные варианты планировки интерьеров.

**Вращающееся устройство зрительного зала** предложено в 1927 г. немецким архитектором В. Гропиусом.

**Кольцевая сцена**, охватывающая зрительный зал была предложена российским театральным художником и режиссером Н.П. Акимовым.

**Кольцевая фурка вокруг зрительного зала** – экспериментальный проект театра с кольцом-фуркой вокруг зрительного зала был разработан в 1964 г. в институте «Гипротейтр» (Москва).

С 60-х г.г. XX века в российской и зарубежной театральной архитектуре началась разработка различных новых типов театрального здания. Наряду с театрами, имеющими традиционную сцену-коробку (новое здание МХАТа, 1972), строятся театры **с открытой сценической площадкой, окружённой местами для зрителей с трёх** (Ленинградский театр юных зрителей, 1962) **или четырёх** (Театр «Арена Стейдж» в Вашингтоне, 1961) **сторон, с кольцевой сценой и вращающимся амфитеатром** (театр в Версале, 1960), с комбинированной сценической площадкой (глубинной, трехсторонней панорамой) в различных сочетаниях (Драматический театр имени М. Горького в Туле, 1970).

**Открытые театры с партером или амфитеатром на земляном холме и сценой, обрамлённой кулисами из зелёных насаждений**, обычно устраивались в парках дворцов и вилл с конца XVII века (амфитеатр в Павловске, 1793).

С конца XIX века **открытые театры двух типов (с открытой и закрытой сценой)** строятся при учебных заведениях и особенно часто в общественных парках (Зелёный театр в Центральном парке культуры и отдыха имени М. Горького в Москве, 1928). Открытые театры построены также в Сочи, Ялте и других городах.

### **Вопросы для самопроверки:**

*Как был устроен древнегреческий театр?*

*Каково устройство древнеримского театра?*

*Что представляла собой сцена средних веков?*

*Как усложняется сценическая техника с течением времени?*

*Каково значение света в театре?*

### **Литература:**

1. Базанов, В. В. Техника и технология сцены / В. В. Базанов. – Л. : Искусство, 1976. – Текст (визуальный) : непосредственный.

2. Извеков, Н. П. Сцена. Ч. 1-2 / Н. П. Извеков. – Л., 1935-40. – Текст (визуальный) : непосредственный.

3. Экскузович, И. В. Техника театральной сцены в прошлом и настоящем / И. В. Экскузович. – Л., 1930. – Текст (визуальный) : непосредственный.

## **Тема 2. ОСНОВНЫЕ ФОРМЫ СЦЕНЫ**

Для осуществления театральной постановки (спектакля, театрализованного представления и т.д.) нужны определенные условия, определенное пространство, в котором будут действовать актеры и располагаться зрители.

**В каждом театре – в специально построенном здании, на площади, где выступают передвижные труппы, в цирке, на эстраде – всюду заложены пространства зрительного зала и сцены.** От того, как соотносятся эти два пространства, каким образом определена их форма и прочее, зависит характер взаимосвязи между актером и зрителем, условия восприятия спектакля или представления. Формообразование зрительных мест и сценической площадки определяется не только социальными и эстетическими требованиями данной эпохи, но и творческими особенностями художественных направлений, утвердившихся на данном этапе развития...

**Зрительское и сценическое пространства в совокупности составляют театральное пространство.**

**В основе любой формы театрального пространства лежат два принципа расположения актеров и зрителей по отношению друг к другу: осевой и центральной.**

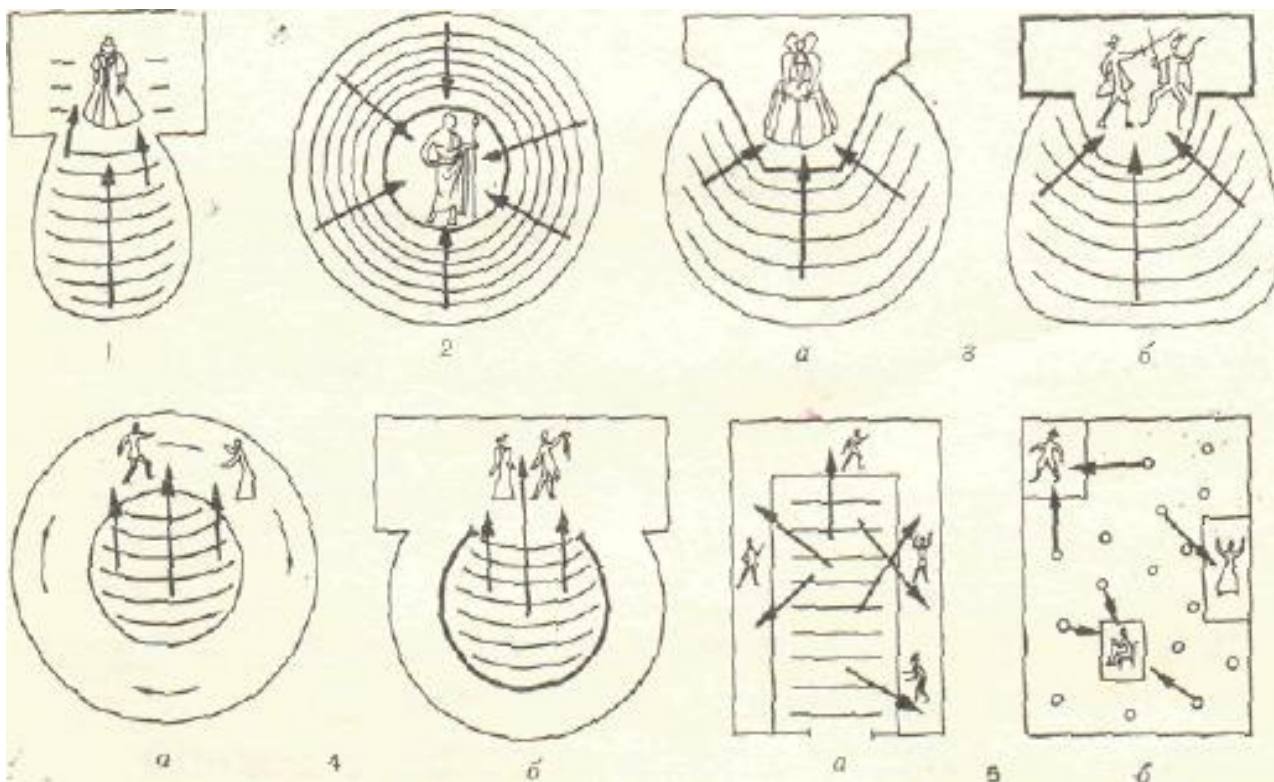
**В осевом решении** сценическая площадка располагается перед зрителями фронтально, и они находятся как бы на одной оси с исполнителями.

**В центральной или, как еще называют, лучевом решении** – места для зрителей окружают сцену с трех или четырех сторон.

**В зависимости от названных решений и в результате эволюции и развития сценической площадки сегодня можно довольно точно произвести классификацию различных форм сцены (Ил. №7):**

**Сценическая площадка, ограниченная со всех сторон стенами, одна из которых имеет широкое отверстие, обращенное к зрительному залу, называется сценой-коробкой.**

Места для зрителей расположены перед сценой по ее фронту в пределах нормальной видимости игровой площадки. Таким образом, сцена-коробка относится к осевому типу театра, с резким разделением обоих пространств. Для сцены-коробки характерно закрытое сценическое пространство, и поэтому она принадлежит к категории закрытых сцен.



*Ил. 7. Основные формы сцены: 1 – сцена-коробка; 2 – сцена-арена; 3 – пространственная сцена (а – открытая площадка, б – открытая площадка со сценой-коробкой); 4 – кольцевая сцена (а – открытая, б – закрытая); 5 – симультианная сцена (а – единая площадка, б – отдельные площадки)*

**Сцена-арена** имеет произвольную по форме, но чаще круглую площадку, вокруг которой расположены зрительские места. Сцена-арена представляет собой типичный пример центрального театра. Пространства сцены и зала здесь слиты воедино.

**Пространственная сцена** – это собственно один из видов арены и тоже относится к центральному типу театра. В отличие от арены, площадка пространственной сцены окружена местами для зрителей не со всех сторон, а только частично, с небольшим углом охвата. В зависимости от решения пространственная сцена может быть и осевой и центральной. В современных решениях для достижения большей универсальности сценического пространства пространственная сцена часто сочетается со сценой-коробкой.



**Сцена-арена и пространственная сцена принадлежат к сценам открытого типа и часто называются открытыми сценами.**

**Кольцевая сцена** бывает двух типов: закрытая и открытая. В принципе это сценическая площадка, выполненная в виде подвижного или неподвижного кольца, внутри которого находятся места для зрителей. Большая часть этого кольца может быть скрыта от зрителей стенами, и тогда кольцо используется как один из способов механизации сцены-коробки. В наиболее чистом виде кольцевая сцена не разделяется со зрительным залом, находясь с ним в едином пространстве. Кольцевая сцена относится к разряду осевых сцен.

**Сущность симультанной сцены заключается в одновременном показе разных мест действия на одной или нескольких площадках, расположенных в зрительском пространстве.**

Разнообразные композиции игровых площадок и мест для зрителей не позволяют отнести эту сцену к тому или иному типу.

**Базисной сценой современного театра является сцена-коробка.**

**Вопросы для самопроверки:**

*Дайте характеристику основных форм сцены.*

*В чем заключаются принципиальные различия основных форм сцены?*

**Литература:**

Базанов, В. В. Техника и технология сцены / В. В. Базанов. – Л. : Искусство, 1976. – Текст (визуальный) : непосредственный.

### **Тема 3. УСТРОЙСТВО СОВРЕМЕННОЙ СЦЕНЫ-КОРОБКИ (ОСНОВНЫЕ ЧАСТИ СЦЕНЫ, ПРОПОРЦИИ ОСНОВНЫХ ЧАСТЕЙ)**

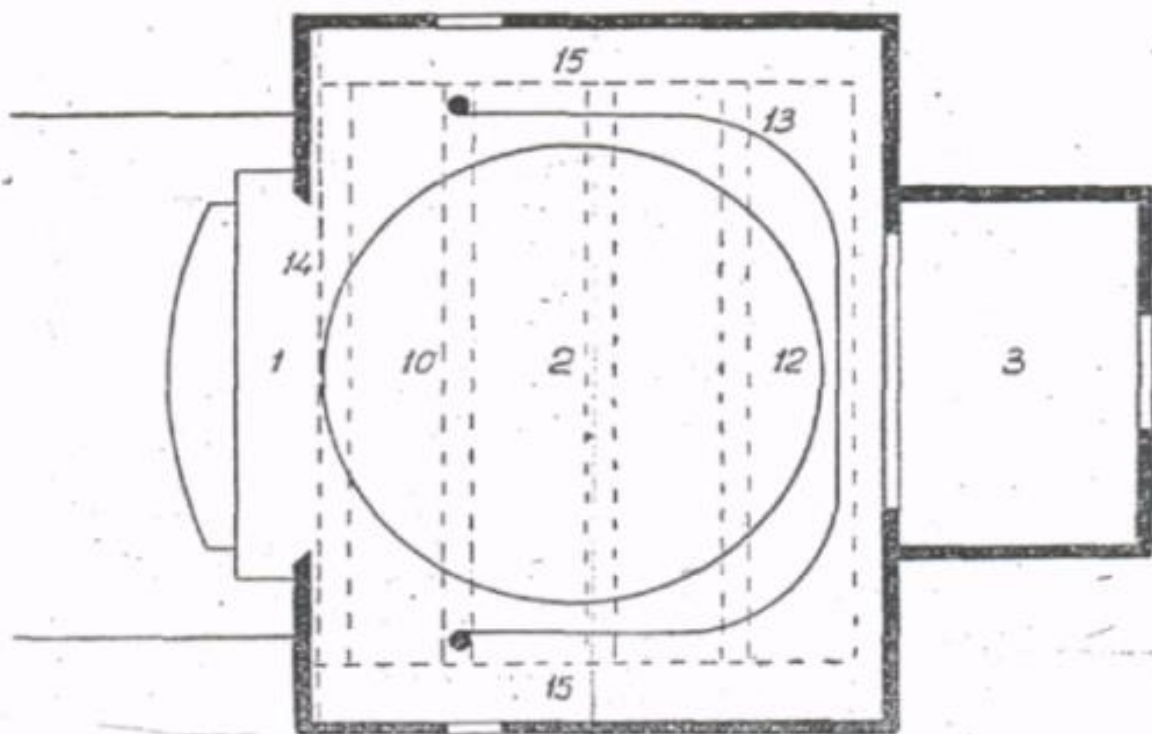
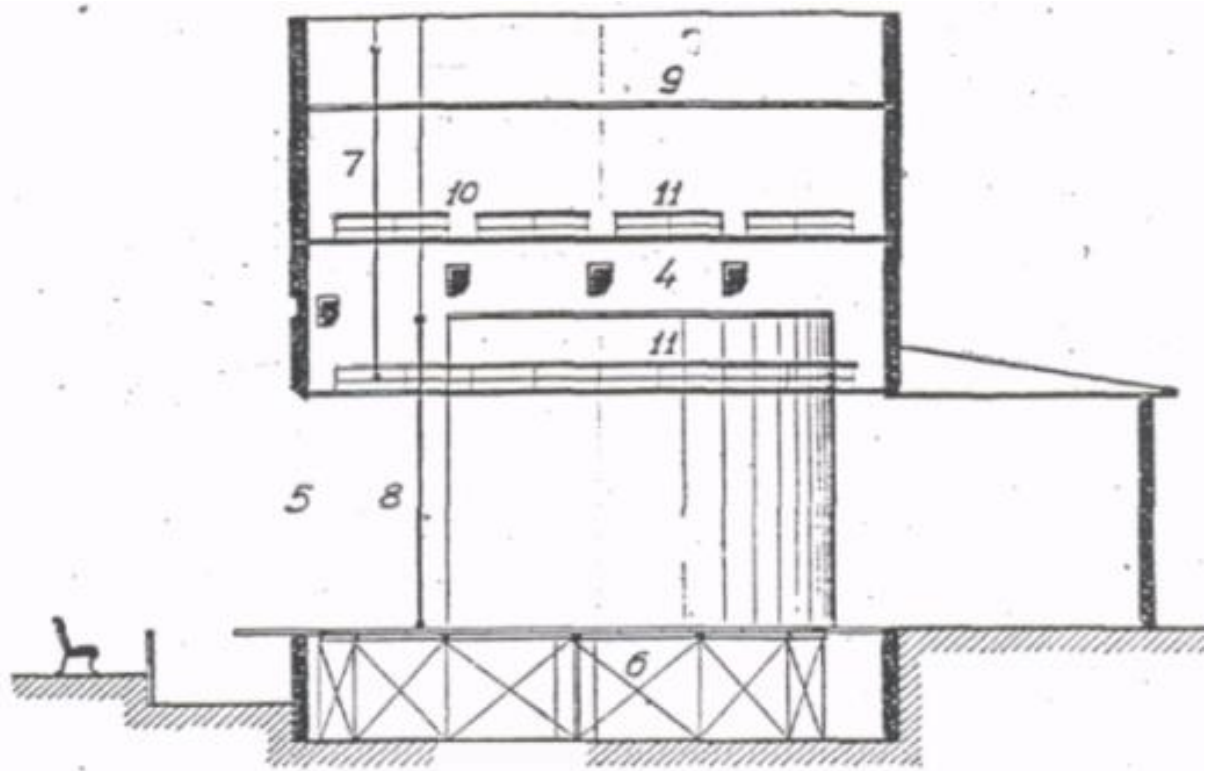
**Современная сцена-коробка представляет собой помост, приподнятый над уровнем пола зрительного зала, окруженный с четырех сторон стенами (Ил. №8).**

В стене, обращенной в зрительный зал, имеется прямоугольной формы отверстие.

**Разрез сцены по вертикали**

Сценическая коробка **по вертикальному сечению** распадается на три основные части: нижняя, средняя, верхняя сцена.

**Нижняя сцена представляет собой Трюм** – помещение, находящееся под сценой. В трюме находятся механизмы привода круга, подъемно-опускных площадок и прочее оборудование. **Нижняя сцена используется для устройства люков-спусков со сцены и для осуществления различных эффектов.** Площадь трюма обычно равна площади основной сцены, за вычетом места, отведенного для склада мягких декораций, – «сейфа». Высота трюма зависит от механизации планшета сцены – конструкции поворотного круга и подъемно-опускных площадок. Однако при любых условиях высота трюма не может быть меньше 1,9м, считая от пола до нижних плоскостей верхних конструкций.



Основные части сцены и ее оборудование:

1 — авансцена, 2 — сцена, 3 — зрещисцена, 4 — софиты, 5 — зеркало сцены, 6 — трюмные помещения, 7 — поднятая декорация, 8 — опущенная декорация, 9 — колосники, 10 — переходные мостики, 11 — рабочие галереи, 12 — поворотный круг, 13 — панорама, 14 — красная линия сцены, 15 — боковые карманы

**Ил. 8.** Устройство современной сцены-коробки.

Вверху — разрез сцены по вертикали, внизу — разрез сцены по горизонтали

### **Средняя сцена – от планшета до колосников.**

**Планшетом** называется пол сцены, деревянный настил, служащий местом для игры актеров и установки декорационного оформления.

**Колосники** – решетчатый потолок сцены. На колосниках размещаются блоки декорационных, индивидуальных, софитных подъемов и прочее верховое оборудование.

Заканчивается верхняя сцена дымовым люком и крышей.

### **Разрез сцены по горизонтальному сечению.**

**Сцена по горизонтали** тоже имеет три основные части: **авансцена, игровая (основная площадка) сцена, аррьерсцена** (задняя сцена с порталной аркой меньшего размера).

На уровне планшета к сцене со стороны зрительного зала примыкает ее **передняя часть – авансцена**, сзади – **аррьерсцена**, а с боков – так называемые **карманы**.

**Авансцена** – это участок сцены, выходящий в зрительный зал за линию занавеса. В современных театрах авансцена зачастую включается в объем сценической коробки и снабжается всем необходимым набором механического оборудования для перемены декораций. Передняя сцена используется как место для игры актеров перед занавесом в непосредственной близости от зрителей. Она может обыгрываться как отдельно от главной сцены, так и в сочетании с нею.

Границей между игровой сценой и ее передней частью служит **красная линия** – линия, по которой проходит антрактовый занавес. Иногда **красной линией** называют часть сцены, на которую опускается **огнезащитный занавес**.

**Игровой сценой** называется **средняя часть сцены, лежащая в пределах нормальной видимости из зрительного зала**. С боков она ограничивается кулисами, а сзади каким-либо фоном...

Вся площадь игровой сцены разбивается на условные участки, идущие параллельно рампе. Эти участки называются **планами сцены**. Отсчет планов начинается от красной линии (в залах вместимостью 800 и более человек). Сначала идет **нулевой план, за ним первый, второй и т. д.** до аррьерсцены. Прежде границей, отделяющей один план от другого, служили кулисы и падуги, висевшие на постоянных местах... В залах вместимостью менее 800 человек отсчет планов ведется от линии антрактового занавеса.

Кулисы и падуги составляют ряд арок, подвешенных параллельно рампе. Пространство сцены, лежащее между этими арками, и определяло площадь каждого плана. В современном театре это понятие сохранилось, но получило более широкое значение. Формально границей плана сцены считается линия софитных батарей. Это, пожалуй, единственный признак, по которому можно разделить сценическое пространство.

Игровая сцена сообщается с авансценой при помощи порталного отверстия. **Архитектурная арка, обрамляющая это отверстие, называется порталом сцены**. А пространство, заключенное внутри порталной арки – **зеркалом сцены**.

В театрах классического типа зеркало сцены несколько меньше размеров порталной арки, так как сверху оно обрезается специальной падугой – арлекином.

**Арлекин служит для маскировки подошвы огнестойкого и конструкции дороги антрактового занавеса.**

Специальные кулисы и падуги, находящиеся за порталной аркой, могут изменять размеры сценического отверстия, образуя так называемое рабочее зеркало сцены или рабочий портал. Они могут быть мягкими или жесткими передвижными (портальные башни).

По бокам сцены располагаются дополнительные резервные площадки, называемые **карманами**. В отличие от боковых пространств сцены, карманы находятся за пределами сценической коробки и поэтому имеют пониженную высоту, приблизительно равную высоте портала. **Карманы служат для заготовки декораций**, собранных на накатных площадках-фурках. Поскольку наиболее активно обыгрываемой площадью являются первые планы сцены, помещения карманов размещаются в этой зоне.

**Арьерсцена**, или иначе задняя сцена, представляет собой, отдельное замкнутое пространство, примыкающее к задней части игровой сцены. От нее она отделяется капитальной стеной с широким арочным проемом. Устройство и назначение арьерсцены аналогично карманам. Ее пространство часто используется для установки проекционной аппаратуры, работающей на принципе рир-проекции, т. е. проекции «на просвет». В ряде случаев, когда требуется особенно большая глубина сценического пространства, площадь арьерсцены включается в игровую часть и на ней устанавливаются декорации. Вот почему помещение задней сцены делается высоким и снабжается подъемными устройствами.

**Согласно требованиям противопожарной безопасности, арка арьерсцены изолируется со стороны главной сцены огнестойким занавесом. Сцены в театрах вместимостью менее 800 чел. оснащаются системой водяного пожаротушения или пожарными гидрантами и огнетушителями.**

### **Пропорции основных частей сцены**

Определение пропорций между основными частями сцены является делом чрезвычайной важности. **От того, насколько правильно определены взаимоотношения различных частей сценического пространства, зависит качество самой сцены, ее пригодность к профессиональной работе.**

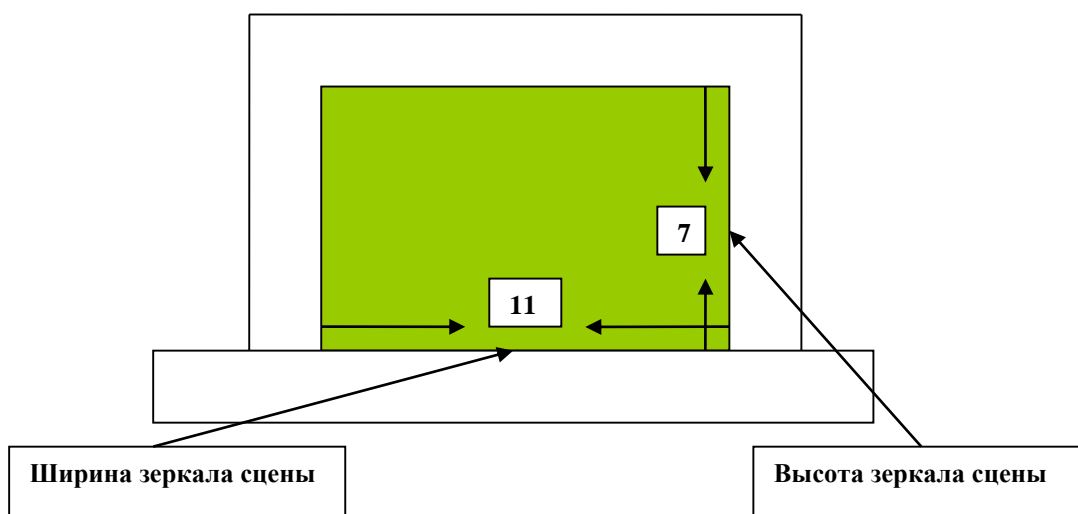
Отправной точкой в определении главных размеров сцены служат размеры порталного отверстия.

**Пропорциональное соотношение ширины зеркала сцены к его высоте как 11:7 считается классическим, хотя всегда были отступления от этого соотношения в силу самых различных причин (Ил. 9)**

Все линейные размеры сцены и карманов – **ширина, глубина, высота** – теснейшим образом связаны со значением ширины порталной арки, точно так же, как все их высоты находятся в прямой зависимости от высоты порталного отверстия.

**Ширина сцены превышает ширину портала в два раза, а глубина составляет от 1,5 до 1,8 этой величины.**

Высота от планшета до колосников по отношению к высоте портала имеет особенно важное значение. **Тройной запас высоты** обеспечивает полную уборку подвесных декораций, минимальное применение падуг и достаточное раскрытие сценического пространства...



*Ил. 9. Пропорции размеров зеркала сцены*

Все эти данные по определению размеров сцены не являются строго обязательными. Они фиксируют основные отправные точки и могут быть изменены в процессе проектирования в ту или иную сторону...

Уточненные размеры сцены зависят от многих причин: вида механизации сцены, конкретной конструкции механизмов, от решения сценического горизонта и т. д. и т. п.

**Вопросы для самопроверки:**

*Почему современная сцена получила название сцена-коробка?*

*Может ли сцена Вашего ДК считаться сценой-коробкой?*

*Перечислите основные части сцены-коробки по вертикали.*

*Назовите основные части сцены по горизонтали.*

*Что такое зеркало сцены?*

*Для чего сцена оснащается карманами?*

*Можно ли на красной линии устанавливать декорации и располагаться актерам?*

*Какое значение имеют для Вас планы сцены?*

*Перечислите пропорции основных частей сцены.*

*В чем заключается смысл соблюдения пропорций основных размеров сцены?*

**Литература:**

Базанов, В. В. Техника и технология сцены / В. В. Базанов. – Л. : Искусство, 1976. – Текст (визуальный) : непосредственный.



## Тема 4. МЕХАНИЗАЦИЯ СЦЕНЫ-КОРОБКИ

Сложность современных театральных постановок обуславливает широкое применение на сцене различных **механических устройств, ускоряющих и облегчающих рабочие процессы**, связанные с подготовкой и проведением спектакля, представления.

Все **механические устройства** (машинерия сцены) **способствуют быстрой смене оформления, сокращают время перестановки декораций, с их помощью создаются различные сценические эффекты: внезапные появления и исчезновения, полеты, разрушения и т.п., их использование вносит динамику в сценическое действие и т.д.**

Все механическое оборудование сцены можно разделить на:

1. основное.
2. вспомогательное.

К **основному механическому оборудованию относятся:**

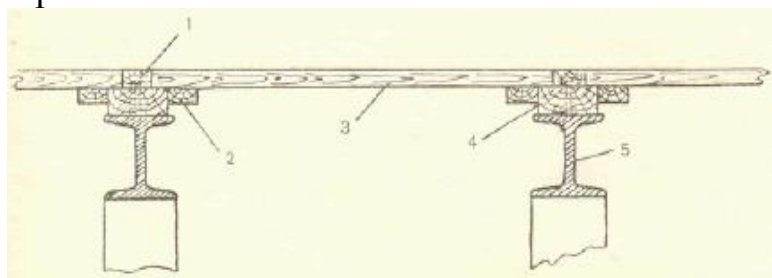
- механизация планшета.
- механизмы верхней сцены.

**Отдельную группу сценических механизмов составляют полетные устройства.**

### Планшет сцены и его механизация

Самым распространенным видом планшета сцены является разборный щитовой планшет (Ил. 10). Вся игровая часть сцены покрывается отдельными съемными щитами, а закулисные пространства – сплошным дощатым настилом. Наличие съемных щитов дает возможность устройства различных отверстий и люков-провалов, необходимых как для осуществления некоторых сценических эффектов, так и спуска актеров со сцены в трюм.

Современный планшет строится по единой схеме, независимо от способа механизации. Деревянный настил укладывается на несущие балки каркаса сцены. Каркас сцены представляет собой ряд металлических или бетонных балок, положенных параллельно рампе, начиная от красной линии. Расстояние между балками колеблется в пределах от 1,2 до 1,5 м. Этого расстояния достаточно для устройства игрового люка.



*Ил. 10. Планшет сцены:*

- 1 – междущитовая прокладка; 2 – шпонка; 3 – щит настила;  
4 – подщитовая прокладка; 5 – балка каркаса.*

Планшет сцены изготавливается из доброкачественной мелкослойной древесины сосновой породы. Все крупные и средние по размерам сучки высверливаются, а получившиеся отверстия заделываются деревянными пробками на клею. Как для любых полов, на настил сцены идут шпунтовые доски.

Большое значение для качества планшетного настила имеет влажность древесины, которая не должна превышать 15%.

Настил планшета и все несущие конструкции рассчитываются на равномерно распределенную вертикальную нагрузку не менее  $400 \text{ кг/м}^2$  с запасом прочности, равным 1,4.

Планшетные щиты, как и весь настил, собирают из брусков, поставленных на ребро. Как показывает опыт, «палубный» настил меньше коробится, не скалывается от забиваемых в него гвоздей и очень долговечен.

В процессе эксплуатации необходимо следить за тем, чтобы планшет сцены всегда был ровным, но не скользким. Выступающие металлические части – головки болтов, шурупов и пр. – утапливаются в древесину не менее, чем на 1 мм.

Один раз в неделю назначается влажная уборка – мытье сцены с применением мыла или синтетических моющих средств. Сцену можно мыть только в ночное или ранне-утреннее время, т. е. не менее чем за 12 часов до начала спектакля, концерта.

Систематическая очистка и увлажнение воздуха производится как переносными, так и стационарными установками – гидропультами, распылителями и т.д.

### Вращающийся планшет сцены

Поворотный круг является одним из самых распространенных средств механизации сцены. Первое применение круга на европейской сцене преследовало довольно простую цель – быструю смену строенных декораций. В современном театре применение круга дает возможность разворачивать действие в меняющемся пространстве, осуществлять приемы кинематографической панорамы, крупного плана. Динамика круга часто используется для построения особо выразительных мизансцен, усиления эмоционального воздействия. В некоторых случаях для этого даже не требуется декорационное оформление, а достаточно вращения самой сцены.

В самом общем виде поворотный круг – вращающаяся часть планшета с установленными на нем декорациями и мебелью, необходимая для быстрой смены оформления, внесения динамики в действие спектакля, создания некоторых сценических эффектов (Ил. 11).

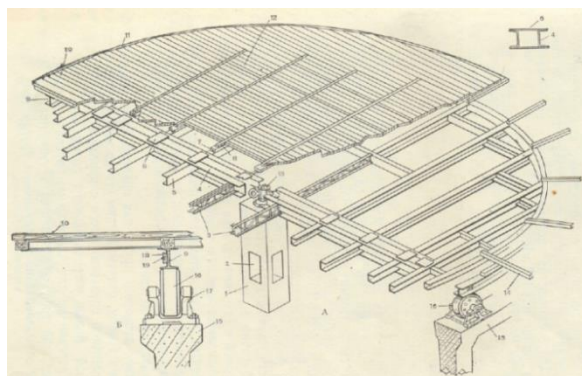


**Ил. 11.**

*Поворотный круг-диск*

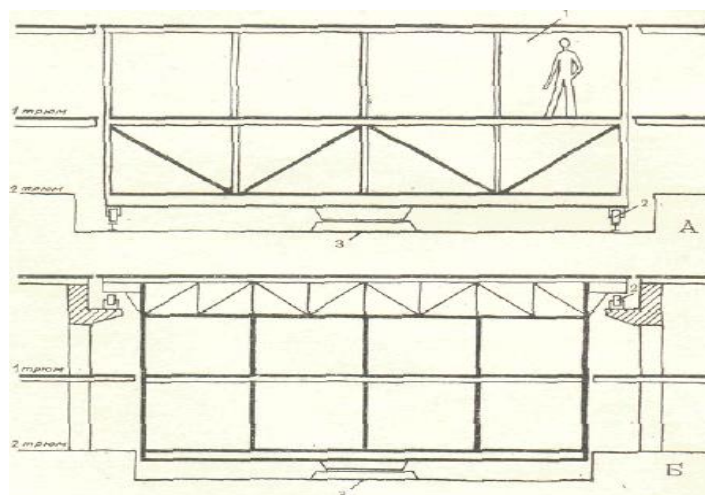
По конструкции круги разделяются на три типа – врезные дисковые, барабанные и накладные.

**Врезной дисковый круг** – это плоский диск, врезанный в планшет сцены так, что уровень настила круга точно совпадает с уровнем настила всей сцены. Вращающийся диск снабжается съемными щитами для образования люков (Ил. 12).



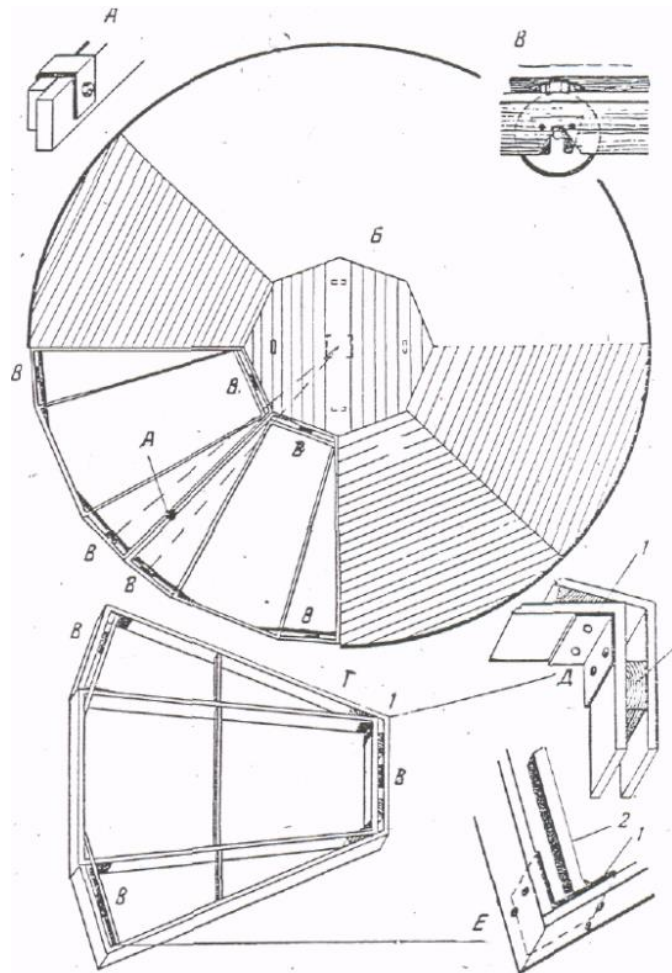
*Ил. 12. Врезной дисковый круг*

**Барабанный круг** представляет собой двух- или трехэтажную конструкцию, верхний этаж которой находится на одном уровне с планшетом сцены. В плоскость круга вписываются отдельные площадки, поднимаемые и опускаемые при помощи электропривода или гидравлики. Подъем и спуск площадок может производиться одновременно с вращением круга. Сочетание вертикального и вращательного движения значительно повышает художественные возможности поворотной сцены (Ил. 13).



*Ил. 13. Схема барабанного круга:  
а – круг с нижним расположением катков;  
б – круг с верхним расположением катков;  
1 – каркас круга; 2 – каток; 3 – опора*

Наряду с этими стационарными устройствами большое распространение получили **накладные круги**. Само их название говорит о том, что это временные сооружения, накладываемые поверх основного планшета (Ил. 14).



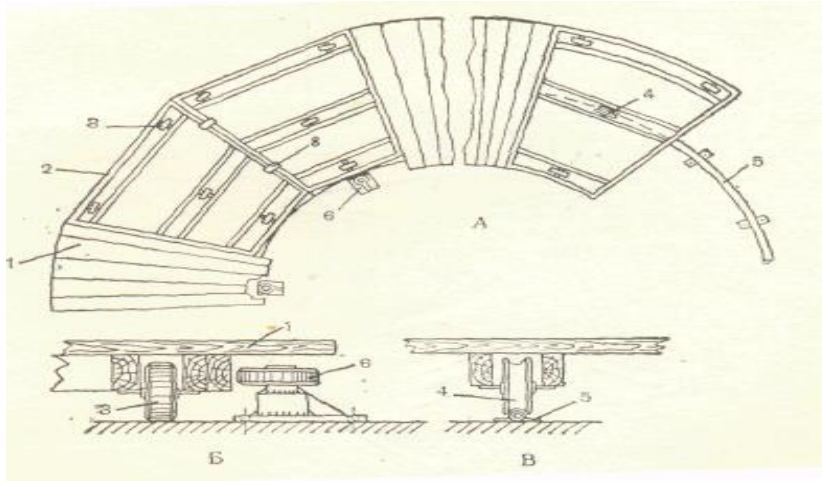
**Ил. 14.**

- Небольшой накладной поворотный круг из металла и дерева на роликах:*
- а – скоба для скрепления секций;*
  - б – средняя неразборная часть круга на 4-х роликах;*
  - в – ролик и его крепление;*
  - г – секция – 1/8 часть – разборного круга;*
  - д – угловое соединение:*
    - 1 – металлический угольник на болтах;*
    - 2 – деревянные бобышки;*
  - е – угловое соединение:*
    - 1 – металлический угольник на болтах;*
    - 2 – приваренный уголок.*

Несложные конструкции разборных кругов легко монтируются на планшете во время установки декораций и убираются по окончании спектакля. Они не связаны законом соотношения диаметра к ширине портала и могут быть использованы на сценах любых размеров.

**Вращающееся кольцо сцены**, так же как и круг может быть плоским, барабанным и накладным. Конструкция каркаса, настила и система привода во многом сходна с такими же устройствами поворотного круга (Ил. 15).





**Ил. 15.** Кольцо накладное: а – общий вид;  
 б, в – центровка кольца;  
 1 – настил; 2 – каркас кольца; 3 – каток;  
 4 – ребордный ролик;  
 5 – трубчатый рельс; 6 – центрирующий каток

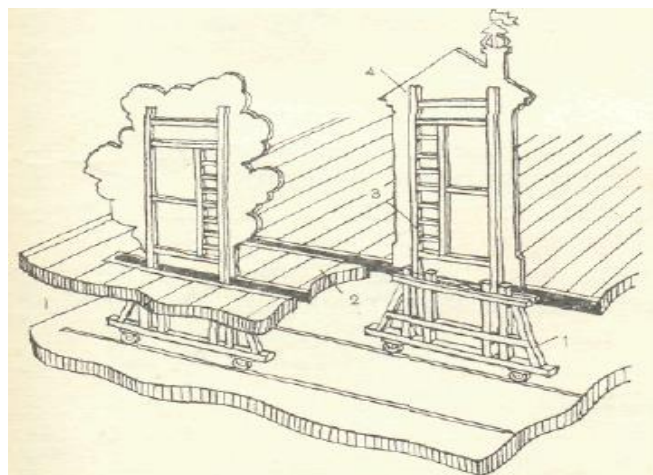
### Кулисные машины

Кулисные машины – один из самых старейших видов оборудования сцены. При наличии кулисных машин значительно упрощается техника крепления и подачи на игровую часть многих элементов декораций. **С их помощью могут «раздвигаться» или «разрушаться» стены, «плыть» корабли, проходить различные панорамы и многое другое.** Кулисные машины оказывают большую помощь в решении проблемы бесшумного привода фурок и точной направленности их движения.

*Интересным примером использования этой, незаслуженно забытой, техники может служить монтировочное решение спектакля «Назначение» по пьесе А. М. Володина в московском театре «Современник» (1963). Принцип кулисных машин здесь был использован для открытого движения по сцене мебели. На глазах у публики из-за кулис выезжали письменные столы, диваны, распределяясь по точно заданной мизансцене.*

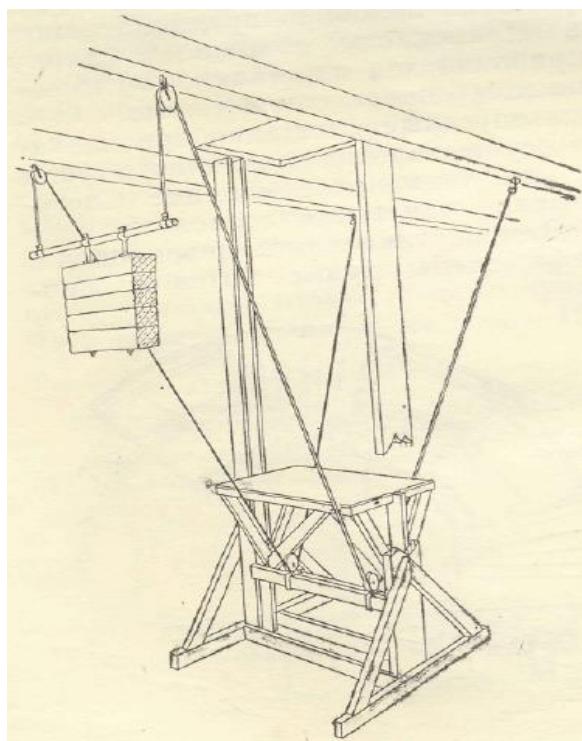
**Основа кулисной машины, так называемый кулисный станок,** представляет собой деревянную или металлическую раму с ходовыми колесами в нижней части (Ил. 16). Катки станка катаются по рельсам, проложенным по полу первого трюма, а рама постоянно находится в прорези – щели планшета сцены. Таким образом, кулисный станок свободно может перемещаться по рельсам трюма, устойчиво скользя в планшете щели, не требуя при этом никаких дополнительных креплений. К кулисному станку сверху крепится любая конструкция: рамы для установки широких стенок, стойки для монтировки низких декораций – колонн, деревьев и пр. Кулисный станок может заканчиваться съемной лестницей, телескопической мачтой, приспособлением для полетов и т. п. Важно, чтобы толщина верхней части станка, находящейся в щели, была не более 50 мм.





**Ил. 16.** Кулисная машина:  
 1 – кулисный станок; 2 – планшет;  
 3 – рама кулисного станка; 4 – декорация

Среди других механизмов сцены в современной практике **используются люк-трап** – подъёмно-опускной механизм для спуска и подъема персонажей или частей декораций из трюма и в трюм, а так же для создания различных сценических эффектов (Ил. 17). Его еще называют **люк-провал**, рассчитанный на подъем и спуск одного человека. Предназначен для осуществления различного рода сценических эффектов, таких как «таяние Снегурочки», накрытых столов в виде «скатерти-самобранки» и пр.



**Ил. 17.** Люк-трап

**Теларии** (ит. telari, от tela – полотно) – приспособление для смены декораций, применявшееся в западно-европейском театре в XVI-XVII вв. Прототипом телариев можно считать **периакты** античного театра.

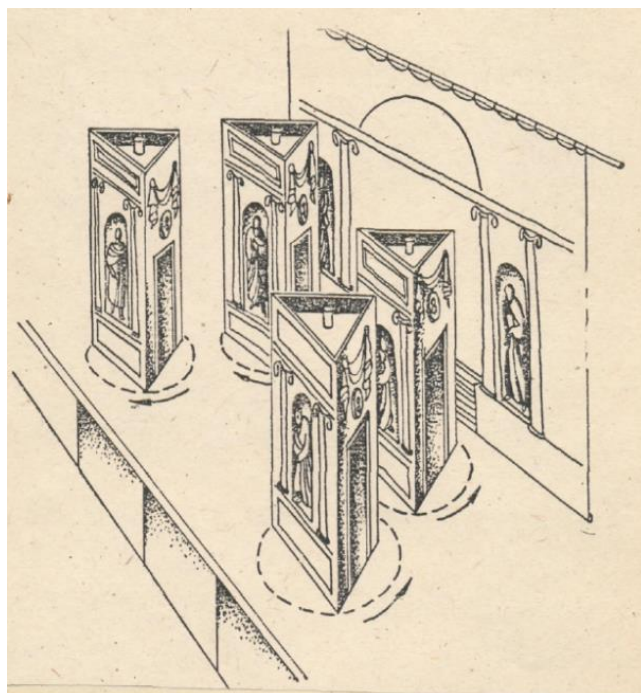
**Периакты** (греч. – вращающийся) – в античном театре трехгранные вращающиеся призмы с рисованными стенками. Помещались по обе стороны сцены и имели одинаковую с ней высоту. Дополняли декорацию спектаклей живописными изображениями местности. Поворот правой периакты означал перемену местности, а поворот обеих – перемену страны.

Служили они также в качестве кулис. Их появление относится приблизительно к IV в. до н. э.

**Теларии** конструировались в виде прямоугольных призм, составленных из 3-х рам с натянутым на них холстом, на котором были написаны дома, деревья, скалы и т.д. (Ил. 18).

Каждая призма снабжалась поворотной осью, пропущенной через один из ее углов в трюм сквозь планшеты сцены, и поворачивались в ту или другую сторону с помощью специального рычага.

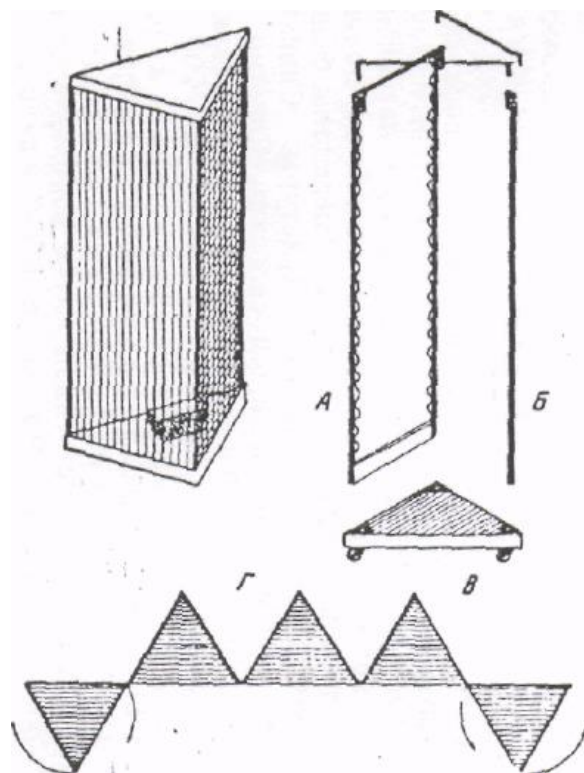
Теларии, расположенные по краям 1-го, 2-го и других планов сцены, создавали впечатление глубины. Во время действия рамы, навешенные с тыловой стороны телариев, менялись. При повороте теларий менялся раздвижной живописный задник. Изобретение телариев приписывается итальянскому художнику Б. Буонталенти, применившему их в 1585г. при постройке театрального зала и сцены во Флоренции. В дальнейшем были использованы архитектором Й. Фуртенбахом в Германии (XVIIв.).



**Ил. 18. Теларии**

### **Поворотные призмы-ширмы**

В сегодняшней театральной практике достаточно распространены **поворотные призмы**, как механизмы, способствующие быстрой смене декораций, внесению динамики в сценическое действие, а также как прием оформления. В некоторых учебниках этот механизм обозначен как «декорации на поворотных осях» (Ил. 19).



**Ил. 19. Поворотные призмы:**  
*а – металлическая рама;*  
*б – стойка; в – фурка;*  
*г – комбинация оформления*  
*из нескольких призм*

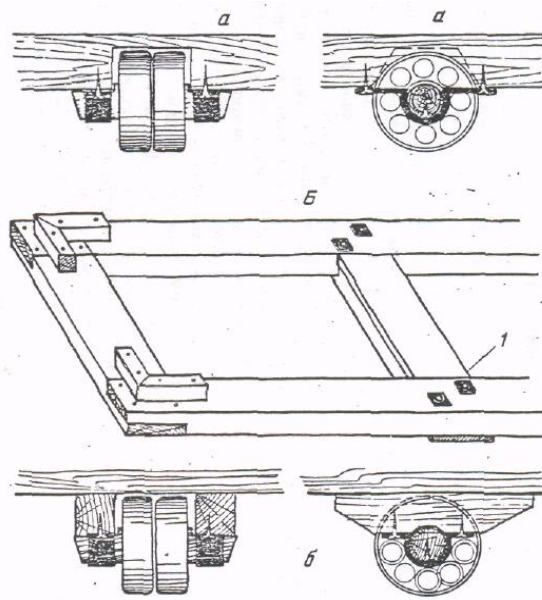
Несколько ширм (деревянная рама, обтянутая холстом и «расписанная»), количество которых зависит от творческих и технических задач, монтируются на одной общей жесткой раме – фурке. В раме – приспособление для осей стенок (труба, укрепленная в середине стенки внутри ее деревянной конструкции). Благодаря вращению стенок вокруг оси, быстро происходит смена места действия расширяются мизансценические возможности, меняется или поддерживается необходимый темпо-ритм и т.д.

Могут быть установлены по принципу павильонных стенок или по прямой на заднем плане сцены. С поворотом стенок может меняться их цвет, фактура, освещение, детали оформления...

**Накатные площадки (фурки)**, имевшие в древнегреческом театре название **экиклема** (греч. – букв. выкатывание) – подвижная площадка в древне-греческом театре, выкатывавшаяся на оркестру из здания сцены в тех случаях, когда требовалось показать события, происходившие внутри дома, дворца или храма. В трагедиях при помощи экиклемы разыгрывались обычно сцены убийства, происходившие внутри здания, в комедиях она применялась при пародировании трагедии.

Накатные площадки или **фурки** служат для перемещения строенных декорационных комплексов (Ил. 20). Стационарные площадки размещаются в карманах сцены и на аръерсцене. Размеры фурок стационарного типа опреде-

ляются размерами порталного отверстия. Обычно их длина равна или несколько превышает ширину портала, а ширина занимает примерно одну треть глубины сцены. Таким образом, фурка представляет собой самостоятельную передвижную сцену, перекрывающую порталное отверстие и несущую полное оформление одной картины спектакля. **Фурки по способу движения делятся на фурки прямого хода и на радиусные.**



*Ил. 20. Простейшие фурки:  
 а – фурка, основа которой – щит;  
 б – крепление ролика;  
 б – фурка, основа которой – рама;  
 1 – крепление средника;  
 б – крепление роликов на бобышках*

### **Верховое оборудование сцены**

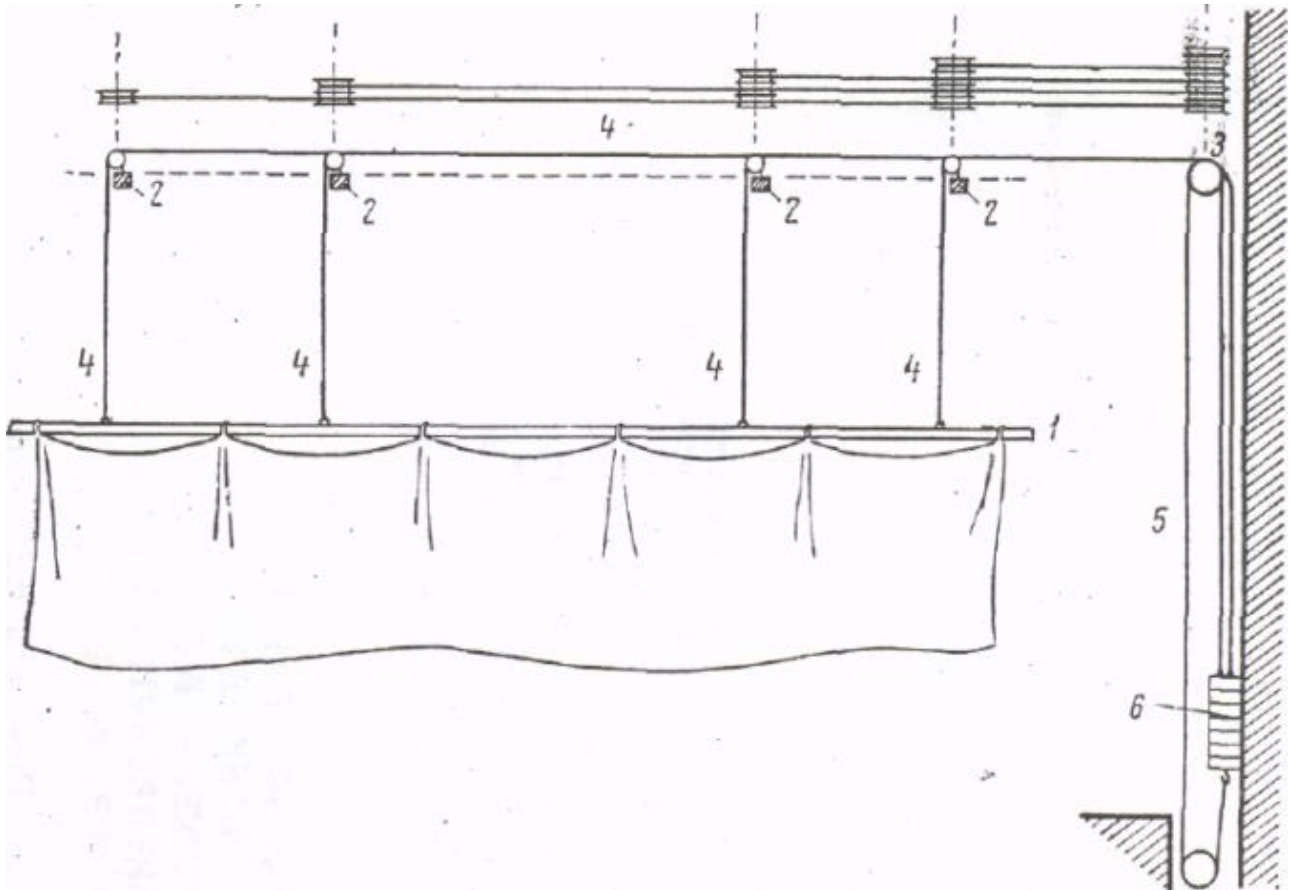
Верховое оборудование сцены составляют **декорационные, индивидуальные и софитные подъемы**, принадлежащие к главным видам механического оборудования сцены. С помощью верхового оборудования и, главным образом, декорационных подъемов осуществляется не только моментальная смена декораций, но во многом облегчается решение разнообразных монтажных задач, монтаж отдельных конструкций при сборке.

**Штанкетные декорационные подъемы** предназначены для спуска и подъема различных элементов декорационного оформления и подвески одежды сцены – кулис, падуг, занавесов. Принцип их действия основан на уравнивании веса декораций системой противовесов или, иначе, контргрузов.

**В самом простейшем виде подъем можно представить как канат, переброшенный через блок. К одному концу каната прикрепляется полезный груз, к другому – равный ему по тяжести противовес.** Поскольку декорации, особенно мягкие, не могут крепиться к одной точке, штанкетный подъем имеет



не один канат, а несколько. К одним концам тросов-канатов прикрепляется длинный стержень из дерева и металла, называемый **штанкетом** (отсюда и название подъема), а другие концы через систему блоков соединяются вместе на устройстве противовеса (Ил. 21).



**Ил. 21.**

*Схема устройства штанкетного декорационного подъема:  
 1 – штанкетный брусок; 2 – колосниковая решетка с блоками;  
 3 – «семейный» блок; 4 – трос; 5 – приводной канат;  
 6 – контргруз (противовес)*

Тросы, идущие от штанкета, огибают блоки, установленные на колосниках. Каждый блок имеет разное количество канавок. Самый дальний от противовеса блок имеет одну канавку, так как через него проходит только один трос. Второй блок – две канавки – для двух тросов и так далее. На боковой стене сцены устанавливается сборный блок.

Этот блок имеет узкие канавки, по числу несущих тросов, и одну широкую для тягового пенькового каната. Так как, во избежание перекоса, тяговый канат должен крепиться к центру противовеса, канавка для каната протачивается в середине сборного блока. Несущие тросы, обогнув сборный блок, опускаются вниз и прикрепляются к верхней прицепной скобе противовеса.

Управление штанкетным подъемом производится специальным канатом, соединяемым с противовесом. Один конец тягового каната прикрепляется к



верхней части противовеса, а другой, обогнув блок, расположенный на колосниках, и блок, находящийся в трюме, привязывается к низу противовеса. Таким образом, приводной канат представляет собой бесконечную петлю, в середину которой помещен противовес. Если потянуть внешнюю ветвь каната вниз, противовес начнет подниматься, а штанкет – опускаться вниз. И, наоборот, при спуске противовеса штанкет поднимается вверх.

Чтобы привести подъем в действие, нужно приложить усилие, направленное на преодоление трения в системе блоков. Абсолютно точное уравнивание подъема невозможно, так как чугунные плитки контргруза, насаживаемые на противовес, имеют несколько стандартных значений. Их вес обычно составляет 6, 8, 12 и более килограммов. Разница между весом декораций и тяжестью противовеса гасится за счет трения в механизме подъема.

**Крепление штанкетного подъема к поручню галереи производится специальным приспособлением – закрепом.**

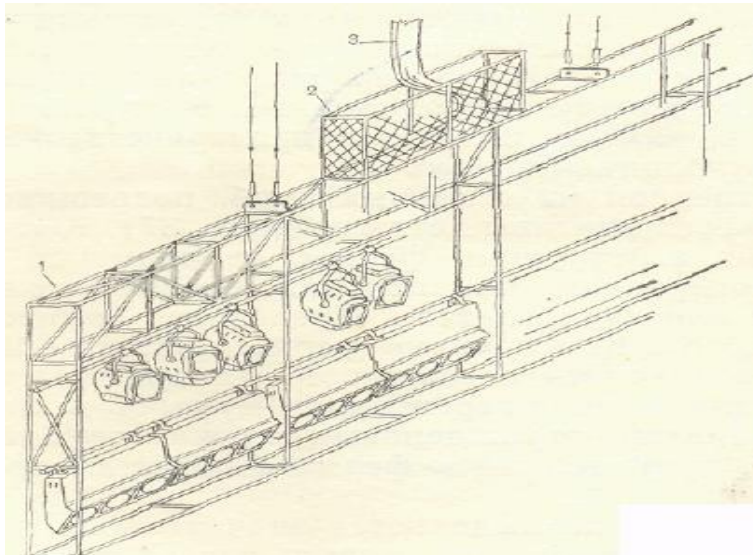
**Максимальная грузоподъемность штанкетного подъема с ручным приводом – 300 кг, с механическим – 500кг. Штанкет может быть изготовлен из дерева – брус сечением 6х12 см, длина зависит от размеров сцены. Металлический штанкет – из трубы диаметром от 40 до 60мм и более. Любой штанкет должен быть подвешен не менее чем за три троса. Канат (бесконечная веревка) должен иметь 9-тикратный запас прочности.**

**Индивидуальный, точечный подъем** – это система переносных или стационарно закрепленных колосниковых блоков, несущих тросов, которые подвешиваются **в одиночку или группами к общему приводу**. Эти блоки могут равномерно распределяться по колосниковому настилу через определенные промежутки. Так, например, если разбить всю площадь колосников на квадраты со стороной, равной 1м, и по углам каждого из них поставить вертикальный блок, то каждый квадратный метр сцены будет оснащен четырьмя подъемными тросами. Перекидывая тросы через разные блоки и присоединяя их к одной лебедке, можно получить множество разнообразных возможностей в монтажке подвесных декораций.

### **Софитные подъемы**

**Осветительная аппаратура, составляющая софит, устанавливается внутри фермы, которая подвешивается к несущим тросам через электроизоляторы аналогично декорационному штанкетному подъему. Разница между декорационным и софитным подъемом заключается в замене штанкета пространственной фермой и повышенной грузоподъемностью.**

Софитная ферма (Ил. 22), сваренная из стальных труб, подвешивается к несущим тросам через винтовые стяжки. Количество тросов зависит от конструкции фермы, ее размеров и грузоподъемности. В поперечном направлении софит может быть подвешен на одном или двух канатах. Предельная ширина фермы ограничивается 60см.



**Ил. 22. Софитная ферма:**  
 1 – ферма; 2 – корзина; 3 – кабель (шлейф)

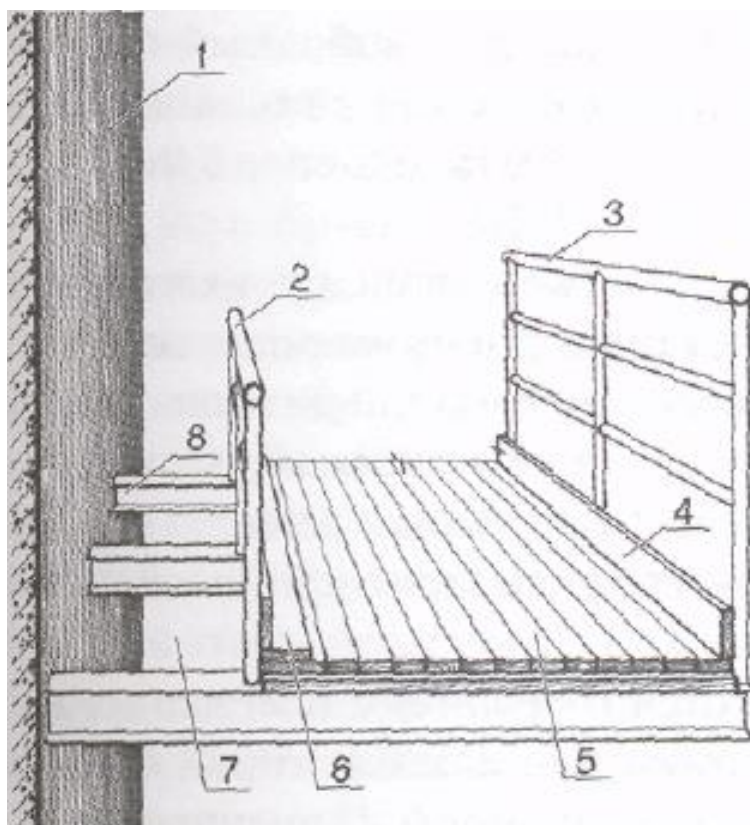
**Конструкция фермы должна обеспечивать надежное предохранение световой аппаратуры и электропроводки от механических повреждений – ударов о мостики, штанкеты и пр. Такими ограждениями служат трубчатые полозья-отражатели, приваренные к ферме с обеих сторон в поперечном направлении.**

При работе ламп накаливания выделяется значительное количество тепла. Перегретая аппаратура может служить источником пожара, если в непосредственной близости от нее находятся подвесные декорации или одежда сцены. **Поэтому правилами пожарной безопасности установлены следующие расстояния между софитом и близлежащими штанкетами: между осью софита и осями штанкетов оставляется свободное пространство в 50см. в сторону света, то есть в глубину сцены, и 45см. в сторону портала.**

#### **Вспомогательное оборудование сцены**

**К вспомогательному оборудованию отнесены:** галереи, порталные башни, декорационные сейфы.

**Галереи** – это своеобразные балконы, идущие по боковым и задней стенам сцены (Ил. 23). Назначение и функции галерей зависят от мест их расположения. Первая, самая низкая галерея устанавливается па высоте 1-1,5м от верхнего обреза портала. Эта галерея называется **осветительской**, так как на ее переднем поручне обычно монтируют прожектора, освещающие сцену верхнебоковым светом. Самая верхняя галерея находится ниже колосников на 2-2,5м. Остальные делят расстояние между первой и последней на равные части. Это **рабочие галереи**. Та, с которой производится управление декорационными подъемами, называется **основной рабочей галереей**.



**Ил. 23.** *Галерея сцены:*

- 1 – боковая стена сцены;*
- 2 – внутреннее ограждение;*
- 3 – внешнее ограждение;*
- 4 – прибортовая доска; 5 – настил галереи;*
- 6 – усиленная часть настила;*
- 7 – шахта противовеса штанкетных подъемов;*
- 8 – несущие консоли*

А галереи, на которых установлены электроприводы подъемов и лебедки для разных сценических нужд, принято называть **машинными**.

Задние галереи служат продолжением боковых и используются для перехода с одной стороны сцены на другую, а также для установки радиоакустической аппаратуры, контражурного освещения и разных вспомогательных работ.

Каждая боковая галерея ограждается с двух сторон прочными стальными перилами, обычно выполняемыми из газовых труб. Внешнее ограждение должно иметь высоту не менее 1 м. К нему привязываются веревки ручных подъемов, разводные канаты, тросы и пр. Поэтому на прочность ограждений обращается особое внимание. Перила галерей рассчитываются на горизонтальную нагрузку не менее 100 кг/пог. м с коэффициентом перегрузки 1,2.

**Внутреннее ограждение (к стене сцены) делается высотой 0,8 м. Это ограждение не только предупреждает несчастные случаи, но и несет чисто рабочие функции.** Во-первых, на него опирается рабочий при работе с подъемом на ручном приводе, а во-вторых, к поручню ограждения при помощи шлагов (коротких отрезков веревки, закрепленных на поручне) прикрепляется ведущий канат подъема.

Рабочие галереи соединяются между собой **переходными мостиками**, пересекающими пространство сцены в поперечном направлении. Они служат для быстрого перехода верховых рабочих с одной стороны сцены на другую. Они необходимы для выполнения различных вспомогательных работ (управление веревками для спуска и подъема верховых декораций, люстр, абажуров и т.п.), а также для осуществления некоторых сценических эффектов. Портальные кулисы или **портальные башни** устанавливаются сразу же за антрактовым занавесом. Служат для диафрагментации зеркала сцены (как правило, для его уменьшения).

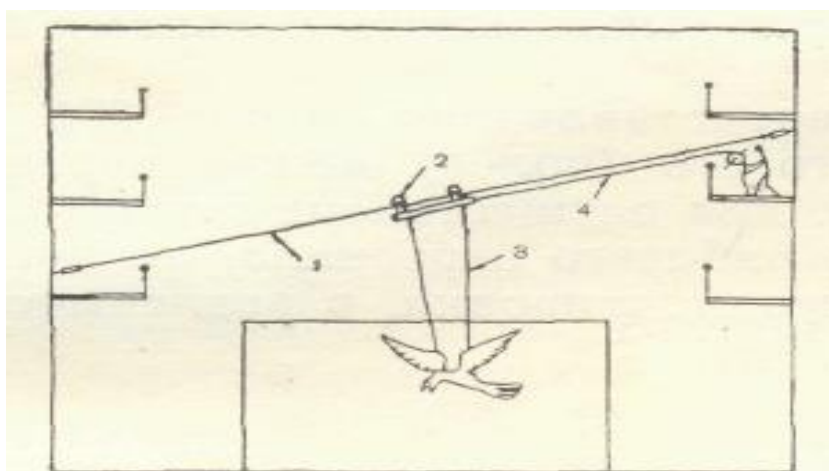
### **Полетные устройства**

**Сценический полет** – это устройство для полета над сценой актеров или различных бутафорских имитаций (Ил. 24). Самый простой вид сценического полета, предназначенного для бутафорских изделий, состоит из наклонно натянутого троса и планки, скользящей по нему на двух или более кольцах. Трос обычно натягивается между боковыми галереями. К планке прикрепляется предмет, скорость полета которого может регулироваться тонким шнуром. Этот способ пригоден только для прямолинейного перемещения предмета в воздухе. Остальные полеты (со сложной траекторией) требуют более сложной техники.

**Полетные приспособления для всех полетных конструкций** выполняются в виде металлической люльки, седла, корзины или пояса. Полетный пояс изготавливается из сыромятной кожи или парашютной тесьмы шириной 6-7см. к нему металлическими заклепками крепятся верхние ляжки, сквозь которые продеваются руки актера так, чтобы они обхватывали плечи. Тем же способом крепятся и нижние ляжки, проходящие между ног. Несущий трос прикрепляется парашютным карабином к кольцу, прикрепленному к задней части пояса.

**Максимальная грузоподъемность полетов составляет 200кг.**

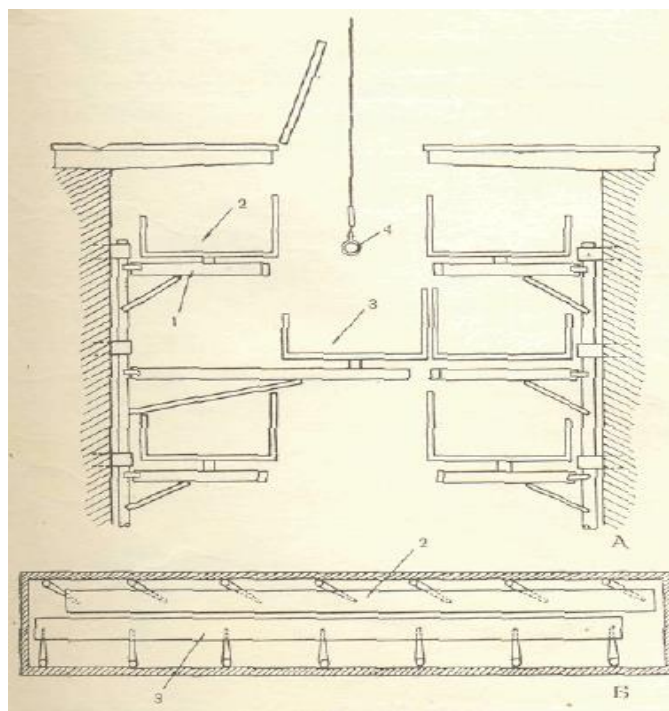
**При осуществлении полетов требуется неукоснительное соблюдение инструкций, правил по Технике безопасности, тщательный инструктаж рабочего персонала (под расписку) и специальное обучение как рабочих, так и исполнителей техники полета.**



**Ил. 24.**

*Полетное устройство для бутафорской птицы:  
1 – трос; 2 – каретка; 3 – трос подвески; 4 – шнур*

**Декорационные сейфы** или склады для мягких декораций располагаются в трюме на заднем плане сцены (Ил. 25). **Огнестойкое хранилище** сообщается со сценой несгораемыми крышками, врезанными в планшет сцены и сверху покрытых деревянным настилом.



**Ил. 25.** Сейф с выдвижными полками:  
*а* – поперечный разрез; *б* – план.  
 1 – поворотный кронштейн; 2 – полка;  
 3 – полка, выдвинутая в пролет;  
 4 – штанкетный грузовой подъем

### **Вопросы для самопроверки:**

*Какие механизмы сцены-коробки Вы отнесете:*

- к основным;
- к вспомогательным;
- к механизмам, используемым в отдельных (по замыслу режиссера) случаях.

*Назовите основные виды поворотных кругов.*

*Что такое фурка?*

*Как Вы думаете, почему планшет сцены не рекомендуется красить краской?*

*Для чего нужна кулисная машина?*

*Какие механизмы составляют механизацию трюма?*

*Для чего необходим штанкетный подъем?*

*Опишите общие правила к размещению софитной фермы в пределах сценической коробки*

*Какая разница между рабочей и осветительной галереями?*

*Что такое машинная галерея?*



*Что такое сценический полет?*

*С чем связаны особые условия безопасности при организации полетов и полетных устройств?*

**Литература:**

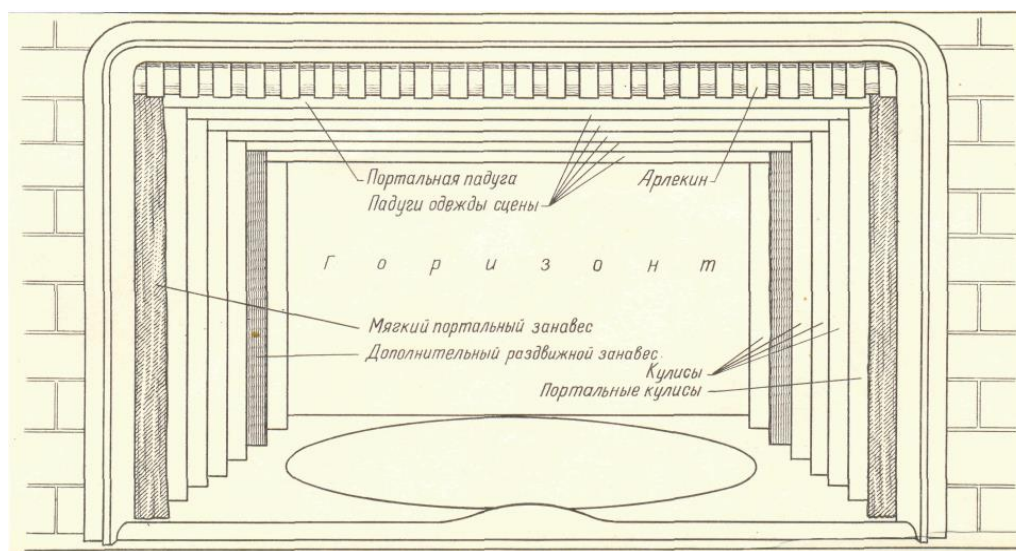
Базанов, В. В. Техника и технология сцены / В. В. Базанов. – Л. : Искусство, 1976. – Текст (визуальный) : непосредственный.

## **Тема 5. ОДЕЖДА СЦЕНЫ**

Чтобы от зрителей были скрыты стены сценической коробки, светоаппаратура, оборудование и механизмы, декорации и мебель, заготовленные для проведения спектакля, а также актеры, готовящиеся к своему выходу, игровую сценическую площадку «одевают» различными драпировками, которые носят название **одежды сцены** (Ил. 26).

Одежда сцены может быть «дежурной», то есть нейтральной, служащей для всех спектаклей или специально сшитой по эскизу художника для оформления какого-либо определенного спектакля. Иногда одежду сцены называют «сукнами», специально сшитыми тканями, служащими для создания нейтрального фона для декораций.

**Одежда сцены** – система специальных драпировок, оформляющих игровое пространство сцены. **В состав одежды сцены входят: арлекин, занавес, кулисы, падуги, боковики, раздержки, задники, панорамы, горизонты, половики, драпировки.**



**Ил. 26.** Одежда сцены – система специальных драпировок, оформляющих игровое пространство сцены

### **Арлекин**

Полотнище ткани, перекрывающее от зрителя конструкцию крепления антрактового занавеса, носит название **арлекин**. Чаще всего делается гладким или задрапированным в складки.

## **Занавес**

**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**. Помимо этого, занавес способствует созданию сценической иллюзии и предварительной, жанровой настройки зрителей к восприятию спектакля.

Эстетическое назначение занавеса впервые было обосновано Й. Фуртенбахом в книге «Увеселительная архитектура». Знаменитый театральный архитектор XVIII в. считал, что зрители, придя в театр, не должны видеть, что происходит на сцене. По Фуртенбаху, открытие занавеса повергает зрителей в иллюзорный мир сцены, мгновенно настраивая их на восприятие «героического» искусства. В театральном занавесе все имеет значение – его внешний вид, фактура, цвет, характер движения и, главное, способ раскрытия сцены.

**По способу раскрытия занавесы делятся на: подъемно-опускные, раздвижные, эффектные, фигурные и комбинированные.**

Подъемно-опускные занавесы преимущественно используются в музыкальных театрах. Раздвижные – в драматических.

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

Раздвижной занавес, по сравнению с подъемно-опускным, обладает гораздо большим диапазоном ритмических и эмоциональных красок. Собираясь в складки и немного волочась по планшету, раздвижной занавес имеет свой рисунок раскрытия сцены, и, следовательно, и другое качество воздействия. При малейшем изменении ритма и темпа движения возникает новая эмоциональная окраска.

**Способ раскрытия сцены и особенности движения занавеса правильнее всего определять не жанровыми признаками театра, а стилевыми особенностями каждой постановки.** Для одного спектакля наиболее подходящим будет раздвижной занавес, для другого – фигурный или комбинированный и т.д.

В практике используется два вида занавеса – **антрактовый и игровой.**

**Антрактовый** занавес относится к разряду постоянного оборудования сцены. Это главный занавес театра.

**Игровой** или интермедийный занавес изготавливается для какой-либо постановки. В отличие от антрактового, цвет, фактура, способ раскрытия выбирается специально. Являясь элементом изобразительного решения, игровые занавесы большей частью представляют собой живописную, аппликационную и даже жесткую декорацию, подвешенную на нулевом плане сцены. Это своего

рода изобразительная увертюра, передающая существо идейно-художественного замысла, вводящая зрителей в атмосферу спектакля и его жанровую тональность.

Наряду с этим в театральной практике нередко встречаются спектакли, в которых используется **особый вид занавеса – световой**.

**Световой занавес** основан на засветке взвешенных в воздухе частиц. Из всех вариантов получения такого занавеса в основном используются два способа.

Первый способ заключается в перекрытии сцены рядом лучей, направленных горизонтально с одной стороны на другую. Для этого по обеим сторонам портала монтируются вертикальные линии прожекторов типа «пистолет» и светопоглощающие кулисы из черного бархата, ликвидирующие нежелательные рефлексивные засветки.

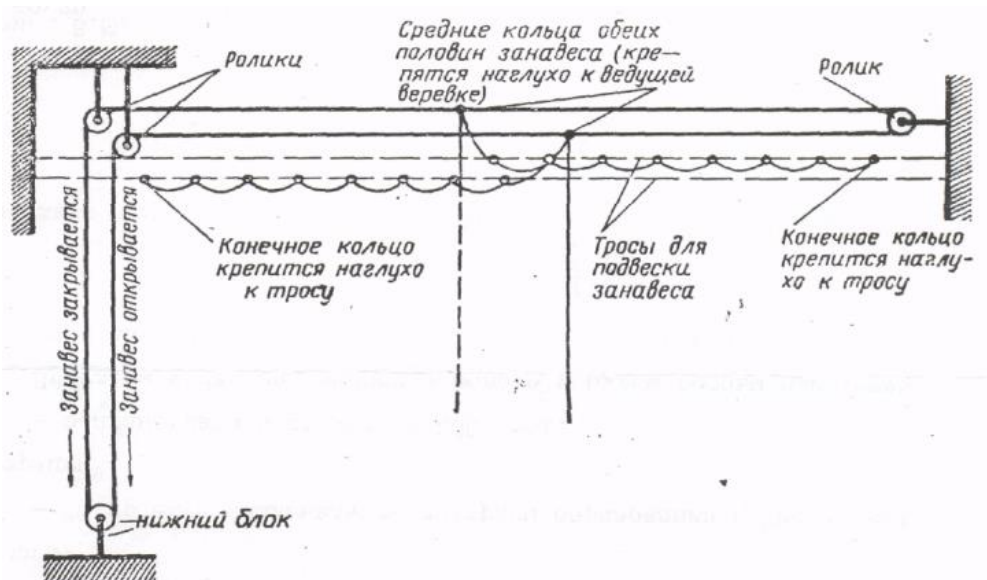
Второй способ заключается в устройстве прожекторной рампы. Узкие лучи пистолетов из щели, прорезанной в авансцене, под крутым углом направляются в потолок зрительного зала, окрашенного в черный цвет или перекрытого черным бархатом. Благодаря нижнему расположению источников света достигается большая непрозрачность, так как зона максимальной плотности проходит по всей ширине портала на высоте двух-трех метров. Выше, там, где лучи света ослабевают, занавес теряет свою плотность, но это уже не имеет большого значения, поскольку основной уровень, на котором происходят перестановки, полностью перекрыт.

**Устройство раздвижного занавеса (Ил. 27) должно отвечать двум основным требованиям: полному перекрытию сцены и синхронности движения обеих половин.**

Надежное перекрытие сцены осуществляется при помощи так называемого **запаха** – захождению 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.

Антрактовый занавес шьется из бархата или гладкого плюша. Цвет занавеса зависит от цвета зала и не должен быть слишком ярким. Раздвижные занавесы драпируются в складку, а подъемно-опускные могут быть гладкими, хотя это не всегда красиво.

Любой занавес шьется на подкладке из сатина или бязи, покрашенной в цвет основного материала. Между основным материалом и подкладкой полезно прокладывать тонкий слой ваты, войлока или другого материала в качестве «глушителя» звуков. Все кромки занавеса подрубаются, в нижнюю кромку вшиваются либо длинная холщовая цепь с песком, либо отдельные мешочки. Грузики, пришитые к занавесу, не дают его полам распахиваться во время движения и хорошо натягивают складки.



*Ил. 27. Простейшее устройство раздвижного занавеса*

В современной практике система подвески и движения занавесов представляет собой сложную конструкцию с применением электродвигателей и пусковой электроники.

### **Подъемно-опускной занавес**

Подвеска подъемно-опускного занавеса производится по схеме контргрузового штанкетного подъема. Как и софиты, занавес имеет постоянный вес, поэтому величина груза противовеса неизменна и определяется расчетом.

Во время движения, под влиянием разницы температур между залом и сценой, занавес может «парусить», втягиваясь в зрительный зал. Для направления движения и предохранения занавеса от раскачивания по сто боковым вертикальным кромкам устраиваются направляющие. А к низу занавеса подвешивается дополнительный штанкет. Направляющими служат два троса, туго натянутых от планшета до колосников. По тросам скользят втулки, укрепленные на концах верхнего и нижнего штанкетов. Для того чтобы при опускании не было слышно ударов о планшет, нижний штанкет подвешивается в 50см. от края занавеса.

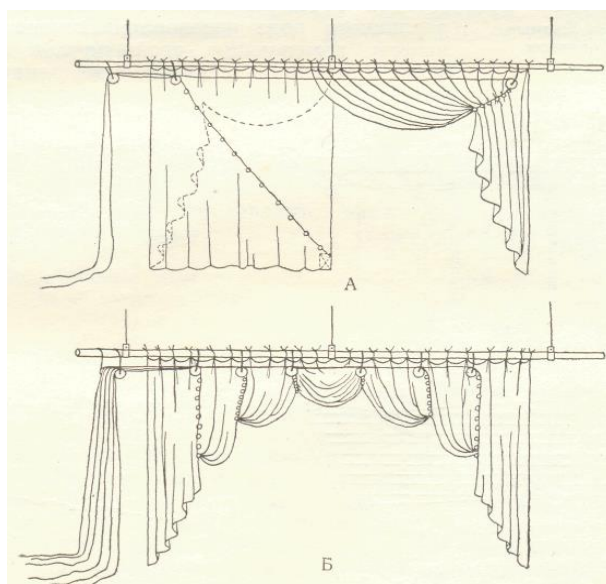
### **Комбинированный занавес**

Комбинированный занавес сочетает два вида занавеса – раздвижной и подъемно-опускной.

Дорога раздвижного занавеса монтируется на подъеме декорационного типа. Электрический привод, раздвигающий обе половины, находится на самой дороге, а привод вертикального перемещения – на галерее. В различных спектаклях можно пользоваться то раздвижным, то подъемным механизмом.

### **Фигурный занавес**

Особенность рисунка раскрытия сцены, создаваемая различными видами фигурных занавесов, определяет границы их применения. Главным образом они используются как игровые, декорационные и очень редко как антрактовые. Само название занавеса говорит о том, что, раскрываясь, он образует различные фигуры, драпируясь в живописные складки (Ил. 28).



**Ил. 28. Фигурный занавес:**  
*а – раздвижной,*  
*б – типа французской шторы*

В основном, этот вид занавеса делится на три категории – **раздвижные, подъемно-раздвижные и подъемно-опускные.**

Обе половины раздвижного фигурного занавеса привязываются к **специальной ферме или к штанкете**. С обратной стороны, по диагонали, к занавесу пришиваются кольца, через которые пропускается тяговый канат (веревка). Концы каната прикрепляются к нижним углам каждой половины занавеса и через кольца направляются к блокам, установленным на ферме или штанкете.

Подъем занавеса осуществляется натяжением обоих канатов, а спуск происходит за счет собственной силы тяжести занавеса. Для убыстрения спуска в нижние углы занавеса вшиваются мешочки с песком. Поднимаясь по диагоналям вверх, занавес образует драпированные подборы, обрамляющие зеркало сцены.

Крой занавеса несколько отличается от обычного раздвижного. Для того чтобы внешние кромки при подборе вверх не отходили от вертикали, к ним пристрачиваются косые клинья.

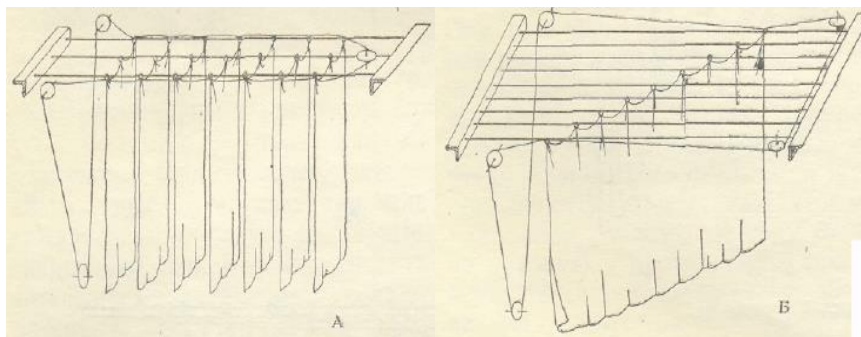
**Подъемно-раздвижной фигурный занавес** отличается от раздвижного тем, что одновременно с диагональным раскрытием происходит подъем. Такой занавес не только убыстряет процесс раскрытия, придавая ему особый характер, но и целиком скрывается за порталной рамой.

Фигурные занавесы подъемного типа строятся по принципу французской шторы. К обратной стороне занавеса пришиваются вертикальные ряды колец. Через них пропускаются веревки, прикрепленные к нижней кромке и пропущенные через блоки подвесной фермы или штанкета. Рисунок раскрытия зависит от последовательности натяжения тяговых шнуров. В открытом виде фигурный занавес обрамляет сцену разнообразными фестонами.



## Эффектные занавесы

К этой категории занавесов принадлежат различного рода переворачивающиеся занавесы, изменяющие свой цвет и даже форму (Ил. 29). Принцип действия этих занавесов состоит в подвеске отдельных полотнищ или цельношитого материала к многорядным тросовым дорогам.



**Ил. 29. Эффектный занавес:**  
*а – переворачивающийся занавес из отдельных полос;*  
*б – занавес, сшитый целиком*

## Кулисы и падуги

**Кулиса** – полотнище ткани, скрывающее от зрителей боковое пространство сценической коробки.

Кулисы подвешивают попарно в вертикальном положении по обоим краям игровой площадки.

Каждую пару кулис перекрывают падугой, маскирующей систему их крепления, а также софиты и подвесные декорации.

**Падуга** – полотнище ткани, скрывающее от зрителей верхнюю часть сцены-коробки.

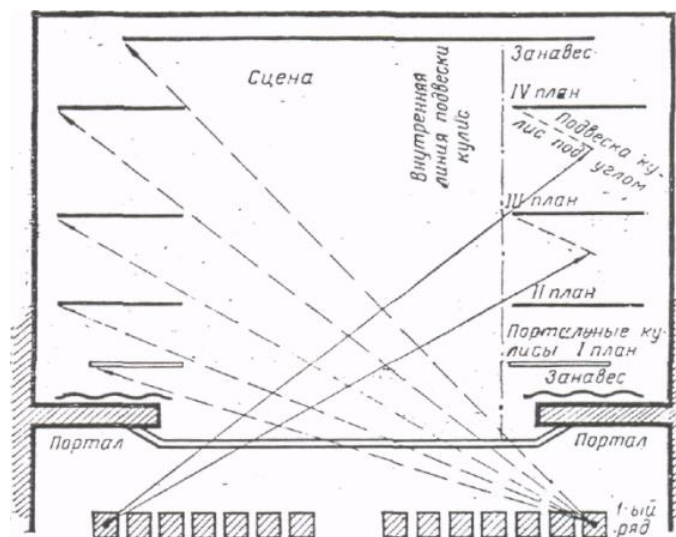
Пара кулис и падуга образуют один план сцены. Количество планов зависит от глубины сценической коробки. Принято считать, что расстояние между каждым планом сцены равняется 2м.

**В практике известны две основных системы подвески кулис: классическая (поплановая) система и кабинетная**, в которой кулисы подвешиваются практически перпендикулярно рядам зрительного зала.

Возможны и другие варианты подвески: *на поворотных брусках под углом к зеркалу сцены; крепление кулис, висящих не по прямой, к сетчатым подвесным рамам и др.*

## Система расчета подвески кулис и падуг

Для определения размеров кулис и падуг, а также для проверки правильности подвески одежды сцены необходимо сделать чертеж с таким расчетом размещения одежды по планам, чтобы она полностью закрывала закулисное пространство и верх сцены (Ил. 30).



*Ил. 30. Расчет подвески кулис*

### **Дороги-раздержки**

**Дорогами-раздержками** называются облегченные переносные дороги для игровых занавесов и раздвижных кулис. В различных конструкциях применяются тросовые и жесткие направляющие. Для дорог-раздержек главное – легкость, портативность, быстрота сборки при сохранении высокого коэффициента надежности.

### **Задники, панорамы и горизонты**

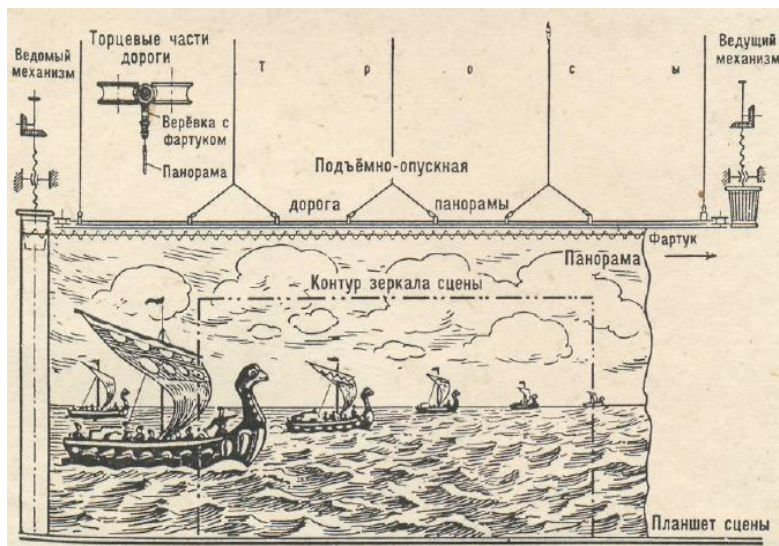
**Задник** – полотнище ткани с каким-либо живописным изображением (пейзаж, архитектурное изображение и т.д.), на фоне которого развивается сценическое действие (Ил. 31).

Панорамы и горизонты также являются элементом декорационного оформления и служат для создания сценического фона. Но, при общности главной задачи, между ними имеются существенные отличия, делящие их на два отдельных вида декорационно-технических устройств.



*Ил. 31. Изготовление задника. Художественно-производственный комбинат Государственного академического Мариинского театра. Санкт-Петербург*

**Панорама** – это живописный задник, передвигающийся с одной стороны сцены на другую (Ил. 32). Движение задника осуществляется на глазах у зрителей во время действия. Панорама употребляется в тех случаях, когда на сцене необходимо создать иллюзию движения актеров или декораций, находящихся перед ней. Таким образом, панораму можно отнести к категории сценических эффектов.



*Ил. 32. Панорама с намоткой на барабан*

Технология изготовления панорамы зависит от задания художника. Для клеевой живописи выбирается холст, для росписи тонкими гуашевыми или анилиновыми красителями – отбельные ткани. В качестве основы для аппликационных панорам может быть использована прочная театральная сетка. Независимо от техники обработки и качества материала ткань для панорамы, так же как и для горизонта, раскраивается только вертикальными полосами. Вертикальные швы дают меньше складок и морщин и способствуют плотной намотке полотна на барабаны.

**Горизонт** – это чистое полотно, охватывающее сцену с трех сторон. Горизонты служат для обозначения воздуха, обширного пространства. Таким образом, если панорама является декорацией конкретного спектакля, то горизонт применим в любых постановках и является постоянным оборудованием сцены. Как правило, сцена оборудуется одним горизонтом.

В последнее время намечается тенденция к установке двух полотен. Одно из них белого цвета, а другое из черного бархата и применяется в ночных сценах.

Горизонты различаются как по материалу, так и по форме. С художественной точки зрения лучшим материалом для изготовления горизонта является бетон или любая оштукатуренная поверхность. Такие горизонты называются жесткими. Жесткие горизонты имеют совершенно гладкую поверхность, они прекрасно воспринимают цветное освещение и имеют высокий коэффициент отражения.

**Мягкие горизонты** шьются из плотного белого полотна возможно большей ширины. Чем шире ткань, тем меньше вероятность появления морщин и тем незаметнее швы, проступающие при контражном освещении. В этих же целях отдельные полотна сшиваются между собой особым закруточным швом, при котором кромки ткани соединяются почти в стык.

Сценический горизонт должен закрывать все пространство сцены по высоте и ширине.

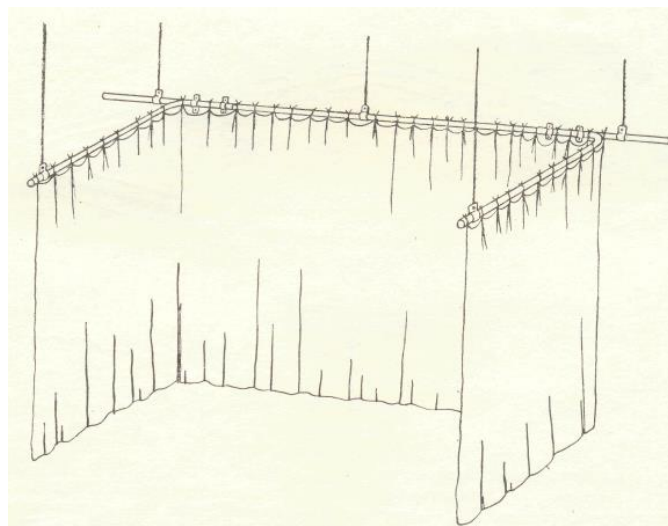
Горизонты, начинающиеся у портала сцены и охватывающие все пространство сцены, позволяют полностью отказаться от кулис. Но они закрывают карманы и осветительные галереи, в некоторых случаях затрудняя тем самым монтировку декораций и установку света. Чаще глубина горизонта ограничивается пространством сцены, лежащим позади карманов.

Механизация горизонта предназначена для быстрой уборки полотна и зависит от способов его подвески.

Подвеска мягкого горизонта подъемно-опускного типа возможна к любому штанкетному подъему (Ил. 33).

В самом элементарном варианте к декорационному штанкету на определенном расстоянии друг от друга крепятся две изогнутые трубы, наружные концы которых поддерживаются веревками ручных подъемов, пропущенных через колосниковые блоки. Полотно горизонта привязывается к штангам и боковым трубам.

**Подъемно-опускные горизонты удобны для создания фонов на любом плане сцены. Их цвет и живописная обработка могут быть любыми.**



*Ил. 33. Подъемно-опускной горизонт*

Принцип действия передвижного горизонта заключается в наматывании полотна на вертикально подвешенный барабан (по принципу перематывания фотопленки в старых фотоаппаратах).

#### **Половики**

**Половиками** в театре называют холсты, настилаемые на планшеты сцены, для того, чтобы замаскировать доски настила, придать планшету сцены определенный цвет или фактуру (Ил. 34). Для изготовления полови-



ков применяются, главным образом, беленые ткани большой прочности и плотной структуры плетения: двунитка, тик, палатка, техническое сукно и другие. Для различных имитаций используется холст, ворсовые баечные ткани, тонкие брезенты, полубархат и другие.



*Ил. 34. Половик, «изображающий» дорогу*

Раскрой ткани ведется таким образом, чтобы швы половика располагались параллельно порталу.

Половики, покрывающие станки, чаще всего шьются в виде чехлов. Чехлы полностью скрывают конструкции станков.

### **Драпировки**

**Драпировки** – это ткани, ниспадающие складками. Драпировками можно декорировать комнаты, залы, окна, двери, мебель и другие сценические предметы. Драпировать – значит завешивать, украшать что-либо тканями, собранными в складки (Ил. 35).



*Ил. 35. Оформление спектакля с помощью драпировок.  
«Где тонко, там и рвется» И. С. Тургенева. МХАТ, 1912*

### **Внимание!**

**Вся одежда сцены пропитывается специальным огнезащитным составом!**

### **Вопросы для самопроверки:**

*Перечислите состав одежды сцены.*

*Дайте характеристику всем видам занавесов, определите их назначение.*

*Чем отличаются друг от друга задник, панорама и горизонт?*

*Основное назначение половиков.*



*Что такое драпировка?*

*Какое значение имеет цвет одежды сцены?*

### **Литература:**

1. Базанов, В. В. Техника и технология сцены / В. В. Базанов. – Л. : Искусство, 1976. – Текст (визуальный) : непосредственный.

2. Ключников, Д. А. Театральные драпировки / Д. А. Ключников, Л. Д. Снежницкий. – М., 1971. – Текст (визуальный) : непосредственный.

## **Тема 6. ОСВЕТИТЕЛЬНОЕ ОБОРУДОВАНИЕ СЦЕНЫ**

**Свет** в спектакле – одно из главных и наиболее действенных выразительных средств, которым располагает режиссер, художник-постановщик, художник, инженер по свету, светотехник.

**Свет имеет, прежде всего, физическое значение, так как он делает видимым все происходящее на сценической площадке. Эта элементарная его роль является предпосылкой художественного значения.**

**Художественное воздействие света в сценическом действии (спектакле, представлении) определяется изобразительностью и выразительностью. Изобразительная функция света заключается в том, что он воспроизводит те или иные явления.** Так, освещение меняется в зависимости от существующего в сценическом действии времени года и времени суток, в зависимости от погоды и ее изменений. В изображении рассвета и заката, солнечного дня и лунной ночи свету принадлежит ведущая роль. Световые средства позволяют изобразить снег, дождь, водопад, облака и т.д.

Изобразительные возможности света имеют большое художественное значение.

**Но особенно возможности света раскрываются в его выразительной функции – в создании определенного настроения, в углублении эмоционального воздействия на зрителя.**

**Итак, свет выполняет следующие основные функции:**

- освещает сцену (декорации, мебель, костюмы и т.д.).
- освещает актеров – выявляет нюансы его игры, пластику движения, его мимику и т.д.
- воспроизводит место и обстановку действия.
- создает световые декорации подсвечиванием или просвечиванием.
- создает необходимую атмосферу.
- создает различные световые эффекты (статические и динамические) и проекции.
- обозначает время (суток, года).
- формирует пространство в глубину, в ширину, в высоту.
- мгновенно изменяет цветовую палитру декораций путем смешивания основных цветов освещения.
- возбуждает эмоциональную память зрителя.

- заставляет поверить в подлинность происходящего.
- создает темпоритмическую структуру зрелища: подчеркивает (акцентирует) смены композиционного построения сценического действия, события, эпизода, мизансцен и т.д.
- переключает внимание зрителя с одного объекта на другой.
- интерпретирует происходящие на сценической площадке события.
- выполняет многие другие задачи.

Театральное освещение имеет свою специфику и особенности. Среди этих особенностей важное место занимают приборы (осветительная техника), с помощью которых осуществляется освещение.

**Все осветительное оборудование современной сцены-коробки делится на 4 основные группы:**

1. **Группа постоянного света**, куда входят: аппаратура верхнего освещения, бокового, горизонтного освещения, нижнего освещения – рампа, софиты, горизонтная батарея, прожекторы и др. все эти приборы имеют постоянное место расположения, в основном, в пределах сценической коробки и служат для освещения актеров, декораций, мебели.

2. **Группа выносного света** – прожекторы на боковых стенах зрительного зала, как правило, укрытые от зрителей в его архитектурных деталях, в специальных осветительных ложах, выносной софит под потолком зрительного зала – служит для освещения актеров спереди, сверху, с боков на переднем плане.

3. **Группа переносного освещения** – осветительные приборы, не имеющие постоянного места расположения. В эту группу входят прожекторы и другие осветительные приборы «местного» локального освещения – это различные подсветки, акцентирующие внимание зрителя, а также приборы, создающие различные световые эффекты, приборы ультрафиолетового облучения (УФО), лазерные установки, стробоскопы и др.

4. **Группа «осветительной арматуры» спектакля** – видимые зрителю источники света – люстры, бра, торшеры, настольные лампы и др. – своеобразные «действующие лица» спектакля.

5. Отдельную группу составляют осветительные **приборы световой сигнализации** во время проведения спектакля.

6. Особая группа электрооборудования – **светорегулирующие приборы и механизмы различной конструкции** – механические, автоматические, с предварительным набором световой партитуры спектакля, система оповещения актеров и зрителей, «дежурного» освещения и т.д.

**С помощью осветительных приборов создаются различные виды освещения:**

**Верхнее освещение** – софиты, снопосветы, прожекторы на осветительском мостике.

**Боковое освещение** – прожекторы на порталных кулисах и боковых галереях.

**Горизонтное освещение** – горизонтные батареи.

### **Выносное освещение:**

- *верхнее* – выносной софит зрительного зала;
- *боковое* – прожекторы в осветительских ложах;
- *фронтальное* – прожекторы на ярусах;
- *нижнее переднее* – рампа.

**Контражурное освещение** – осветительные приборы на задней стене сцены.

**Переносное освещение** – переносные приборы прожекторного и ширококорассеивающего типа.

### **Светопроекционные установки:**

- проекционные аппараты за задней стеной зрительного зала;
- проекционные аппараты за задней стеной сцены;
- проекционные аппараты на порталных кулисах и осветительском мостике.

**В художественных целях** (воспроизведение на сцене реальной природы и др.) применяется **цветная система освещения сцены, состоящая из светофильтров разнообразных цветов**. Светофильтры могут быть стеклянные или плёночные.

### **Цветовые изменения по ходу действия спектакля осуществляются:**

- а) путём постепенного перехода с осветительных приборов, имеющих одни цвета светофильтров, на приборы с другими цветами.
- б) сложением цветов нескольких, одновременно действующих приборов.
- в) сменой светофильтров в осветительных приборах.

Свет может быть полноценным художественным компонентом спектакля лишь при наличии гибкой системы централизованного управления им. С этой целью электропитание всего осветительного оборудования сцены делится на линии, относящиеся к отдельным осветительным устройствам или аппаратам и отдельным цветам установленных светофильтров.

Для управления освещением необходимо включать, выключать и изменять световой поток как в каждой отдельной линии, так и в любой комбинации их. Для этой цели используются **светорегулирующие установки**, являющиеся необходимым элементом электрооборудования сцены.

Регулирование светового потока ламп происходит при помощи автотрансформаторов, тиратронов, магнитных усилителей или полупроводниковых приборов, изменяющих силу тока или напряжение в осветительной цепи. Для управления многочисленными электроцепями освещения сцены существуют сложные механические устройства, называемые обычно театральными светорегуляторами. **В настоящее время получают большое распространение электронные многопрограммные регуляторы с ПК**. С их помощью достигается необычайная гибкость управления освещением сцены. Основной принцип такой системы заключается в том, что регулирующая установка допускает пред-

варительный набор световых комбинаций для целого ряда картин или моментов спектакля с их последующим воспроизведением в любой последовательности и в любом темпе. Особенно важное значение это имеет при освещении сложных многокартинных спектаклей с большой динамикой света и быстро следующими переменами, а также в театрализованных представлениях и больших тематических концертах.

**Все осветительные приборы по способу распределения светового потока делятся на приборы рассеянного света и приборы направленного света.**

**Приборы рассеянного света по своей конструкции не имеют приспособлений для регулировки светового потока, в отличие от приборов направленного света (прожекторов), которые оснащены линзами и специальными приспособлениями для регулирования светового потока.**

**Все приборы в обязательном порядке оснащаются металлическими сетками-решетками в целях противопожарной безопасности, а также светофильтрами.**

**Переносные приборы устанавливаются на специальных «треногах» – штативах.**

**Ремонт, юстировка (отлаживание элементов прожектора), замена ламп, решеток, установка светофильтров производится при отключенных и охладившихся осветительных приборах. Лица, не достигшие 18 лет, к этим работам не допускаются!**

### **Вопросы для самопроверки:**

*Перечислите основные функции сценического света.*

*Как располагается осветительное оборудование в пределах сцены-коробки и в зрительном зале?*

*Чем отличаются осветительные приборы рассеянного света от приборов направленного света?*

### **Литература:**

1. Барков, В. С. Световое оформление спектакля / В. С. Барков. – М., 1953. – Текст (визуальный) : непосредственный.

2. Исмагилов, Д. Г. Театральное освещение / Д. Г. Исмагилов, Е. П. Древалева. – М. : ДОКА Медиа, 2005. – Текст (визуальный) : непосредственный.

3. Праздник : журнал. – 2005. – № 10. – Текст (визуальный) : непосредственный.

4. Экскузович, И. В. Техника театральной сцены в прошлом и настоящем / И. В. Экскузович. – М. : Прибой, 1930. – Текст (визуальный) : непосредственный.

## Тема 7. ТЕХНИКА БЕЗОПАСНОСТИ (ТБ) И ПОЖАРНАЯ БЕЗОПАСНОСТЬ (ПБ)

**Современная сцена** – сложное архитектурно-техническое сооружение, оснащенное большим количеством различных механических, автоматических и электрических приборов и устройств, работа с которыми требует специальных знаний, образования, опыта, безопасных приемов работы.

**Главная цель всех постановщиков** спектаклей, концертов, театрализованных представлений, праздников: работников театров, концертных залов, Домов, Дворцов культуры и других концертно-зрелищных учреждений – **создание безопасных условий работы для исполнителей** (артистов, музыкантов, танцоров, участников творческих коллективов и т.д.), а также – **для зрителей**.

Работа актеров, монтажников, осветителей и представителей других театральных и эстрадно-концертных профессий протекает под огромным количеством оборудования и декораций, подвешенных над сценической площадкой.

Довольно часто, в театре, концертном зале, Доме, Дворце культуры в силу их специфики, нарушается одно из главных требований охраны труда - **«Не стой под грузом»**. Уже только это обстоятельство представляет собой серьезную угрозу для работников сцены. Помимо этого, декорационные конструкции, обыгрываемые актерами и используемые монтажниками декораций, системы крепления подвесных декораций, процесс перемены декорационного оформления в антрактах и чистых переменах, транспортировка предметов оформления, световая аппаратура и многое другое таят в себе немало опасностей для здоровья людей сцены. **Вот почему обеспечению безопасных условий труда необходимо уделять самое серьезное внимание.**

**Степень безопасных условий труда на сцене зависит от ряда факторов. В их число входят:**

1. правильная структурная организация театра, филармонии и других учреждений культуры и их отдельных служб;
2. проведение инструктажа по безопасным условиям работы;
3. наличие и доступность инструкций по технике безопасности;
4. соблюдение всеми работниками правил охраны труда;
5. проведение своевременной профилактики технологического оборудования и его грамотная эксплуатация;
6. соблюдение санитарно-гигиенических правил и норм;
7. проверка декорационных конструкций на прочность, жесткость и устойчивость;
8. обеспечение работников защитными средствами;
9. характер мизансценирования спектакля;
10. большое количество участников концертов и представлений.

Все должностные лица, ответственные за безопасные условия работы, должны руководствоваться **«Правилами охраны труда в театрах и концертных залах»**, изданными Министерством культуры Российской Федерации. Эти Правила согласованы с Министерством труда и социального развития Россий-



ской Федерации, Союзом театральных деятелей. Таким образом, данные Правила имеют силу государственного закона.

Нарушение правил влечет за собой административную, а в ряде случаев и уголовную ответственность. Нелишне напомнить общую истину – незнание законов не освобождает от ответственности его нарушителя. Эти правила относятся ко всем зрелищным предприятиям – театрам, циркам, концертным залам и другим учреждениям культуры.

**Техника безопасности** – занимает важное место в организации деятельности не только театра, но и любого учреждения культуры. Сложный, специфический процесс театрального «производства» требует особого внимания всех, кто принимает участие в создании спектакля, представления, праздника, ведь речь идет о сохранности жизни актера, о создании ему максимально удобных, плодотворных условий работы. Это же относится и к постановочной части – все должно делаться с заботой об актере и людях, обслуживающих оборудование, оформление. С этой целью разработаны «Типовые правила техники безопасности для театров и концертных залов», в которых регламентируется деятельность театра, ДК в этом направлении.

#### **Некоторые общие правила ТБ:**

1. Колосники – к работе на них допускаются лица, прошедшие специальный инструктаж, имеющие разрешение машиниста сцены. При работе на них ручной инструмент привязывается к поясу, мелкие детали для ремонта раскладываются на колосниках на брезенте размером не менее 1,5х1,5м. Особо опасные участки планшета при ремонтных, монтажных работах на колосниках ограждаются. Обязательно оповещение всех находящихся при этом на сцене.

2. Под огнестойким занавесом запрещается ставить декорации, мебель, все, что мешает мгновенному перекрытию занавеса.

3. Декорационные штанкеты – максимальная грузоподъемность с ручным приводом – 300кг, с механическим – 500кг. Максимальная скорость движения, независимо от привода в пределах от 0,75 до 2,5 м/сек. Деревянные бруски для штанкетов сечением 6х12 см. Прочность штанкета – деревянного – 300кг в середине пролета между точками провеса. Металлические штанкеты – трубы стальные, газовые, диаметр от 40 мм и больше. Любой штанкет должен иметь не менее 3-х точек крепления (3 троса).

4. Для обеспечения безопасности работы для всех грузоподъемных механизмов введен 9-тикратный запас прочности с особо строгими правилами их эксплуатации.

5. Бесконечная веревка (канат) в диаметре не менее 35мм. Основной материал – пенька. Шахты штанкетных подъемов защищаются прочной металлической сеткой. Все системы управления штанкетами устанавливаются в шахматном порядке по обе стороны сцены (четные – с одной, нечетные – с другой стороны).

6. Софитные подъемы – стальные трубы с трубчатыми ограждениями. Допустимая скорость движения от 0,2 до 0,3 м/сек. Подводка электропитания – через группу кабелей, зашитых в холщевый мешок-чехол в виде ленты. Ка-

бельная лента спускается с колосников в корзину в верхней части софитной фермы.

7. Полетные устройства – для полетов людей – 14-кратный запас прочности всех тросов, для бутафорских изделий 9-кратный. Обязательно наличие специальной люльки, пояса, седла или другого приспособления, на котором помещается человек или изделие. Максимальная грузоподъемность – 200кг.

8. Настил планшета и все несущие конструкции его рассчитываются на вертикальную нагрузку не менее 400 кг/м кв. с запасом прочности 1,4. Планшет собирается из брусков, поставленных на ребро, так он меньше коробится, долговечен. Выступающие металлические части – головки болтов, шурупов и пр. утапливается в древесине на глубину не менее, чем на 1мм. Один раз в неделю – влажная уборка планшета – мытье с применением мыла или синтетических моющих средств. Систематическая очистка и увлажнение воздуха – гидрораспылителями, гидропультами, на малой сцене – можно пылесосом.

9. Накладные поворотные круги – требования жесткости конструкции, бесшумности работы, минимум времени на сборку-разборку. Настил их досок толщиной 25-3 мм или из фанеры толщиной 10мм.

10. Технология изготовления декораций – прочность, простота в изготовлении, легкость, портативность, быстрота сборки-разборки. Строгие правила изготовления их в соответствии с требовавшими СНиПа и театральными особенностями.

11. Применение оружия – как бутафорское, так и подлинное холодное оружие не должно иметь острых лезвий, концов, выступающих частей. Все режущие и колющие части затупляются и закругляются. Особое внимание прочности закрепления рукояток и темляков. Применение настоящего огнестрельного оружия категорически запрещено! Наблюдение, хранение всех видов оружия и выдача его возлагается приказом по театру на определенное лицо.

12. Работы на сцене: установка декораций производится в такой последовательности: сначала набиваются половики, затем производится подвеска декораций, затем – установка жестких декораций. Сборка станков и других предметов оформления производится так, чтобы между отдельными частями декораций не было щелей или проемов. Декорации собираются строго согласно планировке и не могут выходить за черту огнезащитного занавеса. Декорации, монтируемые на поворотном круге, не должны выходить за его пределы, соприкасаться при движении с подвесными. Передвижение высоких стенок производится только при поддержке их сверху откосом или карандашом. Все декорации, стоящие вертикально у стен сцены, должны быть надежно закреплены веревкой, заделанной в стене, и поставлены с наклоном к ней. Деревья, колонны, кроме крепления их снизу, должны иметь страховочную веревку, идущую к колосникам.

**Это лишь некоторые правила и требования ТБ, при выполнении которых можно гарантировать безопасность работы исполнителей.**

**Пожарная безопасность (ПБ) – перечень правил, инструкций, требований по обеспечению противопожарных мероприятий для создания нор-**

**мальных условий труда коллектива театра, ДК, образовательного учреждения и безопасности зрителей.**

**Пожарная Безопасность** охватывает не только производственно-творческую деятельность театра, ДК, но и эксплуатацию всего здания со всеми его помещениями, подсобками, вспомогательными помещениями, механизмами, оборудованием, электроснабжением, различной аппаратурой и пр.

Правила Пожарной Безопасности (ППБ) разработаны по согласованию с Госпожнадзором, Госэнергонадзором и другими организациями различных уровней.

Типовые Правила Пожарной Безопасности театров, концертных залов, где регламентируется вся деятельность учреждения в этом направлении: начиная от обеспечения изолирующими резиновыми перчатками для электриков, наличия своевременно заряженных огнетушителей, надписей «Не курить!», «Курить здесь!», ширины проходов в зрительном зале и заканчивая огнезащитной пропиткой декорационного оформления спектакля и пр. и пр.

#### **Некоторые общие правила и требования по ПБ:**

- **Наличие Красной линии** противопожарного занавеса **обязательно** в залах вместимостью 800 и более мест.

- Обязательно наличие дымовых люков в «верхней» сцене для выпуска дыма при возгорании.

- **Пропитка одежды сцены** и деревянных конструкций здания и оформления спектакля специальными средствами **обязательна!**

- Сейфы для хранения «мягких» декораций оборудуются несгораемыми крышками.

- Все двери складских помещений, костюмерных, мастерских должны быть обиты железом.

- Средства «ручного» пожаротушения – огнетушители – ежегодно подлежат перезарядке (наличие акта о перезарядке – обязательно!).

- Вся электропроводка должна быть в исправном состоянии с ежегодным замером ее сопротивления (акт о замере – обязателен!).

- Открытый огонь на сцене воспрещен.

- Курение на сцене во время действия разрешается только при наличии акта о курящих на сцене.

- Ремонт прожекторов и другой осветительной техники производится только в обесточенном состоянии.

- Светофильтры применяются только специально изготовленные (не модельные).

- Во всех осветительных приборах обязательно наличие заградительных металлических сеток.

- Все электрики должны иметь для работы на сцене допуск, дающий право на обслуживание электрооборудования.

- Использование самодельных ватных усов, бород, бровей на сцене запрещено.

### Вопросы для самопроверки:

*Что такое Техника безопасности?*

*Что такое Пожарная безопасность?*

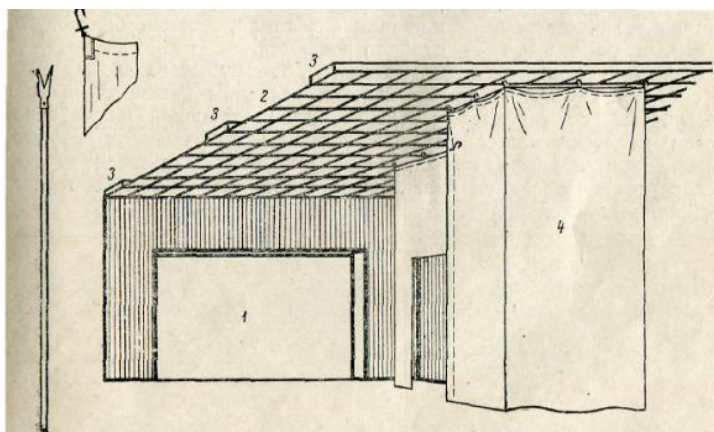
*Какие действия Вы предпримете в случае обнаружения очага возгорания?*

### Литература:

Правила пожарной безопасности для учреждений культуры Российской Федерации. ВППБ 13-01-94 : введены в действие приказом Министерства культуры Российской Федерации от 01.11.94 г. № 736 с дополнениями и изменениями в последующие годы. – Текст (визуальный) : непосредственный.

## Тема 8. УСТРОЙСТВО ПРОСТЕЙШЕЙ СЦЕНЫ

**Пример устройства простейшей сцены и одновременно оформления спектакля с помощью металлической проволочной сетки (Ил. 36-49).**



**Ил. 36. Потолок-сетка:**

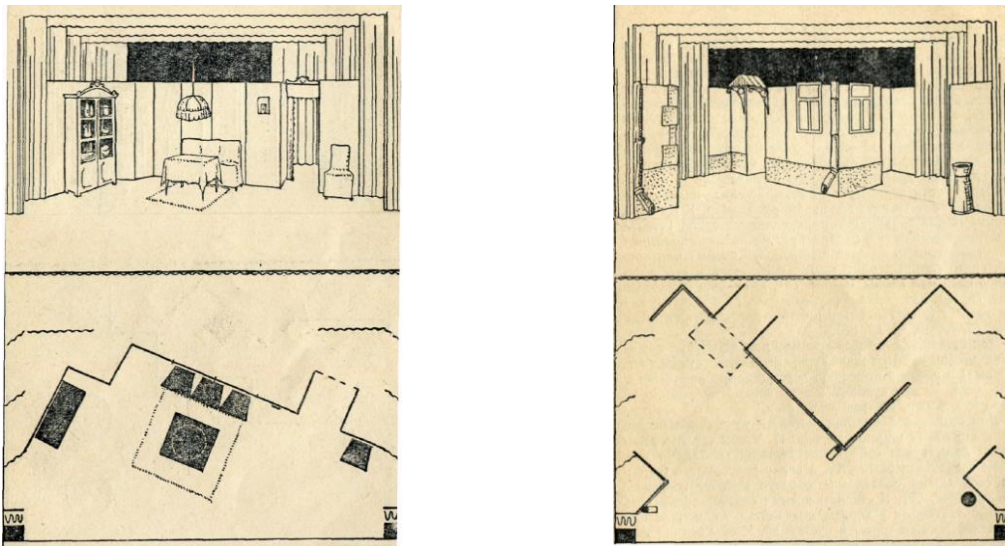
- 1. – зеркало сцены (со стороны сцены);
- 2 – сетка; 3 – бруски для крепления сетки;
- 4 – мягкие декорации



**Ил. 37.**

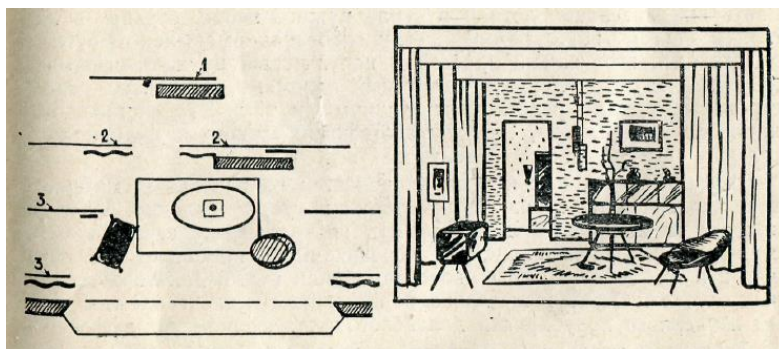
*«Воспитанница» А. Н. Островского.  
Сукна повешены ломаной линией  
(падуги, закрывающие сетку, не показаны)*

## Простейшая сцена с использованием ширм и сукон



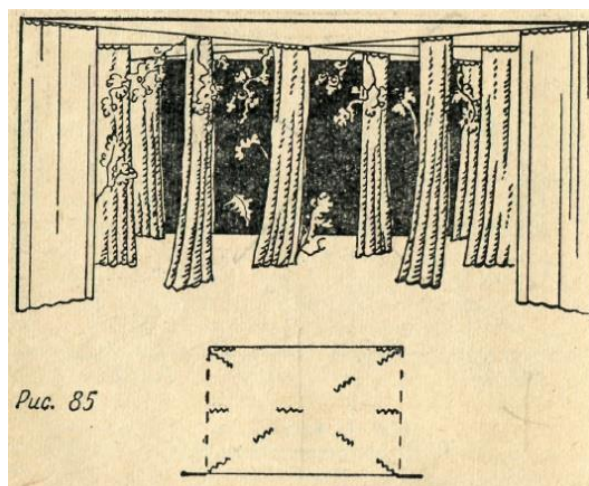
*Ил. 38-39. Варианты оформления*

## Простейшая сцена с использованием сукон



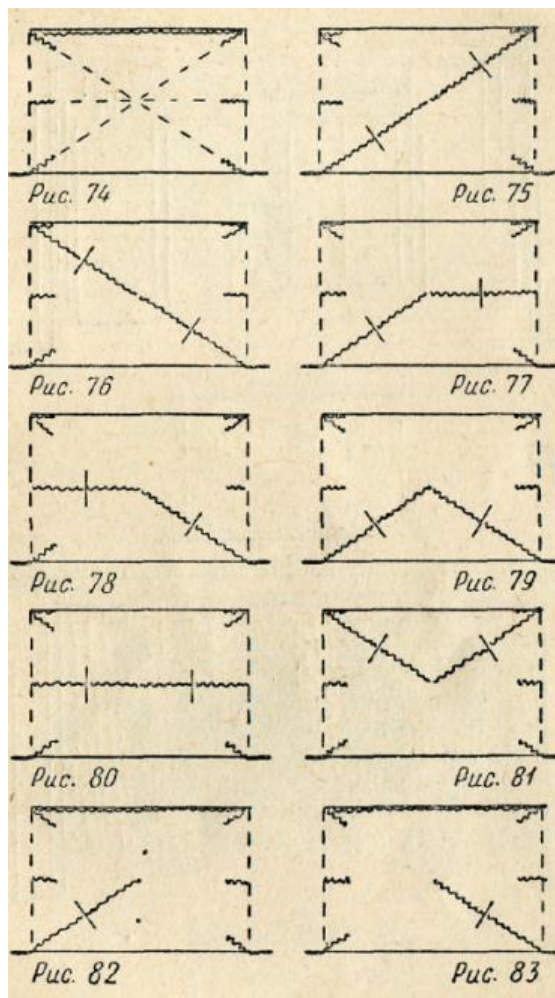
*Ил. 40*

*Решение павильона – (комнаты)  
в сукнах и мягких деталях:  
1,2 – мягкие стенки; 3 – кулисы*

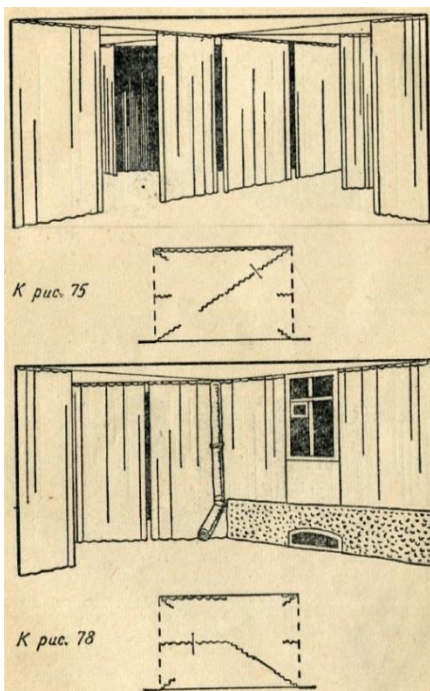


*Ил. 41. «Лесная поляна»*

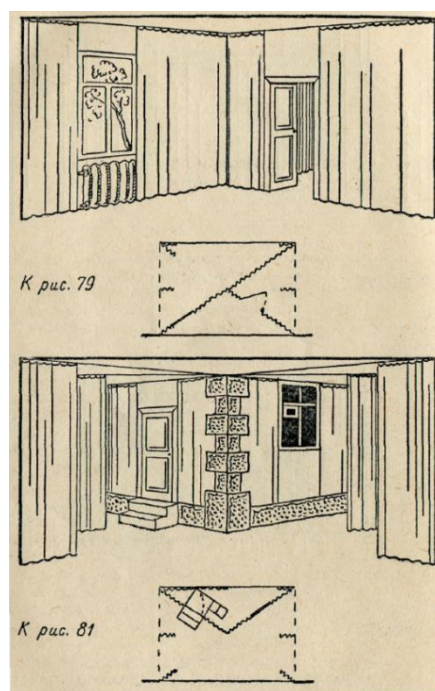




**Ил. 42.**  
 Варианты развески сукон на трех  
 или пяти проволоках



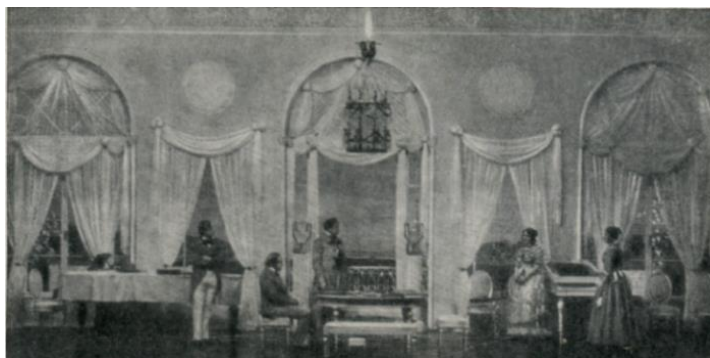
**Ил. 43.**



**Ил. 44.**

Варианты оформления

## Простейшая сцена и ее оформление с помощью драпировок

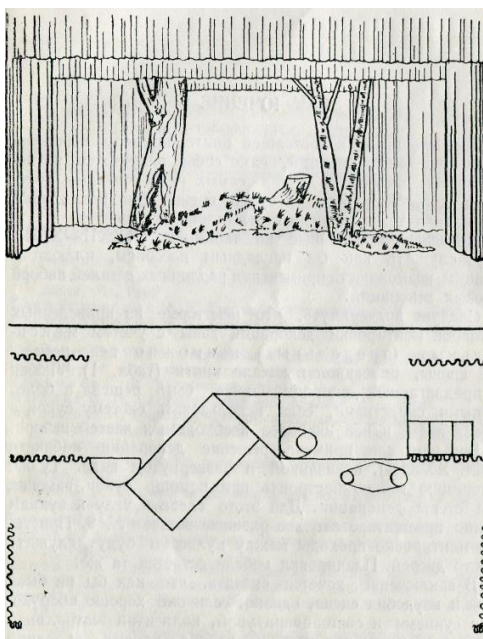


*Ил. 45. «Где тонко, там и рвется»  
И. С. Тургенева. МХАТ, 1912*



*Ил. 46.  
«Анна Каренина» по Л.Н. Толстому. МХАТ, 1937*

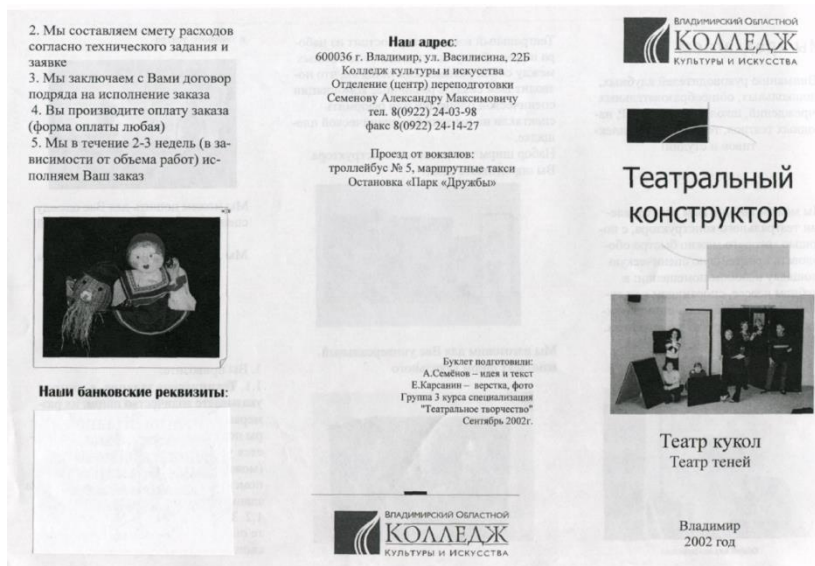
## Простейшая сцена с применением кубов, станков, пандусов



*Ил. 47. Лесная поляна  
(кубы, пандусы, полуобъемные деревья)*

## Простейший театральный конструктор

Был еще и такой опыт в колледже по устройству простейшей сцены в школе № 1 и лицее №3 г. Владимира. Согласно заявкам этих образовательных учреждений были разработаны и изготовлены два конструктора. По результатам этой работы и возник проспект. Автор – Семенов А.М.



Ил. 48. Лицевая сторона проспекта



Ил. 49. Внутренняя сторона проспекта

### Вопросы для самопроверки:

*Перечислите основные способы устройства простейшей сцены и раскройте технологию одного из них.*

*Что такое драпировки и как с их помощью можно устроить сценическую площадку?*

*Какие творческие возможности «открывает» режиссеру сцена, устроенная с помощью кубов, станков и пандусов?*

### Литература:

1. Каверин, Ф. Оформление спектакля на малой сцене / Ф. Каверин. – М. : Госкультпросветиздат, 1951. – Текст (визуальный) : непосредственный.



2. Ключников, Д. А. Театральные драпировки / Д. А. Ключников, Л. Д. Снежницкий. – 2-е изд., доп. – М. : ВТО, 1971. – Текст (визуальный) : непосредственный.

3. Корягин, Н. Как оформить самодеятельный спектакль / Н. Корягин, Д. Тихомиров. – М. : Профиздат, 1963. – Текст (визуальный) : непосредственный.

4. Мюллер, В. Н. Декорационное оформление спектакля / В. Н. Мюллер. – М. : Искусство, 1956. – Текст (визуальный) : непосредственный.

5. Мюллер, В. Н. Набор типовых декораций / В. Н. Мюллер. – М. : Искусство, 1952. – Текст (визуальный) : непосредственный.

## **Тема 9. СЦЕНА КОЛЛЕДЖА: ЕЕ УСТРОЙСТВО И ОБОРУДОВАНИЕ, ПОЖАРНАЯ БЕЗОПАСНОСТЬ И ТЕХНИКА БЕЗОПАСНОСТИ**

**Сцена колледжа** (Ил. 50, 51) оснащена подъемно-опускными механизмами: девятью (9) штанкетными и четырьмя (4) софитными подъемами.

**Из другого оборудования сцена колледжа имеет** антрактовый занавес, приводимый в движение с помощью электродвигателя, а также звуковые колонки.

Кроме этого, на задней стене сцены располагается рабочая галерея, имеющая соединение с переходным мостиком металлической лестницей.

*Управление штанкетным подъемом производится ручным способом с помощи «бесконечной» пеньковой веревки.*

*Перед началом работы со штанкетным подъемом обязательно подается команда: «Головы!», которую дублирует машинист сцены или преподаватель, организующий технические репетиции на сцене.*

*В процессе работы (подвески оформления, одежды сцены или их уборки) на направляющие калкаша (система контргрузов) накладываются дополнительные контргрузы или, наоборот, снимаются.*

*Бесконечная веревка для безопасности закрепляется специальным приспособлением (закрепом).*

*Работы со штанкетными подъемами должны выполняться под контролем машиниста сцены и преподавателя, проводящего репетицию или организующего спектакль, концерт, представление. Эти работы выполняются вдвоем!*

*Перед началом технических репетиций, связанных с подготовкой оформления, необходимо в обязательном порядке проводить инструктаж со студентами по правилам Пожарной безопасности, работы с механизмами сцены, по пользованию специальным инструментом, электроприборами и т.д.*

**К работе с софитами студенты колледжа не могут быть допущены.**

**Все верховые работы на сцене колледжа студентам запрещены!**





**При выполнении постановочных работ на сцене колледжа необходимо строго выполнять положения Инструкции по охране труда.**

## **ИНСТРУКЦИЯ ПО ОХРАНЕ ТРУДА НА СЦЕНЕ КОЛЛЕДЖА**

1. Появление на сцене в верхней одежде и уличной обуви запрещено.
2. На одежде сцены не прикрепляются никакие детали оформления, так же как на антрактовом занавесе и заднике.
3. Кулисы закрепляются к планшету сцены не контргрузами, а специальными мешочками с песком.
4. Изготовление оформления, бутафории и реквизита на сцене категорически запрещено.
5. Использование открытого огня на сцене запрещено.
6. Батальные сцены разрешаются на сцене при составлении специального акта об их проведении в спектакле, представлении с обязательной подписью их постановщика.
7. Лицам в возрасте до 18 лет запрещается пребывание на колосниках.
8. Устройство и проведение сценических полетов исполнителей на сцене запрещено.
9. На сцене и в прилегающих к ней помещениях нельзя курить, громко разговаривать, стучать, производить шум любого характера.
10. Во время репетиций, спектакля, концерта, представления находиться на сцене разрешается только исполнителям и работникам, которые заняты в данном или следующем акте, номере, эпизоде.
11. Работники должны производить те работы, которые входят в круг их обязанностей, и выполнять поручения только своего непосредственного руководителя.
12. Перед началом работы необходимо убедиться в исправности оборудования, инструмента, приспособлений.
13. Работа и использование неисправного оборудования, инструментов и приспособлений запрещена.
14. Запрещается подходить к работающим механизмам, приводить их в действие, трогать руками электропроводку, нажимать на кнопки и прочее.
15. По окончании спектакля, концерта, представления студенты и работники колледжа должны: разобрать и убрать со сцены декорации спектакля, оформление концерта или представления; сдать костюмы и реквизит в костюмерные и на склады; отключить звуковую и видеоаппаратуру, убрать микрофоны; обесточить и убрать переносные осветительные приборы, закрепить штанкетные подъемы крепежами; убрать со сцены мусор; провести другие операции, связанные с демонтажем спектакля, оформления концерта, представления; провести контрольный осмотр сцены, обесточить все осветительные приборы, включить дежурное освещение в зале; закрыть сцену; ключ от сцены сдать дежурному вахтеру под расписку.
16. Студенты и работники, заметившие любую неисправность или какую-либо опасность (открытый, неогражденный люк, оголенные провода, искрение электропроводки, опасно накренившиеся предметы и т.п.), должны немедленно сообщить об этом преподавателю ОБЖ, руководителю курса, представителю учебного отдела, заместителю директора по АХЧ.

За нарушение инструкции по охране труда виновный несет, в зависимости от тяжести и характера проступка, дисциплинарную, материальную или уголовную ответственность  
(ст. 24 Федерального закона

"Об основах охраны труда в Российской Федерации" от 17.07.1999 N 181-ФЗ)

### **Вопросы для самопроверки:**

*Как устроена сцена колледжа?*

*Перечислите основное оборудование сцены.*

*Что такое «Охрана труда»?*

*Что запрещено делать на сцене колледжа?*

### **Литература:**

Об основах охраны труда в Российской Федерации : Федеральный закон от 17.07.1999 г. № 181-ФЗ (ред. от 09.05.2005, с изм. от 26.12.2005). – Текст (визуальный) : непосредственный.

*P.S. Эта тема носит больше практический характер, нежели теоретический.*

## **ПРАКТИЧЕСКИЕ ЗАДАНИЯ**

1. Измерьте все части сцены Вашего УК (учреждения культуры)
2. Начертите разрез сцены Вашего УК по горизонтали (в масштабе)
3. Начертите разрез сцены Вашего УК по вертикали (в масштабе)

*Для выполнения этих заданий можно воспользоваться Техническим паспортом Вашего УК.*

4. Подготовьте схему расположения осветительных приборов на сцене Вашего УК
5. Подготовьте лекцию для участников своего коллектива по ТБ и ПБ
6. Подготовьте таблички по ПБ: «Не курить», «Курить здесь», «Запасный выход» и др.

## **КОНТРОЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ**

1. Основные этапы эволюции и развития сценической площадки
2. Основные формы сцены
3. Устройство современной сцены-коробки (основные части сцены)
4. Разрез сцены-коробки по вертикали
5. Разрез сцены по горизонтали
6. Основные механизмы сцены-коробки
7. Вспомогательные механизмы сцены-коробки
8. Устройство антрактового занавеса
9. Устройство декорационного штанкетного подъема
10. Поворотные круги. Их виды и назначение
11. Одежда сцены (ее состав и назначение)
12. Виды сценических занавесов и их назначение
13. Задники, панорамы и горизонты, их назначение и отличительные особенности

14. Основные способы развески кулис
15. Основные функции театрального света
16. Расположение осветительных приборов в пределах сцены-коробки и их назначение
17. Расположение осветительных приборов в зрительном зале и их назначение
18. Устройство рампы
19. Отличительные особенности конструкции приборов рассеянного и направленного света
20. Варианты устройства простейшей сцены
21. Правила Техники Безопасности
22. Правила Пожарной безопасности
23. Инструкция по охране труда на сцене колледжа

## **СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ**

### **Основная литература:**

1. Базанов, В. В. Техника и технология сцены / В. В. Базанов. – Л. : Искусство, 1976. – Текст (визуальный) : непосредственный.
2. Барков, В. С. Световое оформление спектакля / В. С. Барков. – М., 1953. – Текст (визуальный) : непосредственный.
3. Исмагилов, Д. Г. Театральное освещение / Д. Г. Исмагилов, Е. П. Древалева. – М. : ДОКА Медиа, 2005. – Текст (визуальный) : непосредственный.
4. Семенов, А. М. Как это делается : словарь-справочник / А. М. Семенов. – Владимир : ВОККИ, 1999. – Текст (визуальный) : непосредственный.
5. Театральная энциклопедия : в 5-и т. – М., 1961-1967. – Текст (визуальный) : непосредственный.

### **Дополнительная литература:**

1. Бархин, Г. Б. Архитектура театра / Г. Б. Бархин. – М., 1947. – Текст (визуальный) : непосредственный.
2. Ворошилов, В. Я. Заметки театрального художника / В. Я. Ворошилов. – М. : Сов. Россия, 1978. – Текст (визуальный) : непосредственный.
3. Дживелегов, А. История западноевропейского театра от возникновения до 1789 года / А. Дживелегов, Г. Бояджиев. – М., 1941. – Текст (визуальный) : непосредственный.
4. Елизарова, Е. А. Театры Шереметовых / Е. А. Елизарова. – М., 1944. – Текст (визуальный) : непосредственный.
5. Извеков, Н. П. Сцена / Н. П. Извеков. – М., 1939. – Текст (визуальный) : непосредственный.
6. Извеков, Н. П. Техника сцены / Н. П. Извеков. – Л., 1940. – Текст (визуальный) : непосредственный.

7. Каверин, Ф. Оформление спектакля на малой сцене / Ф. Каверин. – М. : Госкультпросветиздат, 1951. – Текст (визуальный) : непосредственный.
8. Как поставить спектакль. – М. : Искусство, 1962. – Текст (визуальный) : непосредственный.
9. Ключников, Д. А. Театральные драпировки / Д. А. Ключников, Л. Д. Снежницкий. – 2-е изд. – М. : ВТО, 1971. – Текст (визуальный) : непосредственный.
10. Корягин, Н. Как оформить самодеятельный спектакль / Н. Корягин, Д. Тихомиров. – М. : Профиздат, 1963. – Текст (визуальный) : непосредственный.
11. Мюллер, В. Н. Декорационное оформление спектакля / В. Н. Мюллер. – М. : Искусство, 1956. – Текст (визуальный) : непосредственный.
12. Мюллер, В. Н. Набор типовых декораций / В. Н. Мюллер. – М. : Искусство, 1952. – Текст (визуальный) : непосредственный.
13. Об основах охраны труда в Российской Федерации : Федеральный закон от 17.07.1999 г. № 181-ФЗ (ред. от 09.05.2005, с изм. от 26.12.2005). – Текст (визуальный) : непосредственный.
14. Экскузович, И. В. Техника театральной сцены в прошлом и настоящем / И. В. Экскузович. – Л. : Прибой, 1930. – Текст (визуальный) : непосредственный.

## Часть 2

# ТЕАТРАЛЬНО-ДЕКОРАЦИОННОЕ ОФОРМЛЕНИЕ СПЕКТАКЛЯ

### Введение

Художественно-техническое оформление спектакля или театрально-декорационное искусство – это организация всех внешних средств сценической выразительности:

- придающих спектаклю определенную форму;
- способствующих раскрытию идейного содержания спектакля;
- усиливающих воздействие спектакля на зрителя;
- определяющих стиль постановки.

**Декорации, бутафория, мебель, костюмы, грим, музыка, звуки и шумы, свет, цвет, проекции, сценические эффекты и т.п. составляют художественно-техническое оформление спектакля.**

В практике пользуются и такими определениями как «компоненты внешней формы спектакля», «изобразительно-выразительные средства внешней формы спектакля».

**Художественно-техническое оформление спектакля «выполняет» две задачи:**

1. создание определенной зрительной, социальной, исторической, бытовой и психологической среды спектакля для выявления характеров героев;
2. организация сценического пространства.

**Искусство художественно-технического (театрально-декорационного) оформления спектакля носит название сценография.**

**Сценография** (с греч. – искусство оформления театра и живописная декорация) – наука и искусство организации сцены и театрального пространства; способ организации театрального (сценического) пространства.

**Сценография – вид художественного творчества, занимающегося оформлением спектакля и созданием его изобразительно-пластического образа, существующего в сценическом времени и пространстве.**

В спектакле к искусству сценографии относится все, что окружает актера (декорация, мебель и др.), все, с чем он имеет дело – играет, действует (материально-вещественные атрибуты – реквизит и пр.) и все, что находится на его фигуре (костюм, грим, маска, другие элементы преобразования его внешности).

**«Сценография (Театрально-декорационное искусство) – искусство создания зрительного образа спектакля посредством декораций, костюмов, освещения и постановочной техники. Театрально-декорационное искусство средствами живописи, скульптуры, архитектуры, декоративных искусств способствует раскрытию содержания и стиля театрального представления, усиливает его воздействие на зрителя». (Современный толковый словарь.)**



## Тема 1. КРАТКАЯ ИСТОРИЯ СЦЕНОГРАФИИ

Театрально-декорационное искусство уходит корнями в глубокую древность, когда во время исполнения священных обрядов и ритуальных игр использовались костюмы и маски духов, божеств и другие атрибуты.

**В ранних трагедиях Эсхила** (525-456 до н. э.) (древнегреческий драматург, отец европейской трагедии) **декорации представляли собой массивные деревянные сооружения** (гробница царя Дария в «Персах», скала в «Прометее Прикованном»).

**При Софокле** (497/6-406 до н. э.) – знаменитый афинский драматург, трагик) **появились расписные декорации**: между колоннами проскения устанавливались разрисованные доски или холсты (*пинаки*).

Огромные размеры театров привели к необходимости использовать **маски** (Ил. 1). Каждая маска выражала определённое состояние (ужас, веселье, спокойствие и т. д.), и в соответствии с сюжетом актёр в течение спектакля менял собственные «лики». Маски были своеобразными крупными планами персонажей и одновременно служили резонаторами – усиливали звучание голосов. Театральные маски изготавливались по преимуществу из холста, которому с помощью гипса придавалась нужная форма. Потом они раскрашивались, делались прорези для глаз, рта, а сверху прикреплялся парик.

Маска меняла пропорции тела, поэтому исполнители вставляли на **котурны** (сандалии с толстыми высокими подошвами до 20-30 см высотой), а под одежду надевали толщинки. Котурны делали фигуру выше, а движения – значительнее.



*Ил. 1. Маски древнегреческого театра*

*Греческие маски обычно имели широко открытый рот, в связи с чем они еще выполняли роль рупора, потому что помогали актерскому голосу достигнуть дальних трибун в амфитеатре*

**Маски подразделялись на целый ряд неизменных категорий**: 1) стариков, 2) молодых людей, 3) рабов и 4) женщин, весьма многочисленных типов. Независимо от масок для ролей простых смертных существовали ещё **маски для героев, божеств** и тому подобных, с условными атрибутами (например, оленьи рога, сто глаз, полумесяц, 3 змеи и т. д.). Наряду с масками божеств общераспространены были **маски исторические** – они изображали черты известных личностей, умерших и живых и служили главным образом для трагедий и комедий из современного быта. **Сатирические маски** употреблялись для вос-

произведения мифологических чудищ, циклопов, сатиров, фавнов и так далее. Были ещё **маски оркестрические** – они надевались танцовщиками, а так как последние помещались на сцене всего ближе к зрителям, то и маски для них выписывались менее резко и отделялись более тщательно. Для воспроизведения персонажей, у которых резко менялось душевное настроение во время действия, введены были маски, на одном профиле выражавшие, например, горе, ужас и тому подобное, тогда как другой профиль обозначал радость, удовлетворение; актёр поворачивался к зрителям то одной, то другой стороной маски.

**Костюмы** в трагедии отличались пышностью, эффектными вышивками, украшениями, надевался длинный хитон, плащ из тяжелой и плотной яркой ткани (Ил. 2).

Ярко окрашенные природными красителями ткани, из которых шили сложные костюмы, также укрупняли и подчёркивали фигуру. Цвет одежды наделялся символическим значением. Цари появлялись в длинных пурпурных плащах, царицы – в белых, с пурпурной полосой. Чёрный цвет означал траур или несчастье. Короткая одежда полагалась вестникам. Также символичны были атрибуты, например оливковые ветви в руках просящих. Многие театральные костюмы были расшиты цветами, пальмами, звездами, спиралями, фигурами людей и животных.



*Ил. 2. Костюмы древнегреческого театра  
Хламида – короткий плащ  
Гиматий – тяжелый пурпурный плащ,  
который носили служители Диониса.  
Котурны сандалии на высокой деревянной платформе*

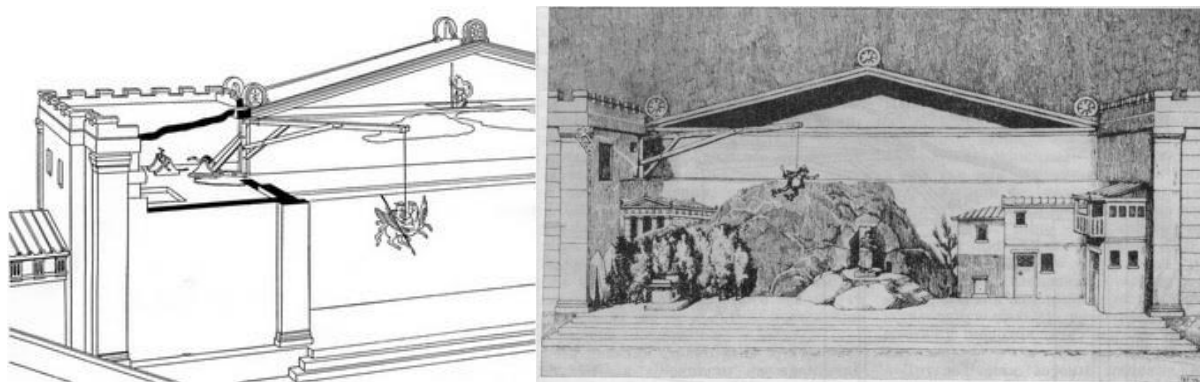
Костюмы обычно подчеркивали непомерный живот, толстый зад. Артистов хора иногда одевали в костюмы животных, например лягушек и птиц в пьесах Аристофана (444 до н. э. – между 387 и 380 гг.) – древнегреческий комедиограф, прозванный «отцом комедии»).

**В древнегреческом театре использовали три простейшие машины:** экиклему, эорему и дистегию.

**Первая машина – экиклема** – представляла платформу на колесах, выкатываемую на колесах из «царской двери» на оркестру по особым желобам. Это был своеобразный «крупный план» - условный показ того, что происходило внутри помещения сцены – дома, дворца или храма. Это могли быть трупы убитых героев, поскольку сцены самих убийств не принято было показывать зрителям.

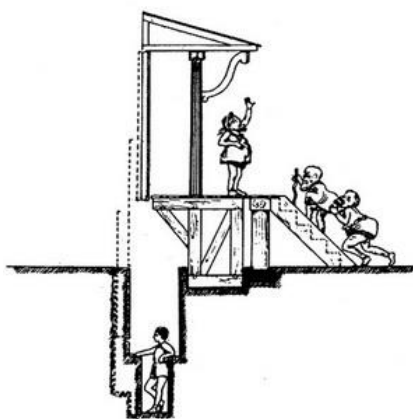
**Другая машина – эорема** или *деус экс механэ (Бог из машины)* – служила для появления персонажа над зданием сцены и представляла собой подъемный кран, прикрепленный изнутри к верхним балкам здания сцены (Ил. 3). Другое название этой машины - «журавль» позволяет нам восстановить в общих чертах ее устройство. «Журавль» был из дерева и представлял собою наклонный ствол, который действительно в какой-то степени мог напоминать длинную шею журавля. Другой частью этой машины были подъемный ворот и канаты, скользящие на блоке, прикрепленном к верхушке наклонного рычага. На конце этих канатов был крюк, к которому подвешивали приспособление, поднимавшее действующих лиц.

Это приспособление в зависимости от требований драмы имело разную форму – летающих колесниц, крылатых лошадей и других фантастических животных. Иногда же привешивали актера и прямо к крюку за пояс и ремни, и тогда зрителям казалось, что он летает по воздуху. Эорема поднимала не более трех лиц.



*Ил. 3. Машина для «полетов» - эорема. Слева – схема, справа – рисунок*

**Третья машина – дистегия** – внутренний подъемник, дававший возможность действующим лицам показываться изнутри сцены на разных высотах – на балконе, в окне и т.д., служивший для смены задней части декораций. (Ил. 4).



*Ил. 4. Диестегия*

Самый древний античный театр в России сохранился в Херсонесе (Ил. 5). Эта уникальная площадка используется актёрами Севастопольского академического русского драматического театра им. Луначарского для своей античной программы. Спектакли проходят под открытым небом, в естественных декорациях, созданных безымянными художниками с 4-го века до н.э. по 6-й век н. э.

#### **Музыка в древнегреческом спектакле.**

В древне-греческой трагедии, выросшей из дифирамба, **музыкальную основу составляло хоровое унисонное пение**. Инструментальное сопровождение драматического хора составляли, прежде всего, флейты.



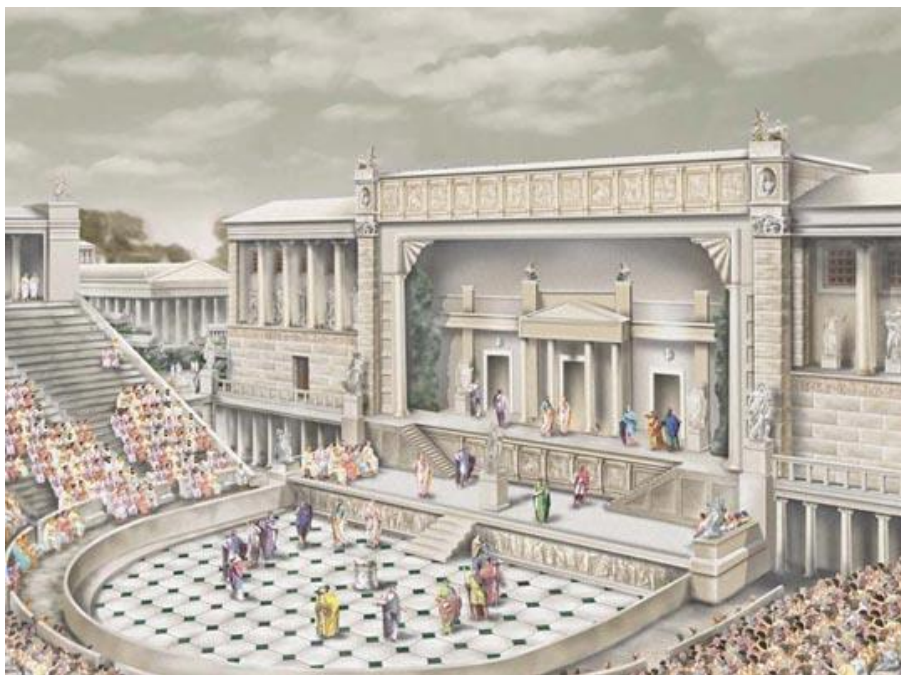
*Ил. 5. Античный театр. Херсонес*

Композиция и стихи отличались высокой художественностью, хоровое пение имело драматические функции; различали вступительную песнь (парод), песнь, которую хор поет стоя (стасим), заключительную песнь (гипорхема), лирический диалог (коммос). Наряду с хором в драме известна **монодия** в сопровождении флейты и кифары. Актер иногда декламировал стихи в сопровождении флейты. В комедиях Аристофана характерны как незатейливые народные сольные песни, так и пение с инструментальной прелюдией и эпилогом.



## Театр Древнего Рима

Первым постоянным театром Рима стал театр, сооруженный Помпеем из камня в 55 г. до н.э. (Ил. 6).



*Ил. 6. Первый каменный театр в Риме был построен Помпеем во второе его консульство, в 55 г. до н.э.*

**Архитектура римского театра имела ряд особенностей**, отличавшихся его от греческого театра. **Места для зрителей** располагались в один или несколько ярусов в виде полукруга. **Орхестра** имела форму полукруга, на ней помещались места для сенаторов. **Сценическая площадка** (просцениум) была приподнята над уровнем орхестры на 1,5 м; **фасад сцены** богато декорирован; **над просцениумом** возвышалась **деревянная крыша**...

Внутреннее убранство театра отличалось невиданной у греков роскошью: росписи, рельефы, скульптура.

Хор, танцоры, музыканты выступали вместе с актерами на общих подмостках – так называемом **пульпите**, соответствующем греческому просцениуму. **Новинкой римского театра был и занавес**, который в отличие от современного не поднимался и не раздвигался в начале представления, как мы привыкли, а опускался, скрываясь в специальной щели. Когда представление завершалось, занавес поднимали; **был и вспомогательный занавес, поднимавшийся в антрактах**.

Приметой римского театра может считаться и **фонтан**, навевавший прохладу на зрителей; вода поступала по каналу, шедшему между сценой и зрительным залом, параллельно пульпиту.

...Из греческого театра Рим заимствовал условное оформление сцены – декорации на росписях передней стены сцены, три двери, **периакты**.

**Периакты** (греч. – вращающийся) – в античном театре трёхгранные вращающиеся призмы с разрисованными стенками. Помещались по обе стороны сцены и имели одинаковую с ней высоту. Периакты дополняли декорацию живописным изобра-



жением местности. «Когда периакты поворачивались, то поворот правой периакты означал перемену местности, а поворот обеих – перемену страны» (Поллукс, Ономастикон, IV, 26). Периакты служили также в качестве кулис. Появление их относится приблизительно к IV в. до н. э.

Позднее они получили название «теларии».

**Что касается бутафории** в древнеримском театре, то на основании текста комедий Плавта (ок. 254-184 гг. до н.э. – римский комедиограф) и Теренция (195-159 гг. до н.э. – древнеримский драматург) мы можем составить представление относительно бутафории: в ее состав входили предметы, требуемые текстом пьесы.

Так, в пьесе «Хвастливый воин», несомненно, **фигурировали меч и щит, таблички** (на которых паразит – один из четырех главных героев Римской комедии – подсчитывал побежденных воином врагов), а также **кольцо, нож** и другие предметы, необходимые по ходу действия.

Актеры-профессионалы, выступавшие в трагедиях и комедиях в III и II вв. до н.э., **играли без масок**.

**Костюм трагических актеров**, в общем, был таким же, каким римляне получили его от греков. Но в связи со стремлением уже внешним обликом выразить величие трагических персонажей римские актеры старались особенно подчеркнуть рост посредством более высоких котурнов, более высокого **онкоса**, высокой подставки надо лбом для поднятия прически. Причёски делались из пакли, волокон растений. Над маской, после того как последняя была введена в театре, возвышался парик.

Мягкие утолщенные подошвы греческих котурнов превратились в римском театре в громоздкие деревянные подставки высотой до 20 см. У римских трагических масок широкие отверстия для рта и глаз: красивые прически с локонами, падающими на лоб и на плечи; борода у мужчин тоже завита локонами.

**Костюмом комических актеров** был паллий, т.е. греческий плащ, ниспадающий широкими складками. Паллий представлял собой большой прямоугольный кусок ткани, закутывающий фигуру полностью; либо небольшой задрапированный или убранный под пояс туники, или свисающий с одного плеча. Раскраска могла быть любая.

Рабы носили плащ, напоминавший скорее большой шкаф; при ходьбе или беге они свертывали его и перекидывали через плечо. Молодые люди, солдаты, путники носили хламиду, т.е. короткий плащ: он покрывал плечи и на правом плече застегивался булавкой, так что правая рука оставалась свободной. Греческому хитону соответствовала римская туника, которая у женщин спускалась до пят. На ноги комические актеры надевали **сокки** – низкие легкие башмаки, которые в жизни, как правило, носили только женщины.

### **Маски древнеримского театра**

Маска (Ил. 7) появилась в этих жанрах довольно поздно – лишь в 130 г. до н.э. (по другим сведениям – только с начала I в. до н.э., ок. 90 г. до н.э.). Поэтому, в отличие от греческого театра, зрители в Риме могли следить и за мимикой актеров. Однако в виде исключения маски и раньше использовались в театре, когда, например, надо было обыграть мотив двойника в комедии.



*Ил. 7. Маски древнеримского театра*

Женская маска была похожа на женщину с большими глазами и широко раскрытым ртом; в волосах, завитых в длинные локоны, над лбом узлом завязана лента.

В мужской маске внешность подчеркнута карикатурна: огромный рот, широкий приплюснутый нос, глаза навыкате, щеки сморщены, на голове венок из плюща и ягод, украшенный согласно дионисийскому культу, который в значительной части обязан своим происхождением греческому театру. Маски принадлежат двум типам «новой комедии», развившейся в эпоху эллинизма: молодой женщины, печальной из-за своих несчастий, и раба, страшного и насмешливого.

### **Музыка в Римском театре**

Характер музыки был иным в Римском театре. Хор в его греческом понимании исчез из драматических представлений. Сами спектакли имели уже не столько этико-воспитательное значение, сколько празднично-развлекательное. Певцы – солисты, пластическая пантомима, изредка хоровые эпизоды – к этому сводилась музыка в Римском театре.

## **Церковный театр**

После крушения Римской империи возрождение театра начинается в IX веке, когда торжествующее христианство вводит театрализованные представления в церковные обряды. Инсценировка евангельских эпизодов породила особый театральный жанр – литургическую драму. Впервые в истории театральные представления стали даваться в закрытом помещении, в церкви.

### **Техника церковного театра**

Архитектурные особенности церкви определяли формы сценического пространства. Первоначально действие драмы развивалось на ограниченной площадке возле алтаря. **«Алтарь – 1.** Священное место для жертвоприношений и иных актов коммуникации верующих с богами. Как правило, алтарь – это плоский камень или стол с одной или несколькими ножками. Древнеегипетский и древнегреческий алтари были квадратными. Христианский алтарь имеет круглую или овальную форму. Некоторые алтари выполнены в форме куба или цилиндра».

 (Энциклопедия «Религия».)

Затем стал использоваться центральный неф. **Неф** (франц. nef, от лат. navis – корабль) – вытянутое помещение, часть интерьера (обычно в зданиях типа базилики), ограниченное с одной или с обеих продольных сторон рядом колонн или столбов. Первоначально – каждая из трёх частей христианского храма типа базилики, расчленённого колоннадой или аркадой на главное помещение (обычно более высокое и широкое) и два боковых. (Большой толковый словарь русского языка. 1998). Позднее стали использоваться и другие помещения церкви, такие как ризница (отдельное помещение в храме или место в алтаре (обычно справа от горнего места), где хранятся облачения и священные сосуды), притвор (помещение, которое следует сразу за папертью. Притвор отделяется от храма стеной с красными западными воротами в середине), кафедра проповедника и другие. Наиболее важные моменты драмы разыгрывались на специальном помосте, возводимом в середине здания.

**В XII веке начинает складываться так называемый симультанный принцип оформления.** Симультанные декорации – это неподвижные декорации, установленные заранее на игровой площадке в определенной последовательности. Переход исполнителя от одной декорации к другой означал перемену места действия. К этому времени действие драмы уже разыгрывалось по всей площади церкви, для чего использовались почти все ее помещения.

В каждом из них находились декорации отдельных эпизодов, скрытые занавесками. В нужный момент занавески распахивались, открывая то или иное место действия (Ил. 8).



*Ил. 8. Литургическая драма в храме*

Устроители спектаклей уделяют большое внимание изобразительной стороне представления. **Предметы церковного ритуала заменяются специально сделанной бутафорией. Появляется восковая фигура младенца, лежащего в яслях, гробница, в которую кладут тело Христа, цветущие кустарники, яблони, различные предметы реквизита – мечи и ветви, венцы и цветы и многие другие атрибуты, необходимые для инсценировки библейской истории, повествующей о жизни, смерти и воскресении Христа.** Агитационно-пропагандистский характер церковного театра требовал всемерного повышения зрелищности. Поэтому особое место в спектакле занимают различного рода эффекты. Изобретаются механические звери и мифические чудовища, активно разрабатываются полетная техника и эффектное освещение.

**Склеп, находящийся под церковью, используется для эффекта появления персонажей из-под земли, а также обозначает вход в ад.**

**Купол, находящийся над центром здания, служит для спуска и подъема декоративных сооружений вместе с исполнителями роли Христа и ангелов.**

**Таким образом, в церковном театре используется нижняя сцена (склеп), собственно сцена (уровень пола церкви или специальный помост) и верхняя сцена (купол) – прообраз сцены-коробки.**

Правда, вся техника, состоящая из простых веревок и блоков, была в достаточной степени примитивна, но оказывала неотразимое впечатление на простодушных зрителей.

Недостаточность естественного света в помещении церкви требовала не только общего освещения, но и создавала благоприятные условия для развития световых эффектов. **Сотни свечей и лампад озаряли декорации и исполнителей, зажигаясь одновременно при помощи своеобразного бикфордова шнура, или затенялись особыми заслонками.** В это время, как и на протяжении нескольких последующих столетий, **все световые эффекты осуществлялись при помощи натурального огня.** Части декораций и специальные куски ваты, пакли или соломы, пропитанные легковоспламеняющимися жидкостями, чаще всего спиртом, поджигались и горели ярким и быстрым пламенем. Лампады и свечи имитировали сияние звезд, порошок мелко измельченной смолы в пламени свечи вспыхивал искрами и т. п.

От поколения к поколению передавались постановочные секреты, обогащаясь новыми приемами и новой техникой.

### **Костюмы церковного театра (Ил. 9)**

Клирики, изображавшие апостолов, были одеты в обычные костюмы странников – тунику и шляпу. В руках они держали посохи. Христос мог появляться босым и с сумой, или же представлять перед апостолами в красном плаще. У пастухов были бороды и широкополые шляпы. Воины носили шлемы, Иоанн Креститель – звериную шкуру, Навуходоносор – царское облачение.





**Ил. 9.**

*Рождественская литургическая драма XIII века  
«Действо о пророке Данииле». Новосибирск, 2011г.*

### **Музыка церковного театра**

Первые Литургические драмы исполнялись на латинском языке монахами, в стенах собора, без сценического оформления (без специальных костюмов, декораций). Музыкальной основой их был григорианский хорал (род религиозных песнопений).

На смену статике неподвижного хора, обобщённо-безлично произносящего диалоги, приходит живая пантомима, библейские и евангельские образы приобретают живые человеческие черты. Музыка также претерпевает изменения. Индивидуализация персонажей обусловила большее своеобразие их музыкальных характеристик – определённых, только данному образу присущих интонаций. Частичное использование национального языка способствовало включению народных напевов (напр., обращение Марии Магдалины к продавцу бальзама в Литургической драме XIII в. – это по существу куплетная шуточная песенка).



## Русский церковный театр

Путь русского церковного театра был иным, чем в Европе: он миновал литургическую драму, мистерию и миракль. Это связано не только с более поздней христианизацией Руси, но и с отличием православных традиций от католичества, склонного к пышности и театрализации своих богослужений.

**Пещное действо** – древний церковный обряд на Руси, совершавшийся перед праздником Рождества Христова, в воскресную службу. В его основу положена библейская легенда о трех святых отроках Анании, Азарии и Мисаиле, отказавшихся поклоняться вавилонскому царю Навуходоносору и за это брошенных в раскаленную печь. Благодаря своей вере, отроки были спасены спустившимся с небес ангелом. Обряд пришел на Русь из Византии. Он исполнялся как театрализованное представление, с участием ряженных актеров, которые по окончании обряда выходили на улицы и развлекали народ в течение всех Рождественских святок.

### Пещь халдейская

(в сокращении)

В чем состояло само «пещное действо» (Ил. 10)

«Действующими лицами «пещного действия» были три отрока (один демественник, т. е. альт, второй, нижний – бас, а третий, верхний – дискант) и два халдея. Они пели библейские стихи и распевали их на голоса.

Звон к службе начинался в начале шестого часа и продолжался «народа ради» целый час. Все собирались в крестовую палату и там облачались. **Халдеи должны были быть непременно с бородой. Их одежда состояла из красной «юпы» или «гулы», красного сукна, оплечья из меди-шумихи и острокопечной деревянной или кожаной шапки, отороченной мехом, заячьим или горностаевым, как описывают рукописи, в зависимости от богатства храма.** Историк русского быта И.Е. Забелин писал, что шапки на отроках имели горностаевую опушку, на халдеях – заячину. **Шапки сверху расписывались красками и золотились.** Халдеи в руках держали «трупки с плаун-травой» и пальмы: по описанию вологодского Софийского собора, это была «вайя финикова, рукоять обложена бархатом красным». Пальмовые ветви доставляли с Востока, их красили и золотили. И сохраняли от одного года до другого.

**Отроки были одеты в тонкие белые полотняные стихари, с бахромой, оплечье и нарукавья из атласа с позолотой, на голове – венцы с медными литыми крестами.** «Учитель отроческий» в алтаре связывал отроков «полотняным ужищем» и передавал их халдеям... В некоторых рукописях говорится, что отрокам связывали руки. Протодиакон зажигал свечи и давал отрокам.



*Ил. 10. «Пещное действо». Художник А. Рябушкин*

Отроки, или «младенцы», входили в верхний ярус печи, в нижней ее части ставился горн с горящими углями. Вокруг печи стояли железные шандалы, до 400 штук, с восковыми свечами.

Халдеи спрашивали отроков: Дети царицы?

– Царицы.

– А сия печь уготована вам на мучение.

Отроки отвечали: А сия печь будет не нам на мучение, а вам на обличение.

В отличие от редакции XVI века в чин XVII века вставили диалоги и жанровые сцены, их исполняли халдеи на русском просторечном языке. Вот диалог халдеев в одной из более поздних рукописей («Домашний быт русского народа в XVI и XVII столетиях»):

– Товарищ!

– Чаво?

– Это дети царицы?

– Царицы.

– Нашего царя повеления не слушают?

– Не слушают.

– А золотому телу не поклоняются?

– Не поклоняются.

– А мы вкинем их в печь!

– И начнем их жечь! (Второй халдей первый раз говорит собственные слова, а не только повторяет реплики первого).

Халдеи хватали отроков, толкали в печь, сами расхаживали вокруг, раздували огонь из трубок с плавун-травой.

Отроки в печи пели стихиры. Халдеи ходили вокруг с плавучею травой, она вспыхивала ярким пламенем. Сверху с шумом и грохотом, создаваемым специальными трещотками, спускался ангел, «писанный на харатье», т.е. на пергаменте, «въ трусе велице зело съ громомъ». Халдеи в ужасе падали ниц, а дьяконы опаляли их огнем. Отроки кланялись, брали спустившегося ангела за крылья и трижды обходили с ним печь, «воспевая строки следуемые».

Отроки зажигали на венце у ангела три свечи. Ангела снова слегка поднимали.

– Ангелы Господни, благословите небеса, - с таким возгласом протодиакон обращается к отрокам, в ответ они поют, как сказано в чине, «строки следующие».

Дальше в чине следует удивительной красоты гимн Господу: стихи 24-90 третьей главы книги пророка Даниила; в славянской Библии они переведены с греческого языка, а в еврейском тексте отсутствуют. Структура всех стихов благословения в гимне одинакова: первое слово «Благословите», затем следует обращение к тем, кто благословляет Господа: небо, звезды, море, птицы, рыбы, в конце стиха - «пойте и превозносите Его во веки».

Ангел взлетал вверх, а халдеи выводили отроков из печи и ставили их перед патриархом. Отроки пели многолетие святителю, а певчие на обоих клиросах – государю. Патриарх подходил к государю, все бояре и все в церкви многолетствовали. Отроки удалялись в алтарь.

После этого разбирали печь, ставили амвон на место, местные иконы – тоже и мели церковь». (Елена Сморгунова. Журнал «Праздник» №10, 2005)

Несмотря на то, что в православии такие обряды, как «Омовение ног», «Шествие на осляти» (Ил. 11) обставлялись достаточно эффектно, а в «Пещное действо» даже вошли некоторые приемы скоморошьего «потешного диалога», церковный театр в России не оформился в эстетическую систему.



*Ил. 11 В.Г. Шварц. «Шествие на осляти Алексея Михайловича»*

## **Школьный театр в России**

Школьный театр появился в Западной Европе в начале XVI-го века в духовных учебных заведениях. Первоначальной его целью было облегчить усвоение учащимися латинского языка, на котором велось преподавание и церковная служба, и запоминание библейских сюжетов. Школьные спектакли должны были служить действенным оружием в процессе постижения учениками ораторского искусства, а также «чтобы прервать умственную лень и пробудить дух», внося в процесс обучения и в необходимую зубрежку элемент игры, делая его интересным и доступным. **Примитивные виды школьного театра – диалоги**

**и декламации** – не требовали ни особого сценического оформления, ни специальных костюмов. **Постановки же пьес предполагали оснащенную сцену, декорациями, костюмами и реквизитом.** В течение XVI-го – XVIII-го вв. издавались специальные руководства для устройства школьных спектаклей. Самые популярные из них: «Поэтическое искусство» Я. Понтана (1594), «Рассуждение о сценической игре» Ф. Ланга (1727).

В Россию школьный театр проник через Белоруссию и Украину в конце XVII-го века в духовные семинарии, а затем в Славяно-греко-римскую академию.

Родоначальником школьного театра был ученый-монах из Белоруссии Симеон Полоцкий (1629-1680). Благодаря его образованности он был приглашен в 1660 году в Москву, где он некоторое время состоял учителем царских детей. С 1665 года он обучает подьячих и создает Славяно-греко-латинскую академию, точнее, ему принадлежала идея, а открыта она была уже после его смерти. В период работы придворного театра царя, Симеон Полоцкий пишет свои пьесы, основанные на церковных обрядах. Пьесы были представлены в Москве при жизни царя и в 1680-е. Однако расцвет школьного театра наступил позже, в начале XVIII века.

**Среди основных признаков школьных пьес – абстрактность и аллегоричность,** главными действующими лицами часто бывали Время, Мир, Смерть, Благолепие, Злость, Смирение, Зависть, Истина, Грешник, Ревность, Милость Божия, Любовь земная, Церковь Православная, Сладострастие, Совесть и т.п.

**Конкретный человек выступал только как носитель каких-то общих черт, признаков и качеств, определенных достоинств и недостатков.** Для постановщиков было важно создать движение настроения – это вносило в представление разнообразие и напряженность в развитие сюжета, давно всем знакомого. Главная цель подобного спектакля – назидательная. Но, несмотря на такой тон, школьный театр пользовался успехом.

Школьные пьесы писались по определенной форме: Пролог, три действия (9-13 явлений) и Эпилог. Некоторые имели еще и Антрополог, где в виде живых картин воспроизводилось все содержание будущей драмы.

Действие сопровождалось хором.

В школьных панегирических драмах прославлялись государственные события и победы, отмечались события из жизни знатных лиц. Школьную драму пытались приспособить и к некоторым злободневным событиям. Ее героями были и отдельные государства – Россия, Швеция.

**Сцена оформлялась везде по-разному. Но все, что происходило на сцене, имело свое определенное место на планшете сцены. Он был расчерчен продольными и поперечными линиями.** Центр пространства отводился «земле» и земным персонажам. За ним был помост с несколькими ступенями вверх – это было «небо». Еще выше на несколько ступеней – «рай». Над ними колыхались «облака», иногда, с участниками. Левее от центра «земли» располагался люк – «ад». Он мог быть представлен по-разному: шалашом, пастью чудовища или люком. Одним из требований школьной сцены было освещение. Самой освещенной частью был «рай».

**Костюмы в представлениях школьного театра** носили символический характер – добродетельные персонажи появлялись в белых одеждах, злодеи – в черных. Мир выходил с оливковой ветвью в руках, Изобилие – с рогом, Обман – в волчьей шкуре, Добродетель – в львиной и т.д. Костюмы бывали аллегоричны, символичны, дополнялись узнаваемыми эмблемами, бытовыми атрибутами и надписями.

Между отдельными явлениями серьезной драмы разыгрывались импровизированные комические сценки, которые повторяли мотивы только что увиденного, но весело, с юмором и озорством.

**Школьный театр использовал эмблемы**, благодаря которым зрители уже по внешнему виду догадывались о сущности каждого персонажа. В особенности это относилось к мифологическим и аллегорическим фигурам. Так, для «Милости божией», обязательной аллегорической фигуры рождественских и пасхальных пьес, требовалось «сердце горящее, стрелой пробитое, и чаша, на главе лавровый венец». Надежда изображалась с якорем, Вера с крестом, Слава с трубой, Справедливость с весами, мифологический Марс держал в руке меч.

### Уличный театр

Уже начиная с XII века театр выходит сначала на паперть, а затем на улицы и площади городов. В это время зарождается новый вид театра – уличный театр.

Выход театра из замкнутого пространства церкви определил не только иные условия постановки спектакля, но и новые жанры.

Наибольшее распространение получила **мистерия – многодневное представление на библейские темы**. Основателем этого жанра можно считать общество под названием «Гонфалоне», возникшее в Риме в 1265 году. А спустя около полутора веков, в 1402 году, в Париже для этой цели основывается другое общество – «Братство страстей господних».

Основу сюжета мистерии составляло житие какого-нибудь святого, покровителя данного города. И постановка спектакля обычно приурочивалась к празднику этого святого.

**Согласно евангельскому сюжету театр обязательно должен был представить три главнейших места действия – рай, землю и ад**. Это определило трехэтажную конструкцию сцены. На первом этаже сцены, невидимом зрителям, располагался «ад», на втором – основное место действия, а на некотором возвышении изображался «рай». Таким образом, для зрителей были открыты только две верхние сцены, а нижняя, как и трюм в современном театре, служила для технических целей. Наличие этого своеобразного трюма позволяло оснащать главную сцену люками-провалами, осуществлять целый ряд эффектов, связанных с появлением и исчезновением актеров, подменой исполнителей куклами и т. д.

В отличие от литургической драмы, **мистерия предусматривала большее количество мест действия**. Создание многочисленных строенных декораций и их перемена в условиях уличного театра вряд ли были возможны. Поэтому наиболее распространенным приемом был симультанный принцип располо-



жения отдельных фрагментов, обозначающих то или иное место действия. Золоченое кресло означало дворец, кусок каменной стены с зарешеченным окном – тюрьму, крест – Голгофу, место распятия Христа и т. д.

Наиболее наглядное представление о мистериальном спектакле дают миниатюра Жана Фуке, «Валансьенская рукопись», повествующая о постановке мистерии в г. Валансьене.

В Валансьене сцена представляла собой единый помост с фронтально расположенными декорациями.

Так же с правой стороны, сквозь языки пламени, из пасти чудовища выскакивают черти, за адом следуют декорации Гефсиманского сада, дома Ирода, Пилата и пр.

**Декорации всех мест действия строились в виде отдельных домиков со снятой передней стеной.** Рисунок декораций, помещенный в «Валансьенской рукописи» (Ил. 12), дает полное представление о симультанном способе оформления.

В эпоху средневековья и Раннего Возрождения сценические подмостки и места для зрителей возводились специально и не имели единой формы...



*Ил. 12. Жан Фуке. «Мученичество св. Аполлонии». Ок. 1460.*

*Сцена из мистерии, посвященную святой Аполлонии, которая приняла мученическую смерть за верность христианству в 249 году нашей эры в Александрии Египетской.*

*Действие «Мученичества св. Аполлонии» происходит в центре города, увенчанный короной персонаж – император Деций.*

*Человек с книгой и жезлом - «режиссер» представления.*

*На заднем плане изображены подмостки, разделенные на шесть частей: первая – небеса с Господом на троне, вторая – оркестр с музыкантами, третья – пустой трон (с него сошел император), четвертая – зрители из числа знати, пятая – зрители-горожане, шестая – Сатана и врата Ада*

В некоторых случаях использовались арены римских цирков. Встречались отдельно построенные площадки, размещенные по всей площади, и зрители, по мере развития действия, переходили от одной сцены к другой. Этот принцип развивали **двухъярусные повозки «педженты»** (Ил. 13).

Нижний этаж повозки служил местом для переодевания актеров, а верхняя, открытая со всех сторон площадка представляла собой сцену. Число педжентов соответствовало числу картин мистерии. Отыграв картину, педжент двигался дальше, а его место занимал следующий. И так, подобно карнавальному шествию, педженты двигались по всем улицам города, поочередно играя все части представления.

Передвижные сценические площадки использовались в Германии, для постановки фестнахтшпилей – масляничных представлений, во Фландрии.

Наибольшее распространение педженты получили в Англии.



*Ил. 13.*

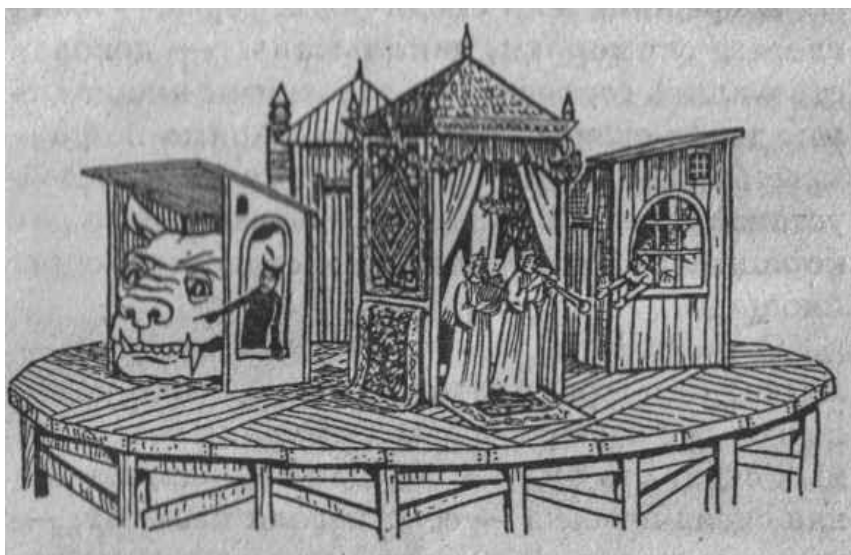
*Передвижная двухэтажная сцена-повозка – педжент*

**В целом средневековая мистерия разыгрывалась на площадках трех типов: кольцевом, фронтальном и передвижном.**

**Кольцевой вариант** состоял из высокого кольцеобразного помоста, где действие происходило на двух уровнях – на помосте и участке земли, находящемся внутри него (Ил. 14).

**Фронтальный** – из прямоугольной площадки с беседками – декорациями дворца, рая, чистилища и др.

**Передвижной** – из повозок, на которых устанавливались декорации одного из эпизодов мистерии...



*Ил. 14.*

*Кольцевой вариант сценической площадки*

Для постановок мистерий нанимались специалисты, занимавшиеся устройством сценических чудес; портные, шившие за счет цеховых организаций сценические костюмы; пиротехники, разрабатывающие эффектные трюки пыток в аду и пожаров в день страшного суда; и т.д. Для осуществления общего руководства и координации действий сотен исполнителей назначался «conducteur du jeu» – «руководитель игры», прообраз нынешнего режиссера-постановщика.

К изготовлению декораций привлекались самые искусные мастера-живописцы, позолотчики, резчики, механики, плотники. Наряду с чисто живописными декорациями – занавесами, расписанными в виде неба, покрытого золотыми звездами, - применялись объемные и плоские сооружения. Они украшались лепкой, штукатуркой, аппликациями, резьбой по дереву и т. д.

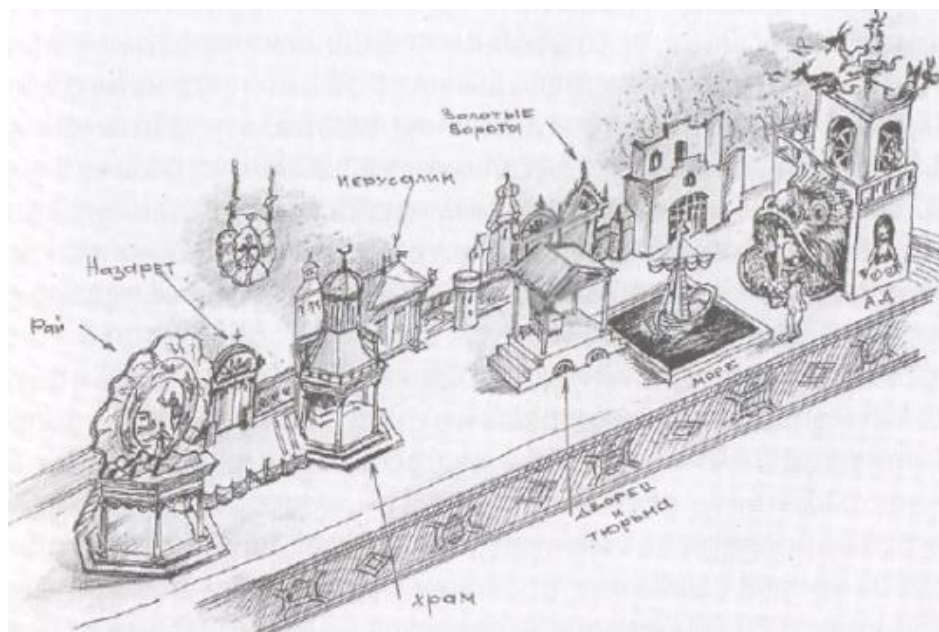
Особое место в постановке мистерий занимали всякого рода чудеса, превращения и огневые эффекты.

«Тайны рая и ада, - пишет де Утерман в «Истории города и графства Валансьен», - были изумительны и были способны заставить простой народ заподозрить волшебство». Далее автор рукописи рассказывает, как с большой высоты опускались различные персонажи, расцветал жезл Моисея, уносились дьяволом души Ирода и Иуды, распадалась на части камни, вода превращалась в вино и т. д. и т. п. Высокого развития достигла техника механических животных. По деревьям ползали змеи, лев откусывал руки язычникам, закрывалась и открывалась пасть чудовища, охраняющего вход в рай.

Подготовительная работа (говоря современным языком – репетиционный период) длилась несколько месяцев.

Количество занятых в спектакле специалистов составляло внушительные цифры. Так, в мистерии, показанной в г. Монсе, только в управлении пастью дракона и другими эффектами ада участвовало семнадцать человек.

Сцена этого времени носит название **симультанной** (*симультаннный – одновременный*. – Ил. 15).



**Ил. 15.**

*Пример симультанной декорации мистерии в Валансьене.  
С миниатюры Г. Кайо. 1547*

**Сам принцип построения спектакля изменился.** Все картины, или эпизоды, выстраивались в пространстве в ряд, а не игрались в одном и том же месте. В стихотворном прологе к драме «Воскресение Спасителя» говорилось:

Мы покажем представление  
Святого Воскресения.  
Расположим в порядке  
Беседки и площадки.  
С креста следует начать,  
Затем пойдет гробница,  
Возле нее ж – темница,  
Чтобы татей туда заточать.  
Ад должен быть напоследок,  
А с другой стороны беседок  
Будут небеса.

**Костюмы площадных представлений обладали целым рядом отличительных признаков,** помогавших зрителям с первого взгляда определить характер изображаемой фигуры (Ил. 16). Праведники ходили в длинных белых рубахах, грешники – в черных, предатель Иуда носил желтое платье, дева Мария – голубое, евреи – белые одежды, разрисованные надписями из Библии, Христос носил золоченую бороду и золоченый парик, от которого шло сияние,



похожее на нимб. Адам и Ева фигурировали в трико телесного цвета и только после изгнания из ада стыдливо прикрывали свою наготу листьями.

В костюмах, как и во всей мистерии в целом, соблюдалось не историческое правдоподобие, а бытовое, современное. Пилат мог носить кафтан немецкого бюргера или одеяние сарацина. Ирод ходил по сцене в турецком костюме с кривой саблей на боку. Еврейские первосвященники облачались в христианские далматики, римские легионеры носили современную солдатскую форму, а Мария Магдалина щеголяла в платьях, сшитых по последней моде, и поражала ярмарку эффектностью своих нарядов.



*Ил. 16. Костюмы средневековья (до XVI века)*

### **О музыке**

...К середине XVII века участие музыки в спектаклях ... расширилось... Чуть ли не в каждой пьесе содержались сольные и хоровые номера, инструментальная музыка, балеты. Вошло в обычай открывать спектакль вокальным квartetом (так называемый *cuatro de empezar*), иногда с сопровождением арфы и виуэлы. Традиционными стали музыкальные номера в прологе, например народная песня – сегидилья, музыкальные интермедии в антрактах, балеты в финалах или фарсах, заключавших спектакль. Даже тексты для этих номеров могли быть вводными и заказывались особым авторам.

## **Возникновение и развитие сцены-коробки**

### **Театральные представления в XV – начале XVI века**

Во второй половине XV и начале XVI века сформировался новый вид представлений, который положил начало новому принципу театральных постановок. **Параллельно с существованием церковного театра складывается особый жанр в виде дворцовых празднеств, разыгрываемых как на площадях, так и в закрытых помещениях.** Среди них особое место занимает так называемый «Банкет клятвы перед фазаном» или «Пир фазана», устроенный герцогами Бургундии и Клеве в г. Лиле в 1454 году. Это представление знаменательно тем, что здесь, как считают историки театра, **впервые в закрытом помещении была применена сценическая площадка, перекрываемая занавесом.**



**весом.** Перекрытие занавесками сценических помостов наблюдалось еще при постановке литургических драм. Но там занавески закрывали отдельные части декораций, расставленные по симультанному принципу. **Здесь же использовалась единая площадка, и занавес служил средством изоляции сцены для подготовки отдельных эпизодов пантомимы.** А их было немало. Зрителям были представлены церковь с застекленными окошками, корабль, нагруженный товарами, замок с башнями, пустыня с искусно сделанным чучелом тигра, сражающегося со змеей, озеро с плавающим на нем кораблем, густой индийский лес, заполненный диковинными зверями. Появлялся великан, ведущий слона, рыцари, сопровождающие дам, олицетворяющих двенадцать добродетелей, герольдмейстер, несший фазана, украшенного золотым ожерельем. В финале герцог Филипп Добрый, торжественно подняв руку, давал клятву «богу и святой деве, затем дамам и фазану пойти войной на турок для спасения церкви»

Особенно широкое распространение дворцовые представления получили в Италии. К оформлению этих торжеств привлекались выдающиеся живописцы, такие, как Леонардо да Винчи (Ил. 17), Рафаэль, Браманте, Перуцци и ряд других.



**Ил. 17.**

*Осветительный прибор, или прожектор Леонардо да Винчи*

*Прожектор представлял собой обычный ящик,*

*с одной стороны которого располагалась большая стеклянная линза. Источником света была свеча.*

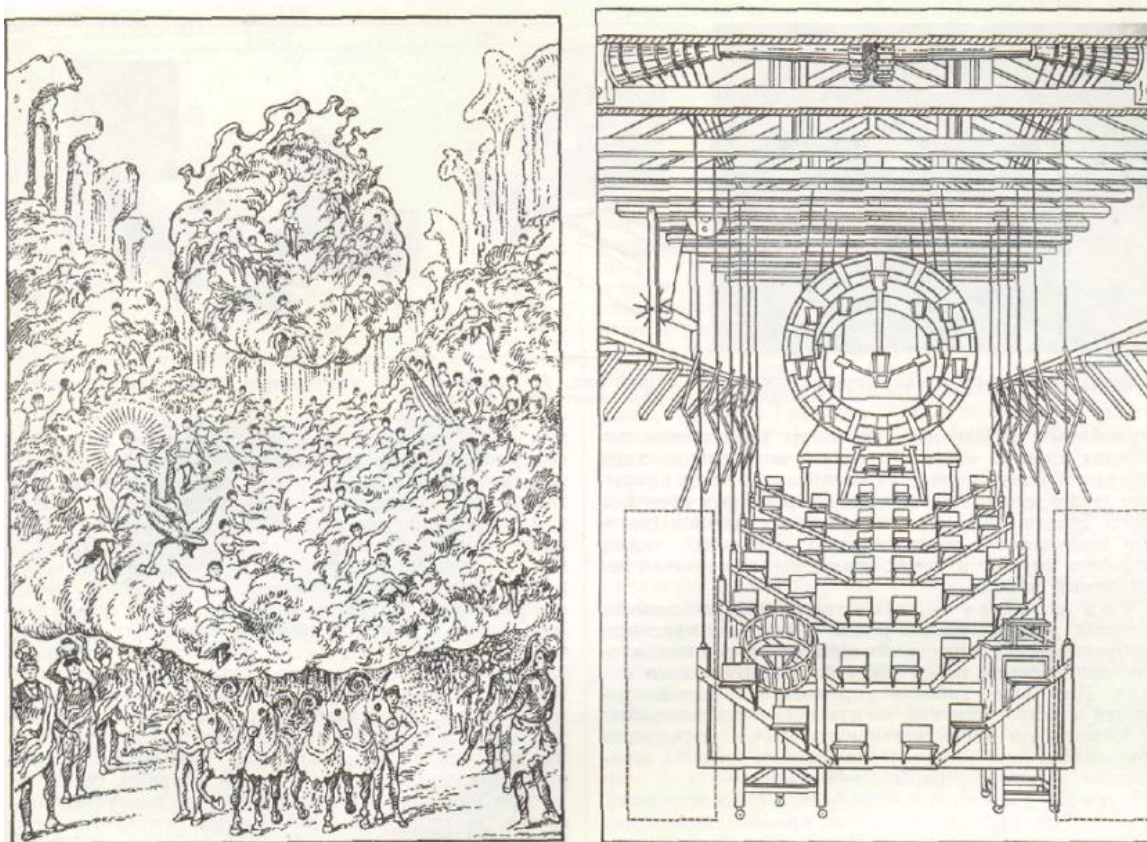
*Работая в Милане, Леонардо использовал свое изобретение*

*в театральных постановках для проекции  
увеличенных теней на стене.*

*Меняя размер предмета с помощью освещения,*

*он создавал тени с четкими или размытыми очертаниями*

В представлениях того времени часто использовались апофеозы (*от греч. – обожествление*) – заключительная, торжественная массовая сцена спектакля или праздничной концертной программы, циркового представления (Ил. 18).



*Ил. 18. Один из апофеозов старинного театра:  
1. Общий вид. 2. Схема оборудования*

... Совершенствовалось искусство изготовления бутафории и украшений для сцены. Усложнялось механическое оборудование площадок. Сложные сценические эффекты были очень распространены в театре XVII в. (Ил. 19)

К концу XVI века осуществляется попытка использования вращающейся сцены (Ил. 20)

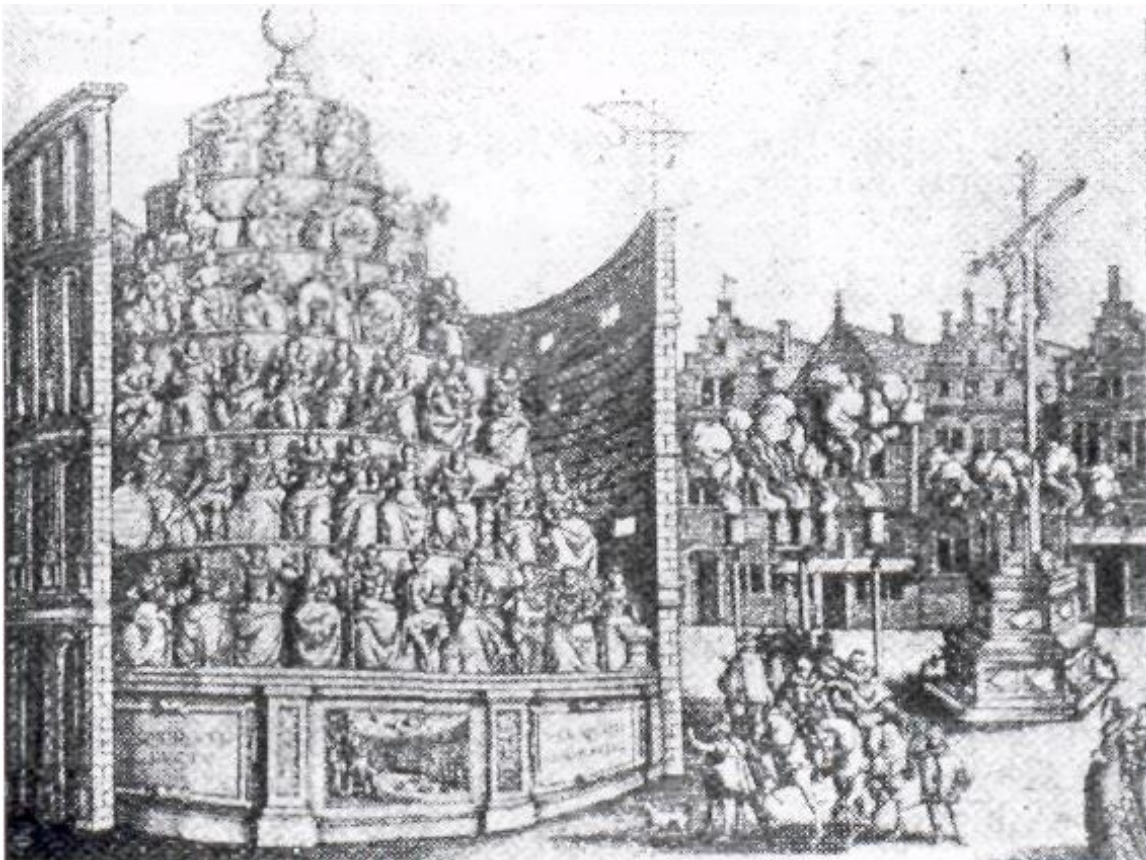
Привлечение живописцев к оформлению спектаклей обусловило развитие живописных декораций. Придворные представления, аллегорические пантомимы послужили ядром, из которого впоследствии вырос оперно-балетный театр.

Что касается драматического театра, то итальянских ученых-гуманистов XIV-XV веков античная драматургия, к которой они обратились, интересовала не как сценический материал, а как предмет для философских бесед и научного исследования. Их вполне удовлетворял помост, наподобие фарсовых балаганов, на котором устанавливался единый фон, разделенный колоннами на несколько частей. Занавески, подвешенные между колоннами, открывали то одну, то другую часть сцены и служили выходами для актеров, играющих на небольшом просцениуме.





**Ил. 19.**  
*Сценический полет. 17-й век*



**Ил. 20.** В 1579 году, при праздновании свадьбы герцога Альберта Австрийского, на ярмарочной площади была выстроена семиэтажная вращающаяся площадка со множеством исполнителей, располагающихся по ее окружности на всех этажах. Позади этого сооружения находилась полукруглая декоративная стена, служащая фоном для всей установки

Ограниченность сценического пространства, а главное, эстетика иллюзорного пространства, развиваемая в изобразительном искусстве Ренессанса, привели к использованию законов перспективы, широко применяемых художниками-живописцами, в специфических условиях театра. Изобретение перспективных декораций приписывается итальянскому художнику Браманте, а первое их применение – Бальтассаре Перуцци («Подмененные» Ариосто. Рим. 1519).

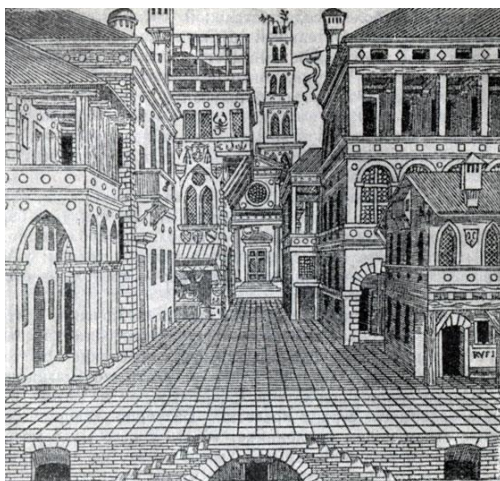
Наиболее полное описание сцены итальянского театра, его освещения и принципов театральной перспективы дал архитектор и художник Себастиан Серлио (1457-1552) в своем «Трактате об архитектуре», опубликованном им в 1545 году. Ученик знаменитого Перуцци, Серлио уделял большое внимание изучению античного театра, трудов римского архитектора Витрувия, занимаясь в то же время широкой практической деятельностью. В своей книге он как бы обобщает опыт, накопленный практиками ренессансного театра, определяя основные правила построения сцены и создания внешней формы спектакля...

**Серлио говорит о сценах трех родов – трагической, комической и сатирической. Декорации трагедии должны были представлять дома знатных людей, величественные храмы, обширные площади, украшенные обелисками и т. д. Для представления комедий на сцене выстраиваются более скромные сооружения – жилища купцов, горожан, ремесленников и пр. При этом обязателен дом сводни, гостиница и церковь. Для оформления сатирических драм, точно следуя указаниям Витрувия, он рекомендует декорации, изображающие природу.** Таким образом, декорационное оформление ренессансного театра строилось на принципе несменяемости декораций, определяемых лишь жанром представления (Ил. 21, 22, 23).

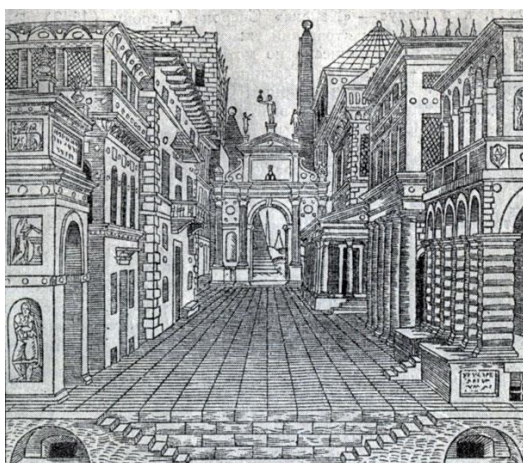
Подобное оформление сцены, исключая применение интерьера, объясняется эстетическими взглядами того времени. Зритель той эпохи не мог воспринять показа части чего-либо. Комнату же невозможно показать, не вырезав одну из ее стен. Поэтому внутренние помещения на сцене могли быть показаны только через проемы в домах или через окна.

Симметричное расположение декораций по бокам игровой площадки, в сочетании с замыкающей композицию живописной плоскостью задника, предопределило дальнейшее развитие сценических планов, геометрии которых строго придерживался театр последующих эпох.

**Декорации домов, выполненные на затянутых холстом рамах, делались из двух частей. Одна рама устанавливалась параллельно порталу, а другая, с перспективным сокращением, отходила от нее под углом в глубину сцены.** Этим достигалась не только большая иллюзия объемной архитектуры, но и решалась проблема перекрытия боковых пространств сцены. Серлио настойчиво рекомендует, помимо исполнения декораций средствами живописи, применять рельефные детали, усиливающие впечатление объема.



*Ил. 21. Декорация комедии*



*Ил. 22. Декорация трагедии*



*Ил. 23. Декорация пасторали.  
1545 г*

Выступающие за пределы здания элементы архитектуры – печные трубы, колокольни и пр. – вырезались по контуру из тонкой доски или прочного картона и соответствующим образом расписывались. Тем же способом изготавливались статуи и колонны.

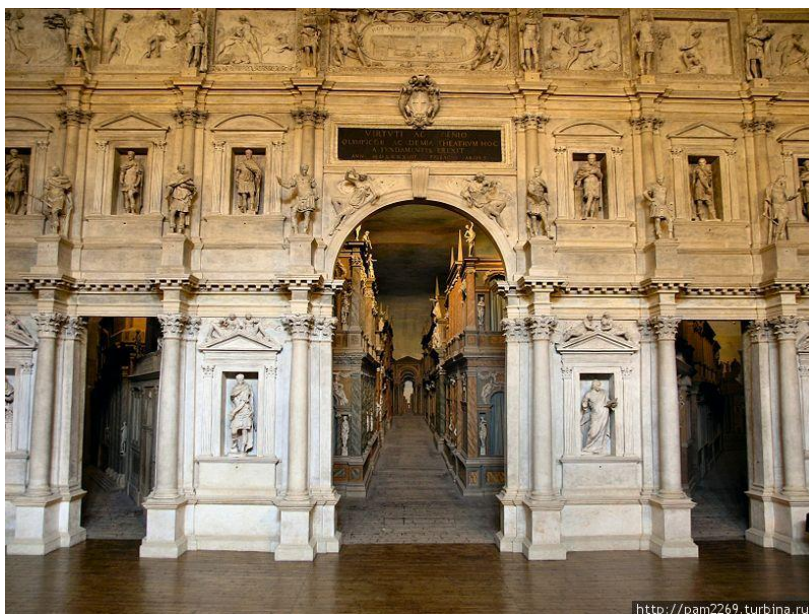


Большую роль в придворных спектаклях играло **освещение сцены**, поэтому Серлио останавливается на этом вопросе особенно подробно. Здесь впервые встречается довольно **четкое разделение освещения на три категории: общее освещение, декоративное и эффектное**. Этими категориями оперирует и современный театр.

**Общее освещение** осуществлялось большим количеством **светильников** (свечей и масляных плашек), расположенных по бокам сцены и подвешенных над ней в виде особого рода люстр.

**Декоративное освещение** слагалось как из **чистого света**, так и из **окрашенного**. Для получения цветного освещения использовались своеобразные светофильтры из стеклянных сосудов, заполненных окрашенными жидкостями. Выпуклые стенки сосудов играли роль линзы, в какой-то степени концентрируя световой поток. Цветным светом освещали не только сценические «небеса», но и части строенных декораций, для чего светильники укреплялись с задней стороны домов, отбрасывая свет на середину позади стоящих. Окна затягивались цветной бумагой или стеклом, и за ними также устанавливались свечи и плашки. Разноцветное освещение придавало декорациям красочную нарядность, не претендуя на решение больших художественных задач.

**Театр Олимпико в Винченце** (Италия) (Архитектор А. Палладио. 1585) – первое в Европе театральное здание, построенное из камня и сохранившееся до наших дней, являет собой прекрасный образец театральной архитектуры, органически сочетающий в одном пространстве зрительный зал и сцену (Ил. 24).



*Ил. 24.*

*Олимпико – театр в Виченце, северная Италия*

**Первая постановка – «Царь Эдип»** («Oedipus the King») Софокла (Sophocles) – прошла в Олимпико 3-го марта 1585г. После всего нескольких представлений, однако, театр был практически заброшен.

**Декорации, представлявшие собой улицы Фив** – так и не были сняты. Лишь чудом можно объяснить то, что время пощадило их – деревянные кон-

струкции пережили бомбардировки и многие другие превратности судьбы. Сохранилась и разработанная все тем же Скамоцци система освещения – сложный комплекс стеклянных масляных ламп, зрительно увеличивавших сценическое пространство. Лампами этими, однако, пользовались довольно редко – слишком уж велика была вероятность пожара, да и масло по тем временам стоило дорого. Впрочем, иногда к помощи ламп все же прибегают – так, в 1997г. ими воспользовались для очередной постановки «Царя Эдипа».

Просцениум от зрительного зала отделяла полукруглая орхестра. Просцениум театра «Олимпико» был почти вдвое глубже, нежели просцениум у архитектора Серлио.

С обеих сторон просцениума находились двери, по бокам дверей располагались ниши со статуями, а над нишами – ложи.

Просцениум был сзади огранен роскошной двухъярусной стеной с двумя рядами коринфских колонн, поставленных одна над другими. Между этими колоннами были устроены ниши, в которых стояли статуи античных богов и героев. Над вторым ярусом располагались рельефы, на которых изображались мифологические сцены. В стене самого просцениума было три двери.

Средняя из них, более широкая, называлась на античный манер «Царскими воротами». Через эти двери открывался вид на перспективную декорацию некоего абстрактного «идеального города». Он состоял из трех улиц и отходящих от главной улицы двух переулков. Все декорации-улицы на сцене театра «Олимпико» были построены по принципам, указанным Серлио: они сужались по мере своего отдаления от зрителя, и в то же время поднимались на одну пятую своей глубины. Здания в глубине сцены имели только один метр высоты. Актеры театра «Олимпико» не могли ходить среди декораций «идеального города», так как живая человеческая фигура на их фоне тут же бы нарушила правила перспективы и сценическую иллюзию.

Все здания на улицах «идеального города» сооружались из дерева, покрытого штукатуркой. Покрытие делалось для прочности. А прочность была не помехой, поскольку декорации в Олимпийском театре никогда не менялись, так как он был предназначен исключительно для постановки трагедий.

### **Возникновение театра с переменными декорациями**

**Немаловажное значение для дальнейшего развития сцены и декорационного искусства сыграл также переход театра в закрытое помещение, оборудованное стационарной сценой, на которой можно было установить все необходимые приспособления и механизмы для движения декораций и осуществления эффектов.**

**Коренному пересмотру, прежде всего, подверглась сама сценическая площадка.** Постановка интермедий, а тем более оперных спектаклей требовала гораздо большего сценического пространства, чем могла представить ренессансная сцена с ее узким просцениумом и круто восходящим планшетом. Вот почему уже в первой четверти XVII века сцена представляет собой единый помост, несколько наклоненный в сторону зрительного зала...

**Существенное развитие получает верх сцены.** Сценическое «небо» изображается не сплошным сводом, как это было до сих пор, а набирается из нескольких рядов жестких поверхностей, имеющих вогнутый профиль. За ними располагаются светильники, освещающие поверхности отдельных частей «неба», а также вырезанные из фанеры облака, которые могли передвигаться по тросу, натянутому поперек сцены.

**Такой способ маскировки верха сцены встречается впервые и по праву может считаться родоначальником театральных падуг, точно так же, как верхние светильники – первыми софитами.**

Применение падуг и передвижных облаков свидетельствует о новом шаге технологического освоения надсценического пространства.

**Появление строенного портала позволило решить новые художественно-технические задачи.** Появилась возможность отодвинуть декорации первого плана вглубь сцены, увеличив иллюзорность оформления, и создать необходимые предпосылки для применения подвижных декораций.

Поиски средств перемены декораций в спектакле привели к отказу от рельефной перспективы и замене ее живописной.

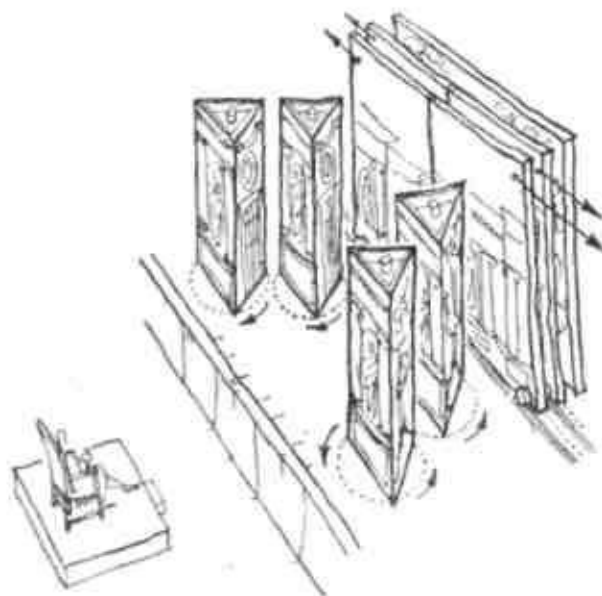
**Начальные опыты смены декораций определили три основных способа перемены декорационного оформления.**

**Один из них заключался в маскировке строенных декораций живописными кулисами.** Для этого позади декораций, изображающих дома, заготавливались куски холста с нарисованными на них деревьями. В нужный момент, при помощи длинных шестов, кулисы набрасывались на стенки домов. **Второй способ базировался на откатных жестких декорациях.** Подвижные рамы декораций выкатывались перед постоянно стоящими стенками и закрывали их от зрителей. При этом декорации первого плана оставались неизменными, так как их перекрыть было невозможно.

**Наибольшую популярность** не только в Италии, но и в ряде других европейских стран завоевала **техника перемены декораций при помощи телари**, о которой упоминал еще римский архитектор Витрувий. Теларии или, по-гречески, периакты – это трехгранные призмы, обтянутые расписным холстом и расставленные по планам сцены (Ил. 25, 26).

Каждая призма вращается на оси, пропущенной в трюм. Смена декораций происходит при вращении всех призм. Поскольку призмы имеют три грани, на каждой из которых написана часть декорации одной картины, техника телари позволяет осуществить две смены декораций (не считая первой картины спектакля).

В соответствии с этим **общую перспективу замыкали три живописных задника.** Смена задников была основана на откатных рамах, которые раздвигались в стороны по специальным желобам. Третий задник подвешивался на весь спектакль. Изобретение техники телари, или, точнее, ее возрождение, приписывается итальянскому художнику Буоналенти, который еще в конце XVI века строил сцены, насыщенные машинами, при дворе Тосканского герцога во Флоренции и ряде других мест...



*Ил. 25.*

*Оформление сцены с помощью телариев*



*Ил. 26.*

*Декорация теларийной сцены  
по Й. Фуртенбаху. 1640 г.*

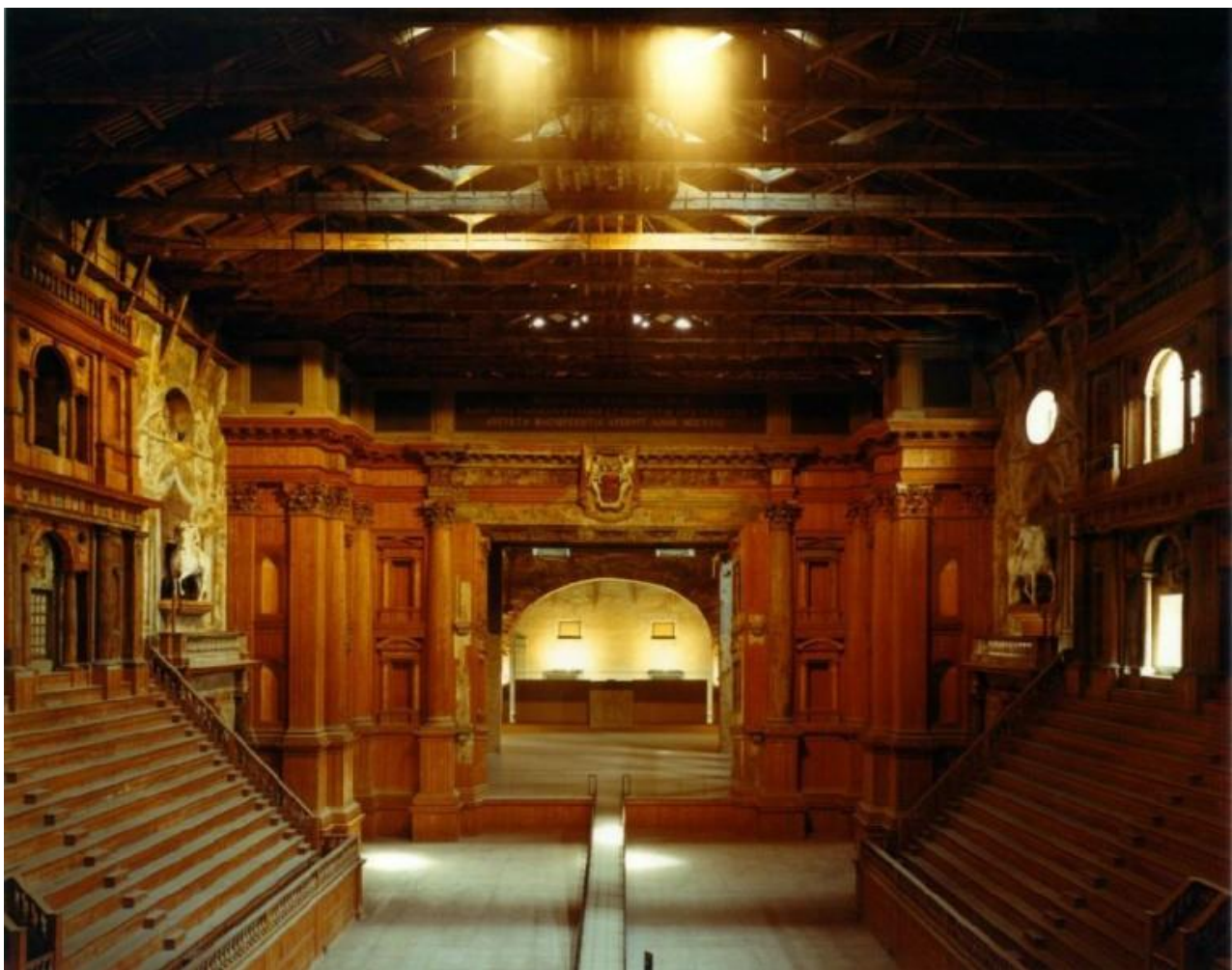
**Итальянская сцена к концу первой четверти XVII века приобретает вполне реальные черты классической сцены-коробки, которая господствовала на протяжении нескольких столетий и сегодня является наиболее распространенной формой сцены.**

Портальная арка резко разграничивает пространство сцены и пространство зрительного зала. За нею располагался опускающийся занавес, появляющийся перед зрителями только в начале и в конце спектакля. Перед сценой, в плоскости портала, находился так называемый передний ров – прообраз оркестровой ямы, отделенный от зрительного зала глухим барьером. Передний ров способствовал усилению сценической иллюзии, отдаляя зрителей от сцены, и служил

местом, куда мог опускаться падающий занавес. К внутренней стенке барьера прикреплялись светильники, выполняющие функции современной рампы. Заканчивалась сцена задним рвом, длинным люком для осуществления эффектов и маскировки линии стыка задника со сценой...

**В двадцатых годах XVII столетия такая техника была изобретена и вошла в историю под названием кулисной сцены.** Кулисная сцена соединяет воедино новую систему оформления спектакля и новую, специально предназначенную для этого сценическую технику...

Имя изобретателя кулисной системы доподлинно не установлено, но есть все основания полагать, что одним из авторов новой техники был архитектор Джiovани Батисто Алеотти (1546-1636) – строитель театра герцога Фарнезе в городе Парме. **Театр Фарнезе (Ил. 27) вошел в историю как первый театр, оборудованный стационарными кулисными машинами (Ил. 28).**



*Ил. 27. Здание итальянского театра «Фарнезе» было построено в 1618-1619 годах во дворце герцога Рануччо I Фарнезе ди Порто по проекту архитектора Джованни-Батиста Алеотти (1546-1636)*





*Ил. 28. Кулисная машина.  
заряжается сменными рамами,  
на которых имеется  
декорационное оформление сцены*

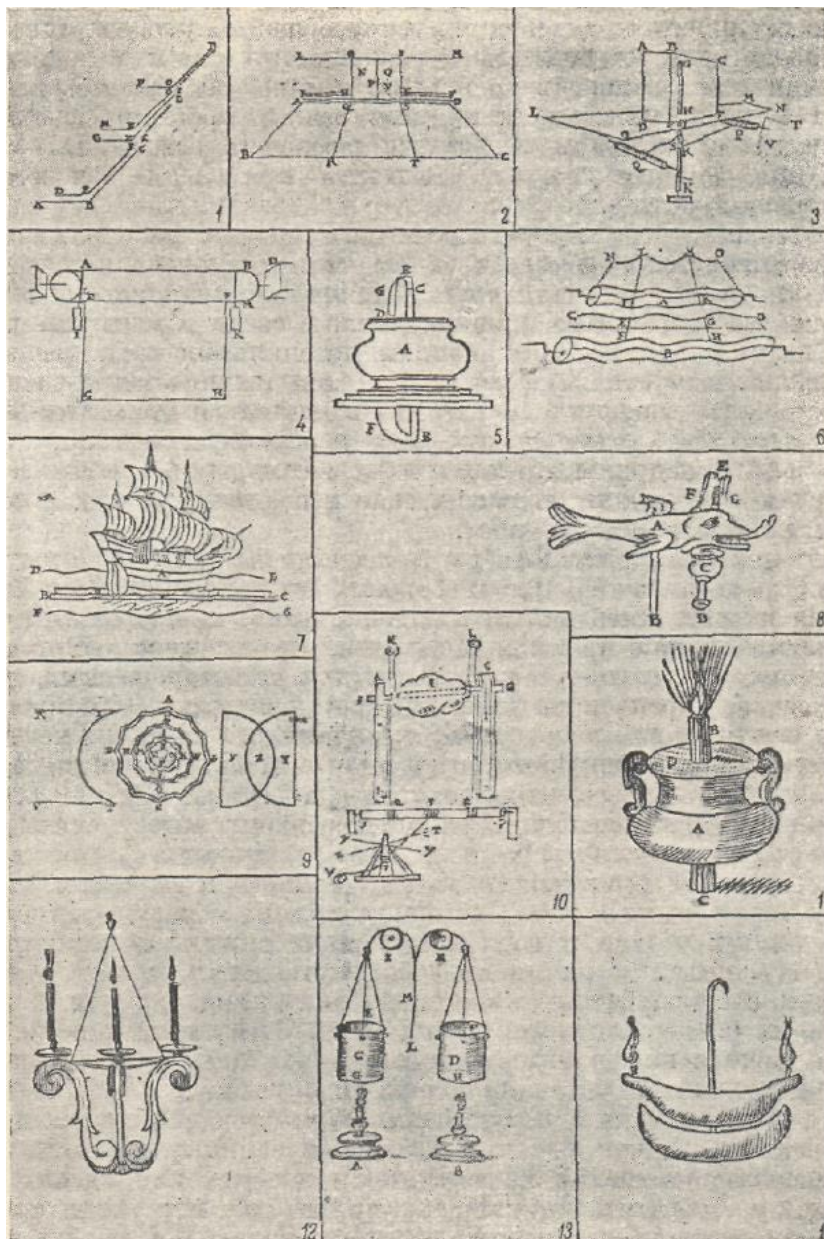
**В конце XVI века** в связи с распространением пасторальных драм и оперных спектаклей (первая опера «Дафна» Ринуччини и Пери была поставлена в 1594 году) **возникла необходимость использования актерами и глубинной части сцены...** Появилось не только живописное оформление задника, но и кулис. Задник, составляющий одно целое с боковыми декорациями и написанный согласно законам перспективы, облегчал возможность частых и быстрых перемен. Первоначально для этой цели по бокам сцены устанавливались теларии, которые вместе с задником составляли единую перспективную декорацию.

Подобные подвижные декорации были впервые применены художником Бернардо Буонталенти (1536-1608) в 80-х годах XVI века во Флоренции и усовершенствованы его учеником Джулио Париджи. В своем Пармском театре Алеотти сделал следующий шаг в деле усовершенствования перспективных декораций: он придумал **заменить трехгранные теларии плоскими кулисами, которые в принципе были устроены как раздвижные задники.** Плоские кулисы занимали очень мало места и могли ставиться одна за другой в любом количестве. Таким образом, **переход от теларийной сцены к кулисной значительно увеличил количество перемен декораций** – вместо трех, которые были возможны на теларийной сцене. Именно поэтому кулисная декорация столь быстро утвердилась в театре XVII века – оперные спектакли требовали частой и быстрой смены декораций.

**Переход театра в закрытое помещение выдвинул специфические требования не только к решению театральных декораций, но и к технологии эффектов...** Большинство эффектов средневекового театра носило натуралистический характер и больше походило на трюки. Теперь же предстояло разработать художественные приемы, с применением театральной живописи, специальных машин, сохраняя принцип иллюзорности. Театральные эффекты обре-

тают новое качество – художественную выразительность и стилевое единство с остальными компонентами спектакля.

**Первые опыты применения художественных сценических эффектов производились в театре эпохи Возрождения, но свое подлинное развитие они получили во второй половине XVII века (Ил. .29).**



**Ил. 29. Н. Саббаттини.**

*Театральная машинерия и осветительные приборы итальянского театра начала XVII века. (Таблица составлена из рисунков, опубликованных Саббаттини в 1638 г.). Верхний ряд (слева – направо): 1 – схема декораций, заходящих одна за другую; 2 – схема раздвигающегося задника; 3 – теларии. Второго ряда: 4 – вал с противовесом для подъема занавеси; 5 – фонтан; 6 – валы для изображения волн. Третий ряд: 7 – корабль; 8 – дельфин. Четвертый ряд: 9 – схема устройства рая с облаками; 10 – станок с поднимающимся и опускающимся облаком; 11 – прибор для вспышки пламени. Пятый ряд: 12 – люстра для свечей; 13 – колпачки для затемнения света; 14 – масляная лампа*

Решающую роль в этом деле, как и прежде, играло наличие трюма и пространства над сценой. Помимо веревочных приводов телари и кулисных станков в трюме размещаются приспособления и для подъема актеров и осуществления **эффектов в водных и морских картинах. Фонтаны и водопады** настолько прочно входят в быт театральных представлений, что в 1615 году даже появляется специальное руководство, составленное Соломоном де Каюса. А в 1628 году художник Париджи восхищает публику фонтаном, опускающимся на сцену в пене облаков. **Кроме использования настоящей воды изобретаются различные способы ее имитации.** Так, например, для изображения беспрерывно текущей струи применялось движущееся кольцо из расписанной под воду ткани. **Эффекты моря решались статическим и динамическим способами.**

В первом случае поперек сцены устанавливались плоские расписные сборки с вырезанным контуром, во втором – вращающиеся горизонтальные валы. Валы по форме повторяли рисунок волн и имели вид витых цилиндров. Для изображения шторма между валами из трюма на руках поднимали горизонтальные контурные доски с прибитой к ним расписанной материей. Когда буря утихала, доски постепенно опускались в трюм, открывая вращающиеся валы.

Корабли, киты, морские чудовища, прикрепленные к рамам с колесами, «проплывали» между валами. Их изображения делались либо плоскими, либо из объемных каркасов. Порошок талька или кусочки мелко нарезанного листового серебра, продуваемые через трубку, имитировали фонтаны, пускаемые плывущими китами. Для того чтобы кит мог закрыть пасть, «проглотив» актера, как это, например, требовалось в «Комедии об Ионе», верхняя челюсть утяжелялась куском свинца. Стоило опустить веревку, удерживающую верхнюю челюсть, как сна резко падала вниз, смыкаясь с нижней. В это время актер нырял в отверстие, сделанное в мягком фартуке, прибитом к нижней части бутафорского кита.

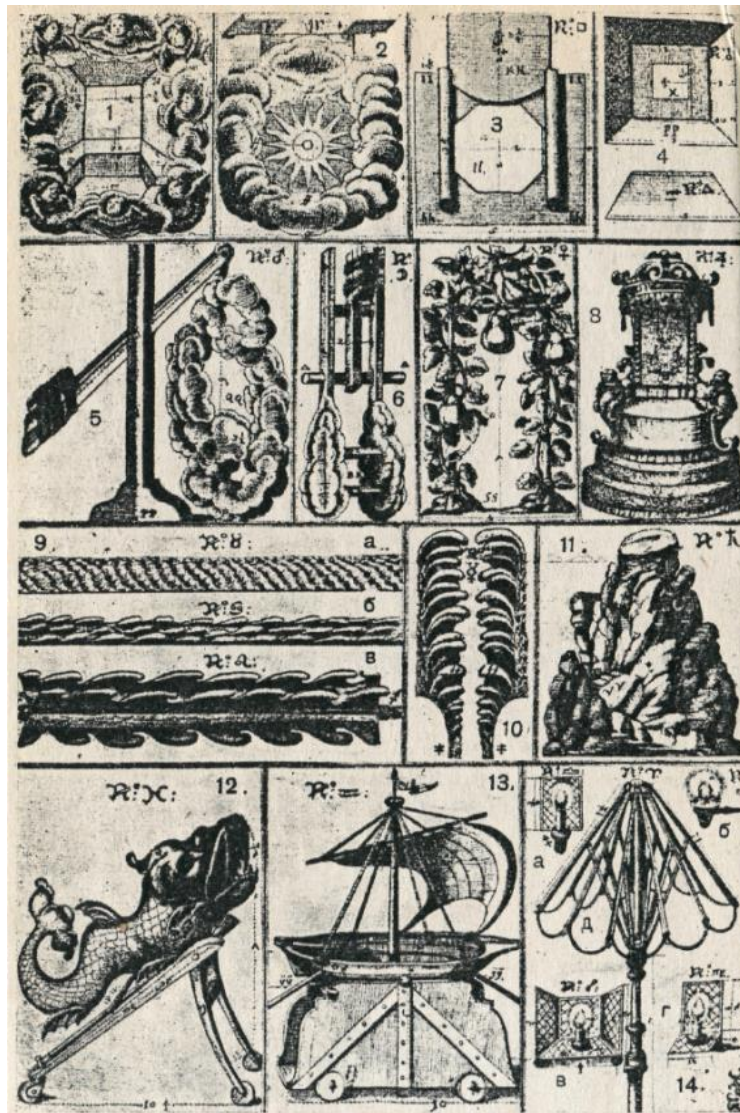
**Громовые раскаты** имитировались катанием каменных шаров по доскам или желобам, находящимся над сценой. **Шум и завывание ветра** получались при быстром вращении тонкой линейки на длинном шнуре. **Эффекты огня, молнии** пока еще продолжают традиции, основанные на применении открытого пламени, правда, не в таких масштабах, как это делалось в театре средних веков. **Огненные языки** вспыхивали при резком сбросе с ладони легковоспламеняющегося растительного порошка (ликоподия) через свечку, зажатую между пальцами.

**Примитивные приспособления для подъема облаков и актеров вскоре вырастают в сложнейшую технику так называемых полетов. Полеты исполнителей в одиночку и группами занимают прочное место в оперно-балетном спектакле.**

Достижения постановочной техники итальянского театра становятся настолько значительными, что привлекают внимание ряда европейских государств. Уроженец южногерманского города Ульма Йосиф Фуртенбах, посланный своим отцом в Италию для повышения коммерческого образования, увлекся архитектурой и театром. Он знакомится с известным театральным мастером,



художником Джулио Париджи, берет уроки механики и математики у Галилео Галилея. В 1620 году, возвратившись на родину, он занимает пост главного архитектора города Ульм и строит там первый в истории Германии постоянный театр, в котором используется много технических новинок (Ил. 30)



**Ил. 30.** Театральные машины в г. Ульме  
(по Й. Фуртенбаху). 1. Первое облако для появления ангела;  
2-3-4. Четвертое облако с вспомогательными устройствами;  
5-6. Поднимающиеся облака; 7. Райские облака;  
8. Трон фараона; 9. Волны: а) неподвижная волна,  
б) подвижная волна, в) вращающаяся волна;  
10. Поднимающаяся волна; 11. Гора Синайская; 12. Плавающий кит;  
13. Корабль в море; 14. Освещение сцены и световые эффекты:  
а, б) привинчивающиеся масляные лампы;  
в, г) стоячие масляные лампы,  
д) зонтик (*parasole*)

Современный театр иногда возвращается к реконструкциям театральной техники. Специально к премьерному спектаклю «Без вины виноватые» по пьесе

А.Н. Островского в театральных цехах Екатеринбургского театра юного зрителя воссозданы **старинные шумовые театральные машины**, которые использовались в русском театре задолго до изобретения современных спецэффектов.

«Машину ветра», «машину грома» и «машину дождя» (Ил. 31,32, 33) в театре создавали по чертежам начала прошлого века, которые были опубликованы в книге Ан. А. Петрова, бывшего машинистом-механиком Императорского Александринского театра.



*Ил. 31.  
Машина «ветра»*



*Ил. 32 Машина «грома»*



*Ил. 33. Машина «дождя»*



## Русский театр

До XVII века театр в России развивался только как фольклорный, иных театральных форм, в отличие от Европы, здесь не существовало. До X-XI вв. русский театр развивался по пути, характерному для традиционного театра Востока или Африки – ритуально-фольклорному... Такой театр представляет собой диалог с богами, и в качестве обряда входит в быт народа. Примерно с XI века ситуация меняется, сначала – постепенно, потом – сильнее, что привело к кардинальному изменению развития российского театра и его дальнейшего формирования под воздействием европейской культуры.

**Первыми представителями профессионального театра были скоморохи**, работающие почти во всех жанрах уличных представлений. Первые свидетельства о скоморохах относятся к XI веку, что позволяет убедиться, что скоморошеское искусство было явлением давно сформировавшимся и вошедшим в быт всех слоев тогдашнего социума... Скоморохи – как отдельные актеры, так и объединенные в т.н. «ватаги» (прообраз антрепризной труппы) принимали участие в деревенских праздниках и городских ярмарках, жили в качестве шутов и потешников в боярских и царских хоромы (Ил. 34). Скоморохи привлекались и к народным придворным представлениям, которые умножились под влиянием знакомства с Византией и ее придворным бытом. Когда же **при Московском дворе устраивали Потешный чулан (1571 г.) и Потешную палату (1613г.)**, скоморохи оказывались там в положении придворных шутов.

Иван Грозный на пирах любил сам рядиться в скомороха и плясать вместе с ними. Интерес к скоморошескому искусству знатных особ обусловил появление зачатков светского театра, о чем свидетельствуют упоминаемые в былинах певцы-любители Садко, Добрыня Никитич и др.



*Ил. 34. Ф. Н. Рисс. Скоморохи в деревне. 1857*

### Комедийная хоромина

...Праздники по случаю рождения их (Алексея Михайловича и Натальи Кирилловны) первенца Петра было решено увенчать настоящими театрализованными представлениями.

Конечно же, устройство всего этого поручили Матвееву, что поставило его в весьма затруднительное положение. Одно дело устраивать спектакли в собственном домашнем театрике, и совсем иное – организация большого представления, даваемого в честь рождения наследника престола, на котором помимо всех первых лиц государства непременно будут присутствовать иностранные дипломаты. В случае неудачи постановки это был бы подлинный «срам на всю Европу». Осторожный и опытный Артамон Сергеевич решил пригласить для выступления на сцене профессионалов...

... Итак, по рекомендации Матвеева пастора Грегори вызвали во дворец, где сам царь «указал тому иноземцу, магистру Ягану Готфриду, учинить комедию, и на комедии действовать из Библии книгу Эсфирь, и для того действия устроить хоромину». Оценив перспективу и весь риск предложения Матвеева, Грегори перечить и отнекиваться не стал. В конце концов, «не боги горшки обжигают» - некоторый опыт у него имелся, а дебютировать на большой сцене предстояло не в избалованном зрелищами Париже, а всего лишь в Москве, где особо искушённых театралов в те времена не водилось. Подбадривая себя столь утешительными рассуждениями, пастор бойко принялся за дело, прежде всего засева за сочинение пьесы – для дебюта нужно было подобрать что-то такое, чтобы, как говорят русские, «комар носу не подточил».

Главной проблемой было отношение к готовящемуся действию Православной церкви, а потому, не мудрствуя лукаво, пастор выбрал для переделки в пьесу один из библейских сюжетов, и, собравшись с силами, по мотивам ветхозаветной Книги Эсфирь написал «трагическую комедию Агасфер и Эсфирь». Текст, правда, был изложен по-немецки, но Грегори перевёл его на русский язык, пользуясь славянской Библией. Конечно, кое-что ему пришлось переименовать, и в русском варианте Агасфер стал Артаксерксом, а сама пьеса называлась «Артаксерксово действие», но сути это не меняло (Ил. 35).



*Ил. 35. Эсфирь и Артаксеркс.  
Гравюра Николаса Иоанниса Пискатора*

Хитрец Грегори умудрился угодить царю, так сказать, по сути: сюжет, хоть и по библейскому оригиналу, своим смыслом указывал на историю второго брака русского царя. Судьба Эсфири была похожей на судьбу Натальи Кирилловны, Мардохея – на Матвеева, под Аманом можно было разуместь царского дворецкого Богдана Матвеевича Хитрово.

Местом устройства «комедийной хоромины», в которой предстояло разыграть готовившееся представление, определили село Преображенское, все работы по созданию фактически первого русского придворного театра велись под наблюдением Артамона Матвеева. В конце октября 1672 г. «хоромина» была готова, потом началась её внутренняя отделка, которая поражала своей роскошью и великолепием: стены зала драпировали «черевчатым» (красным) и зелёным сукном.

...Театральная «хоромина» в селе Преображенском, к моменту открытия в ней спектаклей, представляла собою просторное деревянное здание объемом в 90 кв. сажен.

«...Была хоромина деревянной. Имела «десять сажен в квадрате да в высоту шесть сажен». На стены пошло 542 бревна, каждое длиной в 8-10 метров. Пол и стены внутри, чтобы не дуло, обили войлоком, а затем богато отделали красным и зеленым сукном и под ноги положили ковры. Зрительный зал осветили сальными свечами.

Поднятая над полом сцена была отделена от зала брусом с перилами и «шпалером» - раздвижным занавесом, подвешенным на медных кольцах. Рампу устроили из тех же сальных свечей, воткнутых в укрепленные на деревянной доске подставки. На живописное изображение неба пошло пятьсот аршин материи.

Декорации в виде так называемых «рам перспективного письма», костюмы для спектакля из персидского шелка, гамбургского сукна и волнистого турецкого атласа и все деревянные работы при строительстве здания и на сцене выполнены были русскими умельцами. В их числе, как явствует из хроники тех лет, были художник Василий Ренский и столяр Гавриил Филонов.

Кресло в зрительном зале, предназначенное для царя, выдвинули вперед. А для царицы и царевен устроили особые места, вроде лож, с частой решеткой. Сквозь нее они и смотрели на сцену, оставаясь невидимыми для остальной публики, разместившейся на «полках» (деревянных скамьях). Здесь были бояре и окольниковы, думные дворяне и думные дьяки, стольники, стряпчие, «ближние люди». (Моров А. *«Три века русской сцены»*. Издательство «Просвещение», 1978г.)

«Хоромина» разделялась на две части: ее покрывала тесовая крыша; для окон был выдан целый сундук «оконничьих» стекол.

«Хоромину» со всех сторон окружала ограда с воротами, «а в воротах две верей, щиты створные»...

Для освещения сцены и зрительного зала были расставлены «любяные коробки и подсвечники, деревянные и медные, предназначенные для сальных и «маковых» свечей.

Готовили костюмы и декорации: «...шилось всякое потешное платье и написаны рамы перспективного письма (декорации. – А. С.)». Росписью «хоромины» и устройством декораций занимался гамбургский живописец Петер Шимс, которого в русских документах называли «мастером перспективного дела». Оркестр со скрипками, виолами, флейтами, кларнетами, трубами, органом получился сводным: в нём участвовали домашние музыканты Матвеева (которыми руководил органист Симон Гутовский) и служители кирхи, где проповедовал Грегори.

С постановкой спектакля пастору помогал прежний коллега, учитель Георг Хюбнер, вместе с которым Грегори когда-то приехал в Москву – оба они преподавали, куда камрад Иоганн Готфрид не избрал благой удел священства... Кроме него готовить спектакль помогали: Лаврентий Ринхубер, имевший богатый сценический опыт и занимавшийся подготовкой актёров (репетирова с ними на немецком и русском языках при содействии своих товарищей, толмачей Посольского приказа); «комедии немецким письмом писал» Яган Пальцер, а потом переводили на русский язык и переписывали дьяки и подьячие Посольского приказа; декорации рисовали в Москве, в селах Софронове и Измайлове живописцы Андрей Абакумов «с товарищи» под присмотром «у иноземца Петра Энглеса»; шитьем костюмов управлял портной мастер Крестьян Мейсен; покупкой, доставкой и настройкой «арганов» ведал Тимофей Газенкрух с «игрецами», а главным исполнителем на них бывал Симон Гутовский «с учениками»; «делали ту хоромину плотники Московские стрельцы», а надзирал за постройкой сам Артамон Сергеевич; деньги же на комедию (и очень немалые) отпускались из Посольского, Новгородского, Сибирского, Смоленского приказов, из Володимерской и Галицкой «четей»...

...Комедийная хоромина срублена была из сосновых бревен и оказывалась внутри достаточно просторной, так что в ней могла уместиться многочисленная царская свита, а иногда и гости – чужестранные послы. Стены ее обили алым сукном, а пол устлали войлоком, поверх которого положили зеленое сукно. На «строение неба» (то есть потолка) в комедийной хоромине употребили лазоревую крашенину. Несколько десятков свечей в подсвечниках, прикрепленных к стенам, освещали яркое убранство: часть палаты отделена была завесой – это и служило сценой.

В театре, как и при всех важнейших государственных церемониях, строго соблюдался чин. Сам царь сидел в центре перед сценой в кресле, установленном на куске красного сукна, именитые бояре располагались на двух скамьях, поставленных позади царского места вдоль стен, остальные разместились по сторонам, а некоторые даже «стояли на самой сцене». При этом все бояре должны были стать так, чтобы не только царю не мешать смотреть, но чтобы

все происходящее было видно из клетки, находящейся в конце палаты. «Сквозь решетку или, вернее сказать, сквозь щели особого, досками отгороженного помещения» на сцену смотрела женская половина царской семьи: царица и царевны...

... Премьера «Артаксерксова действия» была дана 17 октября 1672 г.

... **Заиграла музыка**, завесу отодвинули, и перед застывшими зрителями появился «Мамурза – оратор царя Артаксеркса, которому предисловие и окончание говорить». Эту ответственную роль поручили сыну государева лейб-медика Лаврентия Блюментроста. Предисловие было достаточно пространное и обращалось, конечно же, к государю:

«О, великий царю, пред ним же христианство припадает, Великий же и княже, иже выю гордого варвара попирает! От силы бо твоего скифетра все страны севера, востока и запада Трепещут и смиренно твоему державству себя повинуют. Ты самодержец, государь, и обладатель россос, Еликих солнце весть, великих, малых и белых. Повелитель и государь Алексей Михайлович!»

«Предисловие и окончание» исполнитель затвердил по-русски – это потребовало от новоявленного актера известного мужества. Что же касается всего действия комедии, то рядом с царем стоял толмач, переводивший ему непонятные речи, так как комедию разыгрывали немцы. Рассказывалось в ней о том, «как Артаксеркс велел повесить Амана по царицышу челобитью и Мардохеину наученью», и показывала она, «како гордость сокрушается и смирение венец приемлет, Астинь бо отвергается, Есфирь же приемлет корону».

**Сцена представляла дворец, изображенный рамами «перспективного письма», и в центре ее «на престоле» восседал Артаксеркс, облаченный в настоящую горностаевую мантию.** На этого ряженого царя затаив дыхание смотрел царь настоящий: «все – и новые невиданные одежды, незнакомый вид сцены и стройные переливы музыки – без труда возбуждало удивление», хотя сюжет разыгрываемой комедии всем присутствующим был очень хорошо знаком по Библии...

**...Постановочная система** включала такую манеру исполнения ролей, при которой персонажи сами заявляли о своих эмоциях (допускались неистовые страсти, преувеличенный пафос). Зрителей поражали приемами грубейшего натурализма: убийства с отрезанием головы, закалывание кинжалом и истечение крови из перерезанного горла. Актеры для этого обзаводились пузырями с красной жидкостью, как важным аксессуаром. Костюмы делались добротные, роскошные. Театральную мишуру зритель не принимал.

Театр при Алексее Михайловиче имел кулисную систему.

Спектакль продолжался довольно долго – комедия состояла из семи «действ», не считая «предисловия». Кроме этого между отдельными «действиями» и после определенной «сени», то есть «явления», в комедию были включены **интермедии**.



Каждая из интермедий развивала в основном один из главных мотивов только что сыгранного эпизода, но в фарсовом ключе, и поэтому в них участвовали «шутовские персоны». Главными действующими лицами тут являлись «Мопс – он же спекулятор (палач) и шут» и «Геленка – жена его». После одного из первых действий, в котором царь отвергал Астинь, Мопс и Геленка разыгрывали сценку о неповиновении жены мужу, а когда возникала в комедии лирическая тема любви Артаксеркса к Эсфири, ими представлялась интермедия под названием «Мопс и Геленка – влюбленные». В интермедиях принимали участие еще несколько персонажей: Тразо, Солдат и Мышелов.

Они изображали шутовские воинственные сцены с поединками, взятием друг друга в плен, побоями, заканчивавшиеся, как правило, комической смертью нескольких, а то и всех «героев».

Причем орудия наказания и смерти – топоры, мечи, плети – в руках шутов были заменены звериными хвостами, палками с погремушками и прочими смехотворными атрибутами. Одна из подобных интермедий показывалась после эпизода казни Амана. Называлась она «Мопс душит Мышелова», и в ней шутовски обыгрывалась сцена повешения, после чего «висельник» оживал и убегал. Эти отступления от библейской истории вносили оживление, очень нужное при столь долгом и чинном зрелище, и вызывали явное удовольствие зрителей.

После комедии об Эсфири «в органы играли и на фиолях, и в страменты, и танцевали» - **государю представили балет об Орфее**. Но Орфей, прежде чем «начал плясать между двумя движущимися пирамидами», тоже пропел довольно пространные хвалебные стихи царю, начинавшиеся восклицанием: «Наконец-то настал тот долгожданный день. Когда и нам можно послужить тебе. Великий царь, и потешить тебя!»

**Балет составили из десяти пар танцоров**, которым «зделано платье киндячное пяти цветов, десять саянов, десять вамсов с рукавами», десять немецких кафтанов, «десять аплечьев, да десять галстухов, да на головы десять капоров». Пятерых танцоров одели в красные «саяны с кружевом мишурным», в красные гарусные чулки; пять других – в такое же зеленое платье и зеленые чулки. Для десяти танцоров «десять шляп куплено черных немецких, да десять пар рукавиц персчатых аленьих» (вероятно, они изображали кавалеров), и все они были наряжены в белые немецкие сафьяновые башмаки. «Хореографом» стал швед «инженер Миколай Лим» - специалист по фортификационным сооружениям, который, как и все иноземные офицеры, обучался в военной школе обязательно и танцам. Первым среди танцоров оказался «житель Мещанской слободы Тимошка Блисов».

«Царю до того понравилась игра, что он смотрел ее в продолжение целых десяти часов, не вставая с места». Представление закончилось. Государь поднялся, и актеры застыли в глубоком почтительном поклоне до тех пор, пока все зрители не покинули помещение.

Через два года было показано второе представление "Юудифь" (по одноименной библейской книге. – Ил. 36)». (Моров А. «Три века русской сцены». Издательство «Просвещение», 1978г.)



**Ил. 36.**

*Представление "Юудифи" на сцене Преображенского театра 24 ноября 1674 года в присутствии царя Алексея Михайловича*

### **«Театр петровского времени»**

...Петровская эпоха, вызвавшая плодотворное оживление во всех областях культурной жизни, характеризуется таким важнейшим событием в истории русской художественной культуры, как создание первого в России публичного общедоступного театра, устроенного по западноевропейскому образцу. Театр, по мысли Петра, должен был играть роль своеобразной трибуны передовых идей эпохи. Первый публичный театр возник в Москве по инициативе Петра. ...Судя по тем документальным данным, которыми мы в настоящий момент располагаем, дело обстояло так. Вернувшись из заграничного путешествия, Петр задался целью устроить театр по образцу виденных им за границей. Организация театра была поручена Посольскому приказу. Так как в Москве никто не брался за это новое и трудное дело, так как не нашлось на этот раз и в Немецкой слободе человека, который знал бы театральное дело, - было решено выписать актеров и опытного «комедиантского правителя» из-за границы. Царь торопил подьячих Посольского приказа, требуя немедленного осуществления задуманного им проекта. Подьячие оказались в довольно затруднительном положении, так как не знали, где искать «комедиантов» и как вообще приступить к этому делу. Выручил их некто Ян Сплавский, иностранец, выходец из Венгрии, служащий Посольского приказа. Ян Сплавский предложил командировать его в Данциг договориться с директором какой-либо странствующей театральной труппы и пригласить его в Москву на постоянную работу. Посольский

приказ воспользовался этим предложением Сплавского. В июне месяце 1701 г. Ян Сплавский был отправлен в Данциг, где у него, по-видимому, были какие-то связи. Прибыв в Данциг, Сплавский заключил договор с руководителем одной из немецких странствующих трупп – Иоганном Христианом Кунстом. 12 апреля 1702 г. Сплавский подписал договор с Кунстом и заручился согласием последнего немедленно выехать в Москву со всеми его «действующими людьми». По этому договору Кунст обязывался «великому государю не токмо служить, но яко верному рабу надлежит, и его царское величество всеми вымыслами, потехами увеселять и для того всегда бодр, трезв и готов быти». Несколько дней спустя, 16 апреля, Сплавский вместе с «комедиантами» выехали из Данцига и 10 июня были в Москве. Труппа, приехавшая с Кунстом, была невелика: она состояла всего из девяти человек: Антоний Ротакс (также выполнявший обязанности парикмахера), Яков Эрдманн Старкей (также театральный портной и костюмер), Михайла Виртен (также театральный писарь), Яган Мартин Бендлер (лучший комик), Яган Плантин, Карол Эрнст Ниц, Михаил Езовский; была в труппе и одна актриса – жена Кунста Анна – первая актриса на русской сцене. Верный своей обычной тактике, Петр хотел, чтобы иностранные специалисты обучили своему делу русских людей. Уже в августе подьячие Посольского приказа получили распоряжение набрать актеров «из русских робят, каких чинов сыщутся», но «к тому делу удобных», т. е. предоставлялось выбирать актеров из каких угодно слоев населения, но людей подходящих для этого дела. Такие лица были выбраны из подьячих и посадских людей, - двенадцать человек. Таким образом, Иоганну Кунсту с первых же дней его прибытия в Москву пришлось исполнять обязанности не только «начального комедианта», т. е. директора первого русского общедоступного театра, но и директора театральной школы. «Робятам русским» было приказано учиться «со всяким прилежанием и поспешением», а Иоганну Кунсту было в Посольском приказе объявлено, «чтобы он их комедиям всяким учил с добрым радением и со всяким откровением». Обязанности Иоганна Кунста вообще были весьма разнообразны. Директор театра или, как его называли, «его царского величества комедиантский правитель», Иоганн Кунст был одновременно и главным режиссером, и декоратором, и даже костюмером. Он же должен был следить и за постройкой театрального здания. К крайнему изумлению дьяков Посольского приказа (в ведении последнего находился театр), строить «комедийную хоромину» было решено ни более, ни менее, как на Красной площади, - в непосредственном соседстве с Кремлем и собором Василия Блаженного. Это не могло не казаться дерзостью и кощунством людям, воспитанным в духе староцерковных московских воззрений. Театр приказано было строить на Красной площади и притом «безо всякия остановки». Театральная «хоромина» строилась деревянная, длиною в 20 сажен, шириною в 12 и в высоту в 6 сажен. В ней должны были быть «театрум, и хоры, и лавки, и двери, и окна».

Внутри комедийной храмины устроили «театрум, хоры, чуланы и нижние места».

...А для того, чтобы мы могли представить себе внутренний вид этого театра, обратимся к Антиоху Дмитриевичу Кантемиру. Именно он первым поста-

рался объяснить (в 1730 году) устройство зрительного зала тогдашнему русскому читателю: «Палата та, где играют оперы, разделена на три части. Вошедши дверьми, к передней стене сделан феатр, или место, на котором изображатели представляют свои действия. Около прочих трех стен кругом сделаны в несколько рядов чуланчики маленькие, из которых смотрят оперу знатнейшие особы. Порожнее место меж феатром и чуланчиками называется партер». Правда, слово «партер» еще не фигурировало в комедийной храмине, а называлось «нижние места» и здесь стояли «лавки». «Чуланчики» (как вы поняли, это ложи) были «выписаны цветным аспидом» и имели шторы. На «хорах», или балконе, также находились «смотрительные места».

Потолок велено было «подбить и кровлю накрыть и снаружья обшить тесом»... Когда начались представления в «комедийной хоромине» на Красной площади, точно сказать трудно, - по-видимому, уже на святках 1702-1703гг. Театр на Красной площади был платным; ходить в театр было «повольно» всем. Петр старался приохотить публику к театру при помощи различных мер и, часто, в порядке приказа; на некоторые представления, по словам современников, должны были собираться все «знатные люди», даже сама вдовствующая царица и царевны; в отдельных случаях пожаловать в театр предлагалось даже духовным особам. Одной из мер, рассчитанных на то, чтобы публику привлечь в театр, было уменьшение расходов, связанных с посещением спектаклей. Царским указом было предписано в дни спектаклей «ворот городских по Кремлю, по Китаю-городу и по Белому городу в ночное время до 9 часу ночи не запирают и с приезжих указной по воротам пошлины не имеют для того, чтобы смотрящие того действия ездили в комедию охотно». Чтобы было где остановиться приезжающим в город на спектакль, было приказано построить около театра «три или четыре избы». Сведений о том, как часто давались спектакли в «хоромине» на Красной площади, до нас не сохранилось, но о том, что они происходили, свидетельствуют сохранившиеся цифры сборов. Места в театре были четырех разрядов, - в 10, в 6, в 5 и в 3 копейки. Ярлыки или входные билеты печатались на толстой бумаге и продавались сторожами в особом «чулане». Театр вмещал до 400 зрителей. На случай пожара в храмине стояли два ушата воды. Подьячий посольского приказа должен был наблюдать, чтобы не было курения.

**Вещественное оформление спектаклей, судя по дошедшим до нас данным, стояло на уровне современной западноевропейской театральной техники.** Театру Иоганна Кунста были хорошо известны и так называемые «завесы», задники, и рамы «перспективного письма», **разрисованные кулисы...**

...В 1702 году, например, живописцы Василий Познанский, Григорий Иванов, Марко Петров и Иван Баран написали 8 перспектив больших разных на обе стороны, мерою в вышину 4 аршина с полуаршином, поперек 4 аршина; 12 перспектив поменьших с одну сторону написанных, мерою в вышину 4 аршина с полу-аршином, поперек 3 аршина без двух вершков, при чем «те же вышеупомянутые живописцы выгрунтовали 12 перспектив к живописному письму по полотну».

Широкое применение находили в театре Иоганна Кунста и разного рода **бутафорские принадлежности**. На них не жалели листового золота и серебра. Известно также, что Иоганн Кунст пользовался в своих постановках машинами, предназначенными для воспроизведения тех или иных сценических эффектов. **Большое внимание уделялось костюму**; на костюмы тратили много денег. Иоганну Кунсту довелось однажды даже выслушать «укорные слова» из Посольского приказа, почему он делает «только полотняные платья» и обшивает их «мишурой», и объяснять «не размышляющим», что «аще ль прямое золото было, то при свечах не яснилось и на театре не тако явилось» и что «прямым золотом на сто тысяч Рублев нечего делать». Известно, наконец, что **спектакли в театральной «хоромине» на Красной площади шли в сопровождении оркестра музыкантов...** Кунст в одной из своих «просительных статей», обращаясь к Головину, вопрошал: «Где мне музыкантов, трубачей и литаврщиков добыть?» Вопль был услышан, и в представлении участвовал довольно большой оркестр, состоящий из музыкантов, приехавших в Россию как раз в 1702 году: семеро прибыли из Гамбурга (выписанные через посредство банкира, живущего в Москве, Матвея Поппа); шестеро гобоистов – из Берлина (выписанные через русского посла Андрея Петровича Измайлова); четырех музыкантов специально прислал из Польши князь Огинский; «из голландской земли» вступили в русскую службу музыканты Яков Кокою с сыновьями Янусом и Карлом, служивший еще и танцмейстером. Все они были заняты в театре.

В 1704 г. «для спевания по-немецки» были приглашены две певицы-иноземки: девица Иоганна Вилинг и ее сестра, жена генерального лекаря Термина Пагенкампф, в документах попросту называемая Паганкина. С 1702 г. состояли на службе при Посольском приказе для театральных надобностей также два балетных артиста, Карл Кокий и его брат Ян Кокий...

**В спектаклях вокальные номера распевались «на глас»** («на голос», т.е. на мелодию. – М. Ш.), звучали «арии» – «унывные», «умильные», «веселые». **Звучало много инструментальных эпизодов:** танцы, марши, фрагменты-соло на струнных и духовых инструментах. В некоторых драмах было так много музыки, что их стали называть операми...

Знаменитый А.П. Сумароков писал:

*Я в драме пения от действия не отделяю никогда;*

*Согласоваться им потребно завсегда.*

Первый русский публичный театр просуществовал недолго. В конце 1703 г. Иоганн Кунст умер, и его труппа была отпущена на родину.

В марте 1704 г. во главе театра на Красной площади становится некто Отто Фирст, по специальности не актер, а золотых дел мастер. Новый директор театра с возложенными на него обязанностями не справился и вскоре развалил все дело. В одном из официальных документов 1705 г. читаем, что в этом году было собрано денег «самое малое число», так как «комедии было во весь год только 12». Далее так продолжаться не могло, и в 1706 г. театр на Красной площади был упразднен.



## Становление русского профессионального театра

### Федор Волков – отец русского театра

Волков Федор Григорьевич (1729-1763) – русский актер и театральный деятель. Создатель первого постоянного русского театра (Ярославль)...

«...В 1746 году Волков был отправлен отчимом в Санкт-Петербург. Там он поступил в немецкую торговую контору. Новиков писал: «Познакомься с живописцами, музыкантами и другими художниками, бывшими тогда при Императорском Италиянском театре, не упустил он ни одной редкости, которую бы ни осмотрел и ни постарался бы узнать обстоятельно. Более всего прилепился он к театру, и по случаю знакомства, несколько раз видя представление Италиянской оперы, почувствовал желание сделать и у себя в Ярославле театр, дабы представлять на нем русские театральные сочинения».

Волков побывал также и на спектаклях в кадетском корпусе. Увидев трагедию Сумарокова «Синав и Трувор», он пришел в такое восхищение, что «не знал, где был: на земле или на небесах».

В 1748 году умер Полушкин (*отчим – А.С.*). Волков получил в управление заводы. Он возвратился в Ярославль и, обретя теперь самостоятельность, а также средства, собрал вокруг себя театральных «охотников» из местной посадской молодежи...

...Спектакль готовили дома. Показать его было решено в день именин отчима.

Под театр был приспособлен амбар, служивший складом кож. **Много было положено труда на устройство сцены, декораций и освещения.** Но вот, наконец, все приготовления сделаны, настал радостный час постановки спектакля. На представление были приглашены отчим и его гости: ярославский воевода Мусин-Пушкин, помещик Майков (отец поэта В. И. Майкова) и другие знатные особы. Все были поражены невиданным зрелищем. Этот первый спектакль был поставлен 29 июня 1750 года. Затем спектакли последовали для широкой публики.

На первом представлении были разыграны две пьесы: драма «Эсфирь» и пастораль «Эвмон и Берфа», музыку к которой сочинил Волков.

Спектакли в кожевенном амбаре заинтересовали ярославцев. Волков нашел покровителей в среде высшего ярославского общества. Воевода Мусин-Пушкин и помещик Майков явились местными меценатами. Они уговорили многих ярославских купцов и дворян сделать пожертвования на устройство более удобного театра. Открытие его относят к началу 1751 года. Дана была опера Метастазियो «Титово милосердие», переведенная с итальянского самим Волковым.

Фёдор Волков приступил к строительству театра на тысячу мест. В нём он сам был декоратором, композитором, автором, режиссёром.

Оркестр в театре состоял из крепостных, а хор из архиерейских певчих...

...Ярославские жители увидели на подмостках также духовные драмы Дмитрия Ростовского, некоторые пьесы типа «актов» и «российских комедий», а также совсем недавно напечатанные в Петербурге первые трагедии А.П. Сумарокова. Под руководством Волкова начали играть впоследствии знаменитые русские актеры И.А. Дмитриевский, Я.Д. Шумский и другие.

Слухи об этом театре дошли до Петербурга...

...Императрица во что бы то ни стало захотела их увидеть до наступающего поста, поэтому-то в первые же дни нового, 1752 года курьер объехал всех сенаторов по домам, чтобы те подписали «Указ» об этом, не дожидаясь окончания праздников. И «сенатской роты порутчик Дашков» помчался в

Ярославль с императорским «Указом».

В этом важном документе говорилось: «...Императрица Елисавет Петровна самодержица всероссийская сего генваря 3 дня указать соизволила: ярославских купцов Федора Григорьева сына Волкова с братьями Гаврилою и Григорием, которые в Ярославле содержат театр и играют комедии, и кто им для того еще потребны будут, привести в Санкт-Петербург.. Для скорейшего оных людей и принадлежащего им платья сюда привозу, под оное дать ямские подводы и на них из казны прогонные деньги...».

...В конце января – начале февраля 1752 года ярославцы во главе с Федором Волковым уже играли перед императрицей и двором комедию «О покаянии грешного человека» Дмитрия Ростовского, трагедии Сумарокова «Хорев» (Ил. 37), «Синав и Трувор» и «Гамлет», причем сам драматург присутствовал среди зрителей...

А затем началась учеба...». (М. Любомудров «Федор Волков. Биографическая повесть». Ленинград. «Детская литература». 1983.)

«... 9 февраля 1754 года в соответствии с высочайшим повелением директор Шляхетного корпуса князь Б. Г. Юсупов приказал находящихся в Москве российских комедиантов Федора и Григория Волковых определить для обучения в корпус и «содержать их во всем против кадетов, и обучать французскому и немецкому языкам, танцевать и рисовать, смотря, кто к какой науке охоту и понятие оказывать будет, кроме экзерциций воинских»...

... Программа обучения отличалась известной широтой: помимо фортификации, артиллерии, шпажного действия и лошадиной езды (будущие актеры этими предметами, естественно, не занимались), преподавались: чужестранные языки, история, география, грамматика, юриспруденция, обучение правильному в письме стилю и складу, риторика, мораль, геральдика, а также танцы и музыка...



*Ил. 37. Сцена из трагедии А.П. Сумарокова  
«Хорев». 1747*

... в корпусе уже в девять вечера зорю бьют и ко сну отходят. Подъем без четверти пять утра, потом молитва в ассамблейной зале, завтрак. От шести до десяти – занятия в классах, от десяти до двенадцати – посещение рекреационных залов, где назначены танцы, фехтование и вольтижировка (гимнастика). От двух до шести вечера снова классы.

Федор, пользуясь свободой выбора предметов, внимание свое обратил на те, что могут пуще других пригодиться в сценическом деле. Он ходил на уроки музыки, танцев, фехтования. Продолжал совершенствоваться в рисовании, изучал иностранные языки. Почти сразу же включился и в занятия драматическим искусством, которыми кроме упомянутых кадетских офицеров-наставников руководил и А. П. Сумароков...

... красноречиво характеризуют Волкова ведомости с оценками по предметам, которые он посещал. Против большинства из них проставлено единодушно выраженное признание: прилежен, понятен, способен и впредь хорошая надежда есть. В корпусе он усовершенствовал знание немецкого и французского языков, «нарочито» переводил с русского на немецкий. Блеснул своими способностями в рисовании – «ландшафты и позитуры» тушью «малевал нарочито хорошо». Особое прилежание обнаружил в игре на клавикордах и в пении –

свободно исполнял менуэты, польскую и итальянскую музыку, пел итальянские оперные арии. Усердно посещал танцкласс: здесь обучали менуэтам – простым и с вождением; танцам польскому и ла-бретань; а кроме того – позитуре (пластике) и диспозиции; деланию поклонов и реверансов. Ходил Федор и на уроки фехтования...

**Под руководством Сумарокова и других театральных педагогов актеры осваивали классицистскую школу игры...**

... Была разработана целая система сценической игры со множеством правил, подробной регламентацией приемов пластики, движения, мимики, декламации... Классицизм требовал от актера подражать «прекрасной природе», показывать жизнь в «очищенном» от житейских, будничных проявлений виде, в формах идеализированных. Считалось недопустимым «подражать простому естественному разговору», ибо нарушатся «правила красоты». Пластику рекомендовалось тренировать перед зеркалом.

Ученики собирались в свободной классной комнате по двое-трое и, сверяясь с наставляющими текстами, занимались выступкой, жестикуляцией...

Наступал черед Ивана Дмитриевского, и он садился за чтение трактата, а Федор, посматривая в зеркало, демонстрировал позы.

– Что надо делать при удивлении? – спрашивал Иван.

Федор поднимал обе руки и прикладывал их к верхней части груди ладонями наружу.

– А при выражении отвращения?

Федор поворачивал лицо в одну сторону, а руки – в противоположную, как бы отталкивая от себя нечто ненавистное...».

«... **В августе 1756 года Елизавета издала Указ об официальном создании на Руси театра:** «Повелели мы ныне учредить Русский для представления трагедий и комедий театр, для которого отдать Головкинский каменный дом, что на Васильевском острове близ Кадетского дома. А для одного повелели набрать актеров и актрис: актеров из обучающихся певчих и ярославцев в кадетском корпусе, которые к тому будут надобны, а в дополнение еще к ним актеров из других неслужащих людей, также и актрис приличное число. На содержание одного театра определить, по силе сего нашего указа, считая от сего времени в год денежной суммы по 5000 р., которую отпускать из штатс-конторы всегда в начале года по подписании нашего указа...»

Дирекция того русского театра поручается от нас бригадиру Александру Сумарокову, которому из той же суммы определяется сверх бригадирского оклада, рациональных и денщичьих денег в год по 1000 рублей, ...а его бригадира Сумарокова из армейского списка не выключать. А какое жалованье ныне актерам и актрисам, так и прочим при театре, производить, о том ему бригадиру Сумарокову от Двора дан реестр». (М. Любомудров «Федор Волков. Биографическая повесть». Ленинград. «Детская литература». 1983.)

То было знаменательное для русской культуры событие. С этой даты, 30 августа 1756 года, и ведет точку отсчета профессиональное искусство театра России (Ил. 38).



*Ил. 38. Александринский театр, он же Российский государственный академический Санкт-Петербургский театр драмы им. А. С. Пушкина – старейший драматический театр в России. Он начинает свою историю от Указа императрицы Елизаветы Петровны о создании русского профессионального театра, вышедшего 30 августа 1756 года. Труппу «Русского для представлений трагедий и комедий театра», как он тогда назывался, возглавил Федор Волков, а после его смерти в 1763 году – русский актер И.А. Дмитревский. В XIX веке театр получил специальное здание, которое было построено по проекту архитектора К.И. Росси в 1828-1832 годы*

Наряду с развитием императорских (государевых) театров быстро **растет количество крепостных театров в помещичьих усадьбах**. При Екатерине II славились театры Румянцева, Волконского; у гр. Шереметева было четыре театра (в Петербурге, Москве и имениях Кусково и Останкино).

В 1790-х гг. в Москве насчитывалось около 15 частных театров, при 160 актёрах и актрисах и 226 музыкантах и певчих. При этих домашних театрах были оркестры музыки, оперные и даже балетные труппы из крепостных.

Такие помещичьи труппы бывали и в провинции. Так, в конце XVIII столетия особенно славились труппы гр. Волкенштейна близ Суджи (Курской губернии), Сумарокова в Тарусском уезде Калужской губернии, кн. Юсупова в с. Архангельском близ Москвы, кн. Щербатова при с. Утешении Тульской губернии и др. Из провинциальных городов в Харькове постоянный театр был основан в 1812 году, в Воронеже в 1787 году, в Тамбове в 1786 году, в Нижнем Новгороде в 1798 году, в Твери в 1787 году... (Ил. 39).



*Ил. 39. Сцена из спектакля XVIII века.  
Гравюра. 1790*



**Первый детский театр в России** – домашний театр, созданный в городе Богородицке, Тульской губернии в 1779 году, известным общественным деятелем, ученым-энциклопедистом и управляющим Богородицкой усадьбой Андреем Тимофеевичем Болотовым (1738-1833).

...24 ноября 1779 года (по новому стилю 5 декабря 1779 года) в одном из залов дворца состоялась первая постановка театра по пьесе М.М. Хераскова «Безбожник». Актёрами стали жившие в усадьбе дети, в том числе сын А.Т. Болотова Павел. В XVIII веке репертуара для детского театра ещё не существовало. Первую пьесу Андрей Тимофеевич сам написал за два дня.

Все пьесы Болотова носят воспитательный и назидательный характер. В них соблюдается принцип трёх единств (места, времени, действия), присутствуют «говорящие» имена и фамилии (Честохвал (хвастун), Добродушин, Благонрав, Злосердов), персонажи делятся на положительных и отрицательных. Действие комедии А.Т. Болотова «Честохвал» (1779 год) разворачивается в поместье Благонрава, роль которого исполнял сам Болотов. Роль сына Благонрава, Клеона, играл сын Андрея Тимофеевича Павел.

...Театр приобрел большую популярность. Зрителей стало гораздо больше, чем могла вместить комната, заменяющая зал. **Болотов переводит театр в более просторное помещение в одном из дворцовых флигелей и оборудует сцену и зрительный зал. Здесь было все, что положено в таких случаях: поднимающийся занавес, суфлерская будка, специальное сценическое освещение, партер. Двойные кулисы позволяли мгновенно менять декорации, нарисованные при участии самого А.Т. Болотова, который был неплохим художником.** В дни летней Казанской ярмарки на представлениях театра было более 200 зрителей.

Точных сведений о репертуаре труппы не сохранилось. Известно, что в богородицком домашнем театре ставились последние сочинения модных авторов того времени: «Три брата совместники» и «Рогоносец по воображению» А.П. Сумарокова, «Угадай, не скажу» М.И. Попова, «Новоприезжие» Леграна (эта пьеса игралась на открытии Московского университета). Был в театре свой оркестр и «пастушечий балетец», организованный при помощи француза-учителя.

Из записок самого Андрея Тимофеевича стало известно о постановке пьесы «Необитаемый остров», для которой под руководством Болотова изготовили декорацию леса. **Задний занавес представлял море. По ходу действия на глазах удивленных зрителей по морю приплывал корабль, из которого на остров сходили матросы...**

**Через два года театр прекратил свое существование.** Официальный предлог прекращения театральной деятельности связан был с тем, что дети слишком увлеклись сценой и забросили другие занятия...

Сегодня Богородицкий Театр «У Гаши», театра А.Т. Болотова, получил наименование «домашний» (Ил. 40).



**Ил. 40.**

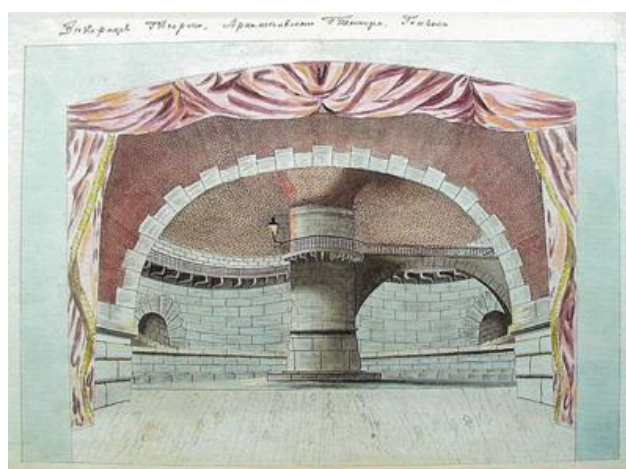
*Спектакль «Честохвал».  
Театр «У Гаши»  
Богородицк, Тульская обл.*

**В начале XIX века** итальянский архитектор и театральный декоратор Пьетро ди Готтардо Гонзага (1751-1831) возводил на сцене театра князя Н. Б. Юсупова в Архангельском **огромные монументальные декорации в стиле классицизма**, похожие на диковинные архитектурные сооружения (Ил. 41-43).



**Ил. 41**

*П. Гонзага. Эскиз декорации «Храм»*



**Ил. 42**

*А.Ф. Ламбер (?). 1820-е гг.  
Копия декорации П. Гонзага «Тюрьма».*

Крупным декоратором в России в 30-70-х гг. XIX в. был А. Роллер, выдающийся мастер театральных машин (Ил. 43, 44). Разработанная им высокая техника постановочных эффектов впоследствии была развита такими декораторами, как К.Ф. Вальц, А.Ф. Гельцер и др.



**Ил. 43**

*А. Роллер. Эскиз декорации к опере А. Н. Верстовского «Аскольдова могила». Начало 1840-х гг.*



**Ил. 44.** *А. Роллер. Эскиз декорации к опере М. И. Глинки «Жизнь за царя». Эпilog. 1836.  
Бумага, карандаш, акварель*

Новые тенденции в декорационном искусстве во 2-й половине XIX века утверждались под воздействием реалистической классической русской драматургии и актерского искусства. Борьба с академической рутинной была начата декораторами М.А. Шишковым и М.И. Бочаровым. В 1867г. в спектакле «Смерть Иоанна Грозного» А.К. Толстого (Александринский театр) Шишкову впервые удалось с исторической конкретностью и точностью показать на сцене быт допетровской Руси (Ил. 45).



*Ил. 45. М. А. Шишков. Эскиз декорации к трагедии  
«Смерть Иоанна Грозного» А. К. Толстого. 1867*

В противоположность несколько суховатому археологизму Шишкова **Бочаров** вносил в свои пейзажные декорации правдивое, эмоциональное ощущение русской природы, предвосхищая своим творчеством приход на сцену подлинных художников-живописцев. Но прогрессивные искания декораторов казенных театров тормозились приукрашенностью, идеализацией сценического зрелища, узкой специализацией художников, делившихся на «пейзажных», «архитектурных», «костюмных» и т. д.; в драматических спектаклях на современные темы, как правило, применялись сборные или «дежурные» типовые декорации («бедная» или «богатая» комната, «лес», «сельский вид» и пр.).

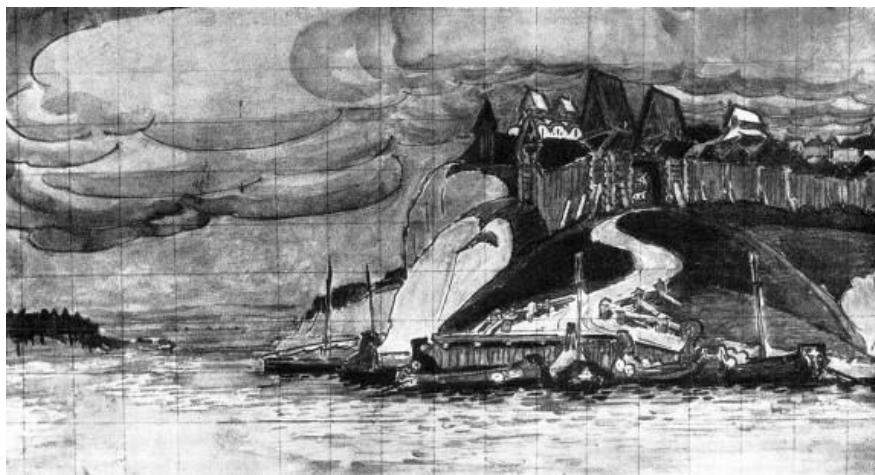
«Вспоминая о постановочных «принципах» этой поры, Станиславский писал: «В то время декорационный вопрос в театре разрешался обычно очень просто: задник, четыре-пять планов кулис с арками, на которых написан дворцовый зал с ходами и переходами, с открытой или закрытой террасой, с видом на море и проч. ... На сцене царил роскошный павильон ампир или рококо, писанный по трафарету, с полотняными дверями, шевелившимися при раскрытии и закрытии их. Двери сами отворялись и затворялись при входе артистов на сцену». (Пожарская М. Н. Русское театральное-декорационное искусство конца XIX – начала XX века. М.: Искусство, 1970. 411с.)

**Эпоха расцвета театрально-декорационного искусства в России** пришлась на конец XIX – начала XX в.

Большой вклад в утверждение новых принципов оформления спектаклей внесли живописцы, входившие в Абрамцевский художественный кружок и сотрудничавшие в Частной опере С. И. Мамонтова (В. М. и А. М. Васнецовы, В.Д. Поленов, К.А. Коровин, М.А. Врубель и др. – Ил. 46).

**Подчинение принципов сценического оформления требованиям реалистической режиссуры впервые достигается в конце XIX и в XX вв. в практике Московского Художественного театра. Вместо традиционных кулис, павильонов и «сборных» декораций, обычных для императорских театров, каждый спектакль МХТ имел специальное оформление, соответ-**

ствовавшее режиссерскому замыслу. Расширение планировочных возможностей (обработка плоскости пола, показ необычных ракурсов жилых помещений), стремление создать впечатление «обжитости» обстановки, психологическую атмосферу действия характеризуют декорационное искусство МХТ.



*Ил. 46. Врубель М.А. – Слободка на Волге.  
Эскиз задника к опере П.И. Чайковского «Чародейка».  
Частная опера Мамонтова. 1900*

**Декоратор Художественного театра В.А. Симов был,** по словам К.С. Станиславского, **«родоначальником нового типа сценических художников», отличающихся чувством жизненной правды и неразрывно связывавших свою работу с режиссурой.** Реалистическая реформа декорационного искусства, проведенная МХТ, оказала огромное влияние на мировое театральное искусство.

**Художник МХТ Симов в чеховских постановках сумел создать соответствующую предметную среду, пейзаж, освещение, костюмы, что придаёт огромное значение для восприятия спектакля. Посредством художественного оформления Симов помог актёрам создать атмосферу спектакля, полную чеховского психологизма, напряжённого внутреннего действия и тонкого подтекста, притом, что реальные события в жизни персонажей происходят как бы без нажима, почти проходя мимо сознания действующих лиц.**

Не случайно говорил об этом писатель Леонид Андреев: «Играть на сцене Чехова должны не только люди – его должны играть и стаканы, и стулья, и сверчки, и военные сюртуки, и обручальные кольца». В оформленных Симовым спектаклях «Чайка» (1898), «Дядя Ваня» (1899), «Три сестры» (1901), «Вишнёвый сад» (1904), «Иванов» (1904) была создана неповторимая атмосфера чеховского провинциального быта, по-своему уютная, исполненная воспоминаний, но губительная, затягивающая, чреватая разбитыми мечтами, сломанными судьбами, рухнувшими иллюзиями (Ил. 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53).





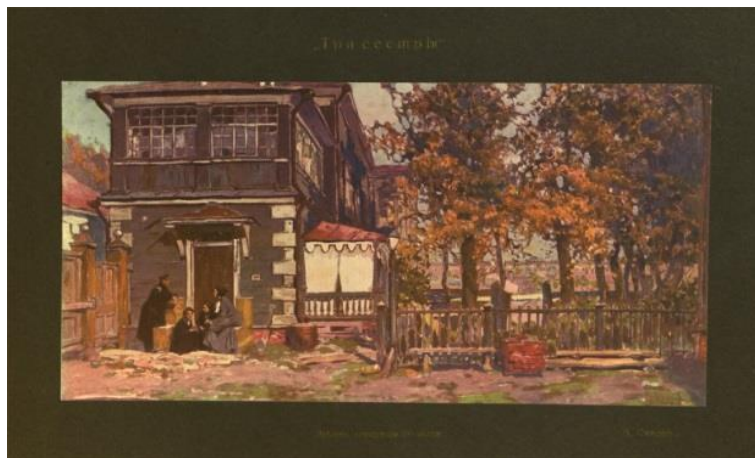
Треплевъ. (Медеркобъ). Поднимежъ занавѣсь ровно въ половинѣ девятого, когда взойдетъ луна...

**Ил. 47. Чайка. Действие 1. МХТ. 1898**



А. П. Чеголовъ. „Дядя Ваня“. д. I. М. Х. Т.  
Серебряковъ. Друзья мои, пришлите мнѣ чай въ кабинетъ, будьте добры! Мнѣ сегодня нужно еще кое-что сдѣлать.

**Ил. 48. Дядя Ваня. Действие 1. МХТ. 1899**



**Ил. 49. Три сестры. Эскиз В. Симова. 1901**



Федотикъ (Позорный). Стойте... Еще въ послѣдній разъ...

**Ил. 50. Три сестры.  
Сцена из спектакля. МХТ. 1901**

„Вишнёвый сад“—II действие.



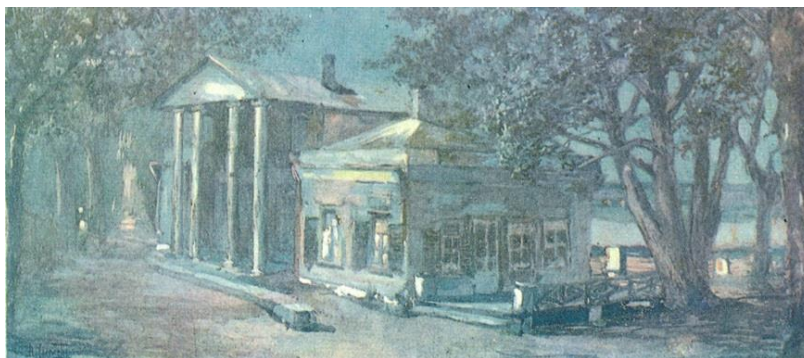
Лопухинъ (Масляинина).—Позвольте васъ спросить, какъ вы обо мнѣ помните?

*Ил. 51. Вишнёвый сад. II действие. МХТ. 1904*



III действие  
Лопахин. Вишневый сад теперь мой! Мой!

*Ил. 52. Вишневый сад. Действие 3. МХТ. 1904*



*Ил. 53.*

*«Иванов» А. Чехова. Эскиз В. Симова. МХТ. 1904*

Художник-оформитель становился соавтором спектакля наряду с режиссёром, создавая декорациями, костюмами и т.д. поэтическую атмосферу, созвучную музыкальному и драматургическому строю пьесы.

Тонкими стилизациями в духе прошлых эпох, погружавшими в сказочный мир, отличались театральные работы мастеров объединения «*Мир искусства*» (Л.С. Бакст, А.Н. Бенуа, М.В. Добужинский, Н.К. Рерих и др. – Ил. 54), оформлявших оперные и балетные спектакли Русских сезонов за границей, организованных С.П. Дягилевым.



*Ил. 54. Л. Бакст.  
Эскиз костюма для танцовщицы Т. Карсавиной.  
1907*

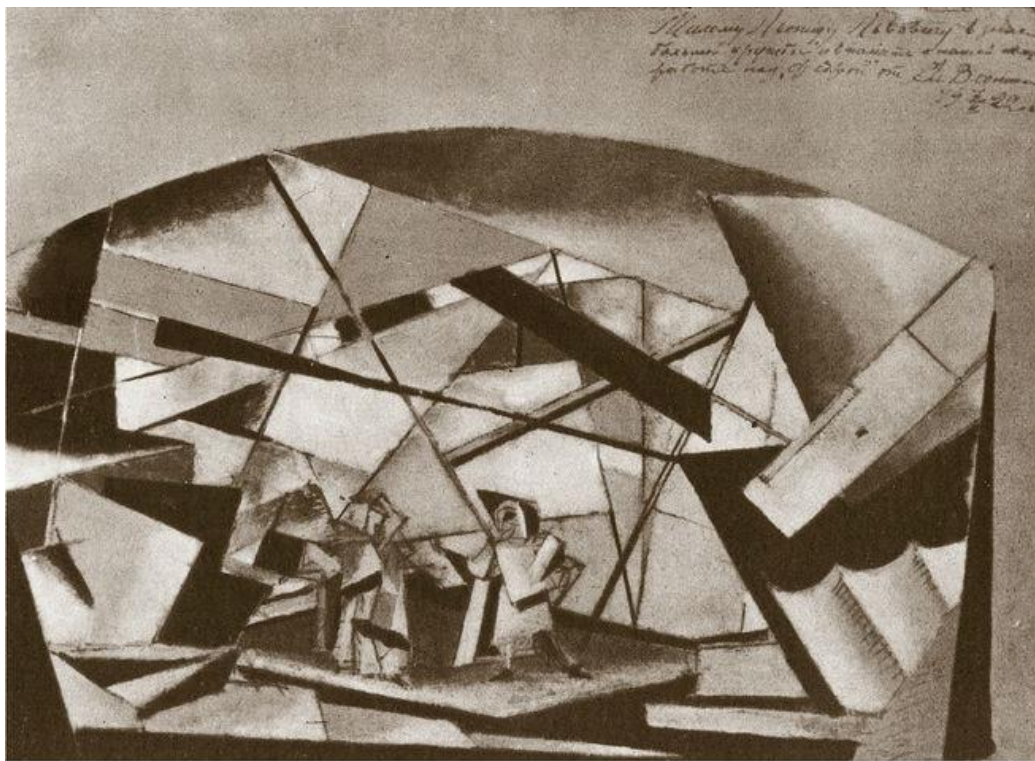
Бакст, Бенуа и др. мастера, оказавшиеся после Октябрьской революции в эмиграции, значительно обогатили своими работами мировое театральное-декорационное искусство. Значительное влияние на русское и западноевропейское театральное-декорационное искусство оказала также реформа Московского художественного академического театра, проведённая К. С. Станиславским, в соответствии с которой в оформлении спектаклей обращалось особое внимание на реалистическую достоверность обстановки, на её психологическую связь с игрой актёра (В.А. Симов и др.).

**В 1920-е гг. в спектаклях нашёл воплощение конструктивизм** (А. А. Экстер, Л. С. Попова, А. А. Веснин, А. М. Родченко, братья В. А. и Г. А. Стенберг, В.Ф. Степанова и др.). В «Великодушном рогоносце» режиссёра В. Э. Мейерхольда Л. С. Попова возвела на сцене декорацию в виде сложной действующей конструкции, элементы которой (перекладины, столбы, двери и т.д.) использовались актёрами в процессе игры (Ил. 55, 56, 57, 58, 59, 60).





**Ил. 55.** Л. С. Попова.  
Макет установки для фарса Ф. Кроммелинка  
«Великодушный рогоносец»  
в Театре им. В. Э. Мейерхольда в Москве. 1922



**Ил. 56.**  
Эскиз декорации к трагедии Ж. Расина «Федра».  
Художник А. А. Веснин. 1922



*Ил. 57* Александра Экстер.  
Эскизы декораций к спектаклю «Ромео и Джульетта»  
по трагедии У. Шекспира. Площадь в Вероне.  
Московский камерный театр. 1921



*Ил. 58* Александра Экстер.  
Эскизы декораций к спектаклю «Ромео и Джульетта»  
по трагедии У. Шекспира. Комната Джульетты.  
Московский камерный театр. 1921



Эскизы декораций и костюмов к спектаклю «Ромео и Джульетта» по трагедии У. Шекспира. Московский камерный театр. 1921г.



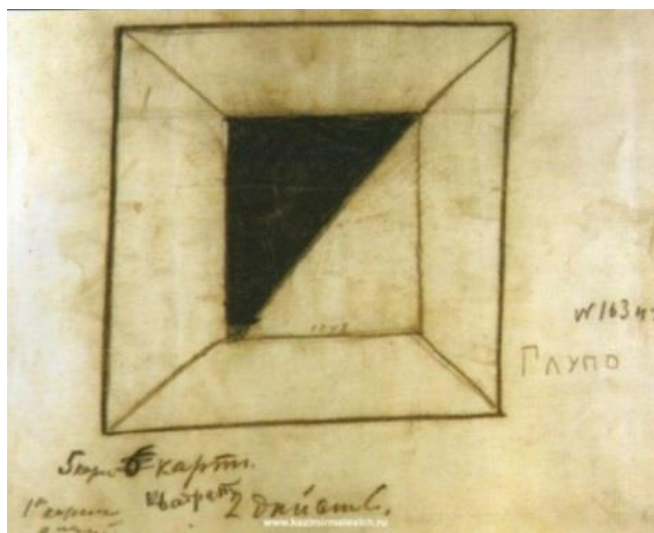
**Ил. 59.**  
Художник А. Экстер  
Эскиз костюма Ромео



**Ил. 60**  
Художник А. Экстер.  
Эскиз костюма Джульетты

**Первым опытом авангардного спектакля стала опера «Победа над Солнцем» (А.Е. Кручёных, 1913), оформленная К.С. Малевичем). Открытая им линия «театра художника» была продолжена Эль Лисицким, В.Е. Татлиным.**

К. Малевич. Эскизы декорации к футуристическому спектаклю-опере «Победа над солнцем» (Ил. 61, 62).



*Ил. 61. Картина 5, действие 2*



*Ил. 62. Картина 5, действие 2*

В декабре 1913 года в петербургском «Луна-парке» состоялись два представления оперы «Победа над Солнцем» (музыка М. Матюшина, текст А. Кручёных, пролог В. Хлебникова, декорации и эскизы костюмов М. Малевича). Согласно воспоминаниям самого художника, именно во время работы над постановкой оперы к нему пришла идея «Чёрного квадрата» – задник декорации одной из сцен представлял собой квадрат, наполовину закрашенный чёрным.

Декорации представляли собой 12 задников, которые поочередно сменяли друг друга. Задник к 5-й картине 2-го действия представляет собой как бы половину черного квадрата. Среди эскизов фигурировал и черный квадрат, его местонахождение сейчас неизвестно.

Декорации построены так, будто действие происходит внутри куба. К. Малевич. Эскизы костюмов к футуристическому спектаклю-опере «Победа над солнцем» (Ил. 63, 64).



*Ил. 63, 64. К. Малевич. Эскизы костюмов*

Другие художники переосмысливали древние фольклорные традиции итальянской комедии дель арте (И.И. Нивинский, Г.Б. Якулов), русского лубка и выступлений скоморохов (Б.М. Кустодиев, В.В. Дмитриев и др.), а также цирковых представлений (Ю.П. Анненков, В.М. Ходасевич, Г.М. Козинцев – Ил. 65, 66).



*Ил. 65 В. М. Ходасевич.  
Комедия «Султан и черт».  
Эскиз декорации. 1919-1920*



*Ил. 66.  
Эскиз костюма Султана*

Во второй половине XX – начале XXI века художники театра обращаются ко всему предшествующему наследию от тонких стилизаций (С. Б. Вирсаладзе, А. П. Васильев, В. Я. Левенталь, Б. А. Мессерер и др.) до психологически насыщенных (Н. П. Акимов, Н. И. Альтман, В. В. Дмитриев, В. Ф. Рындин, А.



Г. Тышлер, С. Бархин, Д. Боровский, Г. Фильштинский) или, наоборот, нейтральных, помогающих зрителю сосредоточиться на игре актёра (Ил. 67, 68, 69, 70, 71, 72, 74, 75, 76).



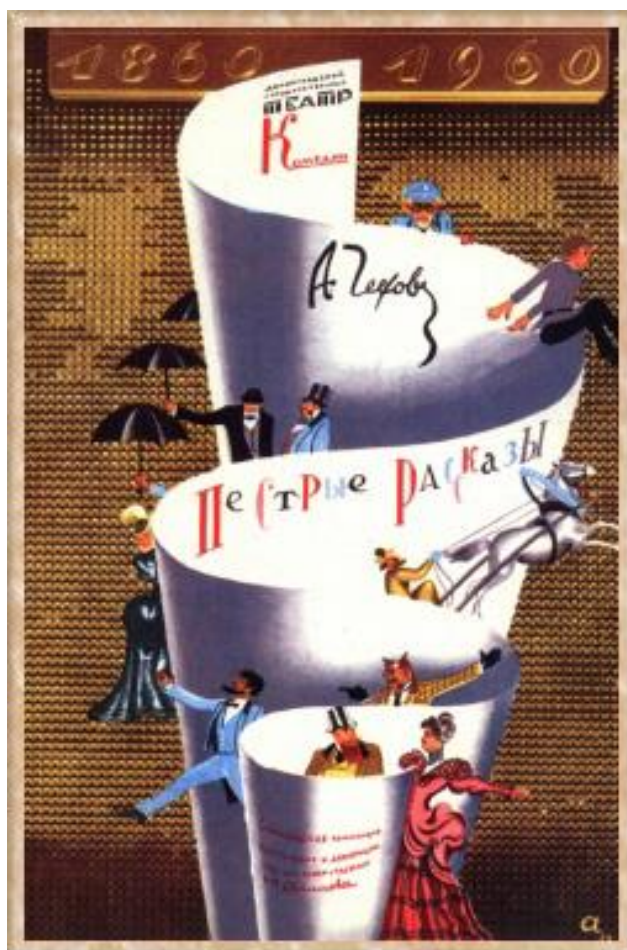
*Ил. 67. Н.П. Акимов.*

*Эскиз занавеса к спектаклю «Свадьба Кречинского»  
А. В. Сухово-Кобылина. 1966*



*Ил. 68 Н. Акимов.*

*Эскиз костюма  
к спектаклю «Тень»  
Е. Л. Шварца. 1960*



*Ил. 69. Н. Акимов.  
Афиша к спектаклю  
«Пестрые рассказы» по А. П. Чехову.  
1959-60*



*Ил. 70. Д. Боровский.  
«Сказки старого Арбата» А. Арбузова.  
Макет. Театр на Малой Бронной. 1975*





*Ил. 71. С. Бархин. Эскиз к спектаклю «Швейк» по Я. Гашеку. 1974*

*Ил. 72. С. Бархин. Эскиз к спектаклю Горьковский ТЮЗ, реж. Наравцевич*



*Ил. 73. Г. Фильшинский, сценограф мюзикла «Алые паруса», режиссер Дмитрий Белов. 2014*



*Ил. 74, 75, 76. Световые картины Г. Фильшинского. «Дым и контровой» (свет) – его фирменный знак.*

Сегодня в театрах России широко используются фото- и кинопроекции, музыкальные и шумовые, эффекты, рождается сложная **световая режиссура** и

другие технические новшества, обогащающие возможности режиссёра и актёров.

### **Вопросы для самопроверки:**

*Дайте определение понятий «художественно-техническое оформление» и «сценография».*

*Каковы основные компоненты художественно-технического оформления спектакля?*

*Дайте краткую характеристику эволюции сценографического искусства.*

### **Литература:**

1. Базанов, В. В. Техника и технология сцены / В. В. Базанов. – Л. : Искусство, 1976. – Текст (визуальный) : непосредственный.

2. Евреинов, Н. Н. История русского театра с древнейших времен до 1917 года / Н. Н. Евреинов. – Нью-Йорк : Издательство имени Чехова, 1955. – Текст (визуальный) : непосредственный.

3. Искусство : современ. иллюстрир. энциклопедия / под ред. А. П. Горкина. – М. : Росмэн, 2007. – Текст (визуальный) : непосредственный.

4. Любомудров, М. Федор Волков : биографич. повесть / М. Любомудров. – Л. : Дет. лит., 1983. – Текст (визуальный) : непосредственный.

5. Моров, А. Три века русской сцены / А. Моров. – М. : Просвещение, 1976. – Текст (визуальный) : непосредственный.

6. Пожарская, М. Н. Русское театральное-декорационное искусство конца XIX-начала XX века / М. Н. Пожарская. – М. : Искусство, 1970. – 411 с. – Текст (визуальный) : непосредственный.

7. Экскузович, И. В. Техника театральной сцены в прошлом и настоящем / И. В. Экскузович. – М. : Прибой, 1930. – Текст (визуальный) : непосредственный.

## **Тема 2. ДЕКОРАЦИИ – ОДИН ИЗ ГЛАВНЫХ КОМПОНЕНТОВ ОФОРМЛЕНИЯ СПЕКТАКЛЯ**

**Декорации** (от лат. *dekoro* – украшаю; живопись, орнаментация) – оформление сцены, воссоздающее материальную среду, в которой действуют актеры.

«В наивном понимании декорация – это полотно заднего плана, чаще всего представляющее иллюзионную (кажущуюся) перспективу и помещающее сценическое место действия в заданную среду».

«Декорация – создание на сцене живописными, изобразительными, архитектурными средствами зрительного образа действия...».

Декорация «...являет собой художественный образ места действия и одновременно площадку, представляющую богатые возможности осуществления на ней сценического действия». (А.Д. Попов)

Декорации создаются с помощью различных выразительных средств – живописи, графики, архитектуры, искусства планировки мест действия, особой фактуры декорации, освещения, сценической техники, проекции, кино, динамики самого пространства сцены и других средств.

**Технологически декорации** – это: **сукна (нейтральные кулисы и паду- ги), рисованные арочные кулисы и паду- ги, задники, панорамы, павильон- ные стенки-рамы, различные пратикабли: станки, пандусы, лестницы и другие конструкции.**

**Декорации по технике изготовления**, в основном, делятся на два вида – **жесткие** (объемные, полуобъемные, плоскостные) и **мягкие** (живописные, апплицированные, драпированные, гладкие; отдельную группу составляет одежда сцены).

Жесткие декорации в свою очередь, делятся также на *обыгрываемые* (декорационные станки, лестницы, перила, деревья и пр.) и *необыгрываемые, вспомогательные* (ступеньки, лестницы и пр.)

### **Жесткие декорации**

**В основе жестких декораций лежит конструкция.**

Конструкция (с лат. – составление, построение) – строение, устройство, взаимное расположение частей чего-либо.

Конструкция – основа той или иной формы оформления, отражающей: эстетические нормы сегодняшнего дня, функциональное ее назначение, соответствие закономерностям оптического восприятия.

Среди **основных форм конструкций**, представляющих жесткие декорации необходимо выделить ширмы, поворотные стенки, теларии, объемные конструкции, а также вспомогательные конструкции, могущие быть обозначенными одним термином «пратикабли», используемые постановщиком для оформления, в большинстве случаев, сцены, как в закрытых помещениях, так и на открытом воздухе.

**Основная особенность конструкций**, представляющих собой декорационное оформление – **облегченность за счет упрощенности в изготовлении**. При этом **большинство из них должны обязательно иметь строго определенный запас прочности** (в случае, если они должны нести нагрузку – выдерживать вес исполнителей, мебели, бутафории и т.д.).

**Среди других требований предъявляемых к жестким декорациям, необходимо назвать следующие:**

**Портативность** (с фр. – *небольших размеров, удобный для ношения, переноски; компактный – занимающий мало места*)

**Сборность-разборность конструкций** (для транспортировки и для облегчения их установки (монтажа)).

### **Основные функции декораций:**

- создание образа места действия, которое может быть самым различным: конкретно-достоверным, метафорически обобщенным, фантастическим, сказочным и т.п.

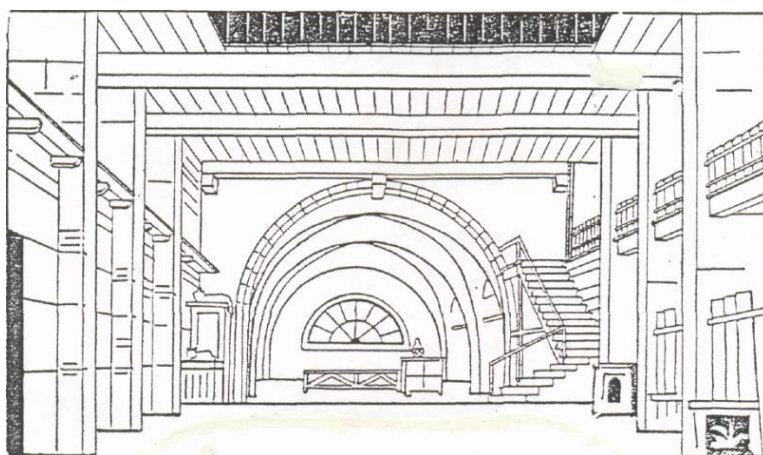
- игровая функция – декорация «участвует» в игре актеров. Основные элементы такой декорации – костюм, маска, различные предметы, с которыми работает актер: кубы, полосы тканей, веревки, шнуры и т.п.

### **Основные системы декорационного оформления (декораций):**

- кулисная передвижная.
- кулисно-арочно-подъемная.
- павильонная.
- объемная.
- проекционная.
- кабинетная.

Возникновение, развитие каждой системы декораций и смена ее другой обуславливались конкретными требованиями драматургии, театральной эстетики, соответствующей истории эпохи, а также ростом науки и техники.

**Кулисная передвижная декорация.** Кулисы – части декорации, располагаемые по бокам сцены через определенные расстояния одна за другой (от портала вглубь сцены) и предназначенные для того, чтобы закрывать от зрителя закулисное пространство. Кулисы были мягкие, навесные или жесткие на рамах; иногда они имели фигурный контур, изображавший архитектурный профиль, очертания ствола дерева, листвы. Смена жестких кулис производилась с помощью специальных кулисных машин – рам на колесах, которые находились (18 и 19 вв.) на каждом плане сцены параллельно рампе. В первых дворцовых театрах декорация состояла из задника, кулис и потолочных падуг, которые поднимались и опускались одновременно со сменой кулис. На падугах писались облака, ветки деревьев с листвой, части плафонов и т. п. До наших дней сохранились кулисные системы декораций в театре бывшего подмосковного имения кн. Н.Б. Юсупова в «Архангельском» (Ил. 77).



*Ил. 77. Кулисная передвижная декорация.*



*Зарисовка художника Пиетро Гонзаго.  
на сцене театра в имени князя Н.Б. Юсупова  
«Таверна». Архангельское. 1818*

**Кулисно-арочная подъемная декорация** возникла в Италии в 17 в. 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** (писанные «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 (Ил. 78).

Эти системы оформления составляют группу так называемых **мягких декораций**.



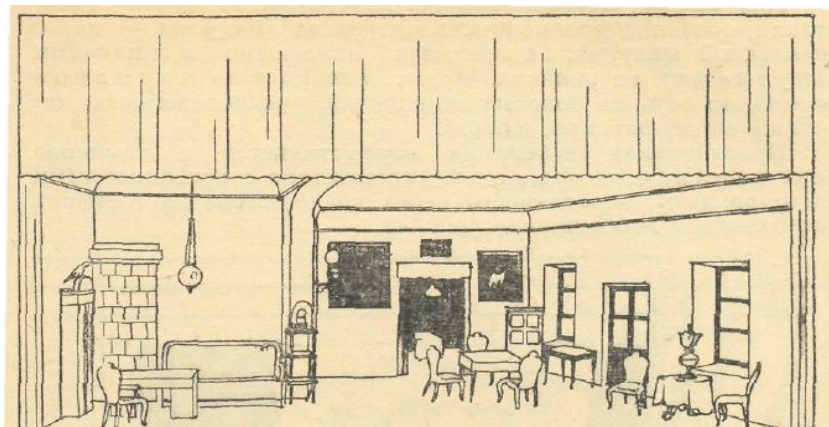
*Ил. 78. Кулисно-арочная и ажурная декорация  
М. Бочарова к опере «Евгений Онегин». 1893*

**Павильонная декорация** впервые применена в 1794г. немецким актером и режиссером Ф.Л. Шрёдером. Павильонная декорация изображает закрытое помещение и состоит из стенок-рам, затянутых холстом и расписанных под рисунок обоев, досок, кафеля. Стенки могут быть «глухими» или иметь пролеты для окон, дверей. Между собой стенки соединяются с помощью закидных веревок – захлесток, и крепятся к полу сцены откосами.

Ширина павильонных стенок в современном театре – не более 2,2 м (иначе при перевозе декораций стенка не пройдет в дверь товарного вагона). За окнами и дверьми павильонной декорации обычно ставятся заспинники (части подвесной декорации на рамах), на которых изображается соответствующий пейзаж-



ный или архитектурный мотив. Павильонная декорация перекрывается потолком, который в большинстве случаев подвешивается к колосникам (Ил. 79).



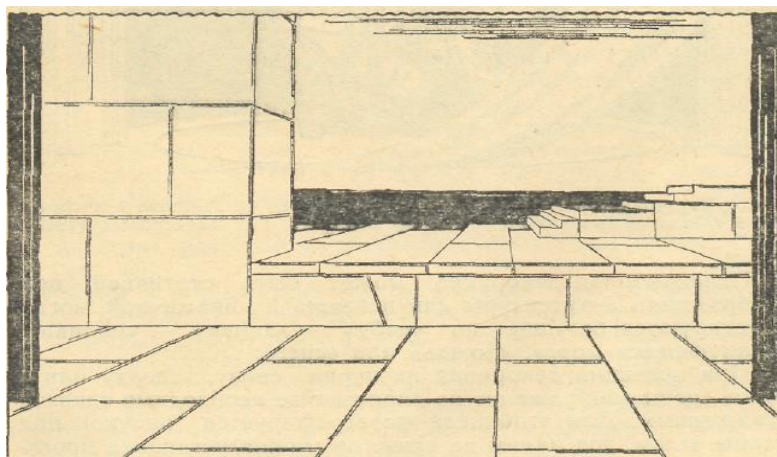
*Ил. 79. Зарисовка павильонной декорации  
художника В. А. Симова  
к «Чайке» А. П. Чехова. МХАТ. 1898*

**В старом русском театре спектакль оформлялся определенным образом.** Как правило, это были «павильоны», в которых разыгрывались пьесы. И сами «павильоны» переходили из спектакля в спектакль, мало меняясь. «Павильон» представлял собой трехстенную комнату с белыми подвесками вместо потолка. Окна на стенах павильона были рисованными, также по стенам рисовались шкафы, полки, часы и т.д. «Богатая» комната украшалась мягкой мебелью, «бедная» - некрашенным столом, стульями, половиками, «зала» - мебелью с позолотой и зеркалами. «Сад» и «лес» были не менее условны – их изображали в виде арки с переплетающимися деревьями неизвестной породы.

В театре нового времени **объемная декорация** впервые появилась в спектаклях Мейнингенского театра в 1870г. В этом театре наряду с плоскими стенками начали применяться объемные детали: станки прямые и наклонные – **пандусы, лестницы и другие сооружения для изображения террас, холмов, крепостных стен.** Конструкции станков обычно маскируются живописными холстами или бутафорскими рельефами (камни, корни дерева, трава). Для смены частей объемной декорации используются 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 театрального искусства необычайно расширились (Ил. 80).

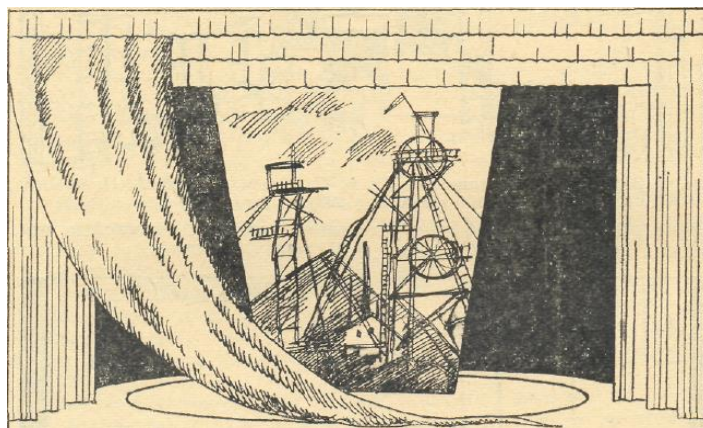
**Проекционная декорация** была впервые применена в 1908 в Нью-Йорке. Основана на проекции (на экран) цветных и черно-белых изображений, нарисованных на диапозитивах. Проекция осуществляется с помощью театральных проекторов. Экраном может служить задник, горизонт, стены, пол. Существуют **прямая проекция** (проектор находится перед экраном) и проекция на просвет – **рирпроекция** (проектор за экраном). Проекция может быть статической (архи-

тектурные, пейзажные и прочие мотивы) и динамической (движение облаков, дождя, снега).



*Ил. 80. Зарисовка эскиза объемной декорации художника Адольфа Аппиа на тему «Горизонт». 1909*

В современном театре, имеющем новые экранные материалы и проекционную аппаратуру, проекционные декорации получили широкое применение. Простота изготовления и эксплуатации, легкость и быстрота смены картин, долговечность, возможность достижения высоких художественных качеств делают проекционные декорации одним из перспективных видов декораций современного театра (Ил. 81).



*Ил. 81. Зарисовка проекционной декорации художника В. Ф. Рындина к инсценировке «Молодой гвардии» А. Фадеева. Театр им. Вл. Маяковского. 1947*

**Кабинетная система.** 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. Чаще всего для этой цели используется черный бархат (Ил. 82).



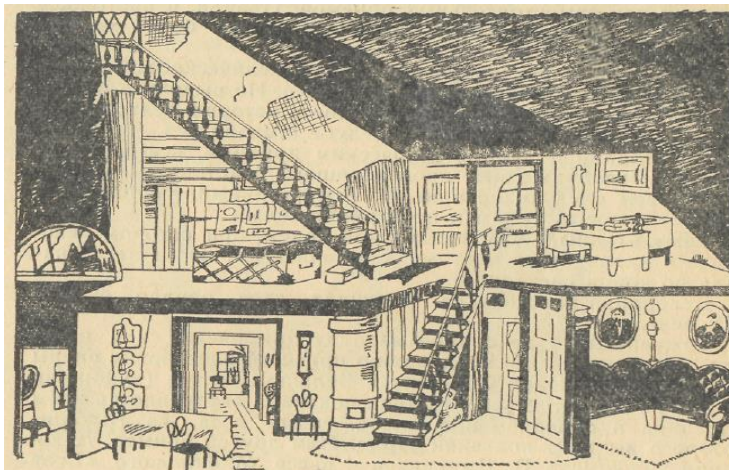
*Ил. 82. «На всякого мудреца довольно простоты»*

**Приемы** декорационного оформления.

Вышеперечисленные системы декораций могут быть использованы в различных приемах оформления. Среди наиболее распространенных в практике театра приемов следует выделить следующие:

- симультанный,
- условный,
- пространственный.

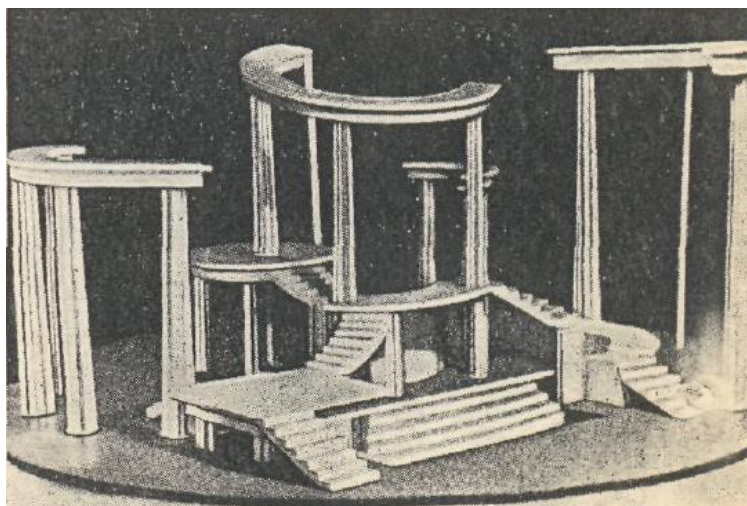
**Симультанный прием** (симультанный с фр., лат. – одновременный) – сценический прием оформления (создания декораций). при котором декорации различных мест действия пьесы или представления не меняются и показаны одновременно в течение всего действия (Ил. 83, 84).



**Ил. 83.**

*Зарисовка эскиза симультанной декорации художника В. В. Дмитриева к «Егору Булычову» М. Горького. Театр им. Евг. Вахтангова. 1956*

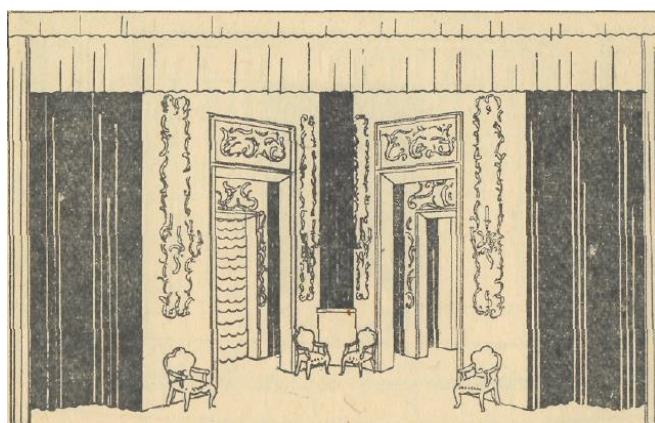




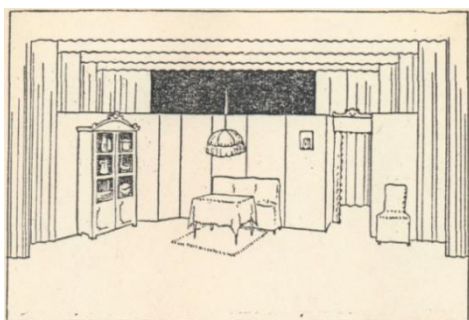
**Ил. 84.**

*Макет вращающейся симультанной декорации  
И. Рабиновича к спектаклю «Лисистрата».  
Музыкальная студия МХАТа. 1923*

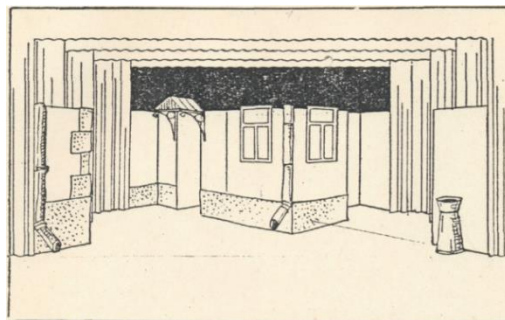
**Условный прием** – чаще всего это оформление спектакля или представления в сукнах, т.е. в тканях, а также в ширмах, телариях (Ил. 85, 86, 87).



**Ил. 85.** *Зарисовка декорации (в сукнах)  
художника В. В. Дмитриева  
к инсценировке «Анны Карениной»  
Л. Толстого. МХАТ. 1937*



**Ил. 86.** *Комната  
Варианты оформления в ширмах*

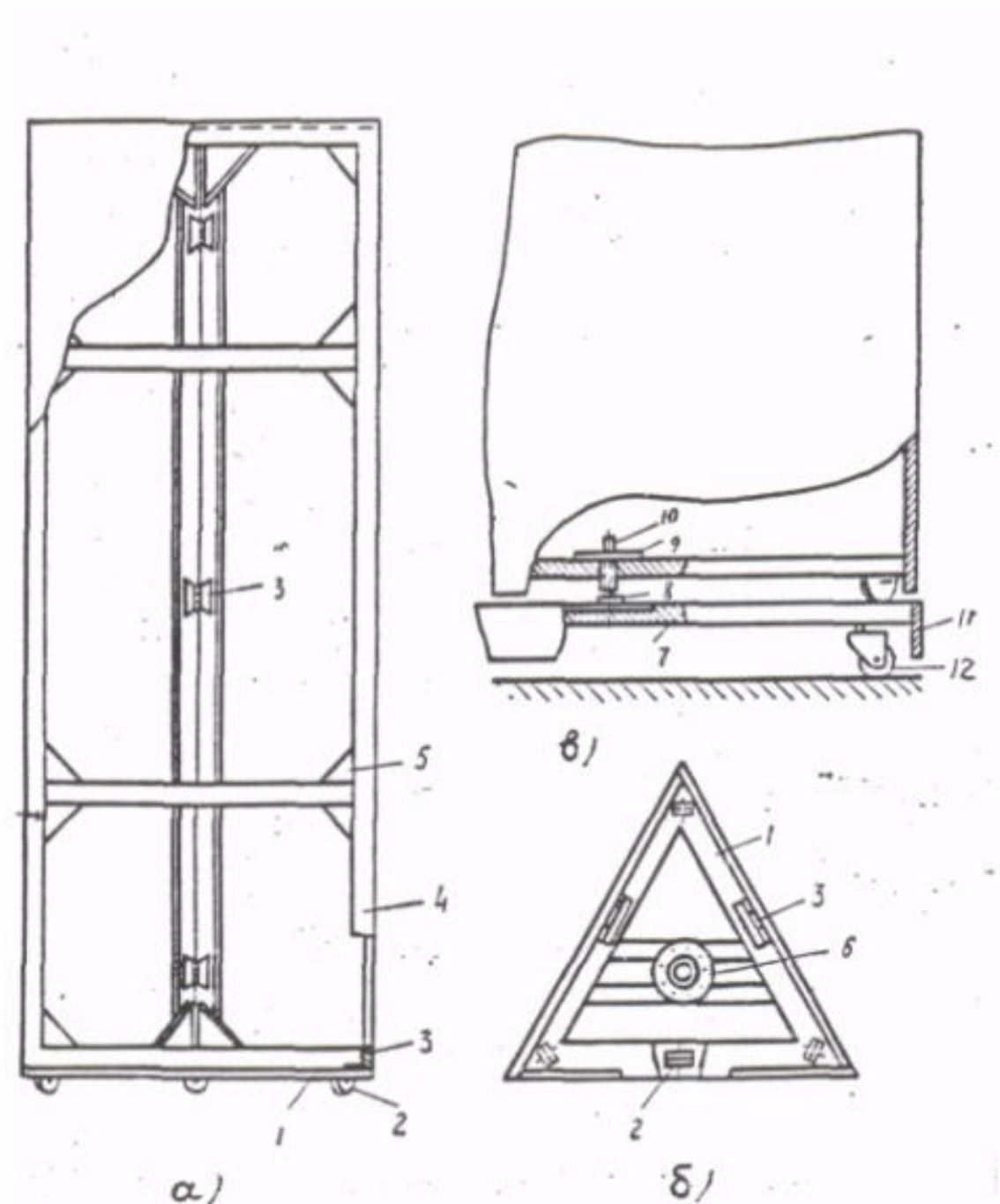


**Ил. 87.** *Улица*

*Варианты оформления в ширмах*



Ширма-стенка может «стать» поворотной, если несколько изменить ее конструкцию (Ил. 88).



**Ил. 88. Поворотная призма:**

*а – общий вид; б – призма в плане; в – призма на фурке.*

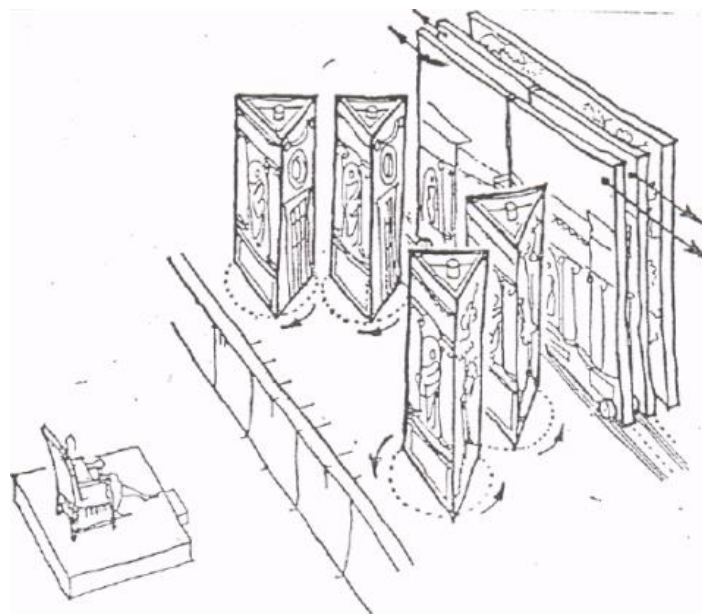
*1 – нижняя рама призмы; 2 – ролик; 3 – петля;*

*4 – стенка призмы; 5 – косынка; 6 – фланец с осью;*

*7 – поворотная фурка; 8 – опорный подшипник; 9 – стакан;*

*10 – ось; 11 – облицовка; 12 – поворотный ролик*

Три соединенных между собой стенки-ширмы могут превратиться в теларии (Ил. 89).



*Ил. 89. Теларии*

**Пространственный прием** оформления спектакля строится на принципе окружения сцены зрителями со всех сторон (Ил. 90).



*Ил. 90.*

*Эскиз пространственной декорации  
В. Корецкого, В. Гицевича и Б. Кноблока  
к спектаклю «Аристократы».  
Реалистический театр. 1935*

## Виды оформления

В течение XX в. профессиональный театр «освоил» не менее **10 способов организации сценического пространства, соответственно, и 10 видов оформления.**

**Повествовательная декорация** воспроизводит на сцене картину реальной жизни и с большей или меньшей степенью подробностей, обобщенности, условности повествует об окружающей героев пьесы (представления) обстановке.

Сценическое пространство превращается художником в реальное пространство того места, где развивается действие. Основателем этого вида оформления считается В. Симов, художник многих спектаклей К.С. Станиславского (МХТ). («Три сестры» А.П. Чехова. 1901 – Ил. 91).



*Ил. 91. А. Чехов. «Три сестры».  
Художник В. Дмитриев. МХТ. 1941*

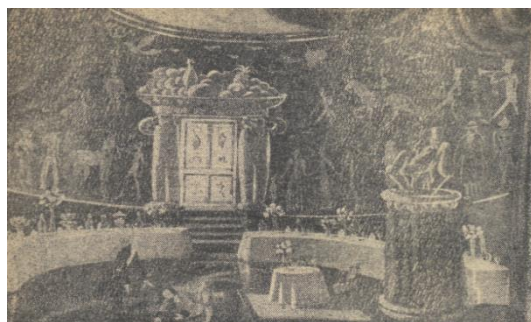
Продолжатели его развивали и совершенствовали этот вид декораций. Среди них – В. Дмитриев – ученик К. Петрова-Водкина и режиссера В. Мейерхольда (А. Чехов «Три сестры», «Человек с ружьем», «Кремлевские куранты» Н. Погодина, произведения А. Островского, Л. Толстого, Ф. Достоевского и др.), М. Добужинский, А. Бенуа, К. Коровин, М. Врубель, С. Юнович, Н. Акимов и др. (Ил. 92).

Выбор решения, мера условности оформления зависит от трактовки пьесы, характера идейно-художественных контактов со зрителями, т.е. вступают в силу время, обычаи, понятия и т.д., а главное – все зависит от режиссерского замысла.

В одном случае, зрителю может быть предложена картина жизни во множестве подробностей, деталей. В другом – лаконичные намеки о месте действия.

**Метафорическая декорация**, имеющая переносный смысл, основанный на сравнении, аналогии, сходстве, предлагает зрителю обобщенный образ места действия в спектакле. Художник стремится раскрыть содержание через пластическую метафору самыми различными средствами.

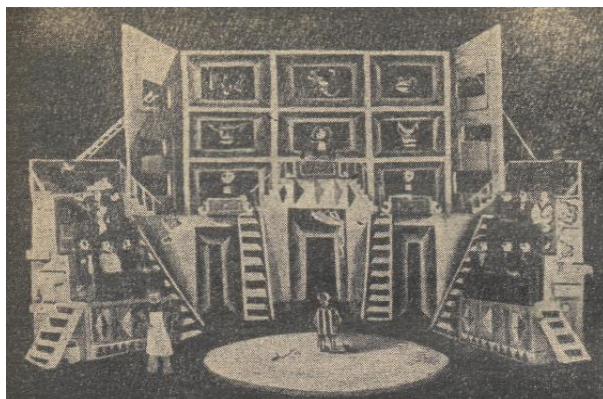




*Ил. 92. Е. Шварц. «Дракон».  
Художник Н. Акимов*

Среди спектаклей с таким оформлением можно назвать «Мистерию Буфф» В. Маяковского и «Зори» Э. Верхарна в постановке В. Мейерхольда, художник В. Дмитриев, «Благовещение» П. Клоделя, «Федра» Расина, «Оптимистическая трагедия» В. Вишневского в постановке А. Таирова, художники А. Веснин, В. Рындин. Среди художников можно выделить А. Тышлера («Король Лир», «Ричард 3» В. Шекспира), В. Серебровского, Д. Боровского («На дне» М. Горького – место действия – барак концлагеря), А. Васильева («Преступление и наказание» Ф. Достоевского) и др. (Ил. 93).

Метафорическая декорация может быть и живописной, и архитектурно-пространственной, и динамической, и световой, и проекционной.



*Ил. 93. А. Куссони. «Фунт мяса».  
Художник В. Серебровский*

**Живописная декорация.** В этом виде оформления основным средством выразительности выступает живопись.

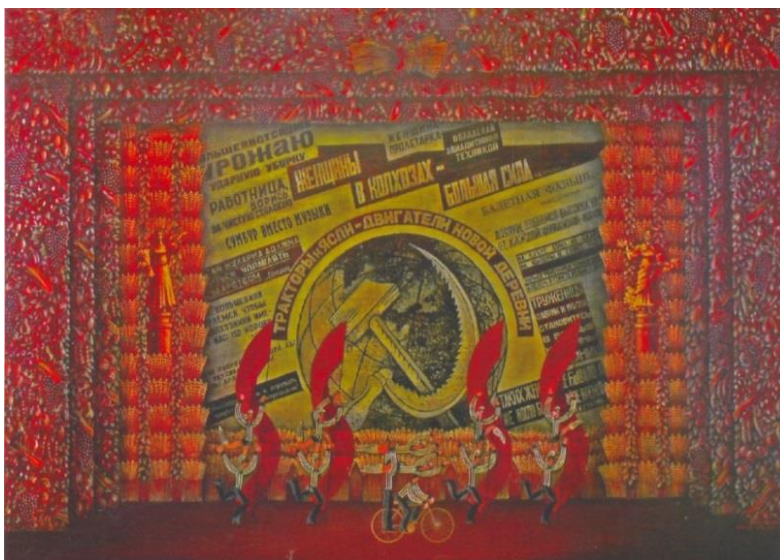
Живописная декорация имеет дело, прежде всего, с плоскостью, на которой художник пишет самые различные изобразительные сюжеты. Это могут быть пейзаж, интерьер, условные декоративные мотивы, создающие фон для действия и т.д.

Чаще всего такая декорация используется в операх и балетах.

Среди художников-постановщиков можно назвать В. Васнецова, М. Врубеля, В. Поленова, В. Серова, К. Коровина, А. Головина, А. Бенуа, Л. Бакста, Ю. Пименова, П. Вильямса и др.

Особое внимание они уделяли в операх и балетах занавесам (Ил. 94).





*Ил. 94. Б. Мессерер. Интермедийный занавес.  
Эскиз к балету «Светлый речей»  
Д. Шостаковича. ГАБТ. 2003*

К живописным декорациям, чаще всего, обращаются в случае материальных затруднений, из за неудобной или технически мало оснащенной сцены и др.

**Конструктивистская декорация** (установка) впервые появилась в театрах Советской России в 20-е годы прошлого столетия. Сценическое пространство в те годы рассматривалось как место, где выстраивается конструкция, предназначенная для действия актеров (Ил. 95, 96).



*Ил. 95. Эскиз единой установки.  
«Мистерия-буфф» В. Маяковского.  
Московский театр сатиры.  
Художник А. Тышлер. 1957*

Конструкция должна была воздействовать в первую очередь своей пластикой и ритмом, с помощью которых воплощалась идея и образ спектакля. Этот образ не был образом места действия. Образ раскрывался только во взаимодействии актеров, которые своими действиями «оправдывали» условные сооружения из станков, лестниц, площадок.

Выстраивая такие конструкции, художники «завоевывали сценическое пространство по вертикали, давая возможности режиссерам новые возможности в мизансценировании.



*Ил. 96. Б. Мессерер. Единая установка.  
Эскиз декорации к балету «Кармен-сюита»  
Р. Щедрина. ГАБТ. 1967*

**Архитектурно-пространственная декорация** ориентирована на использование всей глубины сцены. Пространство сцены в этих случаях – важнейший компонент образа спектакля.

Первые опыты в этом направлении принадлежат швейцарскому художнику А. Аппиа и относятся к концу XIXв., считавшему, что актер должен действовать только в трехмерном пространстве, заполненном архитектурными формами, которые складываются из прямых линий – горизонтали и вертикали – создающих гармоничный фон для пластического действия актеров.

**Принцип единой архитектурно-пространственной установки** (Ил. 97) не требует смены оформления, кроме замены отдельных деталей, мебели и реквизита.



*Ил. 97. «Поднятая целина», инсценировка Т. Лондона по роману М. Шолохова. ЦТСА.*

*Эскиз декорации художника Н. Шифрина. 7-я картина – «У хлебного амбара». 1957*

**Динамическая декорация.** Главный принцип и выразительное средство таких декораций – их движение не только для смены мест действия, но и в самой «ткани» спектакля – на поворотном круге, фурках, транспортерах и других динамических механизмах (см. выше эскиз «Молодой гвардии» – Ил. 81).

**Световые и проекционные декорации.**

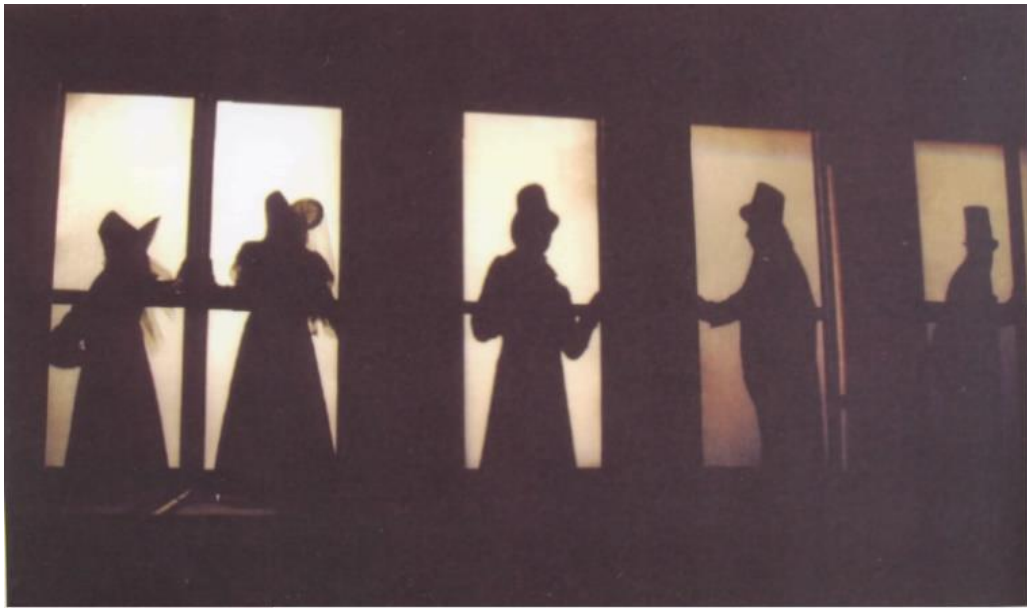
Главным выразительным средством художника в создании образа спектакля и его оформления становится свет и проекция (Ил. 98, 99).



*Ил. 98. «451 по Фаренгейту» Рэй Брэдбери  
Московский театр "Et cetera"*

*Сценография и костюмы Борис Заборов (Франция) 2007*





*Ил. 99. Пример теневой проекции (прием теневого театра)  
«Чичиков. Мертвые души, том второй» Н. В Гоголя.  
Драматическая композиция Н. Евсеева и П. Фоменко.  
Автор композиции и режиссер-постановщик – Петр Фоменко  
Художник Владимир Максимов. 2000*

### **Игровая декорация.**

Истоки этой декорации уходят в глубину веков, в традиции народного искусства, когда представления давались бродячими актерами на улицах, площадях, в гостиничных дворах, на повозках и т.д.

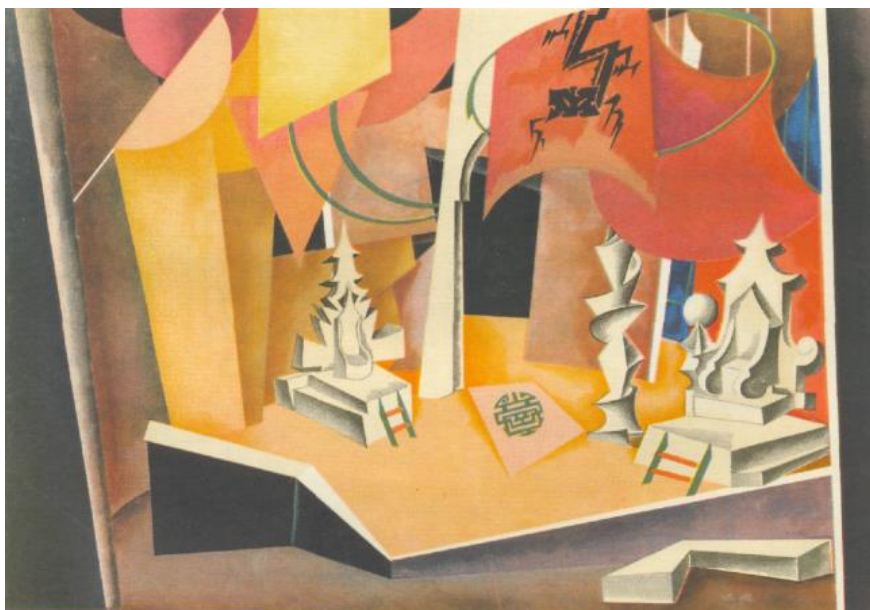
**Оформления как некоего самостоятельного целого не было, его создавали необходимые для действия предметы, приносимые на сцену самими актерами и возникающие нередко в порядке импровизации.**

К такому опыту в начале прошлого века обратился В. Мейерхольд («Поклонение кресту» Кальдерона. Художник Ю. Бонди. Башенный театр. Петербург. 1910).

Принципы игровой импровизационной декорации получили полное воплощение в знаменитом спектакле Евг. Вахтангова «Принцесса Турандот» по пьесе К. Гоцци (1922), художник И. Нивинский. Спектакль начинался с выхода к зрителям актеров во фраках и вечерних платьях. Это был так называемый парад-представление актеров. Затем открывался занавес, и актеры на глазах у зрителей «превращались» в персонажей спектакля – под звуки вальса, весело, непринужденно они меняли свой облик с помощью лежащих на сценической площадке вещей. Кусок материи становился плащом, накинутым поверх фрака, костяной нож для разрезания книг – кинжалом, засунутым за пояс. Полотенце закручивалось на голове как чалма, абажур надевался на голову как корона императора. Весь этот маскарад совершался как озорная импровизация.

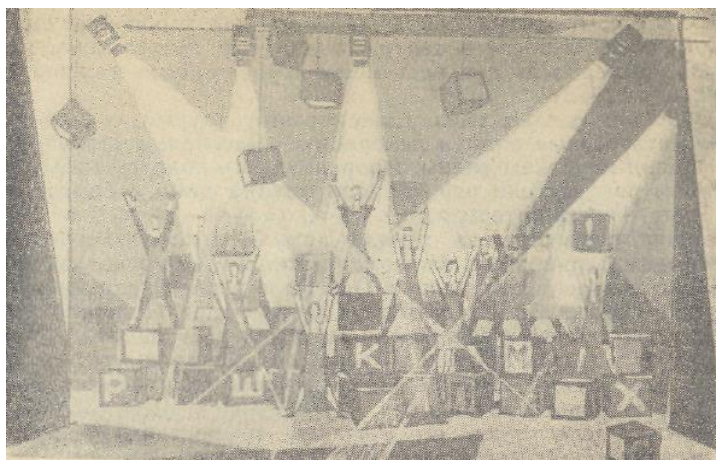
Затем «слуги просцениума» под музыку «одевали» конструкцию, превращая ее с помощью занавесей, драпировок и т.д. в условную улицу Пекина или зал ханского дворца. Декорация играла вместе с актерами, была легка, изящна, иронична, жила в общем комедийном ритме спектакля (Ил. 100).



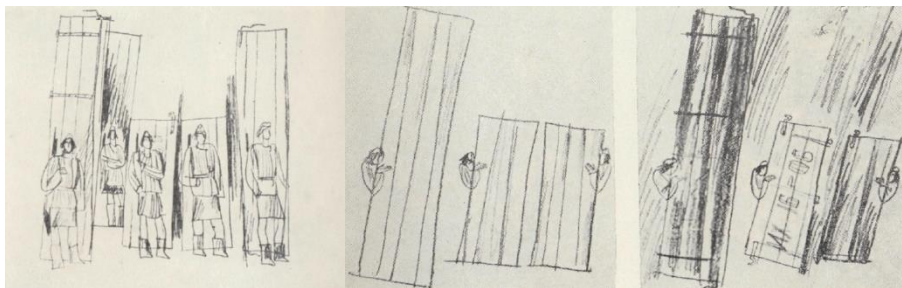


**Ил. 100.** «Принцесса Турандот» К. Гоцци.  
Эскиз декорации 1 акта.  
Художник Игн. Нивинский

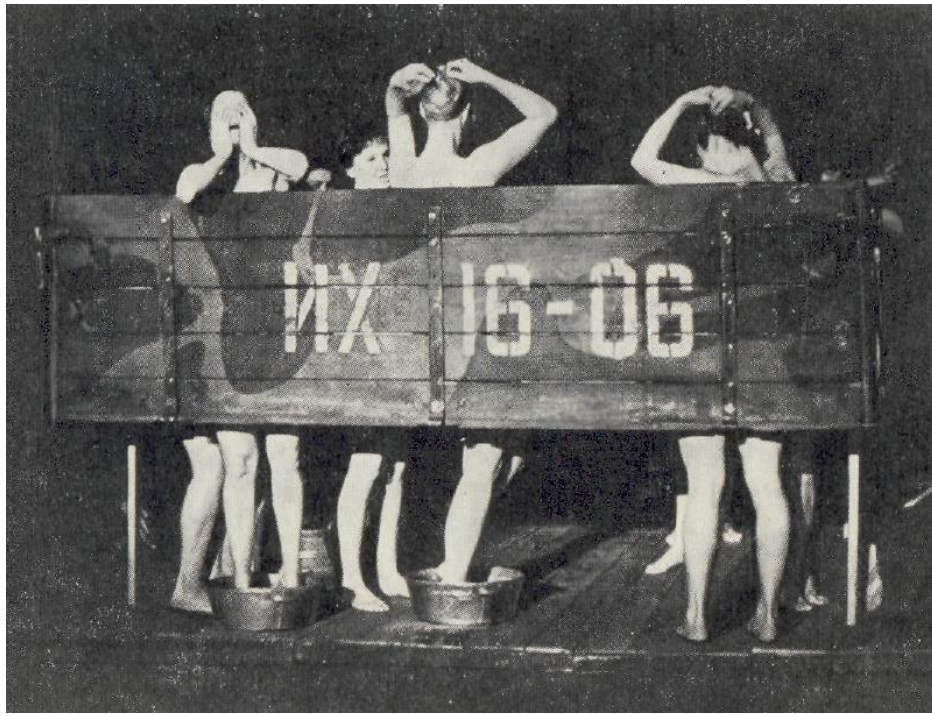
Интересен опыт использования игровой декорации в спектаклях Театра на Таганке в постановке Ю.П. Любимова (Ил. 101, 102, 103, 104).



**Ил. 101.** В. Маяковский. «Послушайте!».  
Художник Э. Стенберг.  
Режиссер Ю. Любимов. Театр на Таганке



**Ил. 102.** **Ил. 103.**  
Д. Боровский. «А зори здесь тихие...». Эскизы оформления



*Ил. 104. Д. Боровский. «А зори здесь тихие...»  
по повести Б. Л. Васильева.  
Инсценировка Ю. П. Любимова и Б. А. Глаголина.  
Постановка Ю. П. Любимова. Режиссер – Б. А. Глаголин*

### **Внерамповая пространственная декорация.**

«Удар гонга. Гаснет и мгновенно загорается свет. Дюжина затянутых в голубое фигур рассыпается по сцене. Не давая опомниться, они забрасывают публику и друг друга тучами белого конфетти. В музыке – вьюга. В воздухе тысячи белых кружочков. Фигуры беснуются все больше. Музыка тоже. Из-за густого мелькания кружочков ни зги не видно. Метель. Она стихает... весь зрительный зал в снегу».

Так, по описанию критика Ю. Юзовского, начинался спектакль-карнавал «Аристократы» Н. Погодина в постановке режиссера Н. Охлопкова и художников Б. Кноблока, В. Гицевич и В. Корецкого (Реалистический театр, 1935) (см. ил. 90).

**Пневмодекорации** представляли собой в начале XX в. матерчатые чехлы, сшитые из прорезиненной ткани по форме, например, дерева, колонны и т.д. наполненные воздухом, они приобретали заданную форму. Они должны были быть легкими и компактными (их удобно хранить в сложенном виде). Нагнетая или выпуская воздух в небольшом количестве, нетрудно было заставить подниматься и опускаться ветви дерева, колыхаться поверхность воды и т.д. Пневматические чехлы использовались и для изготовления некоторых других предметов, например, мебели.

Эти технологии «пришли» в Россию из Европы. В Советской России первые опыты были сделаны в 30-е годы прошлого столетия в драматических театрах: Ленинградском театре драмы им. А.С. Пушкина и театре Комедии. Но из-за большого веса таких декораций от их использования отказались.



В настоящее время эти декорации снова «вернулись», по крайней мере, в театрализованных представлениях на открытом воздухе они получили широкое распространение, а также на эстраде (Ил. 105-106).



*Ил. 105 Пневмодекорации.  
Оформление эстрадной площадки в парке*



*Ил. 106. Пневмокуклы и детали оформления*

### **Современные технологии оформления**

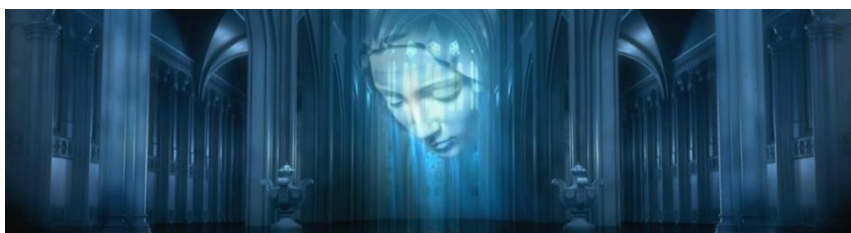
#### **Слайдовая проекционная декорация**

Проекционные декорации, создаваемые компанией «Проекционные системы» позволяют радикальным образом решить все проблемы, связанные с использованием жестких декораций следующим образом. Единственным механическим действием является подвеска на штанкет одного из легких проекционных экранов, размер наибольшего из которых равен 13 x 26 метров при весе не более 60 кг. Экраны, являющиеся основным «материальным» элементом оформления, не требуют растяжки по боковым сторонам, подгружаясь только снизу. К каждому (!) из номеров концертной программы или к каждому эпизоду (картине) спектакля заранее подготавливается слайд, наиболее подходящий по художественным показателям именно к данному номеру или эпизоду, содержащий набор ВСЕГО оформления сцены: кулисы, падуги, средние и дальние планы; пейзажи; абстракции и пр. Посредством сверхмощного проектора компании «Проекционные системы», данный слайд проецируется на просветный (рир) или отражательный экран с такой яркостью и цветовой насыщенностью, что позволяет использовать полный сценический свет.

Главными отличиями **слайдовой проекционной сценографии** от получившего развитие светодинамического оформления с использованием видеопроекции или светодиодных экранов, являются недостижимые для последних (при приемлемом качестве), размеры и яркость диапроекционного изображения, которое может достигать более 100 метров в длину и 50 метров в высоту без характерных для светодиодных экранов зернистости и муара и необходимости притемнять залы или городские площади! При этом стоимость аренды диапроекционного оборудования и подготовки слайдов значительно ниже, чем при аренде видеоэкранов и подготовке видеоматериалов.

Технология такого оформления впервые была применена в 1996 году в Государственном Центральном Концертном Зале «Россия».

Еще одним важным достоинством диапроекторов компании «Проекционные системы» является возможность их применения для создания **ТРЕХМЕРНЫХ (3D) проекционных декораций...** При этом, зритель, снабженный стандартными поляризационными очками, видит выступающего на сцене артиста **в окружении, объемных проекционных декораций столь же отчетливо и ясно, как если бы декорации были реальными!** (Ил. 107, 108, 109, 110).



*Ил. 107-110. Варианты видеодекораций*



## Театральная мебель

**Важное место в оформительском искусстве занимает мебель.**

Театральная мебель отличается от бытовой как по конструкции, так и способом отделки. Несмотря на то, что мебель, подаваемая на сцену, находится в очень тяжелых условиях эксплуатации, связанных с частыми переносками и перевозками, ее конструкция должна быть **максимально простой и легкой по весу**. Это достигается главным образом за счет неработающих, фальшивых дверей и ящиков, замены массивных деталей и украшений фанерными коробками, пенопластом и т. д. (Ил. 111).



*Ил. 111. Мебель спектакля*

Кроме этого, обработка сценической мебели ведется только с лицевой стороны, т. е. той, которая видна зрительному залу.

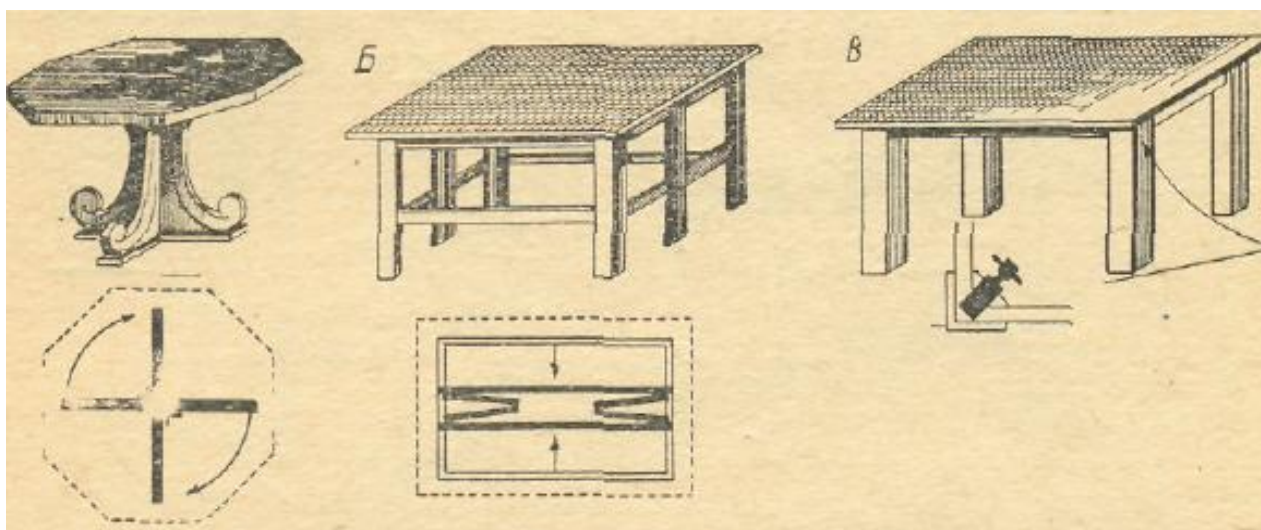
Громоздкие и тяжелые предметы мебели для удобства транспортировки иногда ставятся на поворотные ролики.

Крупногабаритная мебель, как правило, делается разборной. Степень разборности определяется как самим предметом, так и условиями эксплуатации.

Мебель, предназначенная для выездных спектаклей, малых сцен, должна обладать гораздо большей портативностью, чем мебель, используемая на стационаре. Стремление к максимальной портативности может привести к потере качества. Поэтому, определяя конструкцию и способы разборки мебели, необходимо соблюдать разумные границы (Ил. 112, 113).

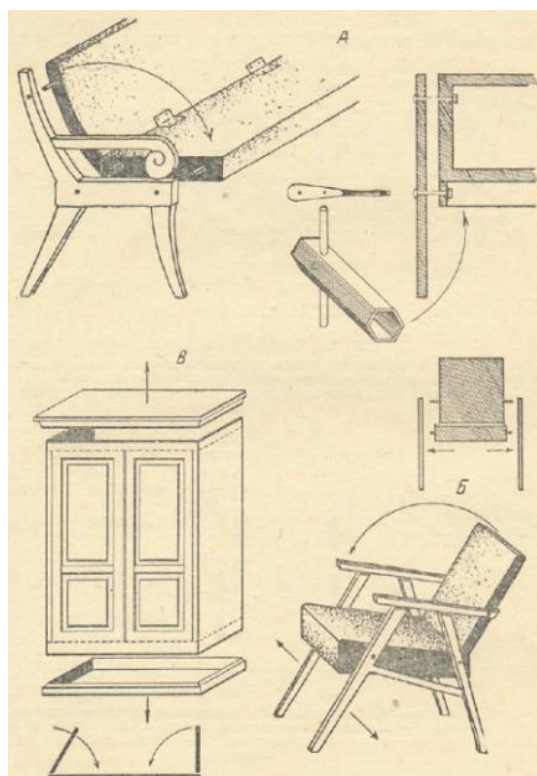
Для обработки бытовой мебели (в случаях, когда нет возможности изготовления мебели) применяется лакировка, вошение, окраска анилиновыми красителями, реже масляными красками, а также облицовка декоративной фанерой или различного рода пластиками. В некоторых случаях прибегают к оклейке мебели строганой фанерой ценных пород с последующей полировкой или лакировкой (Ил. 114).

Наиболее распространенным способом обработки является лакировка спиртовыми лаками или нитролаками. Шеллачный спиртовой лак не дает зеркального блеска, но быстро сохнет. Для обновления поцарапанной мебели в лак подмешивается незначительное количество анилиновой краски. Для придания древесине мягкого матового блеска предварительно окрашенные поверхности натираются разогретым воском.



**Ил. 112. Разборная мебель:**

*А – овальный стол со снимающейся крышкой и складным подстольем;  
 Б – Прямоугольный стол со снимающейся крышкой и складным подстольем;  
 В – стол с ножками, прикрепляющимися с помощью трубочинок*



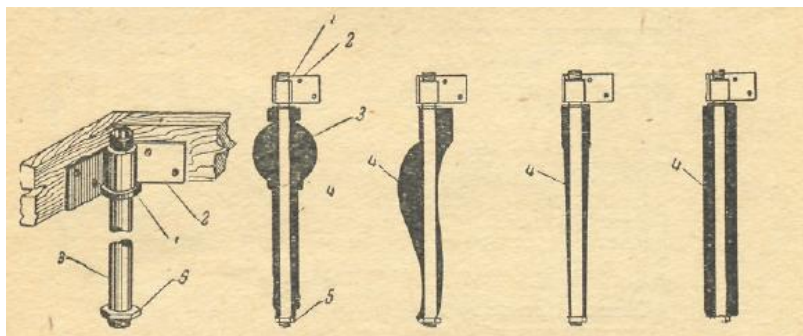
**Ил. 113. Разборная мебель:**

*А – диван; Б – кресло; В – шкаф*

**Все эти виды обработки относятся к категории прозрачных покрытий.**

Глухие покрытия масляными красками или нитроэмалями закрывают естественную текстуру древесины, и поэтому используются главным образом для белой и золотой стильной мебели. Имитация ценных пород кроющими красителями применяется довольно редко. Для отделки мебели широко приме-

няется и декоративная фанера. В случае надобности она может быть обработана спиртовыми и нитролаками с добавлением анилиновых красителей.



**Ил. 114.**

*Стол, форму ножек которого можно изменить с помощью облицовок*

**Мебельные украшения** – резьба и металлические накладки – имитируются оттисками из мучно-клеевой и меловой мастики, синтетическими пленками, которые окрашиваются под цвет дерева или металла.

Ассортимент материалов, идущих **на обивку мебели**, весьма разнообразен. Здесь применяются хлопчатобумажные и шелковые ткани, бархат, атлас, пионерсукно, молексин, байка, тарная ткань и специальные обивочные ткани, гардинные сетки, синтетические ткани и пленки, кожаменители и многие другие. В стильной мебели обивочные материалы покрывают аппликациями, расписывают масляными красками, рельефными пастами, трафаретят и т. д.

Некоторые виды мебели выполняются из оргстекла, листового винипласта, стеклоткани с введением металлических каркасов или с использованием конструктивных качеств самих материалов.

Плетеная мебель имитируется хлопчатобумажными и шелковыми шнурами гладкого плетения, шпагатом и капроновыми лесками крупного сечения.

При использовании бытовой мебели, кроме вышеуказанных способов ее обработки, могут использоваться чехлы, драпировки.

### **Вопросы для самопроверки:**

*Что такое декорации?*

*Назовите основные функции декораций.*

*Назовите и охарактеризуйте два вида декораций по технологии их изготовления.*

*Дайте характеристику основных систем декорационного оформления.*

*Перечислите и охарактеризуйте основные приемы декорационного оформления.*

*Что такое слайдовая проекционная декорация?*

*Расскажите об основных способах обработки театральной и бытовой мебели.*

### **Литература:**

1. Базанов, В. В. Техника и технология сцены / В. В. Базанов. – Л. : Искусство, 1976. – Текст (визуальный) : непосредственный.
2. Как поставить спектакль : сб. статей. – М. : Сов. Россия, 1962. – Текст (визуальный) : непосредственный.
3. Михайлова, А. А. Образ спектакля / А. А. Михайлова. – М. : Искусство, 1978. – Текст (визуальный) : непосредственный.
4. Селиванов, В. Театральная мебель / А. Селиванов. – М., 1960. – Текст (визуальный) : непосредственный.
5. Сцена : журнал. – 2008. – № 3. – Текст (визуальный) : непосредственный.

## **Тема 3. ТЕАТРАЛЬНЫЙ КОСТЮМ**

Значительным «инструментом» выразительности в режиссуре является театральный костюм.

### **Костюм:**

1. Одежда человека.
2. Полный комплект мужской или женской одежды.
3. Маскарадная или театральная одежда.

Термин «костюм» означает набор одежды, составленный из двух или трех предметов, изготовленных с лицевой стороны из идентичного полотна, и включающий:

- один пиджак или жакет, лицевая сторона которых, за исключением рукавов, состоит из четырех или более деталей, предназначенные для верхней части тела, возможно, со строгим жилетом в качестве дополнения, полочки которого выполнены из того же материала, что и лицевая сторона других компонентов набора, а спинка выполнена из того же материала, что и подкладка пиджака или жакета; и

- один предмет одежды, предназначенный для нижней части тела и представляющий собой брюки, бриджи или шорты (кроме купальных), юбку или юбку-брюки без лямок или нагрудников.

Все компоненты «костюма» должны быть выполнены из полотна одинаковых переплетения, цвета и состава; они также должны быть единого фасона и соответствующего или совместимого размера. Однако эти компоненты могут иметь кант (полоску материала, втачанную в шов) из другого материала.

**Костюм** – часть декорации, находящаяся в руках актеров. (*Французская энциклопедия*).

**Костюм театральный (от итал. costume, собственно обычай)** – одежда, обувь, головные уборы, украшения и другие предметы, используемые актером для характеристики создаваемого им сценического образа. **Необходимое дополнение к костюму – грим и прическа.**

### **Из истории театрального костюма**

История возникновения костюма восходит к первобытному обществу.



**В играх и обрядах**, которыми древний человек откликался на различные события своей жизни, **большое значение имели ритуальные костюмы, прическа, грим-раскраска**; в них первобытные люди вкладывали много выдумки и своеобразного вкуса. Иногда эти костюмы были фантастическими, в иных случаях напоминали животных, птиц или зверей...

**Костюм в европейском театре впервые появился в Древней Греции**; он повторял в основном бытовой костюм древних греков, но в него были внесены различные условные детали, помогавшие зрителю не только понять, но и лучше увидеть, что происходит на сцене (театральные сооружения были огромных размеров). Каждый костюм имел особый цвет (например, костюм царя – пурпурный или шафранно-желтый), актеры носили маски, хорошо видные издали, и обувь на высоких подставках – котурнах.

**В эпоху феодализма** искусство театра продолжало жить в жизнерадостных, злободневных, остроумных представлениях бродячих актеров-гистрионов. **Костюм гистрионов** (так же как и у русских скоморохов) был близок к современному костюму городской бедноты, но украшен яркими лоскутами, шуточными деталями. Из представлений возникшего в этот период религиозного театра наибольшим успехом пользовалась мистерия, постановки которой обставлялись особенно пышно. **Яркой красочностью отличалось предшествующее показу мистерии шествие ряженных в различных костюмах и гримах (фантастические персонажи сказок и мифов, всевозможные животные).**

**Главное требование, предъявляемое к костюму в мистерии – богатство и нарядность** (независимо от исполняемой роли). **Костюм отличался условностью**: святые были в белом, Христос – с позолоченными волосами, черти – в живописных фантастических костюмах. Значительно скромнее были костюмы исполнителей назидательно-аллегорических драм-моралите.

В самом живом и прогрессивном жанре средневекового театра – фарсе, содержащем резкую критику феодального общества, появился современный карикатурный характерный костюм и грим.

**В эпоху Возрождения актеры комедии дель-арте средствами костюмировки давали остроумную, подчас меткую, злую характеристику своим героям: в костюме обобщались типичные черты ученых-схоластов, озорных слуг.**

**Во 2-й половине XVI века в испанских и английских театрах актеры выступали в костюмах, близких к модным аристократическим костюмам или (если этого требовала роль) в шутовских народных костюмах.**

Во французском театре костюм повторял традиции Средневекового фарса. Реалистические тенденции в области костюма проявились у Мольера, который при постановке своих пьес, посвященных современной жизни, использовал современные костюмы людей разных сословий.

**В эпоху Просвещения в Англии актер Д. Гаррик стремился освободить костюм от вычурности и бессмысленной стилизации. Он ввел костюм, соответствующий исполняемой роли, помогающий раскрытию характера героя.** В Италии в XVIII века комедиограф К. Гольдони, постепенно заменяя в своих пьесах типичные маски комедии дель арте образами реальных людей, в

то же время сохранил соответствующие костюмы и гримы. Во Франции к исторической и этнографической точности костюма на сцене стремился Вольтер, которого поддержала актриса Клерон. Она повела борьбу против условности костюма трагических героинь, против фикжм, пудренных париков, драгоценных украшений. Еще дальше дело реформы костюма в трагедии продвинул французский актер А. Лекен, который видоизменил стилизованный "римский" костюм, отказался от традиционной тоннеле, утвердил на сцене восточный костюм. Костюм для Лекена был средством психологической характеристики образа.

Значительное, влияние на развитие костюма во 2-й половине XIX века оказала деятельность немецкого Мейнингенского театра, спектакли которого отличались высокой постановочной культурой, исторической точностью костюмов. Однако подлинность костюма приобретала у мейнингенцев самодовлеющее значение. Точного воспроизведения социальной среды на сцене требовал Э. Золя. К этому же стремились крупнейшие театральные деятели начала XX в. – А. Антуан (Франция), О. Брам (Германия), принимавшие активное участие в оформлении спектаклей, привлекавшие для работы в своих театрах крупнейших художников (Ил. 115).



*Ил. 115. Силуэты костюмов XIX века.*

Символистский театр, возникший в 90-х гг. во Франции под лозунгами протеста против театральной рутины и натурализма, осуществлял борьбу с реалистическим искусством. Художники-модернисты создавали упрощенные стилизованные декорации и костюмы, уводили театр от реалистического изображения жизни.

**Первый русский театральный костюм создали скоморохи.** Их костюм повторял одежду городских низов и крестьян (кафтаны, рубахи, обыкновенные штаны, лапти) и украшался разноцветными кушаками, лоскутами, яркими расшитыми колпаками (Ил. 116).

**В возникшем в начале XVI века церковном театре** исполнители ролей отроков были одеты в белые одежды (на голове венцы с крестами), актеры, изображавшие халдеев – в короткие кафтаны и колпаки. Условные костюмы применялись и в спектаклях школьного театра; аллегорические персонажи имели свои эмблемы: Вера появлялась с крестом, Надежда – с якорем, Марс – с мечом. Костюмы царей дополнялись необходимыми атрибутами царского достоинства.

Этот же принцип отличал спектакли первого профессионального театра в России XVII веке, основанного при дворе царя Алексея Михайловича, представления придворных театров царевны Наталии Алексеевны и царицы Прасковьи Федоровны.



*Ил. 116. С. А. Кириллов. Скоморох*

**Развитие классицизма в России в XVIII веке** сопровождалось сохранением всех условностей этого направления и в costume. Актеры выступали в костюмах, представлявших собой смесь модного современного костюма с элементами античного костюма (подобно «римскому» костюму на Западе), исполнители ролей знатных вельмож или царей носили роскошные условные костюмы.

**В начале XIX века в спектаклях из современной жизни применялись модные современные костюмы;** костюмы в исторических пьесах по-прежнему были далеки от исторической точности.

**В середине XIX века в спектаклях Александрийского театра и Малого театра намечается стремление к исторической точности в costume.** Огромных успехов достигает в этой области в конце века Московский Художественный театр. Великие реформаторы театра Станиславский и Немирович-Данченко совместно с художниками, работавшими в Московском Художественном театре, добились точного соответствия costume эпохе и среде, изображенным в пьесе, характеру сценического героя; в Художественном театре costume имел большое значение для создания сценического образа. В ряде русских театров начала XX века costume превратился в подлинно художественное произведение, выражающее замыслы автора, режиссера, актера.

**Costume помогает актеру найти внешний облик персонажа, раскрыть внутренний мир сценического героя, определяет историческую, социально-экономическую и национальную характеристику среды, в которой происходит действие, создает (вместе с остальными компонентами оформления) зрительный образ спектакля.**

**Цвет костюма** должен быть тесно связан с общим колористическим решением спектакля. Костюм составляет целую область творчества театрального художника, воплощающего в костюмах огромный мир образов – остросоциальных, сатирических, гротесковых, трагических (Ил. 117,118).



*Ил. 117-118. А. Островский «На всякого мудреца довольно простоты», памфлет. Сценография и костюмы – Роман Ватолкин. Новокузнецкий драматический театр. 2008 г.*

#### **Основные функции** театрального костюма:

- средство выявления характера персонажа, выражающее его вкусы, желания, настроения
- исторический адресат – биография, характер, национальные признаки, черты времени
- часть искусства декорации. Представление, происходящее на сцене, являет собой подвижную живописную картину, которая постоянно меняется. Особое значение в организации этой «подвижной живописи» приобретает цвет. Гармония, согласованность в цветовом решении костюмов и декорации составляют основу художественного решения спектакля или представления.
- проявление стиля эпохи. Костюм – это форма, «вылепленная» тканью и придающая фигуре актера те или иные очертания. Эти очертания или силуэт видоизменяются в зависимости от стиля, художественной характеристики целой эпохи, или от моды, как кратковременного изменения в границах стиля.
- символ времени, эпохи, событий. Кожанка – символ первых лет Октябрьской революции, синяя блуза – рабочих и работниц 30-х годов, габардиновое пальто и синий прорезиненный плащ – москвичи 50-х годов, плащ «блонья» – символ химизации нашей одежды в 60-е годы и т.д.
- средство деформации. Под деформацией понимается изменение фигуры актера в соответствии с возрастом, национальностью, физическими особенностями персонажа, историческими традициями и т.д. Деформация достигается с помощью толщинок, накладок, за счет изменения пропорциональных соотношений основных линий фигуры, особого кроя костюма, перемещения линии талии, разнообразных форм лифа, применения самого распространенного в свое время средства – корсетов, фижм, кринолинов и др.



## Трансформация костюма

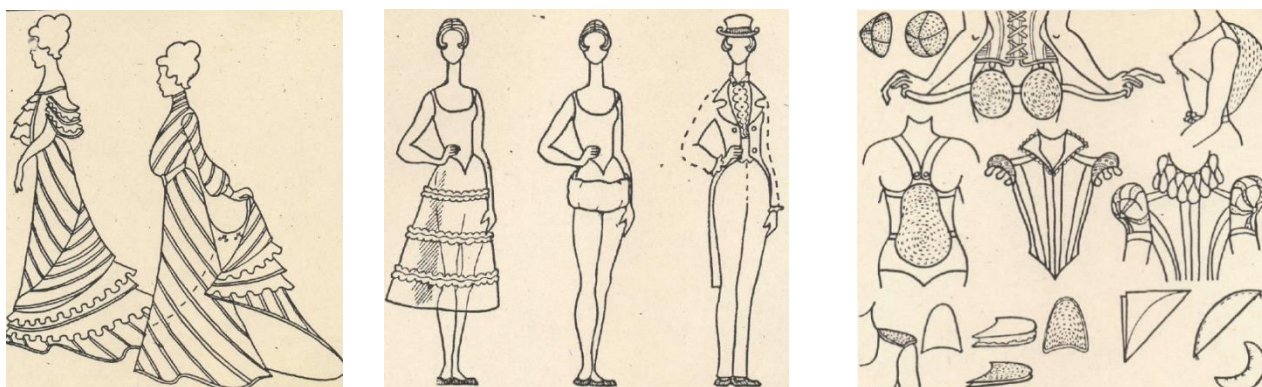
В практике часто бывают случаи, когда актер прямо на сцене должен сменить свой костюм. Это обычно происходит в спектаклях-сказках и представлениях, где чаще всего «случаются» чудесные превращения. Такие смены носят название **трансформация** костюма.

**Трансформация** (лат. – преобразование, превращение) – театральный, эстрадный или цирковой номер, основанный на быстром изменении актером своего внешнего облика.

Трансформация костюма решает чисто художественные задачи, а в некоторых случаях и чисто экономические, что особенно важно в учреждениях культуры клубного типа.

Среди распространенных **приемов трансформации** (Ил. 119, 120, 121) костюма можно назвать следующие:

- дополнительные детали, которые изменяют характер костюма: воротники, пояса, баски (гладкая оборка, которая крепится к поясу или линии талии), манжеты, пелерины, оборки, карманы
- дополнительные рукава, лифы (одни обычные, другие могут быть праздничными)
- двусторонние юбки, плащи и другие части костюмы. В этих случаях подкладка становится вторым «лицом» костюма
- черный бархат. На фоне черного бархата черный костюм не виден. Снимая или надевая цветные детали костюма, можно внезапно появляться или исчезать, «убрать» ногу, руку или даже голову, быстро надев маску или накинув на голову темный капюшон
- быстрая смена костюма. На глазах у зрителей как бы сам собой (с помощью специальных приспособлений) падает костюм с актера, а под ним оказывается второй
- люминесцентные (светящиеся) краски, которыми окрашивается костюм. При обычном свете этого не видно, а при включении ультрафиолетовых лучей костюм внезапно преображается.



*Ил. 119-120. Способы и предметы трансформации костюма*

**Процесс создания костюма от эскиза до сценического воплощения состоит из нескольких этапов:**

1. выбор материалов, из которых будет изготовлен костюм;
2. подбор образчиков для окраски материалов;
3. обмер артистов;
4. поиски линии: изготовление патронок из других материалов и наколка материала на манекен (или на актера);
5. раскрой;
6. примерки;
7. проверка костюма на сцене в различном освещении;
8. «обживание» костюма актером.

**Вопросы для самопроверки:**

*Что такое театральный костюм?*

*Каковы основные функции театрального костюма?*

*Что такое трансформация костюма?*

*Каков процесс создания театрального костюма?*

**Литература:**

1. Градова, К. В. Театральный костюм. Кн. 1. / К. В. Градова, Е. А. Гутина. – М. : ВТО, 1976. – Текст (визуальный) : непосредственный.
2. Захаржевская, Р. В. История костюма / Р. В. Захаржевская. – М. : РИПОЛ классик, 2005. – Текст (визуальный) : непосредственный.
3. Захаржевская, Р. В. Костюм для сцены : в 2-х ч. / Р. В. Захаржевская. – М. : Сов. Россия, 1973-1974. – Текст (визуальный) : непосредственный.
4. Как поставить спектакль : советы руководителю театрал. самодеятельности. – М. : Сов. Россия, 1962. – Текст (визуальный) : непосредственный.
5. Джексон, Ш. Костюм для сцены : пособ. по изготовлению театрал. костюма / Ш. Джексон. – М. : Искусство, 1984. – Текст (визуальный) : непосредственный.

#### **Тема 4. БУТАФОРΙΑ И РЕКВИЗИТ**

**Бутафория** (ит., буквально – выбрасывай вон) – предметы, имитирующие подлинные, поддельные, служащие для видимости.

**Под Бутафорией понимается ряд предметов**, необходимых для спектакля: различная посуда, вазы, «драгоценные» шкатулки, разнообразное оружие, драгоценности, цветы, закуски, некоторые виды мебели, декорации и целый ряд вещей, окружающих нас в жизни или существовавших некогда и ставших уже историей.

Бутафория – это деревья, кусты, фонтаны, костры, колонны, стены, крыши, а также многие предметы реквизита.

Иногда бутафорские вещи «рождаются» фантазией автора пьес, режиссера и художника, особенно в сказках. Но и они должны выглядеть со сцены как настоящие.

*Почему в театре используются бутафорские предметы, а не настоящие?*

*Прежде всего, потому, что не всегда можно найти ту или иную настоящую вещь, особенно историческую, некоторые предметы громоздкие, хрупкие или дорогостоящие и т.д. и т.п.*

*Но основная причина использования бутафории – специфика сцены. Она заключается в том, что очень часто подлинные вещи кажутся из зрительного зала в ярком сценическом свете менее выразительными и «настоящими», чем бутафорские.*

### **Реквизит**

Реквизит (лат. – требуемое, необходимое) – совокупность предметов (**подлинных или бутафорских**), используемых в спектакле, представлении, на киносъёмках.

**Весь реквизит условно можно разделить на игровой, исходящий и костюмный.**

**Игровой реквизит** – вещи, которыми пользуется актер во время спектакля: письмо, тарелка, пистолет, керосиновый фонарь и т.п. В состав реквизита, подаваемого на сцену или выдаваемого актерам на руки, входит еда, напитки, сигареты, табак, письма, ручки, бумага, постельные принадлежности, оружие и прочие вещи.

**Исходящий реквизит** – все, что уничтожается, употребляется по ходу действия: продукты питания, бумага, разбиваемая посуда, воздушные шары и многое другое.

**К костюмному реквизиту** относятся: кольца, серьги, часы, трости, гребни, расчески, очки и другие аксессуары (*«Аксессуар от франц. **accessoire** – предмет, принадлежность чего-либо, сопутствующий чему-либо, вспомогательная деталь, сопровождающая что-либо главное»*).

### **Внимание!**

*Установленные правила техники безопасности строго регламентируют применение на сцене **оружия**. Как бутафорское, так и подлинное холодное оружие не должно иметь острых лезвий, концов, выступающих частей. Все режущие и колющие части должны быть затуплены и закруглены.*

*Особое внимание обращается на прочность закрепления рукояток и темляков.*

**Применение настоящего огнестрельного оружия в театре запрещено.**

*Наблюдение, хранение и выдача всех видов театрального оружия возлагается приказом по театру на определенное лицо.*

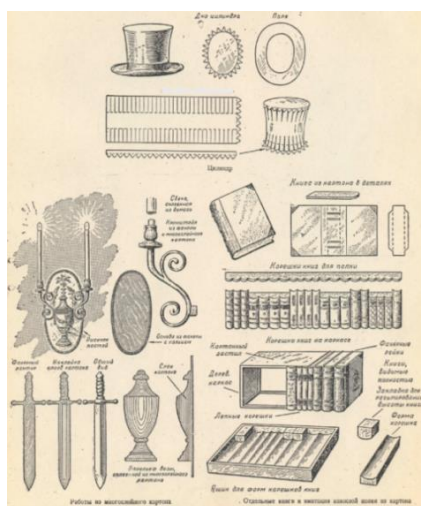
### **Изготовление реквизита и бутафории**

Учитывая те специфические особенности применения и употребления реквизита и бутафории, **в практике театра выработано множество разнообразных приемов и способов их изготовления.**

#### **Основные способы изготовления бутафории:**

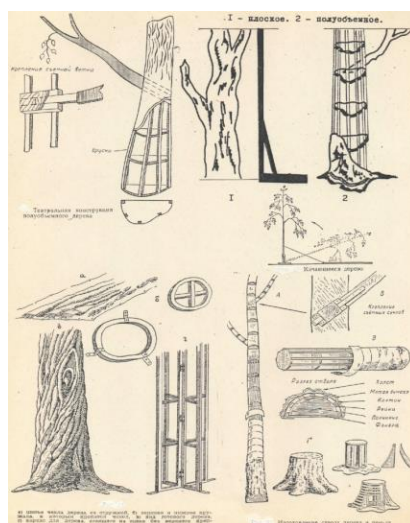
- папье-маше (склеивание вещей из бумаги)
- картонажные работы (картонные заготовки, раскроенные согласно геометрической развертки предмета, которые склеиваются (Ил. 121)

- работы из металла (вязка проволочных каркасов, металлопластика, тиснение по металлу, чеканка)
- пластмассы и синтетические материалы (пенопласты, винилпласты, полихлорвиниловые пленки и др.)
- мастики – пластмассы, изготовленные из клея, муки, гипса, мела, бумаги
- осветительная бутафория (лепные, токарные, сварочные, чеканные работы, металлопластика, папье-маше и др. способы изготовления)
- театральные фактуры и имитации. Фактурная обработка декораций и бутафории занимает особое место в оформлении спектакля. Под театральной фактурой понимается искусственное создание внешних структурных особенностей какого-либо материала или предмета. Простейшие виды фактурной обработки – оклейка холстом с последующей окраской; оклейка с присыпками из опилок, стружки, пенопласта и т.п. (Ил. 121, 122, 123).



**Ил. 121.**

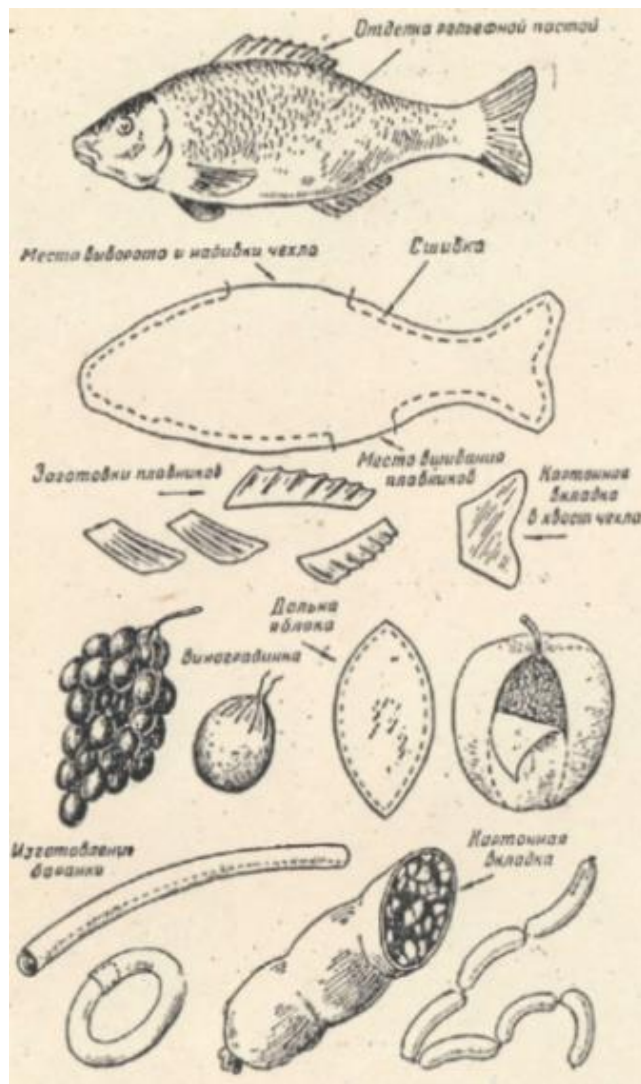
*Картонажные работы*



**Ил. 122.**

*Варианты изготовления  
деревьев и пенька*





**Ил. 123**

*Предметы мягкой набивной бутафории*

**Вопросы для самопроверки:**

*Что такое бутафория?*

*Что такое реквизит?*

*Перечислите и охарактеризуйте основные способы изготовления бутафории и реквизита.*

*Назовите основные виды реквизита.*

**Литература:**

1. Базанов, В. В. Техника и технология сцены / В. В. Базанов. – Л. : Искусство, 1976. – Текст (визуальный) : непосредственный.

2. Сосунов, Н. Н. Изготовление бутафории / Н. Н. Сосунов. – М. : Искусство, 1959. – Текст (визуальный) : непосредственный.

## Тема 5. СВЕТ И ОСВЕТИТЕЛЬНОЕ ОБОРУДОВАНИЕ СЦЕНЫ

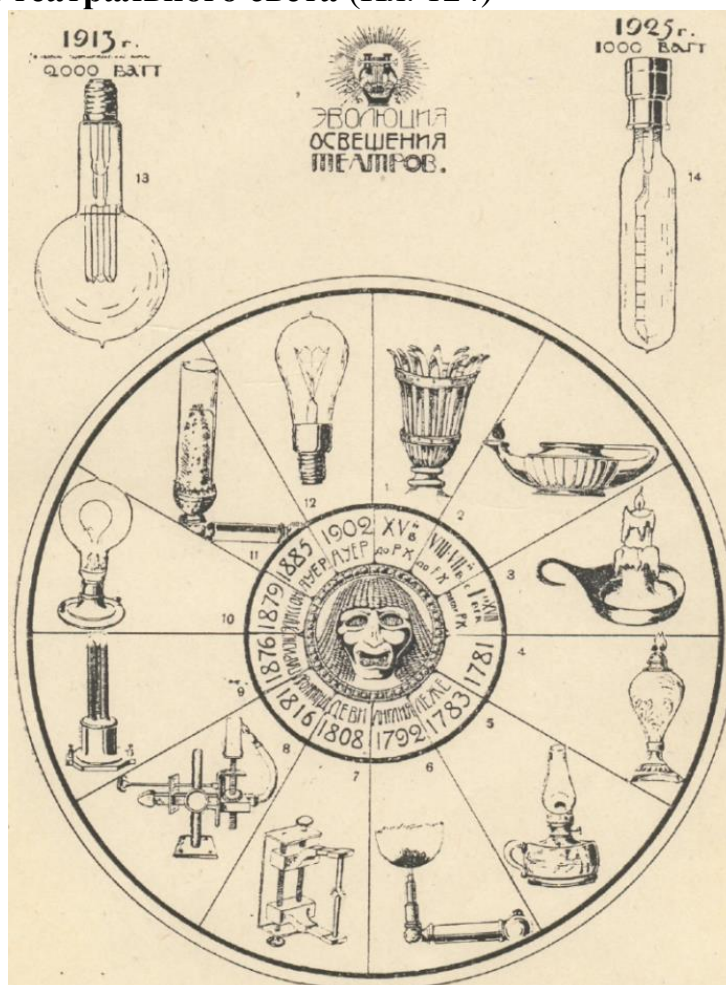
Свет – главное и наиболее действенное выразительное средство театрального искусства, один из главных компонентов внешней формы спектакля, которым располагает театральный художник, позволяя зрителю видеть то, что происходит на сцене: видеть актеров, среду, в которой они существуют, предметы, их окружающие. Свет делает мир сцены не только видимым, но и выразительным, художественно организованным. Свет выявляет материальные качества фактуры, делает предметы на сцене неповторимо индивидуальными.

**Значение слова «Свет» по словарю Т. Ефремовой:**

**Свет:**

1. Лучистая энергия, воспринимаемая глазом и делающая окружающий мир видимым.
2. Место, откуда исходит освещение. // Освещенное место, пространство.
3. Источник освещения и приспособление для освещения в домах и на улице.
4. разг. Восход солнца; рассвет.
5. Светлое пятно на картине, передающее наибольшую освещенность какого-л. участка изображаемого; блик.
6. Употребляется как символ истины, разума, просвещенности или радости, счастья.

**Эволюция театрального света (Ил. 124)**



*Ил. 124. Эволюция освещения театров*

1. XV в. до Р. Х. Железная корзинка с хвойными ветвями;
2. VI-VII в. до Р. Х. Масляная лампа;
3. I в. после Р. Х. Свечи (сальные, восковые и стеариновые);
4. 1781г. Лампа с эфиром (двойное пламя);
5. 1783г. Пиронафтовая лампа;
6. 1792г. Первая разрезная горелка;
7. 1808г. Первая попытка создания электрического солнца (В. В. Петров);
8. 1816г. «Друммондов свет»;
9. 1876г. Первый электрический фонарь (зрительный зал СПб. Большого театра);
10. 1879г. Электрическая лампа Ладыгина с угольным волоском;
11. 1885г. Газовая горелка с стеклянным цилиндром;
12. 1902г. Лампа «Вольфрам» с металлической нитью;
13. полуваттная лампа (газом наполненная) в 2000 W;
14. полуваттная цилиндрическая лампа в 1000 W.

### **Солнце, факелы и свечи**

История европейского театра, как известно, берет свое начало в древней Греции. Тогда сценическое действие происходило под открытым небом и, следовательно, никаких проблем с освещением не возникало. **Солнце** исправно исполняло функцию «божественного светильника», решая все технические и творческие задачи в области сценического освещения. Когда же наступала ночь, а благодарные зрители не хотели расходиться, актеры освещали сцену факелами, используя мистическое очарование живого пламени в своих постановках.

**Придворный театр эпохи Возрождения**, перебравшись в закрытые помещения, начал использовать в качестве источников света **свечи**.

Свечи были двух разновидностей: **сальные и восковые**. Последние отличались высокой стоимостью, следовательно позволить их себе могли только состоятельные люди. В театрах, в целях экономии, чаще использовались сальные свечи. По свидетельству зрителей того времени, спектакли представляли собой удивительную смесь удовольствия и мучения. Так как свечи ужасно чадили, зрители, порою, не могли видеть актеров из-за слез. К тому же с люстр нередко капало расплавленное сало, обжигая зрителей и нарушая безупречность их нарядов. **Эпоха Просвещения**, отвергнув многие элементы средневековья, унаследовала от него любовь к изображению ада. **Адский огонь** стал эффектным орудием в арсенале многих театров. Итальянский композитор Саббатини предлагал очень действенный способ создания такого эффекта.

Под сценой, по углам большого открытого люка, ставилось четверо дюжих мужчин. Каждый из них был снабжен обычным чугунным горшком. В доньшке этого горшка делали отверстие, через которое вставляли палку от факела. Пламя при этом, должно было оказаться над поверхностью сосуда. Наполнив горшок смолой, пропитанной порохом, его закрывали сверху плотной бумагой с дырочками. Зажженные факелы с горшком брали в руки и выставляли над поверхностью люка, сильно встряхивая их время от времени,

отчего получалась большая вспышка пламени. Автор изобретения рекомендовал пользоваться «Адским огнем» с чрезвычайной осторожностью, так как во время его применения были нередки случаи тяжелых ожогов. Думаю, пожарные инспектора нашего времени восприняли бы это «гениальное» изобретение не столь восторженно, как современники Саббатини.

### **Масляные светильники.**

Масляные лампы появились еще в античности. Однако в течение нескольких веков они успели претерпеть значительные изменения.

Масляные светильники представляли собой металлический резервуар, в который опускался круглый фитиль, прикрепленный к плавающему в масле поплавку. Такие светильники давали очень скромное освещение, сильно чадили и гасли от легкого сквозняка.

Леонардо да Винчи, которого, видимо, огорчало несовершенство современных ему источников света, сделал небольшую жестяную трубочку, которую поместил над пламенем светильника. Охватывая высокий конец пламени, эта трубка увеличивала приток воздуха и давала возможность светильнику гореть ярче.

Масляные лампы стали успешно соперничать со свечами. Они укреплялись гроздьями в виде люстр, которым любили тогда придавать форму орла, лилии и других романтических образов. Ламп рекомендовалось брать как можно больше, чтобы света от них хватало для освещения зрительского зала, и, одновременно, сцены.

### **Приборы Фуртенбаха**

В XVII веке появилась настоятельная необходимость создать специальные осветительные приборы, чтобы отделить освещение сцены от освещения зала. С этой целью немецкий архитектор Йосиф Фуртенбах создал новые **масляные светильники, которые были снабжены отражателем.**

Фитиль в его лампах крепился на особых поплавках. Для этого шесть деревянных кубиков скреплялись между собой проволочным кольцом. Поперек этого кольца натягивалась вторая проволока с другим кольцом посередине. Через него и протягивался фитиль. Для того, чтобы масло сгорало без остатка, в нижнюю часть лампы надо было подливать свежей воды. Пятьдесят масляных ламп, по мнению Фуртенбаха, обеспечивали оптимальное освещение сцены. В качестве отражателя, для своего изобретения он использовал жечь, сусальное золото и слюду, соединяя пластины всех трех материалов в одну.

Еще одно изобретение Фуртенбаха - «**облачный ящик**». С его помощью удалось пополнить запас световых эффектов небесными явлениями, составив, тем самым, конкуренцию «Адскому огню».

Источники света этих приборов помещались либо внутри ящика, декорированного под облака, либо за отдельными «слоями» облаков, но так, чтобы зрителю не было видно самого пламени лампы. В одном из «облачных ящиков» Фуртенбах делал вырез, за которым устанавливался источник света. В самом ящике перед пламенем укреплялся выпуклый сосуд, наполненный окрашенной водой. Он помещался в центре внутренней части прибора, сделанной из листовой меди. Вокруг сосуда располагалось 16 стеклянных



«лучей», которые он освещал. Для того, чтобы эти «лучи» еще больше играли от света, проходящего через сосуд, последний мог поворачиваться при помощи железного прута. Если учесть, что сосуд заполнялся цветной жидкостью, зрелище создаваемое этим эффектом, для своего времени было действительно божественным.

### **Газовое освещение**

В XIX веке грозное слово «революция» звучало везде. Одной из таких революций стало изобретение газового освещения в 1808 году. Через пару лет эта технологическая новинка была внедрена немецким техником Винзером в театре Лусеум в Лондоне.

Первое время газовые горелки употреблялись в театре с открытым пламенем, которое под влиянием движения воздуха на сцене все время немного дрожало и колебалось. Однако яркость газовых горелок, по сравнению с масляными лампами, была на порядок выше.

Впоследствии открытые горелки стали снабжаться цилиндрическим стеклом, которое обеспечивало более ровное горение и в некоторой мере защищало от пожара. Для устранения сильного нагревания воздуха применялось, так называемое, всасывающееся (аспирированное) пламя. Оно получалось благодаря специальной трубочке, помещенной у пламени каждой горелки и соединяющейся с другими такими же трубочками общей магистралью. В этой магистрали создавалась сильная тяга, и кончики пламени вытягивались в трубочки. Так горячий воздух и остатки несгоревшего газа уходили через магистральные трубы. Вместе с тем было сделано особое приспособление для механического выключения газа в том случае, когда стеклянный цилиндр, покрывающий пламя лампы, разбивался, и горелка оказывалась открытой.

### **Электричество**

Чтобы ни говорили в Европе, право называть себя первооткрывателями электрического освещения принадлежит русским. Первым человеком, который заставил эту невидимую силу излучать свет, был русский физик В.В. Петров. В 1803 году он провел опыт, в результате которого смог добиться от двух угольных палочек, соединенных гальванической батареей, яркого пламени.

Через 10 лет этот же опыт был проделан английским ученым Х. Дэви, и слава уже совершенного открытия почему-то досталась ему.

К электрическому освещению театр присматривался долго... дуговая лампа ждала своего часа 36 лет после своего изобретения.

Первым театром, решившимся на опыт с новым источником света, стал парижский Grand Opera. Это произошло в 1849 году, когда в опере Мейербера «Пророк» для эффекта восхода солнца во втором акте и пожара в пятом акте впервые применили небольшой дуговой прожектор с параболическим зеркальным отражателем. Прожектор испускал мощный сноп света, окрашенный шелковым светофильтром, помещенным перед прожектором. Эксперимент удался, и вскоре дуговые лампы заказали все крупные европейские театры.

Несмотря на недостатки первых дуговых ламп, которые издавали при

горении сильный шум и мигали, применение их с тех пор стало носить постоянный характер.

### **Лампочка накаливания**

Не хочу никого разочаровывать, но саму идею Лампы накаливания тоже, по сути, изобрел не Эдисон.

Идея все время витала в воздухе. Например, бельгиец Фобар, предложил в 1838 году накаливать угольную пластину в безвоздушном пространстве, англичанин де Молейн в 1841 году взял патент на свою лампочку накаливания с платиновой спиралью, а его соотечественник Гебель применил в 1847 году нить из обуглившихся волосков бамбукового тростника. К этому списку можно еще присовокупить нашего соотечественника Александра Николаевича Лодыгина, который в 1874 году получил патент на нитевую лампу, в которой в качестве нити накала он использовал угольный стержень, помещенный в вакуумный сосуд.

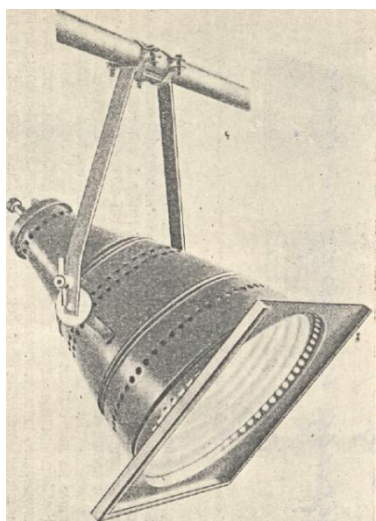
Можно долго спорить, кто на самом деле изобрел лампочку накаливания, но значимость этого изобретения трудно переоценить.

Без сомнения, ее появление открыло новую эпоху в развитии театрального освещения.

Вряд ли изобретатели масляных светильников могли представить то многообразие осветительной аппаратуры, которая появилась в театрах после рождения лампочки накаливания. Многочисленные семейства прожекторов, сканеры, проекционные устройства, управляемые приборы и световые пушки стали привычными инструментами в работе современных художников по свету.

## **Образцы осветительной техники XX века**

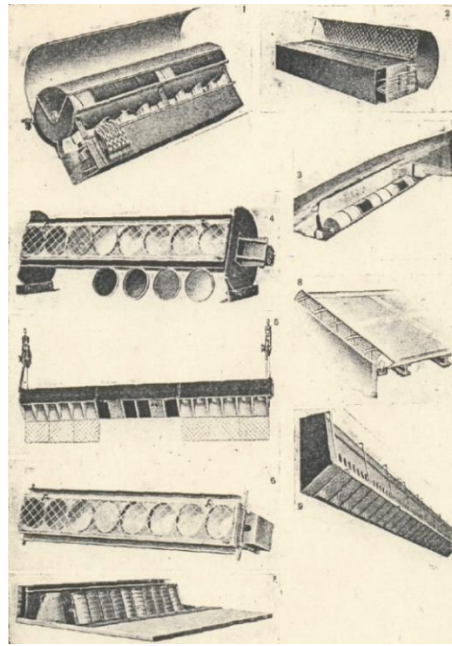
### **Осветительное оборудование 20-30-х годов XX века (Ил. 125-129)**



*Ил. 125. Снопосвет*

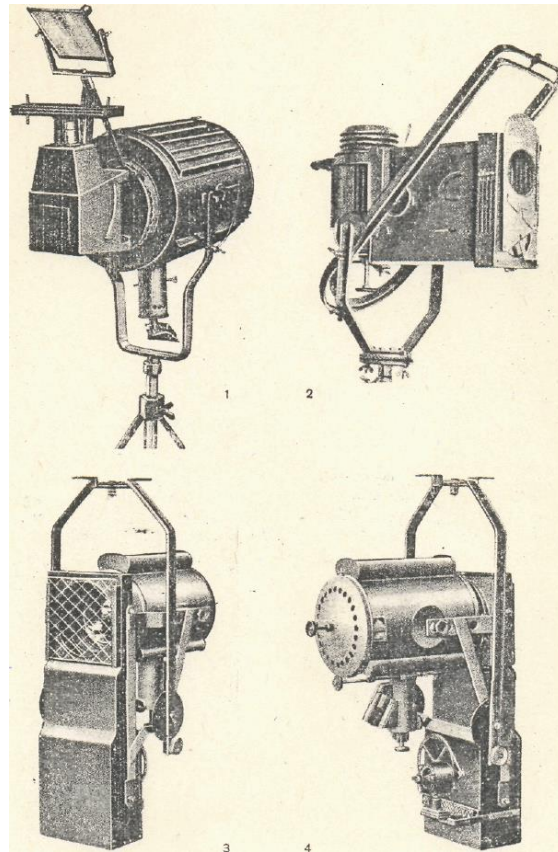


*Ил. 126.  
Снопосвет линзовый*



**Ил. 127.**

*Различные типы рам и софитов*



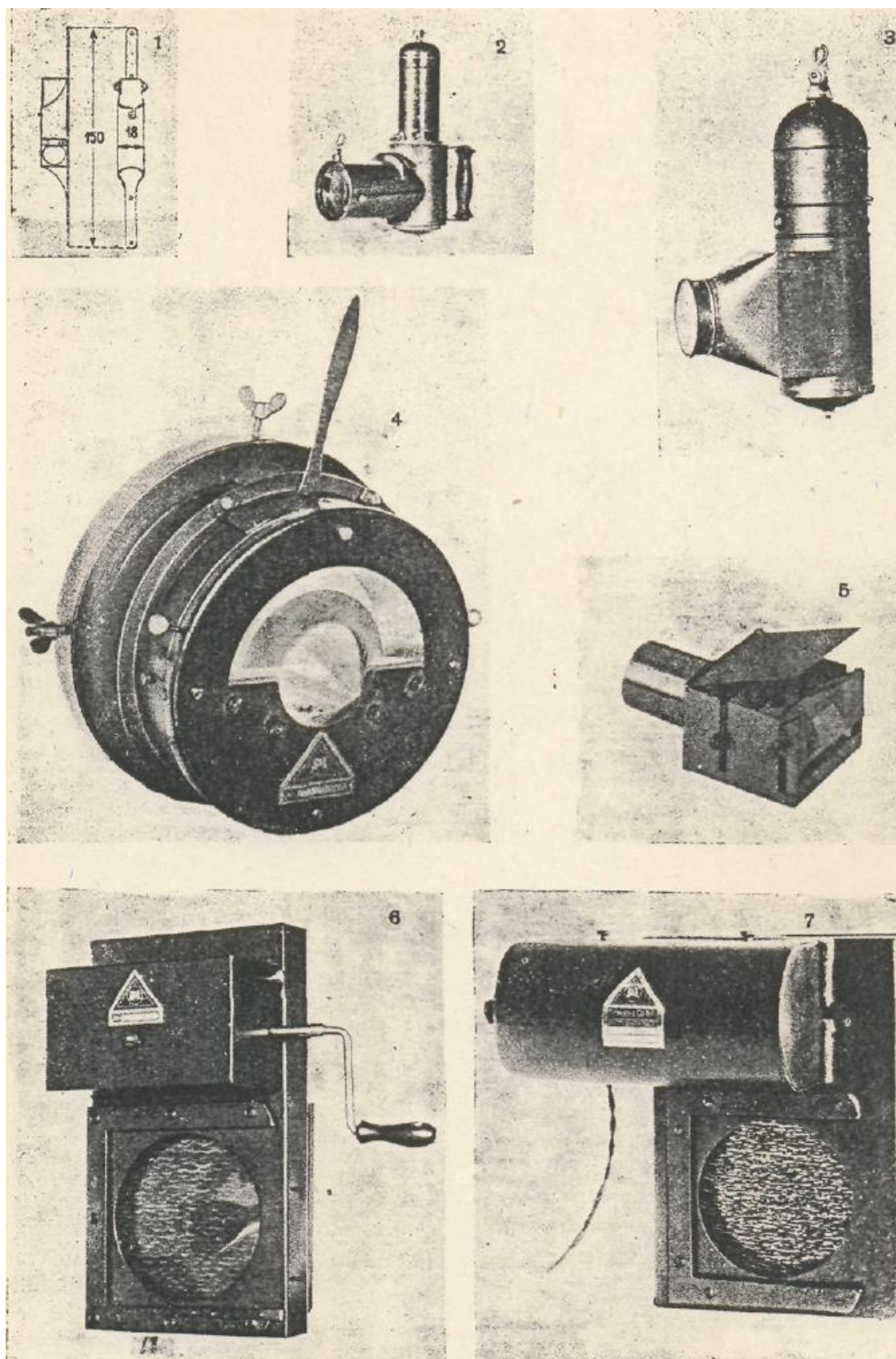
**Ил. 128.** *Прожекторы разных фирм.*

*1 – прожектор фирмы А. Е. Г.  
с наклонным зеркалом;*

*2 – прожектор с затвором фирмы Schwab;*

*3 и 4 – сценический прожектор системы «Протос»  
с магазином светофильтров,  
приводимых в действие моторами,  
управляемыми на расстоянии*

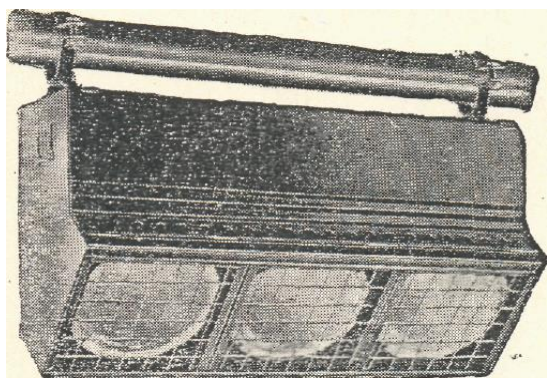




*Ил. 129. Приборы для светозффектов.  
 1 – звездный аппарат для горизонта;  
 2-3 – молнийные аппараты;  
 4-5 – аппараты для изображения радуги;  
 6-7 – аппараты для изображения волн  
 (ручной и моторный).*

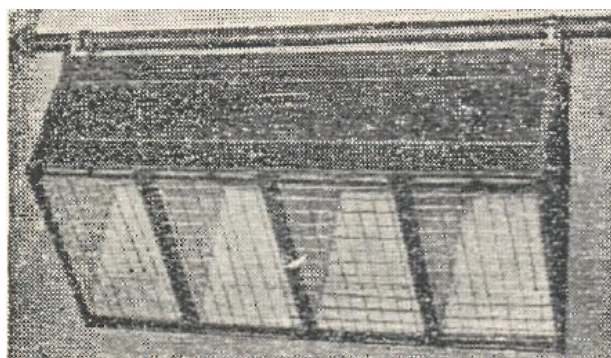


**Осветительные приборы второй половины XXв. (Ил. 130-135)**



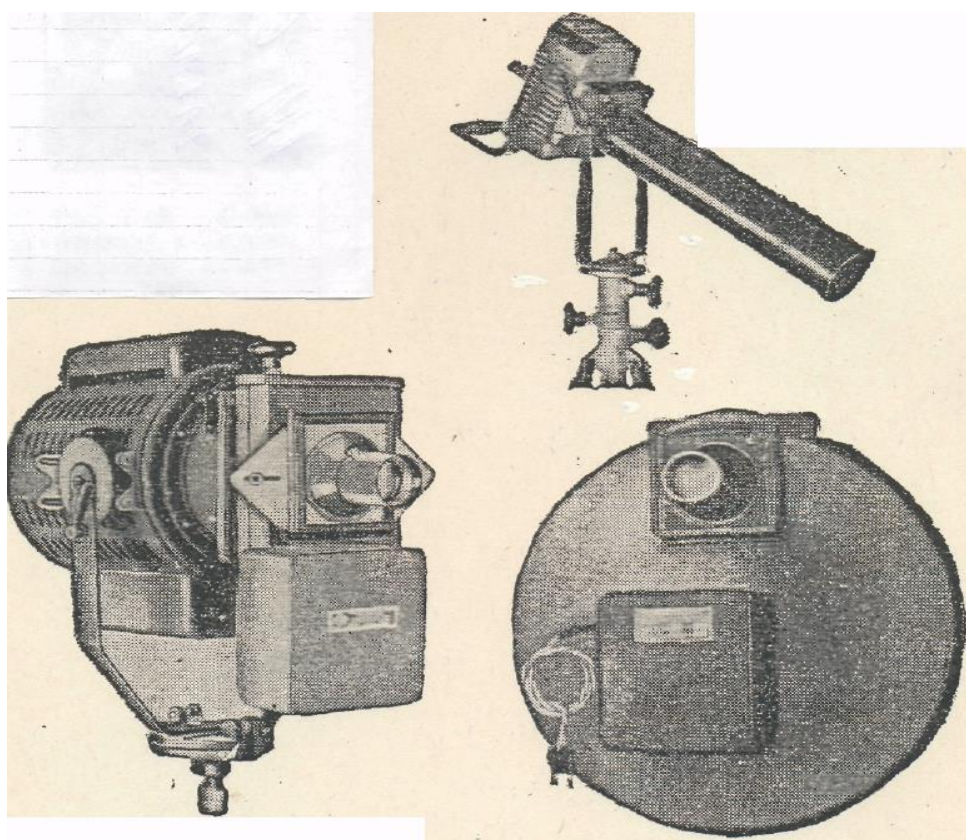
**Ил. 130.**

*Трехкамерный софит типа КС-3*



**Ил. 131.**

*Четырехкамерный софит типа КС-4*

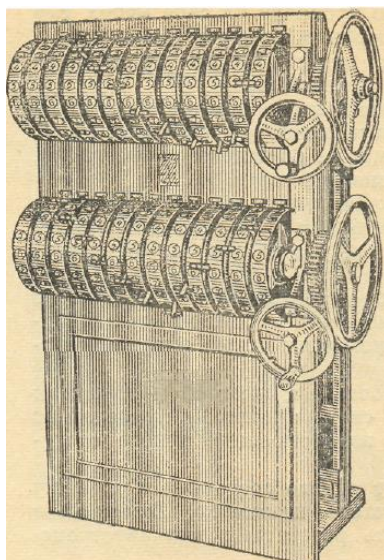


**Ил. 132**

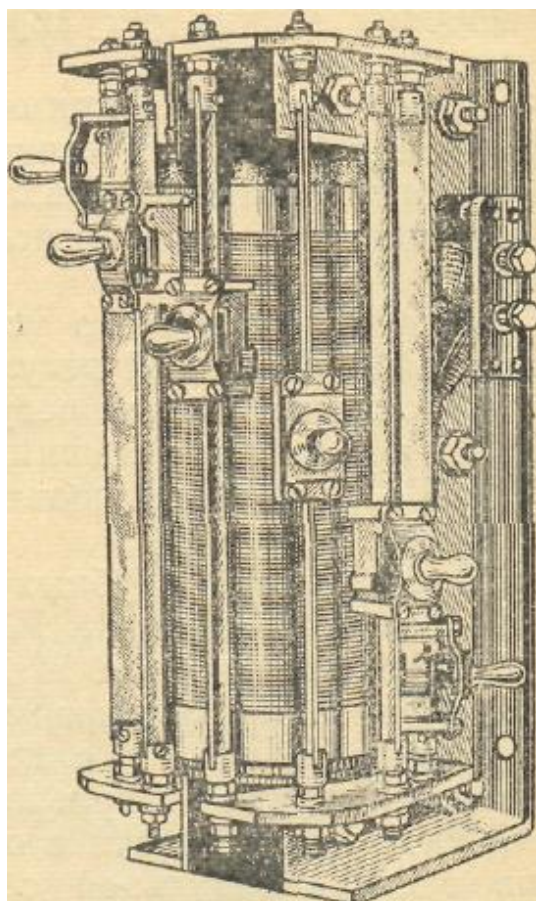
*Прожектор «Пистолет» ПР 300М (вверху)*

*Проекционный аппарат мощностью 1 квт  
типа ПРЛ-1 с приставкой «волны» (внизу слева)*

*Дископроекционная приставка типа ПРЭ-1 (внизу справа)*

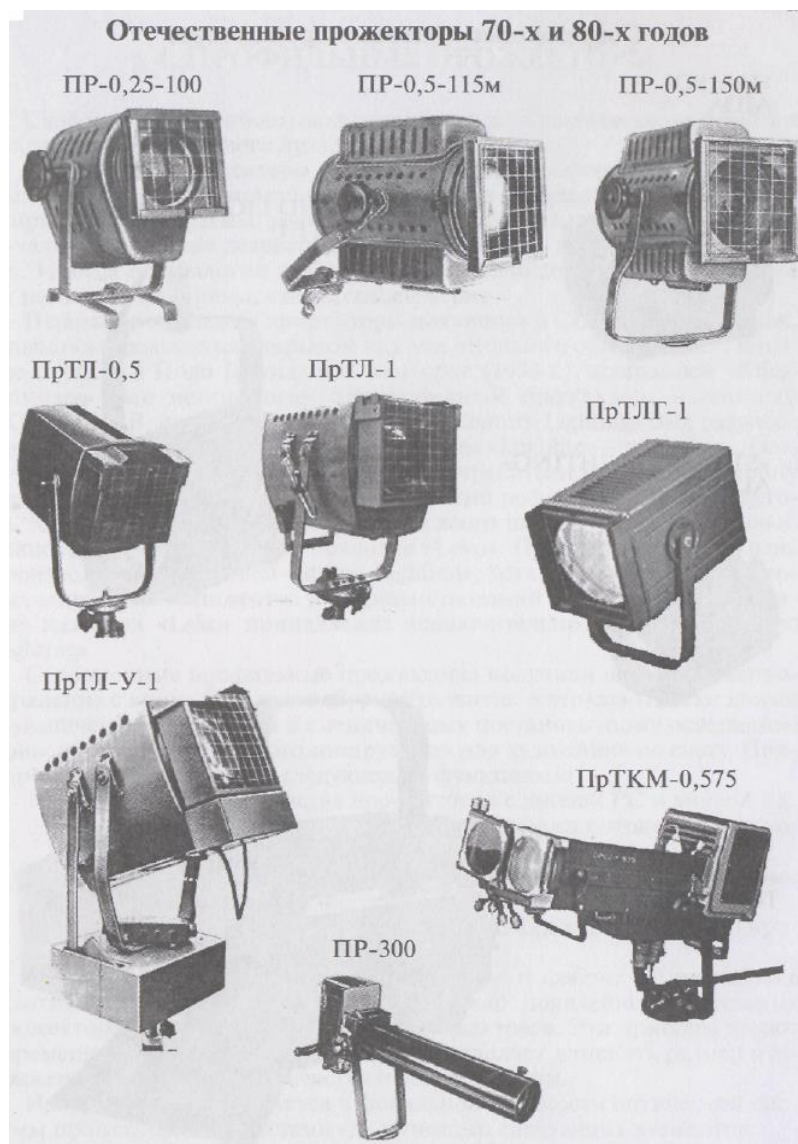


**Ил. 133**  
*Регулятор напряжения  
РН-24  
мощностью 30 квт  
(завод Гостеасвет)*



**Ил. 134**  
*Переносной автотрансформатор  
ТР-12/8 мощностью 12 квт  
на 8 регулируемых цепей  
(завод «Гостеасвет»)*





*Ил. 135. Осветительная техника 70-80гг. XXв.*

## **Краткий обзор классификации современных осветительных приборов:**

### **1. Прожекторы**

- **Прожекторы следящего света.** Используются для слежения за движущимся объектом. Разделяются на бесшумные приборы с естественным конвективным охлаждением и более компактные – с принудительной вентиляцией. Основным критерием при подборе конкретной модели служит величина освещенности на заданном расстоянии от объекта.

- **Театральные прожекторы** с линзами РС и Френеля. Используются для освещения объектов или декораций, а также для создания цветового фона. Основными критериями при выборе являются равномерность освещенности в пятне и чистота его края.

- **Прожекторы с проекционной оптикой.** Используются для проецирования изображения через трафареты, фотопластины или наборы лезвийных заслонок. Основные критерии – равномерность освещенности в пятне и чистота края.

- **Светильники рассеянного света.** Используются для общего освещения. Критерий – равномерность освещенности.

- **Прожекторы PAR.** Используются там, где нужны несколько лучей одинаковой формы.

- **Прожекторы с механизированной сменой цвета.** Используются для цветной подсветки объекта. Существуют приборы, в которых изменение цвета производится с помощью смены колес светофильтров и приборы, где смена цветов осуществляется с помощью смешения трех основных цветов. Основные критерии – угол раскрытия луча и равномерность освещенности.

- **Полноповоротные прожекторы.** Отличаются возможностью поворота головной части прожектора в двух плоскостях. Делятся на прожекторы заливающего света, профильные прожекторы с возможностями профессиональных сканеров и театральные.

## **2. Световые эффекты**

- **Центральные световые эффекты.** Используются для создания симметричных световых эффектов. Размещаются, как правило, в центре площадки. Простые приборы работают в такт музыке по записанным в их памяти программам, сложные – различаются более разнообразным «поведением».

- **Эффекты, работающие в такт музыке.** Используются для заполнения лучами объема сцены, зала или площадки. Движения световых лучей синхронизированы с музыкальным ритмом.

- **Статичные эффекты.** Используются для подчеркивания или создания интерьера зала, а также необычных световых картин на сцене или на танцполе. Основным критерием служит форма лучей.

## **3. Стробоскопы**

Используются в основном для создания эффектов. Яркие вспышки различной частоты могут создавать стробоскопический эффект или имитировать вспышки молний. Основным критерием выбора служат мощность и наличие дистанционного управления.

## **4. Ультрафиолетовые светильники**

Используются для высвечивания в затемненном пространстве предметов из определенных материалов (х/б ткань, бумага и пр.) или покрытых специальной флуоресцентной краской. Основным критерием при выборе служит качество отражателя в приборе.

## **5. Проекционное оборудование**

Используется для формирования изображения с помощью пленочных слайдов или металлических трафаретов на поверхности больших размеров. Основные критерии – яркость получаемого изображения и его размер на заданной дистанции.

## **6. Прожекторы архитектурного освещения**

Используются для привлечения внимания к зданию. Основные характеристики – дальность луча, возможность смены цветов подсветки и защищенность корпуса».



## Световые шнуры

**Дюралайт** – общее название светотехнического материала, применяемого для декоративного, праздничного оформления элементов помещений, сценических конструкций, фасадов зданий, деревьев и пр. Цвета: зеленый, красный, синий, желтый. Длина в катушке – 100м.

**Современные осветительные приборы** представляют собой огромное многообразие различных инженерных решений и технологических подходов. Существует **международная классификация**, благодаря которой каждый прибор занимает определенное место в общей иерархии...

## Светильники

...В классификации театрального светового оборудования этот термин употребляется для описания весьма малочисленного семейства приборов.

В театре светильники используют для равномерного освещения больших плоскостей и пространств. **Существует две разновидности театральных светильников: симметричные и ассиметричные.**

Симметричные чаще используются для заполнения светом (световой заливки) больших объемов, в то время как ассиметричные более эффективны для подсветки различных элементов декораций и задников.

Источниками света для театральных светильников служат трубчатые галогенные лампы накаливания мощностью от 100 до 1000 Вт. Их помещают в центре специальной отражающей поверхности, которая называется отражателем. Благодаря использованию отражателя коэффициент эффективного светового потока лампы увеличивается на 20-50%. Корпуса светильников изготавливают из листовой стали. Поверхность корпуса снабжается вентиляционными отверстиями, так как внутренние части прибора подвержены воздействию высоких температур (Ил. 136).



**Ил. 136.**

*Светильник Aurora компании Selecon*

## Прожекторы

Приборы этого класса предназначены для создания направленного освещения актеров и декораций. В строгом смысле прожектор – это устройство, которое с помощью оптической системы захватывает световой поток источника и концентрирует его в узком луче...

**Различают пять основных разновидностей прожекторов.** Это простые однолинзовые прожекторы, низковольтные прожекторы, параблайзеры, профильные прожекторы и следящие прожекторы (световые пушки).

### Однолинзовые прожекторы

Простые однолинзовые прожекторы – это приборы, оптическая схема которых состоит из источника света, сферического отражателя и плоско-выпуклой линзы, которая выполняет функции объектива. Плоской частью линза обращена к источнику. Перемещение лампы вдоль оптической оси влияет на ширину луча, испускаемого прибором (Ил. 137).



*Ил. 137.*  
*Однолинзовый прожектор Combi*  
*компании Spotlight*

### Низковольтные прожекторы

Низковольтные прожекторы были созданы с целью получить узкий луч, обладающий мощным световым потоком. Лампа в них устанавливается прямо в отверстие отражателя...

Основными достоинствами низковольтных прожекторов считается высокая сила светового потока, а, следовательно, значительная яркость освещаемых объектов. К недостаткам относят необходимость использования понижающих трансформаторов, которые порой весят больше, чем сам прибор.

### Параблайзеры

Параблайзеры, или прожекторы PAR с лампой-фарой разработаны по той же оптической схеме с параболическим отражателем, что и низковольтные прожекторы, с тем отличием, что в них не всегда присутствует контротражатель.

Причем отражатель является неотъемлемой частью колбы лампы и не относится к корпусу прибора. Источники такого типа называются лампами-фарами.

Корпус представляет собой металлический тубус. В нем размещается лампа-фара и электрические компоненты. Корпус содержит детали крепления для подвески прибора и установки светофильтров.

Наиболее популярная модификация параблайзеров – PAR 64.

### **Профильные прожекторы**

Профильные прожекторы отличаются тем, что имеют возможность формировать заданный профиль луча с помощью специальных лезвиеобразных заслонок и ирисовой диафрагмы, расположенных в фокусе прожектора. С их помощью можно придать лучу форму прямоугольника, трапеции, полукруга или «нарисовать» светом тоненькую полоску, словом, самим формировать форму освещения, проецируемого на плоскость. В качестве трафаретов для получения изображений с помощью профильных приборов используются специальные пластинки – гобо. Гобо могут быть металлическими, стеклянными, цветными и монохромными... (Ил. 140)



*Ил. 140.*

*Профильный прожектор Source Four  
компании ETC*

### **Следящие прожекторы**

Главная задача следящих прожекторов или световых пушек – выделять солирующего артиста, сделать на нем световой акцент. Отсюда следуют и основные требования к этому классу приборов. Во-первых, это возможность управлять корпусом прожектора, чтобы луч всегда следовал за солистом. Во-вторых, это высокая яркость светового потока, которая обеспечивается газоразрядными лампами высокой мощности (1-2 кВт). Современные световые пушки

обладают удобными системами смены цвета и регулирования яркости, однако большинство из них управляется вручную и требует наличия оператора.

### **Интеллектуальные приборы**

Существует три основных разновидности этих устройств, встречающиеся в театре чаще всего. Это приборы со сканирующим зеркалом, или сканеры, приборы с подвижным корпусом, или головы, и светильники с автоматической сменой цвета – колорченджеры.

### **Сканеры**

Основным отличительным признаком любого сканера является система управления позиционированием луча. Она состоит из источника света, находящегося в металлическом корпусе, системы объективов и сканирующего зеркала... Зеркало отражает свет, излучаемый источником и преобразованный объективами. Зеркало может менять свое положение в вертикальной и горизонтальной плоскостях с помощью специального механизма. Механизм, в свою очередь, управляется со светового пульта (Ил. 141).



*Ил. 141.*

*Сканер Golden Scan компании Clay Paky*

### **Движущиеся головы**

Движущиеся головы (Moving heads) во многом воспроизводят возможности сканеров, однако их строение отличается. Если в сканере движется зеркало, то в голове вращается сам корпус прибора. Это вращение также происходит в вертикальной и горизонтальной плоскостях. Головы, подобно сканерам, снабжаются различными дополнительными функциями. Это может быть автоматическая смена цвета луча, изменение его ширины с помощью положения линз или специальной диафрагмы.

Для изменения формы луча используются всевозможные призмы и гобо. Также многие модели обладают возможностью создавать динамические эффекты (Ил. 142).

### **Колорченджеры**

Колорченджеры – это современные светильники, обладающие возможностью автоматической смены цвета. Они служат для освещения различных поверхностей и светового наполнения сценического пространства.

Возможности театрального освещения увеличиваются с каждым годом. Появляются новые технологии, новые принципиальные подходы, новые марки приборов, новые компании-производители. Можно с уверенностью утверждать,



что в скором будущем многие теперешние новинки станут привычным инструментом.



*Ил. 142.*  
*Голова ColorWash*  
*компании Robe*

### **Театральные проекционные приборы**

Театральный проекционный прибор предназначен для перенесения (проецирования) с большим увеличением изображения картины или предмета на экран или театральную декорацию.

**Проекционные аппараты, предназначенные для демонстрации прозрачных объектов** (диафильмов, диапозитивов и т.п.), называются **диаскопами** (от греческого *dia* – «через, прозрачный»).

Для демонстрации на экране **непрозрачных предметов**, например, рисунков, выполненных на бумаге, служит прибор, называемый **эпиаскопом**. В эпиаскопе объект сильно освещается сбоку источником с отражателем (вогнутым зеркалом); отражённые лучи от каждой точки объекта попадают на плоское зеркало, которое поворачивает их и направляет в объектив, дающий изображение на экране.

Чаще всего применяют приборы, имеющие двойную систему для проецирования как прозрачных, так и непрозрачных объектов. Такие приборы называются **эпидиаскопами**.

До появления проекционного прибора использовались всевозможные приставки и насадки на линзовые прожекторы.

**ПП-2М** – приставка проекционная для получения светового эффекта движущихся волн. Внутри корпуса приставки по направляющим возвратно-поступательно перемещаются три квадратные рамки, затянутые сетками из волнообразных проволок. Эксцентрики, укрепленные на выходном валу редуктора, перемещают рамки-диапозитивы. Рельефное стекло, установленное в пазы объектива, усиливает эффект.

**ПРЭ-1М2** – приставка проекционная для получения динамических эффектов «облака», «дождь», «снег», «пожар» и т.п. Под съёмным кожухом установлен привод, состоящий из электродвигателя и коробки скоростей с четырьмя ступенями скоростей (0,11; 0,22; 0,84 и 1,73 об/мин). На вал редуктора уста-

навливают диски-диапозитивы с нужным изображением (например, облака или дождь). На приставку можно установить один объектив или обойму из двух объективов.

С помощью проекционной техники можно создать различные виды проекций: фронтальную, транспарантную, проекцию на просвет.

#### **Основные функции света:**

- освещает сцену (декорации, мебель и т.д.).
- освещает актеров – выявляет нюансы его игры, пластику движения, его мимику и т.д.
- воспроизводит место и обстановку действия.
- создает необходимую атмосферу.
- создает различные световые эффекты (статические и динамические).
- обозначает время (суток, года).
- формирует пространство в глубину, в ширину, в высоту.
- возбуждает эмоциональную память зрителя.
- заставляет поверить в подлинность происходящего.

**Основные задачи, решаемые режиссером и художником по свету, таковы:**

- создание условий видимости на сцене.
- подчеркивание ракурса вертикальных, горизонтальных плоскостей декораций.
- высвечивание объемных декораций по всей глубине сцены.
- подсвечивание декораций с целью передачи фактуры плоскостных живописных работ.
- подсвечивание костюма, обогащение фактуры материала.
- мгновенное изменение цветовой палитры (гаммы) декораций путем смешивания основных цветов освещения.
- создание световых декораций высвечиванием или просвечиванием (фонтаны, дым, легкие драпировки и др.).
- получение светопроекций (эпи-, диа – проекций), теневых изображений и теневого театра.
- переключение внимания зрителя с одного объекта на другой.
- создание сценических световых эффектов.

#### **Сильное выразительное средство оформления спектакля – цвет.**

##### **Основные функции цвета:**

- объективная функция – выбор цвета сценических предметов диктуется их естественной бытовой окраской: трава – зеленая, небо – синее, одуванчик – желтый...
- цвет – средство образной характеристики: белые, выжженные солнцем солдатские гимнастерки на фоне белого песка барханов, белого неба, в руках – черные винтовки. В белом зале с белыми стульями – черный стол с черными тарелками, только одна тарелка – красная и один стул – красный.

- цвет – средство создания атмосферы и настроения: синий вечер; фиолетовое дерево; желтый забор на фоне красных кустов и т.д.

- цвет – средство организации движения в спектакле (закономерные изменения цвета – от теплого к холодному, от напряженного – к спокойному, ритмически повторяющиеся акценты усиливающего или ослабевающего напряжения и т.д.).

- цвет – создатель иллюзорной глубины, «имитатор» объема, фактуры, материала и пр.

- цвет – «творец» различных световых эффектов.

- другие функции.

**Цвет, как известно, «способен» выражать человеческие чувства и эмоции или является их символом. Воздействие цвета на чувства человека – результат воздействия физических и психологических его качеств:**

*Синие и зеленые цвета создают ощущение холода*

*Красные и оранжевые – тепла*

*Светлые – означают легкость*

*Темные – «тяжелые»*

*Черный цвет – печаль, зло, скорбь*

*Белый – символ чистоты, мудрости*

*Красный – символ радости, любви, свободы*

*Желтый – символ измены, разлуки и т.д.*

**Цвет обладает свойствами «выступания» и «отступания»:**

Светлые – приближаются и увеличиваются в объеме

Темные – удаляются и уменьшаются в объеме

Самый «выступающий» цвет – желтый

Самый «отступающий» – синий.

**Необходимо помнить, что под воздействием освещения цвет изменяется!**

**По характеру света различают три типа театрального освещения:** свет направленный, направленно-рассеянный, рассеянный. В театре широко используют все типы освещения.

**Направленный свет** создается прожекторами.

Направленный свет «солнца» и «луны» создается прожекторами различных типов и по-разному направленных и расположенных.

**Направленно-рассеянный свет** от «небосвода» на сцене создается софитами.

Отраженный «от земли» рассеянный свет создается рампой и нижними подсветами.

Рефлексы рассеянного света от «стен» и «домов» и других предметов создаются боковыми подсветами.

**Различные виды декорационного оформления требуют соответствующих приемов освещения.**

**Плоскостные живописные декорации требуют общего равномерного освещения**, которое создается осветительными приборами рассеянного света (софиты, рампа, переносные приборы).

**Спектакли, оформленные объемными декорациями, требуют местного (прожекторного) освещения**, создающего световые контрасты, подчеркивающего объемность оформления.

**При использовании смешанного вида декорационного оформления соответственно применяется смешанная система освещения.**

**Процесс работы над световым решением спектакля можно представить следующим образом:**

- изучение мизансцен;
- изучение декораций (объемные, плоскостные и т.д.) и их расположение;
- определение расстояний, на которых будут стоять исполнители;
- определение входов и выходов исполнителей и скорость их движения;
- другие моменты (в зависимости от замысла и условий).

Исходя из решения каждой картины или эпизода, а также из решения спектакля в целом, **разрабатывается принципиальная схема освещения и размещения осветительных приборов.**

При этом определяются:

- доминирующий свет.
- объем света (по принципу «от темного – к светлому»).
- интенсивность света.
- цветовая гамма.
- динамика освещения (изменения по картинам или эпизодам).
- использование локального (местного) освещения (подсветок).
- освещение фона (задников, панорам и т.д.).
- проверка освещенности лиц исполнителей.
- отсутствие ненужных теней на исполнителях, на декорациях, задниках

и т.д.

- другие нюансы.

В процессе этой работы «рождается» **световая партитура**, по которой затем осуществляется освещение спектакля.

#### **Вопросы для самопроверки:**

*Раскройте кратко эволюцию театрального света.*

*Каковы основные функции света?*

*Какое значение имеет цвет в освещении?*

*С помощью каких осветительных приборов создаются различные типы освещения?*

*Раскройте последовательность работы над световым оформлением спектакля.*

#### **Литература:**

1. Барков, В. С. Световое оформление спектакля / В. С. Барков. – М., 1953. – Текст (визуальный) : непосредственный.



2. Извеков, Н. П. Сцена. Ч. 2 / Н. П. Извеков. – М., 1940. – Текст (визуальный) : непосредственный.
3. Исмагилов, Д. Г. Театральное освещение / Д. Г. Исмагилов, Е. П. Древалёва. – М. : ДОКА Медиа, 2004. – 352 с. – Текст (визуальный) : непосредственный.
4. Справочная книга по светотехнике / под ред. Ю. Б. Айзенберга. – М. : Энергоатомиздат, 1983. – 472 с. – Текст (визуальный) : непосредственный.
5. Экскузович, И. В. Техника театральной сцены в прошлом и настоящем / И. В. Экскузович. – М. : Прибой, 1930. – Текст (визуальный) : непосредственный.
6. Праздник : журнал. – 2005. – № 10. – Текст (визуальный) : непосредственный.

## Тема 6. МУЗЫКА В СПЕКТАКЛЕ

В практике театра бытуют выражения «музыкальное оформление», «звуковое решение», «шумовое сопровождение» и т.д. Стоит сразу договориться, что под общим понятием «**звуковое оформление**» имеется в виду музыкальное, шумовое и звукотехническое оформление.

**К музыкальному оформлению спектакля** относится **включение в сценическое действие** различных вокальных произведений, танцев, инструментальных пьес, фрагментов симфонических и народных произведений, хора, т.е. **музыки всех жанров**.

**К шумовому оформлению** – включение в сценическое действие различных театральных шумов, а также таких звуков, как пение птиц, крики животных, колокольный звон и т.п.

**К звукотехническому оформлению** относится использование фонограмм с записью монологов, диалогов, речевых сообщений и т.п., а также микрофонной и компьютерной техники. Сюда же относятся и различные звуковые эффекты.

*Необходимо отметить, что термин «звуковое оформление» не очень точно выражает смысл существования музыки и шумов в драматургической ткани спектакля или представления. Режиссер не оформляет спектакль или представление музыкой и шумами как чем-то второстепенным и не просто организует его сопровождение – звуки, шумы, музыка для него – выразительные средства, способ раскрытия замысла, воздействия на зрителя.*

**Роль музыки в спектакле.**

**Музыка** (греч. – муза) – искусство, средством воплощения художественных образов для которого являются звук и тишина, особым образом организованные во времени.

**Музыка** (от греч. musike, буквально – искусство муз) – вид искусства, который отражает действительность и воздействует на человека посредством осмысленных и особым образом организованных звуковых последований, состоящих в основном из тонов.

Основные элементы и выразительные средства музыки – лад, ритм, метр, темп, громкостная динамика, тембр, мелодия, гармония, полифония, инструментовка. Музыка фиксируется в нотной записи и реализуется в процессе исполнения.

**Музыка должна давать самостоятельное толкование происходящих событий, по-своему интерпретировать содержание, тему пьесы, помогать развитию сюжетных линий и тем самым активно влиять на восприятие зрителя.**

**Музыка оказывает существенное влияние также и на творческое состояние актера, помогая ему сосредоточиться, войти в роль, включить творческое воображение, создает характеристику образа и т.д.**

Музыка в драматическом спектакле и представлении подразделяется на несколько **видов (типов)**:

- увертюра;
- музыкальные антракты (вступления к действию или картине);
- музыкальный финал акта или спектакля;
- музыкальные номера по ходу сценического действия.

**Увертюра** звучит в начале спектакля, представления при закрытом занавесе и завязывает первый контакт со зрителем. В качестве увертюры могут использоваться самые различные, необходимые для спектакля музыкальные произведения. Увертюра обычно вводит зрителя в атмосферу, подготавливает его эмоционально к восприятию. Она ориентирует зрителя в знакомстве с эпохой, социальной средой и т.д.

**К музыкальному антракту** прибегают, когда необходимо время для перестановки декораций или чтобы отделить паузой смену картин. В этом случае музыка излагает те события, которые совершаются между действиями, и зритель должен их себе вообразить.

**Музыка в антрактах** – связующее звено между двумя действиями: она продолжает настроение предыдущего и подготавливает эмоциональное восприятие следующего.

**Музыкальные финалы или концовки** завершают восприятие, обобщают в музыке уже высказанное в спектакле или представлении, ставят точку.

**Музыкальные номера** по ходу сценического действия можно разделить на две основные категории: музыка сюжетная и музыка условная.

**Сюжетная (сценическая; от автора) музыка** – музыка, исполняемая персонажами, слушаемая ими; музыка, на которую они реагируют. Такая музыка может быть указана автором пьесы, сценария. В этом случае она является частью предлагаемых обстоятельств. Сюжетная музыка может звучать в непосредственном исполнении героев пьесы или по радио, с грампластинки, магнитофона, телевизора, компьютера, доноситься с предполагаемой близости концертной площадки, из ресторана и т.д. В качестве сюжетной музыки обычно используют бытовые музыкальные формы – песни, романсы, частушки, танцевальные пьесы и композиции, марши. Не исключено использование и сложных академических музыкальных форм – симфонии, оратории, арии из опер и т.д.

### **Функции сюжетной музыки:**

- характеристика действующих лиц;
- указание на место и время действия;
- создание атмосферы, настроения сценического действия;
- «рассказ» о действии, невидимом для зрителя;
- расширение сценического пространства;
- другие функции.

**Условная музыка** – музыка, вводимая в спектакль, представление непосредственно режиссером, отличается от сюжетной тем, что звучит не внутри действия, а вне его. Ее источник физически не находится на сцене и не подразумевается где-то рядом. Ее слышит только зритель, действующие лица о ней «не подозревают». Это музыка – некий внутренний, духовный мир героев, их жизни. Такая музыка носит название психологической, раскрывающей, обобщающей, эмоциональной, иллюстративной, фоновой и т.д. Условная музыка относительно «свободна», она дает возможность активно донести до зрителя авторский подтекст, она имеет эмоционально-обобщающие свойства, и это ее основные отличительные особенности.

### **Функции условной музыки:**

- эмоциональное усиление монолога и диалога;
- характеристика персонажей;
- выявление конструктивно-композиционного построения спектакля;
- обострение конфликта;
- «рассказ» о действии за сценой;
- подчеркивание и усиление фантастических и сказочных моментов в сценическом действии;
- другие функции.

**Сюжетная музыка, введенная драматургом, обязательна для каждой постановки.**

**Условная музыка, привлеченная режиссером ради решения определенных художественных задач, – принадлежность лишь данной постановки.**

### **Некоторые общие функции театральной музыки:**

- *иллюстративность* – прямая связь музыки со сценическим действием – пение, танцы персонажей, музыкальное изображение картины бури (за сценой) и т.д.

- *контрастность* – наиболее общий драматургический принцип, свойственный всем видам искусства, и состоящий в использовании противоположных, полярных сопоставлений: форте и пиано, взлета и падения, напряжения и расслабления, стремительности действия и его заторможенности и т.д. Как правило, эту функцию успешнее выполняет условная музыка.

- *обобщение* – эту функцию «исполняет» условная музыка, завершающая картины, акты и весь спектакль, части и эпизоды представления.

- *организация темпо-ритмического решения* сценического действия.

• *лейтмотив* – повторяющийся по ходу действия музыкальный образ, связанный с определенным персонажем, явлением, сюжетной линией и т.д. и изменяющийся в зависимости от сценической ситуации.

### **Вопросы для самопроверки:**

*Дайте определение понятия «музыка».*

*Перечислите основные виды и типы театральной музыки, охарактеризуйте их.*

*Каковы функции театральной музыки в спектакле?*

### **Литература:**

1. Дасманов, В. Музыкальное и звуковое оформление пьесы / В. Дасманов. – М., 1929. – Текст (визуальный) : непосредственный.
2. Бегак, Е. Музыкальное оформление спектакля / Е. Бегак. – М., 1952. – Текст (визуальный) : непосредственный.
3. Глумов, А. Музыка в русском драматическом театре / А. Глумов. – М., 1955. – Текст (визуальный) : непосредственный.
4. Козюренко, Ю. И. Основы звукорежиссуры в театре / Ю. И. Козюренко. – М. : Искусство, 1975. – Текст (визуальный) : непосредственный.
5. Милютин, П. Музыкальное оформление драматического спектакля / П. Милютин. – Л., 1975. – Текст (визуальный) : непосредственный.
6. Очерки по истории русской музыки. – Л., 1956. – Текст (визуальный) : непосредственный.

## **Тема 7. ЗВУКИ И ШУМЫ В СПЕКТАКЛЕ**

Важное место в постановке спектакля занимают звуки и шумы как важные изобразительно-выразительные средства.

Все слышимые звуки можно разделить на тоны, собственно звуки и шумы.

**Тон** – восприятие на слух какого-либо колебания, т.е. звука, лишённого обертонов (чистый тон)

**Звук** – восприятие нескольких тонов, частоты которых находятся в простых соотношениях. Например, гудки, звон колоколов, свистки, звонки. Звук обладает высотой, громкостью, тембром. Музыкальными звуками называются звуки, воспроизводимые певческими голосами или на музыкальных инструментах.

**Шум** – сочетание нескольких одновременно звучащих, смешанных в различных пропорциях и соотношениях, тонов. В большинстве случаев определить на слух высоту и тембр шума сложно. Они могут различаться по равномерности и неравномерности звучания. Шум дождя, морского прибоя, работающего двигателя, гул толпы и т.д. можно считать в одном случае примерами равномерного шума, в другом – неравномерного.

Все театральные шумы и звуки **подразделяются на игровые, сценические и фоновые.**

**Игровые шумы и звуки** – шумы и звуки, синхронно сопровождающие действия персонажей на сцене. Источник шума или звука или их причина явно



обозначены. Например, стрельба персонажа из ружья, работа на пишущей машинке и т.д. могут создаваться самим актером (выстрел из пистолета), шумовиком за кулисами или воспроизводиться с фонограммы.

**Сценические шумы и звуки.** Возникновение их не связано непосредственно с действиями актеров, но они, так или иначе, реагируют на них. Часто они служат логической причиной последующих действий актеров. Например, удары гонга, раскаты грома, шум подъезжающей машины, приход поезда, плач ребенка, колокольный звон и др. Эти шумы даются на точно установленную реплику и воспроизводятся шумовиком или с фонограммы. Могут звучать как на сцене, так и за кулисами. Важно, чтобы источник их звучания находился в том месте, откуда по логике сценического действия должен доноситься шум или звук.

**Фоновые шумы и звуки** создают необходимую сценическую атмосферу или отмечают место действия. Персонажи могут и не реагировать на них. Источник этих шумов и звуков может находиться в каком-либо одном месте или звучать со всех точек сцены или зрительного зала. Воспроизводятся обычно с фонограммы.

**Функции шумов и звуков разнообразны.** Они позволяют:

- эмоционально готовить сцену;
- логически объяснять выход или уход действующего лица;
- содействовать созданию необходимой атмосферы, углублению психологической паузы;
- поверить в жизненную подлинность оформления;
- способствовать развитию сценического действия;
- другие функции.

С помощью шумов и звуков можно обозначить *время действия* – часы суток, время года, исторический отрезок времени, эпоху, народные, государственные и религиозные праздники. Они помогают обозначить *место действия*, создать *иллюзию движения, звуковой подтекст* действия, *смысловый акцент* и многое другое. Звуки и шумы могут служить *лейтмотивом*. Звуковой лейтмотив используется для создания единого звукового образа одного героя, группы персонажей или сценической ситуации.

**В качестве примера** – режиссерская партитура К.С. Станиславского спектакля «Чайка» по пьесе А.П. Чехова: «Пьеса начинается в темноте. Августовский вечер. Тусклое освещение фонаря. Отдаленное пение загулявшего пьяницы, отдаленный вой собаки, кваканье лягушек, крик коростеля. Удары отдаленного церковного колокола, зарницы, вдали едва слышен гром».

Такая звукошумовая партитура должна, по мнению К.С. Станиславского, сразу вводить зрителя в тревожную, тоскливую атмосферу. Лейтмотив тоски и грусти, выраженный в шумах и звуках, повторяется на протяжении всего спектакля. Первый акт заканчивается теми же звуками: «...звон колокола, пение мужика, квакание лягушек, пение коростеля, стук сторожа и всякие другие ночные эффекты. Занавес».

Нередко шумы, как и музыка, вводятся в спектакль *по контрасту с происходящим* на сцене, т.е. когда звуковой образ диссонирует по смыслу и эмоциям с мыслями, чувствами и поступками персонажей. **Пример** из режиссерского экземпляра К.С. Станиславского «Трех сестер» А.П. Чехова: «Ирина мечтает о Москве, как о светлом празднике: «Мне Москва снится каждую ночь, я совсем как помешанная... Мы переезжаем туда в июне, а до июня осталось еще... февраль, март, апрель, май...». А в это время Вершинин взял лежавшую на столе игрушку – Петрушку с цимбалами – и пошумел ею, и потом он держит эту игрушку в руках и изредка шумит ею, сопровождая этим ироническим аккомпанементом слова Ирины».

**Все шумы и звуки, собранные в фонотеке (шумотеке), можно классифицировать следующим образом:**

- шумы и звуки природы и стихийных явлений;
- шумы транспорта;
- производственные шумы;
- батальные шумы;
- бытовые шумы и звуки.

**В свою очередь каждый из этих основных видов подразделяется на различные типы шумов и звуков.**

**Шумы и звуки природы и стихийных явлений:**

- пение, щебетание и крики одиночных или нескольких птиц: соловья, стрижа, жаворонка, грача, вороны, кукушки, ночные крики совы; звуки на птицеферме: гуси, куры, утки, петухи; крик журавлей, деркача и др.
- дикие звери: рычание тигра, льва, медведя; вой волка и др.
- домашние животные: ржание, фырканье и цокот копыт лошади, табуна лошадей; лай собак, мяуканье кошек; мычание коровы, стада коров, бляние овец и др.
- стихийные явления: вой ветра, гроза, обвал, извержение вулкана; треск костра, звук ломающегося льда (ледоход); ветер и дождь; морской прибой, шторм; ручей; шум проводов, шум водопада; шелест травы и др.

**Транспортные шумы:**

- железнодорожный транспорт: шум поезда, гудки, свистки, стук колес на стыках, шум в вагоне и др.,
- гужевой транспорт: пролетки, экипажи, арба, повозки, тройки с бубенцами, полозья на снегу,
- городской транспорт: проезд, отъезд, приезд автомобиля (грузового и легкового), звук работающего автомобильного мотора, скрежет тормозов, хлопанье дверей; шум трамвая, троллейбуса, мотоцикла; милицкий свисток; шумы метро и др.,
- водный транспорт: гудки пароводные; ход моторной лодки; шум морского порта; всплеск воды под ударами весел, прыжки в воду, шум бассейна и др.,
- воздушный транспорт: посадка и взлет самолетов, пролеты различных самолетов, воздушный парад, взлет ракеты и др.,

- сирены специальных автомашин: «скорой помощи», полицейской, пожарной.

#### **Производственные шумы:**

- цех завода: шум станков, шумы крана, работа насосов, электродвигателей и т.п.; столярная мастерская (звуки пилы, рубанка),

- шумы фабрик, конвейера, шахты, электростанции, фабричные и заводские гудки,

- сельскохозяйственные машины: шум сеялки, веялки, трактора, комбайна, кузницы, мельницы и др.,

- строительство: шум крана, лебедки, бульдозера, экскаватора, сварка; рубка леса, звон пилы, стук топора, стуки молотка, звон стекла и др.,

- связь, ЭВМ: работа телевизора, телефона, почты, телетайпа, телеграфа, ЭВМ и др.

#### **Батальные шумы:**

- сирена воздушной тревоги,

- самолеты: ровный гул, пролет бомбардировщиков,

- воздушный бой: пикирование самолетов, стрельба зениток и самолетных пушек,

- бой и воздушный налет: шум самолетов, артиллерийский и пулеметный огонь,

- бой: гул самолета, артиллерийские выстрелы, пулеметные очереди, крики «Ура!»),

- движение танков,

- проход войск по улице: духовой оркестр играет марш; проход танков; снова марш на фоне городского шума,

- фанфары,

- стрельба из пистолета, из автомата, винтовочная перестрелка, свист пуль, свист и взрывы снарядов.

#### **Бытовые шумы и звуки:**

- звуки жилого дома: скрип двери, качелей, калитки, шум вентилятора, стук швейной машинки, звон посуды, стекла, звуки выключателя, отпираемого или запираемого замка, скрип колодца, часы с кукушкой, ход карманных часов (усиленный), стук пишущей машинки,

- салют – гимн России (или СССР – соответствующий гимн) на фоне летящего самолета,

- шум улицы: гудки автомобилей, свистки милиционера, голоса толпы, шум автомобиля, стук копыт,

- шум толпы на открытом воздухе,

- ровный гул стадиона (крики возмущения, одобрения),

- пожарная тревога: набат, частые удары о кусок рельса, удары пожарного колокола, сигналы пожарных машин,

- спортивная радиопередача: позывные, марш, комментарии,

- шум толпы в закрытом помещении; вечер молодежи, перед началом собрания, шум дискотеки,
- зрительный зал театра: настройка инструментов, шум публики, аплодисменты,
- колокольный звон: праздничный, торжественный, сзывающий верующих в церковь,
- настройка радиоприемника: шум эфира, треск и писк, позывные различных радиостанций,
- бой часов на Спасской башне, шум Красной площади.

Шумы и звуки можно записать на натуре, воспроизвести с грампластинок, аудиокассет, с помощью специально изготовленных шумовых приборов, обработать на компьютере.

#### **Вопросы для самопроверки:**

*Какое значение имеют шумы и звуки в спектакле?*

*Расскажите о классификации театральных звуков и шумов.*

*Определите основные функции театральных шумов и звуков. Приведите практические примеры.*

#### **Литература:**

1. Волинец, Г. С. Шумовые эффекты в театре / Г. С. Волинец. – Тбилиси, 1949. – Текст (визуальный) : непосредственный.
2. Козюренко, Ю. И. Звукозапись в оформлении спектакля / Ю. И. Козюренко. – М., 1973. – Текст (визуальный) : непосредственный.
3. Козюренко, Ю. И. Основы звукорежиссуры в театре / Ю. И. Козюренко. – М. : Искусство, 1975. – Текст (визуальный) : непосредственный.
4. Парфентьев, А. И. Звукозапись в оформлении спектакля / А. И. Парфентьев, Л. А. Демиховский, А. С. Матвеев. – М., 1956. – Текст (визуальный) : непосредственный.
5. Попов, В. А. Звуковое оформление спектакля / В. А. Попов. – М., 1953. – Текст (визуальный) : непосредственный.
6. Попов, В. А. Звуко-шумовое оформление спектакля / В. А. Попов. – М., 1961. – Текст (визуальный) : непосредственный.

## **Тема 8. ГРИМ В СПЕКТАКЛЕ**

Одним из компонентов спектакля, средств создания сценического образа является грим.

**Грим** – сценическое оформление лица актера, соответствующее трактовке образа и общему идейному замыслу спектакля.

Понятие «грим» (фр. Grime) имеет два значения:

- искусство изменять внешность актера с помощью специальных красок (грима), пластических и волосяных наклеек, парика и др.
- гримировальные краски и другие принадлежности.

Грим является одним из элементов изменения внешности актера для раскрытия возрастных, национальных, характерных, психологических и социальных черт образа **самыми разнообразными приемами:**



- живописными приемами (с помощью красок) создается ощущение формы и цвета;
- скульптурными приемами изменяется форма лица;
- специальными приемами (наклейки, волосяные изделия и др.) завершается изменение внешности.

Грим помогает игре актера, выражаемой словом, мимикой и жестом.

Он помогает актеру творить художественный образ, более глубоко и ярко показать его внутренние качества при помощи внешнего выражения.

Грим должен быть сообразован с декорациями, светом и костюмом, со всем внешним оформлением, которое задумано режиссером и художником-постановщиком.

**Грим** – чрезвычайно древнее искусство, оно ведет свое начало от первобытных обрядов, связанных с «оживлением» тотема – животного, являющегося гербом и покровителем племени.

В русском театре искусство грима началось от скоморохов, шутов. На веселых ярмарках, балаганных представлениях забавники, потешники раскрашивали себе лица, смешили народ.

В современном театральном искусстве **грим чрезвычайно многообразен.**

**Его характер зависит от многих факторов:** жанра и стиля спектакля, режиссерской концепции, общего декоративно-изобразительного решения (включая разработку костюмов и световую партитуру), а также физических данных актера и его пластической трактовки образа.

**В самом общем виде типы грима можно разделить на «реалистиче-ский» и «условный».**

**Главная цель реалистического грима** – достижение высокой степени жизнеподобия изображаемого персонажа.

**Основные направления реалистического грима:**

1. **Возрастной** (искусственное старение или омоложение лица, когда реальный возраст актера не соответствует возрасту персонажа);
2. **Национальный** (связанный с расовыми и национальными особенностями персонажей, например, Мавр в «Отелло» Шекспира);
3. **Исторический** (создание изможденного лица в случае, если действие происходит в блокадном Ленинграде);
4. **Портретный** (при изображении конкретного узнаваемого исторического лица – Петр I, Пушкин, Ленин и т.д.);
5. **Характерный** (для отражения ярких особенностей внешности или психологического склада персонажа: длинный нос Сирано в «Сирано де Бержераке» Ростана)...

**Принципы условного грима** основаны на отказе от реалистических традиций, на преувеличении отдельных черт, особенностей, качеств персонажа, или на использовании стилистики конкретного эстетического течения.

**Основные направления условного грима:**

1. **Гротескный**, или эксцентрический (доведенный до максимума принцип характерного грима, например, преувеличенно «одержимый» грим Ф. Шляпина в опере «Дон Кихот» Ж. Массне и т.д. – Ил. 143);



*Ил. 143.*

*Ф. И. Шаляпин Дон Кихот*

2. **Жанровый** (выбеленное лицо Пьеро в комедии дель арте; «масочные» гримы классических театров Востока; использование традиций античных трагедий; клоунские нарисованные улыбки во все лицо и т.д.);

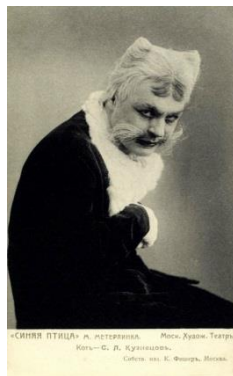
3. **Сказочный**, или фантастический (используемый при воплощении вымышленных персонажей, либо «очеловеченных» образов: Баба-Яга или Кашей Бессмертный в русских сказках; Хлеб, Огонь, Кот и др. в «Синей птице» МХТ Метерлинка и т.д. – Ил. 144-151).



*Ил. 144.*  
*Хлеб*



*Ил. 145.*  
*Огонь*



*Ил. 146.*  
*Кот*



*Ил. 147.*  
*Сахар*



*Ил. 148-149.*

*Эскизы грима персонажей в детском театре*



*Ил. 150-151. Грим персонажей драматического театра*

### **Гримировальные принадлежности**

**Гримировальные краски** меняют лицо актера живописными приемами: общий тон, штрихи, образующие складки, меняющие форму губ, бровей, овал лица, - в сочетании с разработанной световой партитурой спектакля, - позволяют достичь нужного эффекта.

Для **сильного изменения формы лица**, которого невозможно добиться только с помощью гримировальных красок, используются **разнообразные наклейки**, как плоские, так и объемные. Например, сделать курносый нос или азиатский разрез глаз можно с помощью специального пластыря. Увеличение носа, изготовление бородавок, глубоких шрамов и т.п. производят с помощью специальной пластической массы, так называемого **гумоза**, из которого лепят нужные детали, прикрепляют их с помощью **театрального клея**, а потом уже маскируют гримировальными красками.

**Важнейшим средством грима**, позволяющим значительно изменять лицо и общий облик персонажа, являются **различные постижерные изделия** (парики, усы, бороды, шиньоны и другие волосяные накладки и наклейки). Они изготавливаются как из настоящих, так и искусственных волос и широко применяются во всех видах грима.

Художник, разрабатывающий грим и помогающий актеру изменить свою внешность, называется гримером-постижером.

**В отдельных случаях в современном театре используются маски.**

**Маска** (от позднелат. *mascus, masca* – личина) – специальная накладка с каким-либо изображением (лицо, звериная морда, голова мифологического существа и прочее), надеваемая чаще всего на лицо. **Существуют маски-костюмы**, где маска неотделима от костюма, и **маски**, которые держат в руках или надевают на пальцы.

**Вопросы для самопроверки:**

*Что такое грим?*

*Какие приемы гримирования вы знаете?*

*Основные направления реалистического грима и их характеристика.*

*Основные направления условного грима и их характеристика.*

*Расскажите о гримировальных принадлежностях и их назначении.*

### **Литература:**

1. Анджан, А. И. Грим в кино / А. И. Анджан, Ю. М. Волченецкий. – М. : Госкиноиздат, 1949. – Текст (визуальный) : непосредственный.
2. Вархолов, Ф. В. Грим / Ф. В. Вархолов. – М. : Сов. Россия, 1964. – Текст (визуальный) : непосредственный.
3. Сыромятникова, И. С. Искусство грима / И. С. Сыромятникова. – М. : Высш. школа, 1992. – Текст (визуальный) : непосредственный.
4. Штракин, В. И. Грим / В. И. Штракин. – М. : ВТО, 1971. – Текст (визуальный) : непосредственный.

## **Тема 9. СЦЕНИЧЕСКИЕ ЭФФЕКТЫ**

**Эффект** (с лат. – действие, исполнение):

- сильное впечатление произведенное на кого-либо, кем-, чем-либо;
- средство, прием для создания для произведения определенного впечатления, удивления или создания иллюзии чего-либо.

**Под термином «эффект» в театре понимается технический прием**, который совместно с другими компонентами внешней формы спектакля помогает создать верное звучание спектакля, способствует раскрытию замысла, создания атмосферы действия, усилению театральной выразительности, оказывает образно-эмоциональное воздействие на зрительскую аудиторию.

**Сценические эффекты** – это иллюзии полетов, провалов, исчезновений и появлений, проплывов, наводнений, пожаров, взрывов, разрушений и т.п., создаваемые при помощи специальных приборов и приспособлений.

Сценические эффекты применялись уже в античном театре. В эпоху Римской империи отдельные эффекты вводятся в представления мимов. Эффектами были насыщены религиозные представления XIV-XVI-го в.в. Так, например, при постановке мистерий устройством многочисленных театральных эффектов занимались специальные «мастера чудес». Во время церковных представлений под куполом церкви вращалось сложное, сверкающее сотнями огней устройство «рая», в сфере которого, среди хлопковых облаков, кружились мальчики – «ангелы». Оттуда опускалось так называемое «сияние», из него выходил «ангел».

В придворных и публичных театрах XVI-XVII-го в.в. утвердился тип пышного спектакля с разнообразными сценическими эффектами, основанными на применении театральных механизмов. На первый план в этих спектаклях выдвигалось искусство машиниста и декоратора, которые создавали всевозможные апофеозы, полеты и превращения. Средневековые театральные техники добивались чудес механики, отлично владели искусством пиротехники.

Традиции подобной эффектной зрелищности неоднократно воскресали в практике театра последующих веков. В России в конце 19-го – начале 20-го в.в. широкую известность получили феерические представления театрального машиниста и декоратора К.Ф. Вальца.

**Все эффекты современного театра очень разнообразны по задачам и характеру их исполнения. Приблизительно можно выделить следующие**



**категории: эффекты-трюки, эффекты-иллюстрации, эффекты-символы, психологические эффекты и др.**

Применение того или иного эффекта зависит от режиссерского замысла.

**В сегодняшней практике все сценические эффекты делятся на звуко-шумовые, световые (свето-, кино-, видеопроекторные), механические.**

**При помощи звуко-шумовых эффектов** на сцене воспроизводятся звуки и шумы окружающей жизни – звуки природы (ветер, дождь, гроза, пение птиц и др.), производственные шумы (завод, стройка и др.), транспортные шумы (поезд, самолет и пр.), батальные шумы (выстрелы, взрывы и др.), бытовые и др.

**К световым эффектам относятся:**

- все виды имитаций естественного освещения (утреннего, дневного, вечернего, ночного освещения, наблюдаемого при разнообразных явлениях – восходе и заходе солнца, ясном и облачном небе, грозе и т.п.)

- создание иллюзий льющегося дождя, движущихся облаков, полыхающего зарева пожара, падающих листьев, струящейся воды и т.д.

Для получения эффектов 1-й группы пользуются обычно трехцветной системой освещения – белой, красной, синей, дающей почти любую тональность со всеми необходимыми переходами. Ещё более богатую и гибкую цветовую палитру (с нюансировкой всевозможных оттенков) даёт сочетание четырёх цветов (жёлтый, красный, синий, зелёный), отвечающее основному спектральному составу белого света.

Способы получения световых эффектов 2-й группы сводятся, главным образом, к использованию светопроекции.

**Проекция** (от лат. – бросание вперед):

- изображение какого-либо предмета на плоскости.
- передача статического или динамического изображения на экран с помощью различной проекционной (кино, теле, видео) и компьютерной техники.

Проекция используется с разнообразными целями: расширения сценического пространства, идейно-эмоционального воздействия, создания необходимой атмосферы и т.д.

**Виды проекции.**

**Фронтальная проекция**

При фронтальной проекции проектор и зрители находятся по одну сторону экрана. Проектор обычно скрыт от аудитории – находится позади зрителей – и удален от экрана. Чем больше это расстояние, тем мощнее должен быть проектор.

**Проекция на просвет (рирпроекция)**

Чтобы получить проекцию «на просвет», экран помещают между проектором и зрителями, которые видят изображение сквозь экран. Экран должен быть из материала с малыми коэффициентами отражения и поглощения, тонкий, чтобы получить изображение с необходимой оптической чёткостью и яркостью. Экран может быть тёмного цвета, что позволяет замаскировать его среди декораций. Проектор устанавливают так, чтобы люди, перемещающиеся *позади* экрана, не попадали в проекционный луч. Предметы и люди *перед* экраном не создают помех проекции.

## **Транспарантная проекция**

Транспарантная проекция основана на получении теневого изображения объекта, находящегося на пути световых лучей. Это простое светотехническое устройство – оптическая система, состоящая из источника света, отражателя, металлического или прочного негорючего материала слайда-маски (современное название – «гобо») внутри одного корпуса. Отсутствие сложных оптических элементов позволяет избежать световых потерь и получить достаточно яркое изображение. Транспарантная проекция применяется для выявления бликов на плоскости живописного задника.

Для получения необходимого изображения нужны объект, экран или задник, на который проецируется изображение и источник света. Объектом, как правило, служит специальный шаблон, например, «облако» или «силуэт корабля». Шаблоны вырезают из жести или выпиливают из фанеры по рисунку. Если рисунок настолько сложен, что отдельные его части не соединяются друг с другом, делают шаблон-раму. В этом случае части рисунка вырезают из чёрной бумаги и наклеивают на стекло. Можно нанести рисунок прямо на стекло чёрным лаком. При помощи ажурных шаблонов изображают на сцене тени от листвы деревьев, добиваются иллюзии солнечных бликов на плоскостной декорации и т.д.

**По характеру впечатлений**, получаемых зрителем, **световые эффекты** делятся на **статические** (неподвижные) и **динамические** (подвижные).

- Зарница – даётся мгновенной вспышкой вольтовой дуги, производимой ручным или автоматическим способом.

- Звёзды – имитируются при помощи большого количества лампочек от карманного фонаря, окрашенных в разные цвета и имеющих различную интенсивность свечения. Лампочки и подводка электрического питания к ним монтируются на окрашенной в чёрный цвет сетке, которая подвешивается к штанкету.

- Луна – создаётся проецированием на горизонт соответствующего светового изображения, а также при помощи поднятого вверх макета, имитирующего луну.

- Молния – на заднике или панораме прорезывается узкая зигзагообразная щель. Затянутая просвечивающим материалом, замаскированная под общий фон, эта щель в нужный момент освещается сзади с помощью мощных ламп или фотовспышек, внезапный световой зигзаг даёт нужную иллюзию. Эффект молнии можно получить также с помощью специально изготовленной модели молнии, в которую вмонтированы отражатели и приборы освещения.

- Радуга – создаётся проекцией узкого луча прожектора, пропущенного сперва сквозь оптическую призму (которая разлагает белый свет на составные спектральные цвета), а затем через диапозитивную «маску» с дугообразным щелевым прорезом (последний и определяет характер самого проекционного изображения).

• Туман – наибольшего эффекта при изображении стелющегося тумана можно достичь путём пропускания горячего пара через прибор, в котором находится т. н. сухой лёд. Сегодня с этой целью используются дымогенераторы.

**Динамические световые эффекты** – огненные взрывы, извержение вулкана, волны, снегопад, ход поезда и многие другие.

**К механическим эффектам** относятся различные полеты, провалы, корабли, лодки и многое другое.

Многие сценические эффекты создаются при помощи типового оборудования, а для огромного большинства эффектов конструируется специальное оборудование специально для данного спектакля.

В современном театре в качестве сценических эффектов широко используется кино-, видеопроекция, а также возможности ПК.

### **Вопросы для самопроверки:**

*Что такое сценический эффект?*

*Какие виды сценических эффектов вы знаете?*

*Назовите простейшие способы создания статических световых эффектов.*

### **Литература:**

1. Базанов, В. В. Техника и технология сцены / В. В. Базанов. – Л. : Искусство, 1976. – Текст (визуальный) : непосредственный.

2. Театральная энциклопедия. Т. 4. – М., 1961. – Текст (визуальный) : непосредственный.

## **ПРАКТИЧЕСКИЕ ЗАДАНИЯ**

1. Подготовьте планировку декораций Вашего дипломного спектакля на плане сцены Вашего УК.

2. Сделайте чертеж павильонной стенки без двери.

3. Изготовьте бутафорское яблоко способом папье-маше.

4. Изготовьте сосиску как образец мягкой набивной бутафории.

5. Изготовьте цилиндр из картона (без обтяжки тканью).

6. Сделайте эскизы костюмов к Вашему дипломному спектаклю.

7. Сделайте эскиз разработки грима кота, собаки, медведя, клоуна, скомороха (по выбору).

8. Подготовьте несколько эскизов грима в Вашем дипломном спектакле.

9. Сделайте схему расположения осветительных приборов в Вашем дипломном спектакле.

10. Определите функции музыки в Вашем дипломном спектакле.

11. Составьте перечень музыкальных произведений в Вашем дипломном спектакле.

## КОНТРОЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ

1. Дайте определение понятий «художественно-техническое оформление» и «сценография».
2. Каковы основные компоненты художественно-технического оформления спектакля?
3. Дайте краткую характеристику эволюции сценографического искусства.
4. Что такое декорации?
5. Назовите основные функции декораций.
6. Назовите и охарактеризуйте два вида декораций по технологии их изготовления.
7. Дайте характеристику основных систем декорационного оформления.
8. Перечислите и охарактеризуйте основные приемы декорационного оформления.
9. Что такое слайдовая проекционная декорация?
10. Расскажите об основных способах обработки театральной и бытовой мебели.
11. Что такое театральный костюм?
12. Каковы основные функции театрального костюма?
13. Что такое трансформация костюма?
14. Каков процесс создания театрального костюма?
15. Что такое бутафория?
16. Что такое реквизит?
17. Перечислите и охарактеризуйте основные способы изготовления бутафории и реквизита.
18. Назовите основные виды реквизита.
19. Каковы основные функции света?
20. Какое значение имеет цвет в освещении?
21. С помощью каких осветительных приборов создаются различные типы освещения?
22. Раскройте последовательность работы над световым оформлением спектакля.
23. Дайте определение понятия «музыка».
24. Перечислите основные виды и типы театральной музыки, охарактеризуйте их.
25. Каковы функции театральной музыки в спектакле?
26. Какое значение имеют шумы и звуки в спектакле?
27. Расскажите о классификации театральных звуков и шумов.
28. Определите основные функции театральных шумов и звуков. Приведите практические примеры.
29. Что такое грим?
30. Какие приемы гримирования вы знаете?
31. Основные направления реалистического грима и их характеристика.
32. Основные направления условного грима и их характеристика.
33. Что такое маска?



34. Что такое сценический эффект?
35. Какие виды сценических эффектов вы знаете?
36. Назовите простейшие способы создания статических световых эффектов.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Анджан, А. И. Грим в кино / А. И. Анджан, Ю. М. Волченецкий. – М. : Госкиноиздат, 1949. – Текст (визуальный) : непосредственный.
2. Базанов, В. В. Техника и технология сцены / В. В. Базанов. – Л. : Искусство, 1976. – Текст (визуальный) : непосредственный.
3. Барков, В. С. Световое оформление спектакля / В. С. Барков. – М., 1953. – Текст (визуальный) : непосредственный.
4. Бегак, Е. Музыкальное оформление спектакля / Е. Бегак. – М., 1952. – Текст (визуальный) : непосредственный.
5. Вархолов, Ф. В. Грим / Ф. В. Вархолов. – М. : Сов. Россия, 1964. – Текст (визуальный) : непосредственный.
6. Волынец, Г. С. Шумовые эффекты в театре / Г. С. Волынец. – Тбилиси, 1949. – Текст (визуальный) : непосредственный.
7. Глумов, А. Музыка в русском драматическом театре / А. Глумов. – М., 1955. – Текст (визуальный) : непосредственный.
8. Градова, К. В. Театральный костюм. Кн. 1 / К. В. Градова, Е. А. Гутина. – М. : ВТО, 1976. – Текст (визуальный) : непосредственный.
9. Дасманов, В. Музыкальное и звуковое оформление пьесы / В. Дасманов. – М., 1929. – Текст (визуальный) : непосредственный.
10. Джексон, Ш. Костюм для сцены : пособ. по изготовлению театрал. костюма / Ш. Джексон. – М. : Искусство, 1984. – Текст (визуальный) : непосредственный.
11. Евреинов, Н. Н. История русского театра с древнейших времен до 1917 года / Н. Н. Евреинов. – Нью-Йорк : Издательство имени Чехова, 1955. – Текст (визуальный) : непосредственный.
12. Захаржевская, Р. В. История костюма / Р. В. Захаржевская. – М. : РИПОЛ классик, 2005. – Текст (визуальный) : непосредственный.
13. Захаржевская, Р. В. Костюм для сцены : в 2-х ч. / Р. В. Захаржевская. – М. : Сов. Россия, 1973-1974. – Текст (визуальный) : непосредственный.
14. Извеков, Н. П. Сцена. Ч. 2 / Н. П. Извеков. – М., 1940. – Текст (визуальный) : непосредственный.
15. Искусство : совр. иллюстрир. энциклопедия / под ред. А. П. Горкина. – М. : Росмэн, 2007. – Текст (визуальный) : непосредственный.
16. Исмагилов, Д. Г. Театральное освещение / Д. Г. Исмагилов, Е. П. Древалёва. – М. : ДОКА Медиа, 2004. – 352 с. – Текст (визуальный) : непосредственный.
17. Как поставить спектакль : советы руководителю театрал. самодеятельности. – М. : Сов. Россия, 1962. – Текст (визуальный) : непосредственный.
18. Козюренко, Ю. И. Звукозапись в оформлении спектакля / Ю. И. Козюренко. – М., 1973. – Текст (визуальный) : непосредственный.

19. Козюренко, Ю. И. Основы звукорежиссуры в театре / Ю. И. Козюренко. – М. : Искусство, 1975. – Текст (визуальный) : непосредственный.
20. Любомудров, М. Федор Волков : биографич. повесть / М. Любомудров. – Л. : Дет. лит., 1983. – Текст (визуальный) : непосредственный.
21. Милютин, П. Музыкальное оформление драматического спектакля / П. Милютин. – Л., 1975. – Текст (визуальный) : непосредственный.
22. Михайлова, А. А. Образ спектакля / А. А. Михайлова. – М. : Искусство, 1978. – Текст (визуальный) : непосредственный.
23. Моров, А. Три века русской сцены / А. Моров. – М. : Просвещение, 1976. – Текст (визуальный) : непосредственный.
24. Очерки по истории русской музыки. – Л., 1956. – Текст (визуальный) : непосредственный.
25. Парфентьев, А. И. Звукозапись в оформлении спектакля / А. И. Парфентьев, Л. А. Демиховский, А. С. Матвеев. – М., 1956. – Текст (визуальный) : непосредственный.
26. Пожарская, М. Н. Русское театральное декорационное искусство конца XIX-начала XX века / М. Н. Пожарская. – М. : Искусство, 1970. – 411 с. – Текст (визуальный) : непосредственный.
27. Попов, В. А. Звуковое оформление спектакля / В. А. Попов. – М., 1953. – Текст (визуальный) : непосредственный.
28. Попов, В. А. Звуко-шумовое оформление спектакля / В. А. Попов. – М., 1961. – Текст (визуальный) : непосредственный.
29. Праздник : журнал. – 2005. – № 10. – Текст (визуальный) : непосредственный.
30. Селиванов, В. Театральная мебель / В. Селиванов. – М., 1960. – Текст (визуальный) : непосредственный.
31. Сосунов, Н. Н. Изготовление бутафории / Н. Н. Сосунов. – М. : Искусство, 1959. – Текст (визуальный) : непосредственный.
32. Справочная книга по светотехнике / под ред. Ю. Б. Айзенберга. – М. : Энергоатомиздат, 1983. – 472 с. – Текст (визуальный) : непосредственный.
33. Сцена : журнал. – 2008. – № 3. – Текст (визуальный) : непосредственный.
34. Сыромятникова, И. С. Искусство грима / И. С. Сыромятникова. – М. : Высш. школа, 1992. – Текст (визуальный) : непосредственный.
35. Штракин, В. И. Грим / В. И. Штракин. – М. : ВТО, 1971. – Текст (визуальный) : непосредственный.
36. Эскузович, И. В. Техника театральной сцены в прошлом и настоящем / И. В. Эскузович. – М. : Прибой, 1930. – Текст (визуальный) : непосредственный.

## Часть 3

# ЭТАПЫ РАБОТЫ РЕЖИССЕРА НАД СПЕКТАКЛЕМ

Чтобы состоялась в театре премьера,  
Долго готовят её костюмеры,  
Осветители, декораторы, драматург,  
Звукооператор, главный художник,  
Кассир, бутафоры,  
Много хороших актрис и актёров.  
Плотник, рабочие, токарь, гримёр,  
А отвечает за всё режиссёр.  
*Автор неизвестен*

## Введение

**Главная цель этой темы** – формирование у студентов верного представления о процессе «рождения» спектакля, о последовательности этапов его создания (технологии постановки).

В процессе обучения студент должен получить навыки создания спектакля, у него должна быть сформулирована главная мысль: *прежде, чем начать репетировать, необходимо обстоятельно подготовиться к работе над спектаклем самому – хорошо знать пьесу, иметь первичный образ внешней формы спектакля, разработать черновой вариант режиссерской экспликации и т.д.*

Заслуженный деятель искусств РФ, кандидат искусствоведения, профессор В.В.

Базанов (Санкт-Петербургская Театральная академия) пишет в своей книге «Техника и технология сцены» (стр. 183):

«Подготовка и выпуск спектакля – это самый важный и самый ответственный процесс работы, охватывающий все монтажные и производственные цеха театра. Юридически работа над новым спектаклем начинается с момента опубликования приказа по театру. Фактически она начинается гораздо раньше – с чтения пьесы, определения постановочной бригады.

**Процесс создания внешней формы спектакля разделяется на четыре главнейших этапа.**

**Первый этап** – это подготовительный период, в который входит творческая разработка оформления в эскизах и макете и разработка необходимой для производства документации. **Второй этап** – изготовление оформления и костюмов в производственных мастерских. **Третий** – сценические репетиции в выгородках, монтаж и подгонка декораций, монтажные, свето- звуко- музыкальные, просмотрные, прогонные репетиции.

И, наконец, завершающий, **четвертый этап** охватывает проведение генеральных репетиций, сдачу-приемку спектакля и заканчивается первым представлением – премьерой.

**Весь этот процесс протекает в строгой последовательности и тесной взаимосвязи.** Задержка или срыв какого-либо этапа неизбежно сказывается на планомерности развития других, нарушает установленные ритмы, что в конечном итоге может отрицательно повлиять на качество спектакля. Вот почему тщательная подготовка каждого этапа, большая организационная работа, дисциплина и ответственность всех работников так важны в театральном деле».

Процесс постановки спектакля во всех его составляющих мы будем называть **технологией постановки спектакля, т.е. выполнять все постановочные работы в строгой последовательности действий.**

Проследим всю технологическую цепочку процесса рождения спектакля.

Главное внимание уделим созданию художественно-техническому оформлению спектакля, т.е. вопросам сценографии.

## **Этап 1. ПРЕДВАРИТЕЛЬНАЯ РАБОТА РЕЖИССЕРА НАД ПЬЕСОЙ**

Основная цель этого этапа – формирование **форзамысла** (предварительного замысла) на уровне представлений и фантазий режиссера.

Этот этап включает в себя:

**1.** Чтение пьесы, на основании которого делаются **выписки о декорациях** (место действия), мебели, костюмах, реквизите, авторских (драматурга) указаний о времени действия (эпоха, время года, время суток), упоминания о свете, музыке, звуках, шумах и др.

Схематически это может выглядеть следующим образом:

**Общие вопросы** (год написания произведения, первая постановка и т.п.)

**Эпоха** (время, которое описано в пьесе. Основные события этого времени – из истории).

**Время действия** (время года, месяц, время суток, погода и т.д.).

**Афиша пьесы – перечень действующих лиц.**

**Декорации и мебель**

1. Выписка о декорациях из пьесы.

2. Выписка о мебели.

**Примеры выписок**

**А. Н. Островский**

### **КОМИК XVII СТОЛЕТИЯ**

Комедия в стихах, в трех действиях с эпилогом

*Действие происходит в 1672 году.*

*Три действия – в воскресенье, в петровское заговенье, 2 июня; эпилог – 4 июня.*

#### **Действие 1**

*Небольшая, чистая брусая (брусчатая) светличка (часть крестьянского жилища восточных славян, светлая парадная комната, преимущественно в верхней части дома. В богатых домах Древней Руси – помещение для женских работ) без печи, в доме Перепечиной, на Кисловке.*

*В левом (от зрителей) углу светлицы, в виде чулана, отгорожена тесовую филенчатую перегородкой спальня Натальи; дверь в нее сбоку, близ входной двери. По обе стороны окна: с той стороны, где спальня, - одно, а с другой – два.*

*Под окнами широкие лавки с полавочниками и изголовьем.*

*С правой (от зрителей) стороны, близ авансены, у конца лавки, стол на точеных ножках; у стола скамьи. У перегородки, с лица, сундучок.*

## **Действие 2**

*Палата (большое помещение, роскошно отделанное или предназначенное для каких-л. специальных целей: зрелищ, хранения произведений искусства и т.п. (на Руси IX-XIII вв.)) в государевом дворце, над аптекой.*

*В ней три двери: с правой стороны, в заднем углу, входная; с левой, тоже в заднем углу, в другую палату; в глубине – в комнату, назначенную для комедиантов. Посреди палаты невысокие подмостки, в виде четырехугольной площадки; сход с подмостков сзади к средней двери. Близ боковых стен скамьи. К задней стене, по обеим сторонам двери, приставлено несколько небольших рам перспективного письма, то есть декораций.*

## **Действие 3**

*Чистая изба в доме Кочетова. Посередине входная дверь; налево, у печки, дверь за перегородку, у двери поставец; направо под окнами лавка, у лавки стол, на котором большие и малые книги.*

**Анна Донатова**

## **СТАРУШКА И СМЕРТЬ**

**Пьеса без слов**

*Комната Старушки. Всё скромно, но аккуратно. Видно, что Старушка живёт тут совсем одна. По центру комнаты большое окно, за окном – снежная вьюга. Безмолвная, потому что окно плотно закрыто.*

*В углу комнаты, рядом с журнальным столиком, стоит продавленное кресло. На столике – только телефон, записная книжка, огрызок простого карандаша и большая старая выпускная фотография в массивной рамке.*

*На ней – улыбающиеся девушки в бальных платьях и молодые люди в элегантных костюмах.*

*В другом углу комнаты – большой обеденный стол, празднично сервированный на две персоны. На столе – бутылка шампанского и два бокала, свеженарезанные салатники и прочие домашние яства.*

*У одной стены стоит патефон, рядом с ним – стопка старых пластинок.*

*У другой стены – платяной шкаф.*

*По всей комнате много подсвечников со свечками, но они не горят.*

*Откинувшись в кресле, почти спиной к нам, сидит Старушка.*

*Повисшая без движения старческая рука, держит трубку телефона.*

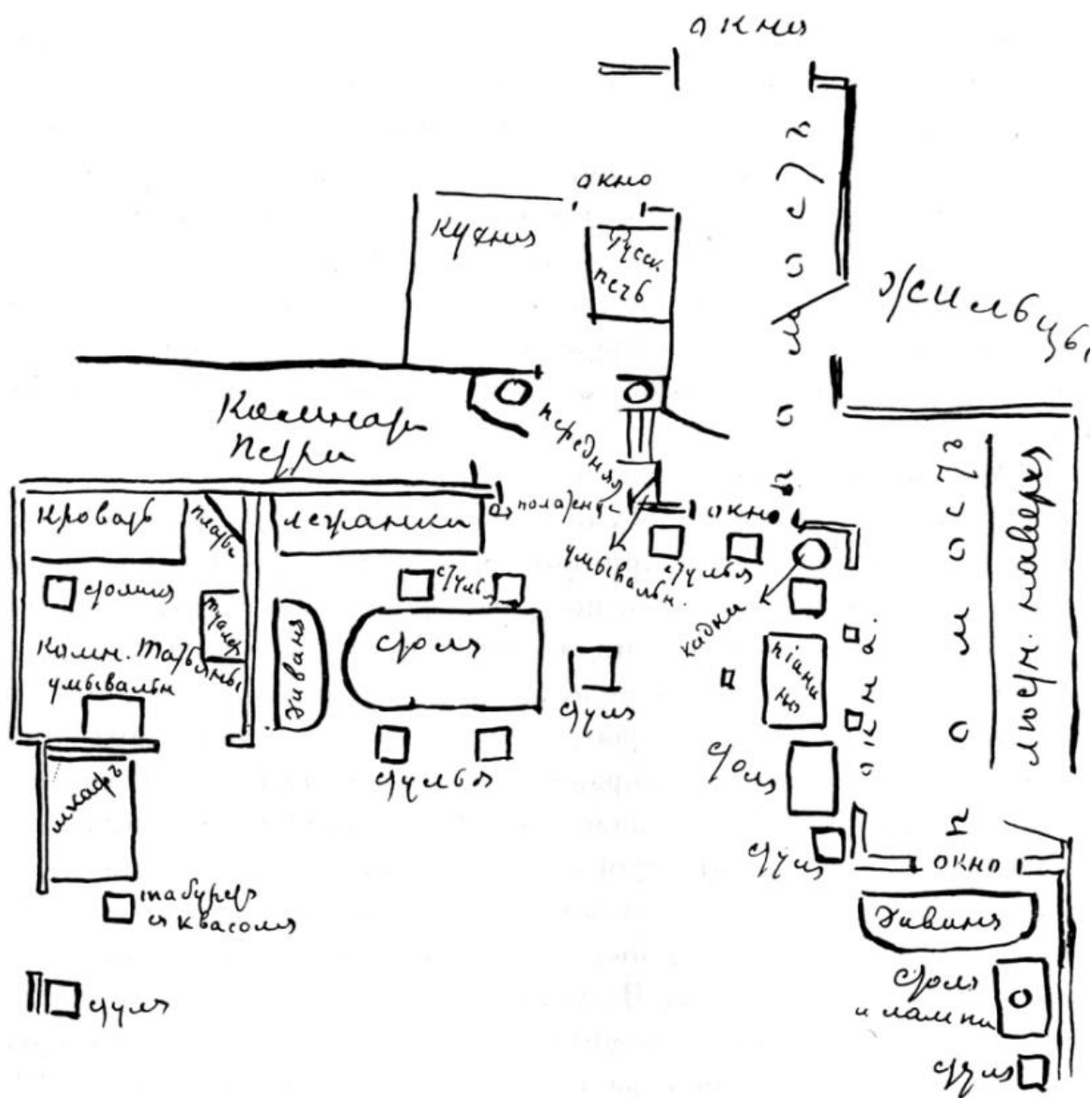
*Из трубки долго доносятся гудки. Кажется, что Старушка спит или мертва.*



**2. Создание простейших планировок (режиссерские «почеркушки»).**  
 Простейшие планировки – зарисовки будущего оформления спектакля по-картинно или по актам (декорации, мебель).

1. расположение декораций, мебели, способы их перемен и пр. (в соответствии с пьесой).
2. зарисовки реквизита.
3. форэскизы костюмов.
4. световые «почеркушки».
5. форэскизы грима.
6. планировки расположения звукошумовых приборов (по необходимости).
7. музыкальная экспликация (значение музыки, ее характер, музыкальные жанры, стиль и пр.)

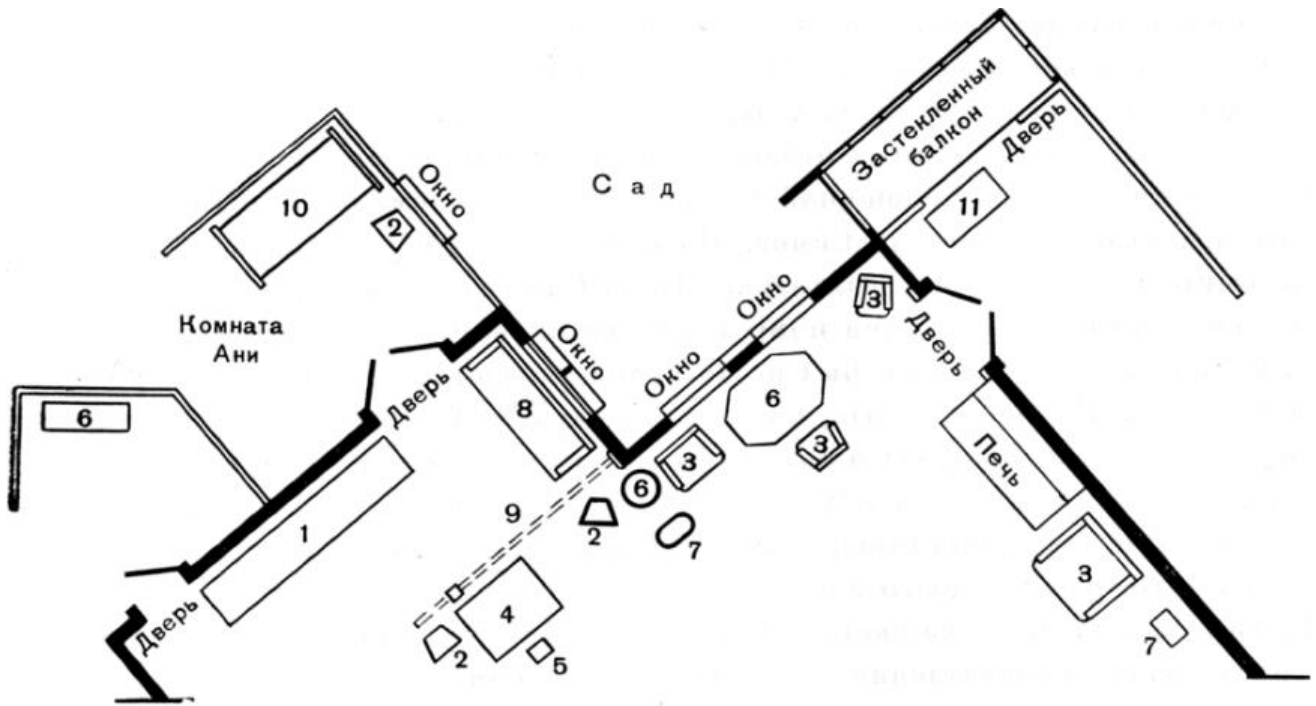
**Примеры планировок (режиссерских «почеркушек» – Ил. 1-7)**



**Ил.1.**

Страница режиссерского экземпляра К. С. Станиславского.  
 Планировка декорации к пьесе А. М. Горького «Мещане».  
 Московский Художественный театр. 1902



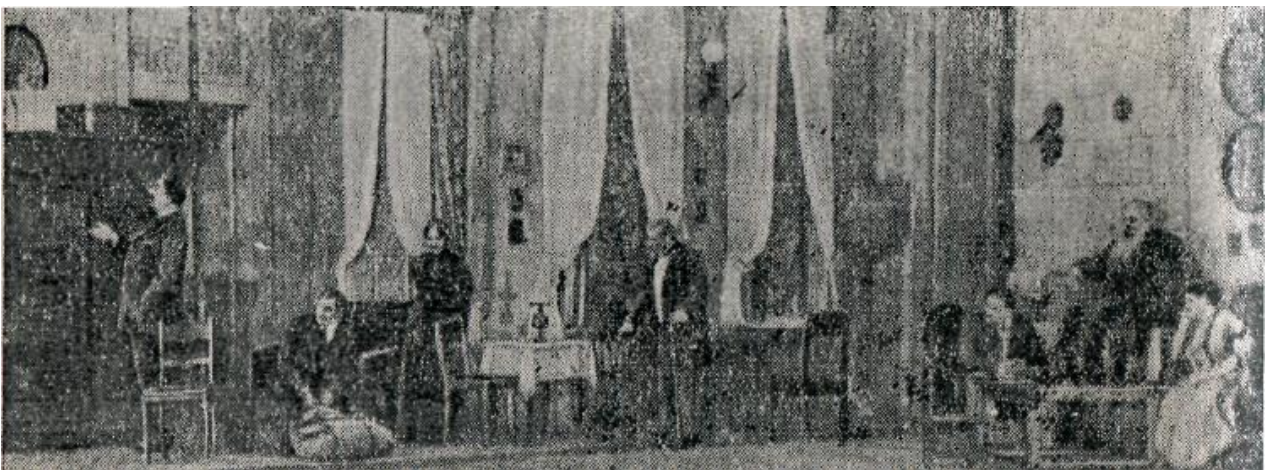


**Ил. 4.**

Планировка декорации I действия к пьесе А. П. Чехова «Вишневый сад». Московский Художественный театр. 1904. Художник В. Симов.

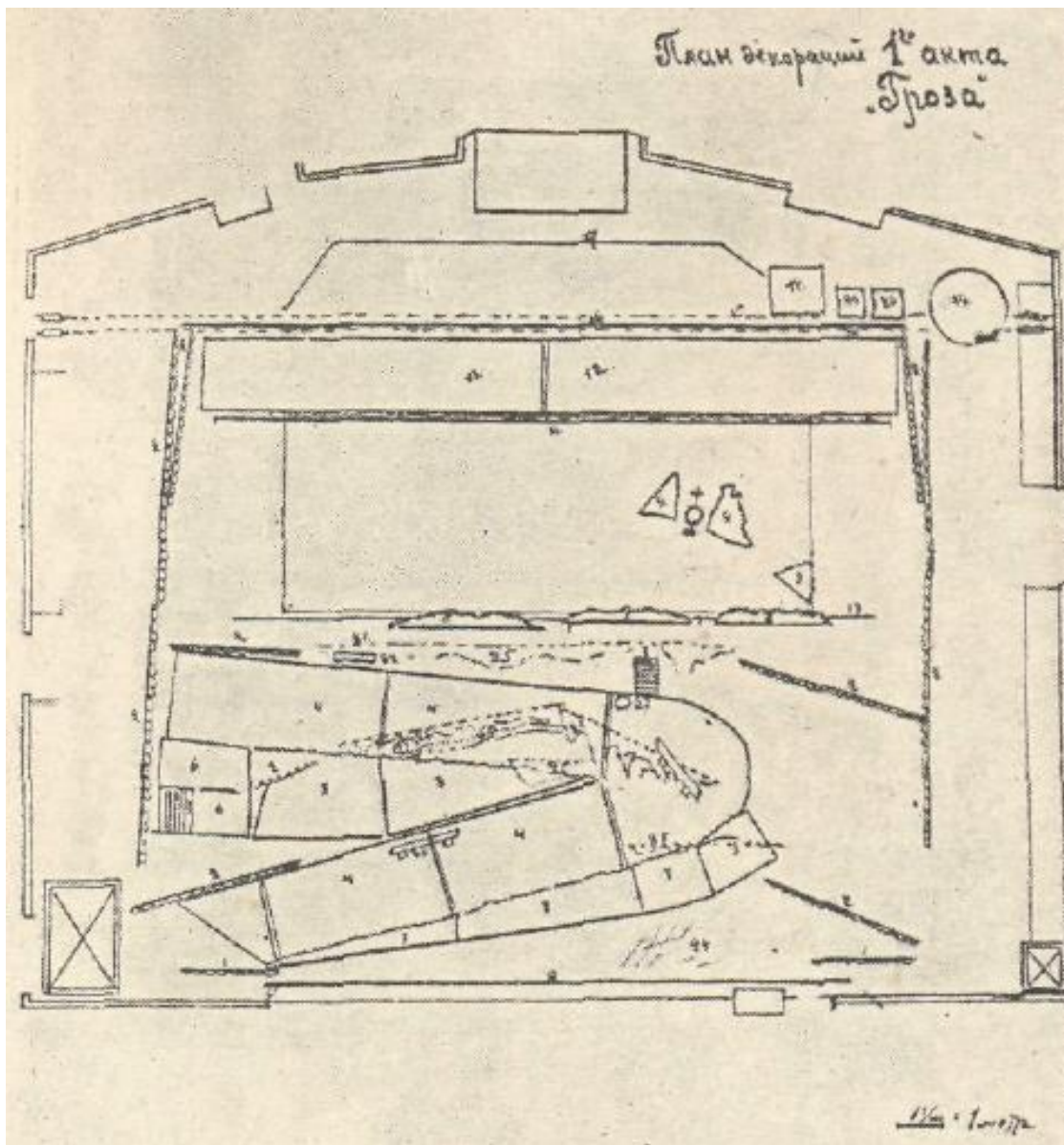
Акт I. Бывшая детская.

1 – книжный шкаф, 2 – стулья, 3 – кресла, 4 – детский столик,  
 5 – детский стульчик, 6 – столы, 7 – рабочий и туалетный столики,  
 8 – диван, 9 – штанга от занавески на стойке,  
 10 – кровать, 11 – сундук



**Ил. 5.** «Вишневый сад» А. Чехова. МХТ, пост. 1904 г., художник В. Симов. Акт I. Бывшая детская





**Ил. 6.**  
*«Гроза». Страница из режиссерского экземпляра,  
 составленного В. В. Глебовым  
 (Музей МХАТ СССР им. М. Горького)*

**Описание декораций 1-го акта:**

1. Бережок из черного бархата.
2. Боковые и верхние порталы – черный бархат.
3. Кулисы, боковики и падуги – тюлевые.
4. Заглушины – бережки к станкам, на поделке – зеленая листва.
5. Станки – дорога с наклоном в публику.
6. Полуовальный станок.
7. Добавочные станки для приготовления актеров на выход.
8. Лестница.
9. Зеленые бережки для маскировки аппаратуры.
10. Кусты зеленые около часовенки.
11. Купол часовенки.

12. Волга; тюль синий натянут отвесно на высоте 4 метров.
13. Белые подкладки под тюлем.
14. Тюль подвесной на всю сцену.
15. Натяжка Волги и бережка перед кальковым занавесом.
16. Натяжка бережка-зорьки за кальковым занавесом.
17. Кальковый занавес.
18. Ограждения за кальковым занавесом.
19. Квадратный барабан.
20. Круглый большой барабан.
21. Трещотки.
22. Стул для пианиста.
23. Фисгармония.
24. Скамьи.
25. Черное сукно – половики.
26. Падуги из зеленой листвы.
27. Ствол подвесного дерева.
28. Пни.
29. Мягкие и теплые половики.
30. Половик холщевый – дорожка.



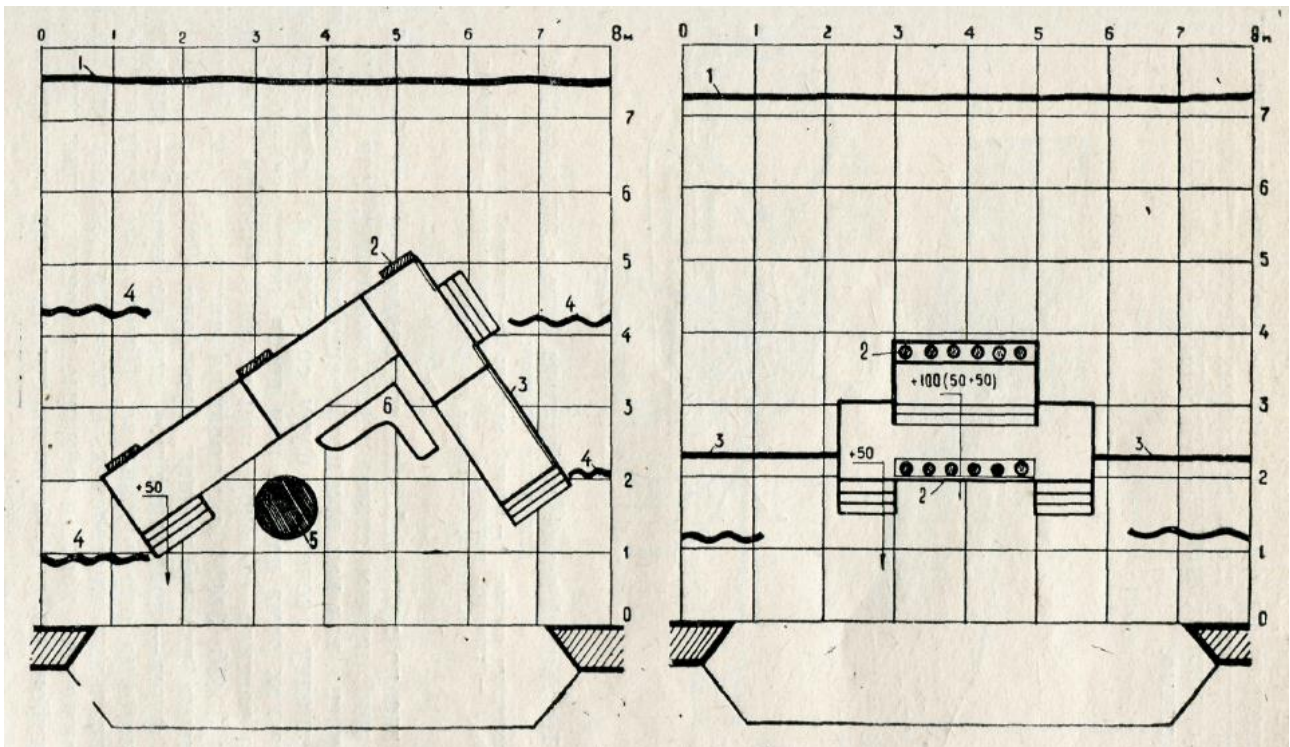
*Ил. 7. «Гроза» А.Н. Островского в МХАТ СССР  
им. М. Горького (1934г.)*

*Режиссеры Вл. И. Немирович-Данченко,  
И.Я. Судаков, художник И.М. Рабинович. 1 акт*

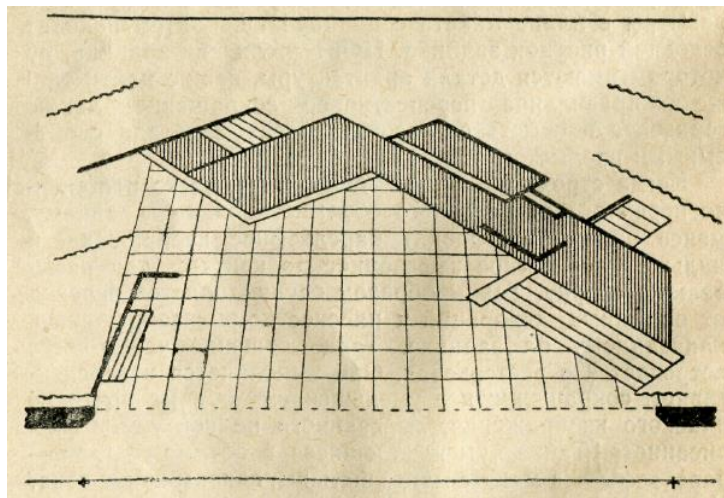
**Почеркушки могут быть выполнены и на плане сцены**, который в театре изготавливается типографским способом в большом количестве, так как он используется и в монтажном процессе (на нем показано окончательное расположение мебели, расстановки и развески декораций, как жестких, так и мягких).







**Ил. 10.** Планировки из набора станков и ступенек, выполненные на плане сцены: А (слева) – комната (холл) с колоннами: 1. станки; 2. пилястры; 3. стенка; 4. кулисы; 5. стол; 6. диван. Б (справа) – беседка: 1. станки; 2. колонки; 3 – балюстрада.



**Ил. 11.**  
Планировка декораций к спектаклю  
«Ромео и Джульетта».  
Художник Вильямс П. В.

### Реквизит

1. Создание общей выписки из пьесы по реквизиту.
2. Иконографический материал по реквизиту (фото, репродукции, эскизы).
3. Выписки по исходящему реквизиту по каждой картине.
4. Выписки по костюмному реквизиту.

### **Костюмы**

1. Выписка из пьесы (список действующих лиц, упоминания автора о костюмах и т.п.).
2. Иконографические материалы (фото, эскизы, репродукции и др.).
3. Список костюмов, распределение ролей.

### **Свет**

1. Выписки из пьесы упоминаний об освещении.
2. Общие принципы светового решения.
3. Описание необходимых электроприборов, их расположение и назначение.
4. Схема расположения электроприборов на планировке.
5. Световые почеркушки.

### **Шумы и звуки**

1. Выписка о шумах и звуках из пьесы.
2. Характер музыки, задачи ее использования.
3. Способы воспроизведения звуков и шумов в спектакле (шумовики, фонограмма, актеры).

### **Грим**

1. Описание грима персонажей.
2. Иконографический материал (фото, репродукции, зарисовки).

## **ПРИМЕР ПОЛНОЙ ВЫПИСКИ из пьесы**

(подготовлена при участии студентов 4 курса очного отделения (театральное творчество) колледжа 2015г.). Преподаватель сценографии А.М. Семенов.

**Н.А. Некрасов**

### **Осенняя скука** Деревенская сцена

#### **О пьесе**

Пьеса «Осенняя скука» является драматической переработкой «Деревенской скуки» – 2-й главы III части романа Н. Некрасова и А. Панаевой «Три страны света». Написанная в 1848г. (эта дата поставлена Некрасовым), пьеса была впервые опубликована автором лишь в 1856 г. в редактировавшемся им сборнике «Для легкого чтения».

Впервые «Осенняя скука» была поставлена в 1902г. на сцене Александринского театра. Премьера состоялась 11 января в бенефис М. Г. Савиной. Роль Ласукова исполнял В. Н. Давыдов. Инициатор постановки «Осенней скуки», писатель П. Гнедич, которому принадлежит честь открытия забытой некрасовской пьесы, впоследствии писал: «Мне попались, в старом литературном хламе, лет двадцать назад, несколько альманахов. Тогда же я наткнулся на пьесу Островского, не вошедшую ни в одно собрание сочинений драматурга – «Неожиданный случай», и на некрасовскую «Осеннюю скуку». Восхитившись ею, я предложил ее Савиной для ближайшего бенефиса... Я помню день первого

представления. Успех она имела огромный. Помню, как театралы и рецензенты не хотели верить, что пьесе более полувека от роду. Казалось, она написана только вчера».

При постановке «Осенней скуки» в 1902 г. зритель, воспитанный на театре Чехова, увидел в ней черты «драмы настроения». Вот как писал об этом постановщик пьесы П. Гнедич: «За полвека до Чехова, до того «театра настроения», что строил театр Станиславского в Москве, он (Некрасов) дал пьесу, где вой ветра, шум дождя, стук ставней, отпирание замков, беглые тени от фонарей, мелькающих во дворе, шлепанье шагов по грязи введено им как необходимый аккомпанемент к тексту...». «Да это точно вчера написано! Да это весь будущий Чехов!» – говорили театралы». (П. Гнедич. Некрасов-драматург. «Жизнь искусства», 1921, № 820).

«Осенняя скука» шла с неизменным успехом в театральном сезоне 1902-1903 г. в Петербурге на сценах Александрийского и Михайловского театров.

В советские годы она ставилась несколько раз – последняя постановка в юбилейные дни на сцене Ленинградского академического Государственного театра драмы им. А. С. Пушкина в 1946 году. (Более поздние постановки неизвестны).

**ДЕЙСТВУЮЩИЕ:**

Ласуков, помещик

Анисья, домоправительница

Максим, повар

Егор, дворецкий

Мальчик

Антип, кучер

Дмитрий, портной

Татьяна, скотница

*Действие происходит в деревне Ласуковке, в глухой осенний вечер.*

*Театр представляет комнату, выкрашенную синей краской. Две двери: одна прямо против зрителей, другая направо. Диван и перед ним круглый стол, на котором стоит единственная сальная свеча, сильно нагоревшая. На диване – пуховая подушка в белой наволочке. На этом диване дремлет Ласуков, худенький старичок лет пятидесяти, седой, со сморщенным и болезненным лицом. В передней, внутренность которой видна через полуотворенную дверь, спит, прислонив руки к столу и положив на них голову, мальчик в суконном казакине с красными сердцами на груди.*

**Декорации и мебель**

Павильон без потолка (3 стенки, две двери, окна – 2)

Диван

Круглый стол

Столик маленький в прихожей

Табуретка в прихожей

Несколько стульев

**Бутафория и реквизит** (без костюмного реквизита) – (выписка подготовлена при участии Е. Лисициной)

**Игровой реквизит**

Свеча сальная

Плошка для свечи или подсвечник

Пуховая подушка

Белая наволочка

Гитара

Ключ маленький (от ящичка с порохом)

Зеркало переносное маленькое

Соусник с ложкой

Грибной соус – *исходящий реквизит*

Очки Ласукова

Несколько старых книг в серо-синей обертке:

1. *Енгальчев П. Н., Простонародный лечебник, содержащий в себе пользование разных, часто приключаящихся болезней... М., 1799 (переиздан в 1801 и 1808 гг.)*

2. *Енгальчев П. Н. Русский сельский лечебник. М., 1810*

3. *Уден Ф. К. Наставление в скотских болезнях. СПб., 1801.*

*П. Н. Енгальчев и Ф. К. Уден – авторы популярных медицинских руководств конца XVIII – начала XIX в.*

Шуба Ласукова (старая, поеденная молью, в пыли, линяет клочьями)

Наперсток у Дмитрия (портного) на пальце

Панталоны со штрипками (из ремонта)

Токарный станок

Подпилочек

Рубаночек

**Костюмы** (выписка подготовлена при участии А. Николаевой)

**Ласуков**, помещик – у автора ничего нет по этому поводу.

**Анисья**, домоправительница – на плечи ее накинута пунцовая кацавейка, не закрывающая, впрочем, спереди платья, которое висит мешком на ее огромной груди. (*Кацавейка* – название происходит от русского «куцый». Это русская женская народная одежда 19 в.: **род кофты до колен** (или короче), с длинными рукавами и небольшим отложным воротником. Теплые кацавейки шились на меху и на вате, холодные – на подкладке. Сзади делали сборки. В середине 19 в. так же называлась модная зимняя женская одежда в виде короткой кофты, нередко бархатной, на ватной подкладке, с широкими рукавами, с закругленными внизу полами и меховой опушкой. Кроме того, в старину на Руси так называли немецкий фрак. Как предмет одежды, кацавейка вышла из употребления в начале 20 в.; само же слово, однако, сохранилось: им насмешливо называют не теплую, «куцую» - одежду). (Сандалов А. История костюма (словарь)).

Голова Анисьи довольно растрепана; в ушах ее огромные серьги, а на висках косички, закрученные к бровям и заколотые шпильками, от которых тянутся цепочки с бронзовыми шариками, дрожащими при малейшем движе-



нии. На ее белой и толстой шее два ряда янтарных бус, которые тоже трясутся и дребезжат.

**Максим**, повар – белый фартук, белая куртка

**Егор**, дворецкий

**Мальчик** – суконный казакин с красными сердцами на груди. (*Казакин (фр.) – название разных видов одежды во второй половине 18 в. во Франции распахиваемая женская кофточка с широкой баской, неглиже, в 19 в. во Франции жакет в талию для прогулок и визитов, на Руси полукафтан со сборками, прямым воротником, без пуговиц на крючках. Иногда казакином называли караю. В настоящее время так называют куртку (жакет) с длинными полями.*) (Сандалов А. *История костюма (словарь)*)

**Антип**, кучер – полушубок.

**Дмитрий**, портной – лысый человек средних лет, малого роста, с стальным наперстком на большом пальце. В руках его панталоны со штрипками.

**Татьяна**, скотница – на ногах коты (*просторная зимняя или домашняя обувь из войлока или сукна в виде коротких сапожек (преимущественно женских)*), шерстяные чулки, платок

**Предположения А. Николаевой по костюмам**

**Ласуков** – халат, рубашка, домашние туфли, штаны

**Дмитрий**, портной – жилет с большим количеством карманов

**Антип**, кучер – вязаная шапка.

**Музыка**

1. Пение Ласукова под гитару:

«По полтинничку на пиве пропивал,

Оттого-то и на съезжей побывал...» – очевидно, стилизация Некрасова, подражающая камаринской – плясовой песне, имеющей многочисленные варианты.

2. Пляска Мальчика под ту же мелодию.

**Звуки и шумы**

1. **На начало** – Со двора доносится завывание осеннего ветра и скрип ставней. Вдруг ветер, завыл сильнее, громче застучал ставнями.

2. **Ласуков проснулся**, зовет Мальчика – храп спящего мальчика

3. **После сцены со свечкой** – ветер продолжает выть

4. **Сцена с ключом от пороха** – шаги мальчика в сенях

5. **За ключом к Татьяне** – слышно на улице, как он бежит и шлепает по грязи.

6. После небольшого монолога Ласукова – слышно возвращение мальчика.

7. **Поход за ключом к матушке** – Мальчик уходит, и опять слышен топот его ног, к которому Ласуков прислушивается. Топот умолкает, а через две минуты слышится снова всё ближе и ближе.

8. **Мальчик возвращается** – скрип двери

9. **Ключ нашелся** – Мальчик, у которого лицо вытягивается от удивления, медленно отправляется в прихожую. Старичок ложится. Наступает тишина, нарушаемая только воем ветра и гулом проливного дождя.

10. **Начало сцены с шубой.** Приход Анисьи – Голова Анисьи довольно растрепана; в ушах ее огромные серьги, а на висках косички, закрученные к бровям и заколотые шпильками, от которых тянутся **цепочки с бронзовыми шариками, дрожащими при малейшем движении.** На ее белой и толстой шее два ряда **янтарных бус, которые тоже трясутся и дребезжат.**

11. **Ласуков.** Ну, так пускай принесут. – Прозвенев своими цепочками и булавками, Анисья медленно и в раздумьи уходит. Скоро во всем доме слышится глухая тревога: беготня, отрывистые голоса, отодвиганье ящиков, щелканье замков.

12. **Ласуков.** (прислушиваясь к общей тревоге и потирая руки). Ну, теперь пошли щелкать дверьми, отодвигать ящики, ключами греметь... засуетились, забегали... – Заслышав **тяжелые шаги Анисьи, он спешит принять спокойное выражение.**

13. **Анисья.** Ах, вы! (Качает головой, отчего ее **цепочки и шарики приходят в страшное движение.**) Уж всегда такой... как что вздумаете... Вот вздумал, право! (Уходит.)

Снова во всем доме начинается беготня и тревога, гораздо сильнее прежней... Со двора долетают голоса, хлопанье и скрипенье дверей.

14. **Является Анисья с шубой** на руках – звон ее цепочек и шариков и **тяжелые шаги.**

15. **Ласуков.** Нет, шубу-то покажи! – Анисья медленно подвигается вперед, причем шарики и цепочки звенят.

16. **Анисья** (громко и решительно). Да нельзя же вам в ней прогуливаться! Вот ее забыли в горенке... а таперича вот ее всю моль поел! - Проговорив это одним духом и без обычной протяжности, Анисья выпускает глубокий вздох, причем грудь ее сильно колыхается и цепочки на висках дрожат сильнее обыкновенного.

17. **Ласуков.** Поди сюда! – Старуха подходит, **стуча котами.**

18. **Анисья, Егор, старуха Татьяна, Антип и мальчик** в разных положениях стоят кругом остатков шубы, в облаке пыли и пуху. Свеча горит тускло. Ласуков сидит на краю дивана, с поникшей головой. – Со двора доносится вой ветра и гул дождя.

19. **Ласуков.** Итти. Поесть, напиться и лечь спать под тулупом. Что же вам больше делать? – Они молча уходят. Стучат коты. Тяжелые шаги Анисьи и звон ее цепочек и шариков.

20. **Ласуков...** Поет?

**Мальчик.** Да за ветром... А, вот слышно!.. – пение повара петухом сквозь вой ветра

21. После сцены с портным – Ветер продолжает выть, ставни скрипят, **дождь стучит в крышу и окна.**

22. **Ласуков.** Токарев!

*Является мальчик.*

Поддай станок! – Мальчик приносит небольшой токарный станок. Ласуков начинает пилить и строгать. Мальчик светит, стоя перед станком. **Однообразное визжание подпилка** скоро убаюкивает его. Он спит, слегка пока-

чиваясь, натывается животом на станок, толкает его. Ласуков дает ему щелчка и продолжает пилить. Постепенно рука его **пилит слабее и слабее**, наконец, вовсе замирает над станком. Рука мальчика также ослабевает и раскрывается. **Подсвечник с резким звоном падает на пол.** Свечка гаснет. Мальчик вздрагивает и продолжает спать. Ласуков также вздрагивает, на минуту открывает глаза и, переложив голову со станка на подушку, также продолжает спать!

#### **Свет**

1. Начало – круглый стол, на котором стоит единственная **сальная свеча, сильно нагоревшая.**

2. Поиски шубы – На потолке и стенах появляются светлые пятна, показывающие, что по двору ходят с фонарями.

3. Финал. Подсвечник с резким звоном падает на пол. – Свечка гаснет.

**Грим** (Выписка составлена при участии В. Меденцевой)

**Ласуков**, помещик – худенький старичок лет пятидесяти, седой, со сморщенным и болезненным лицом. Грим пожилого человека.

**Анисья**, домоправительница, 30 лет – очень полная, с **белой болезненной пухлостью в лице.** Голова Анисьи довольно растрепана; в ушах ее огромные серьги, а на висках косички, закрученные к бровям и заколотые шпильками, от которых тянутся цепочки с бронзовыми шариками, дрожащими при малейшем движении. **На ее белой и толстой шее** два ряда янтарных бус, которые тоже трясутся и дребезжат.

**Максим**, повар – 40 лет. Грим человека средних лет со следом муки на щеке.

**Егор**, дворецкий – старый человек, низенький, с красным лицом, плешивый. Грим пожилого человека. Лысый парик.

**Мальчик** – грим мальчика 13-15 лет (заспанное лицо).

**Антип**, кучер – высокий и плотный человек средних лет, в полушубке. Грим человека средних лет.

**Дмитрий**, портной – лысый человек средних лет, малого роста, с стальным наперстком на большом пальце. Грим человека средних лет.

**Татьяна**, скотница – старуха лет 70, в платке и огромных котях, надетых на толстые шерстяные чулки. Старческий грим.

На основании этих данных, фантазии режиссера и художника рождается замысел, создается режиссерская экспликация, готовятся эскизы, макет и создается оформление спектакля во всех его компонентах.

## **Этап 2. ФОРМИРОВАНИЕ ЗАМЫСЛА**

Этот этап включает в себя работу режиссера с художником и художника с режиссером. Главной целью этого этапа является совместный поиск решения оформления спектакля, т.е. его внешней формы.

Последовательность этого этапа выглядит следующим образом:

- Сговор – передача художнику своих видений внешней формы будущего спектакля.

- Разработка форэскизов.
- Уточнения, согласования и т.д.
- Разработка «чистовых» эскизов оформления, костюмов, грима, зарисовок бутафории, афиши, программы, буклета, макета и т.п.

### Примеры:

**Эскизы** (с фр. *предварительный набросок*) – информация, необходимая режиссеру и художнику для нахождения общих точек зрения на пьесу, для определения направления работы над созданием среды будущего спектакля, ее пространственно-стилевых особенностей.

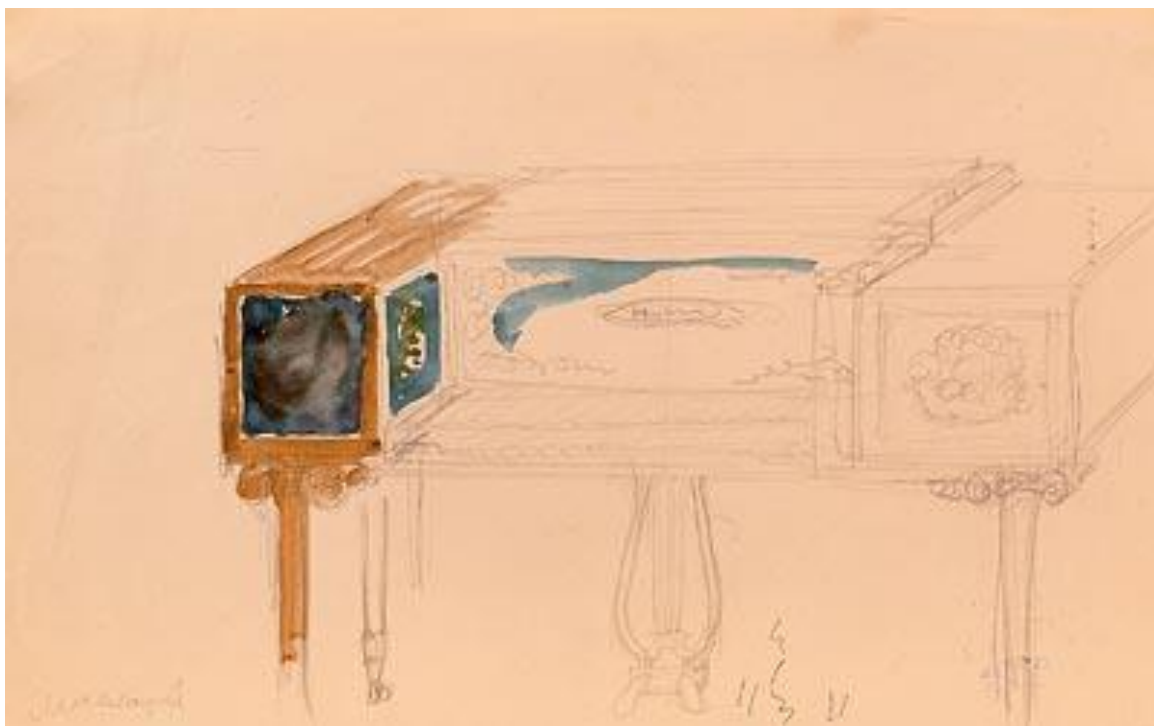
Виды эскизов: предварительные (форэскизы, почеркушки, наброски), чистовые (выставочные).

Чистовые эскизы, адресованные всему коллективу на сдаче и во время работы над оформлением должны нести полную информацию о характере пространства, форме и цвето-фактуре заполняющих пространство предметов, о световом решении спектакля. Эскиз изображает настроение, атмосферу, характер световых состояний отдельных моментов спектакля. Выполняется в масштабе пропорционально формату портала сцены (**Ил. 12-15**)



**Ил. 12.**

Эскиз декораций и планировка  
к постановке пьесы В. Гюго «Эрнани».  
XIXв.



*Ил. 13. Фортепяно.  
Черновой набросок.  
© Александр Головин.  
Маскарад 1917*



*Ил. 14.  
К.С. Петров-Водкин. Эскиз декорации  
«Келья в Чудовом монастыре»  
к спектаклю «Борис Годунов» А.С. Пушкина*

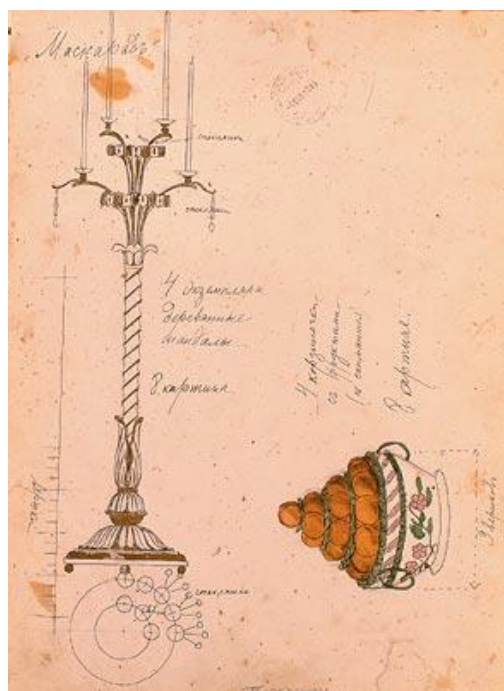




**Ил. 15.** Форэскизы оформления к спектаклю по пьесе  
М. Горького «Мещане». Художник – Е. А. Рыжова.  
Учебный театр колледжа. Февраль 2009

**Бутафория и реквизит (Ил. 16-20)**

*На столах угощенье заморское  
Аппетитное, вкусное, сдобное  
Почему же оно не съедобное  
Потому что оно бутафорское.  
Автор неизвестен*



**Ил. 16.**  
*Шандал и корзинка с фруктами.  
Эскиз бутафории.  
© Александр Головин. Маскарад  
1917*



*Ил. 17. Мороженое, фрукты*



*Ил. 18. Фрукты*



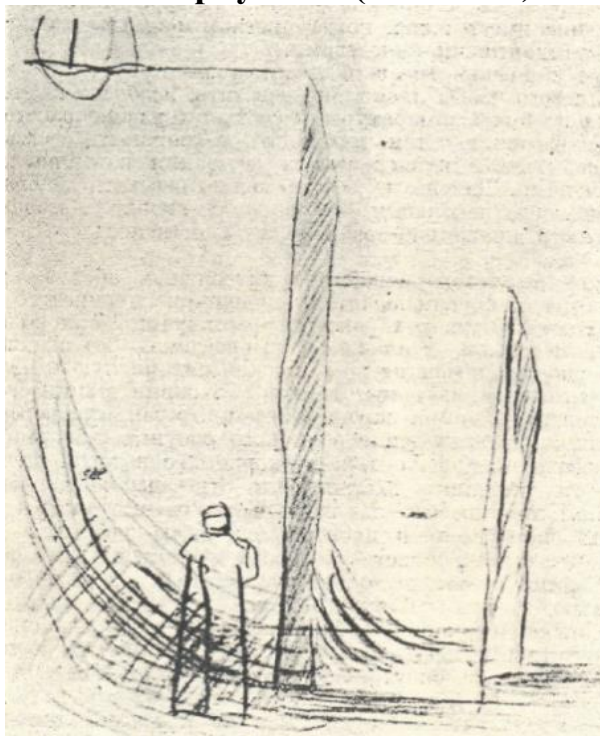
*Ил. 19. Рыба*



*Ил. 20. Кубки*

## Свет

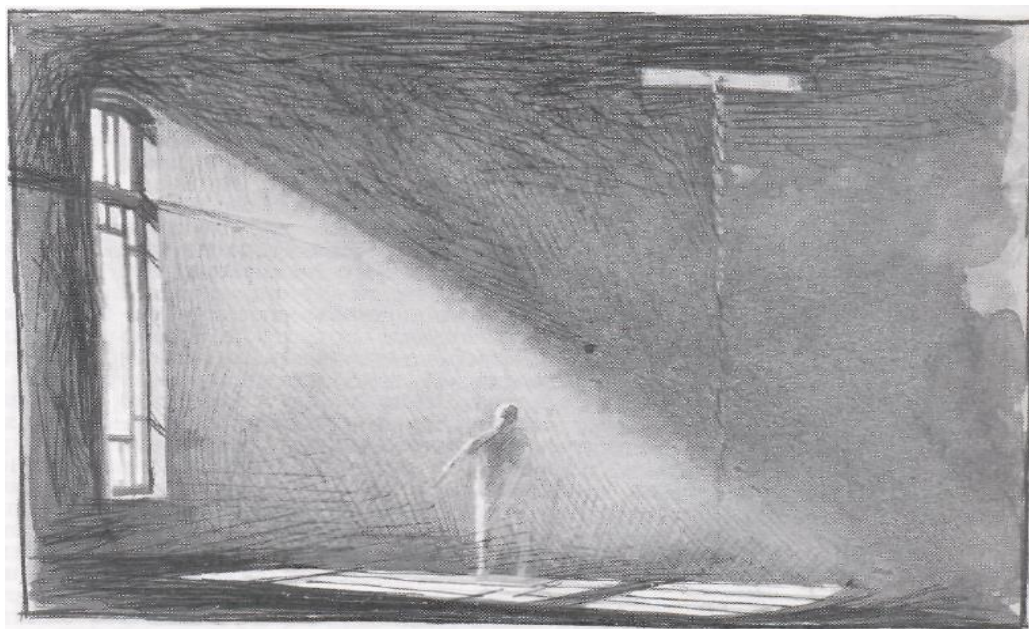
### Примеры световых «почеркушек» (Ил. 21-23)



**Ил. 21.**

*Г. Крэг. Наброски освещения сцены  
в «Гамлете» Шекспира. МХАТ 1910*

**Световой эскиз, дающий полный и точный образ света.**



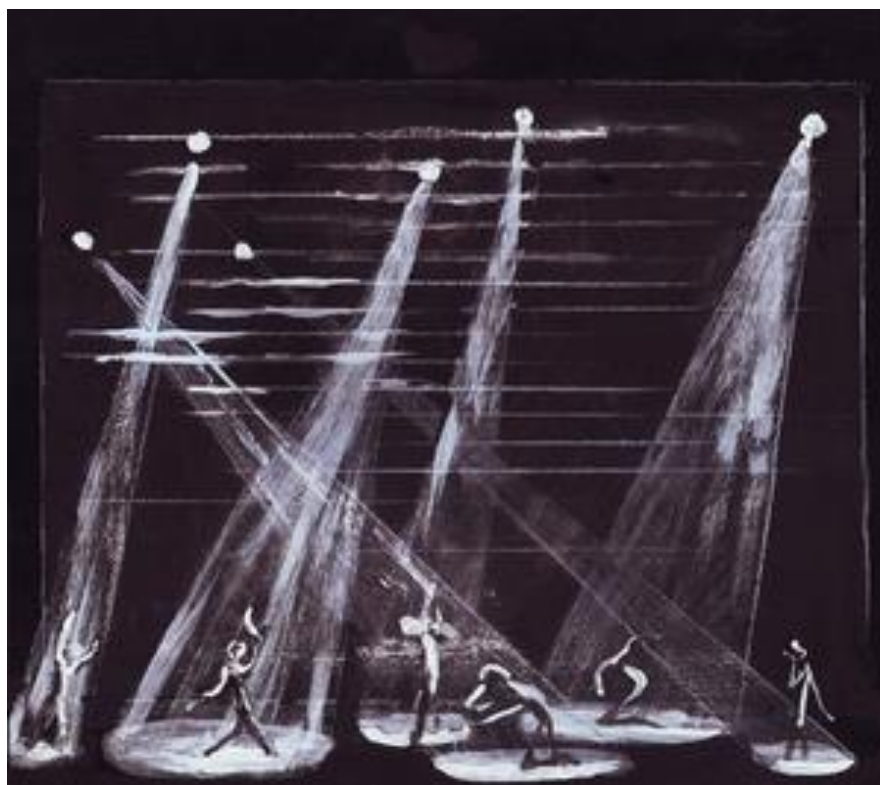
**Ил. 22. Выход героя в полосу света из окна.**

*Полоса идет по небольшой диагонали.*

*В отверстие потолка проходит вертикальный луч прожектора.*

*Затем также включается галогенный прожектор*





*Ил. 23. Световой эскиз*

Эскизы персонажей (чаще просто эскиз костюма) – как правило, выполняются «под конкретного исполнителя».

### Примеры эскизов костюмов (Ил. 24-39)



Эскиз оперных костюмов XVII в.  
(Париж, Национальная Опера).

Costume d'opéra du XVII-e siècle.  
(Paris, Musée de l'Opéra).



Бюше: Эскиз оперного костюма XVIII в.  
(Париж, Национальная Опера).

Boucher: costume d'opéra du XVIII-e siècle.  
(Paris, Musée de l'Opéra).

*Ил. 24-25. Эскизы костюмов Парижской оперы XVII-XVIII вв.*



**Ил. 26.**  
 Слуга. Эскиз костюма

© Сергей Эйзенштейн. Макбет. 1922



**Ил. 27.**  
 Привратник. Эскиз костюма.



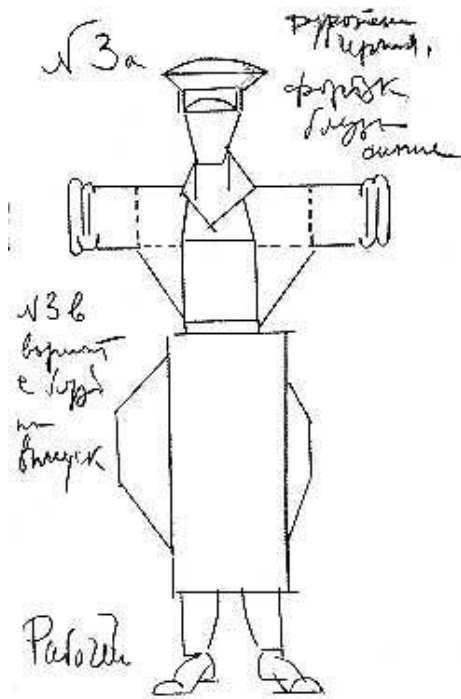
**Ил. 28.**  
 Арбенин. Эскиз костюма

© Александр Головин. Маскарад. 1917



**Ил. 29.**  
 Казарин. Эскиз костюма





**Ил. 30.**

Эскиз прозодежды. Рабочий.

© Любовь Попова. Великодушный рогоносец (1922)



**Ил. 31.**

Прозодежда актера №6

© Любовь Попова. Великодушный рогоносец (1922)

Н.В. Гоголь. «Ревизор». Эскизы костюмов. Учебный театр колледжа. 2007 г. Художник Ксения Кукарина. Москва. Режиссер В. Беляйкин. Москва. Актерский курс Народного артиста России, профессора Н.А. Горохова.



**Ил. 32.**



**Ил. 33.**



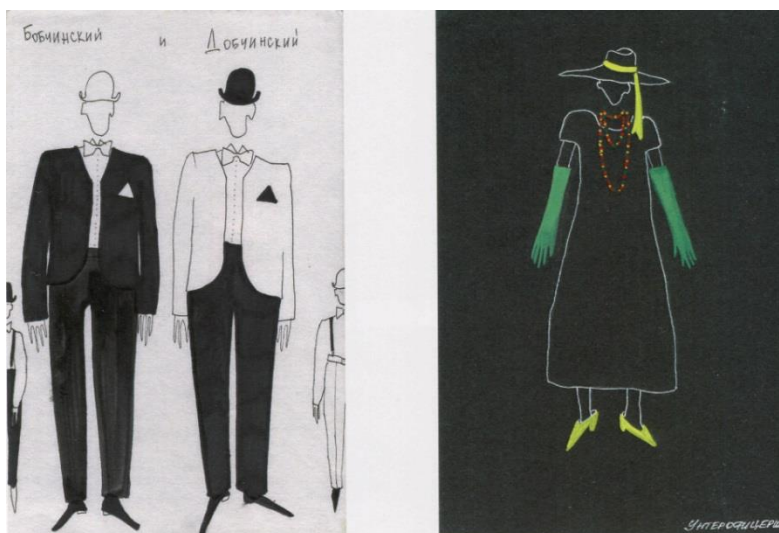
**Ил. 34.**



**Ил. 35.**



**Ил. 36.**



**Ил. 37.**



**Ил. 38.**

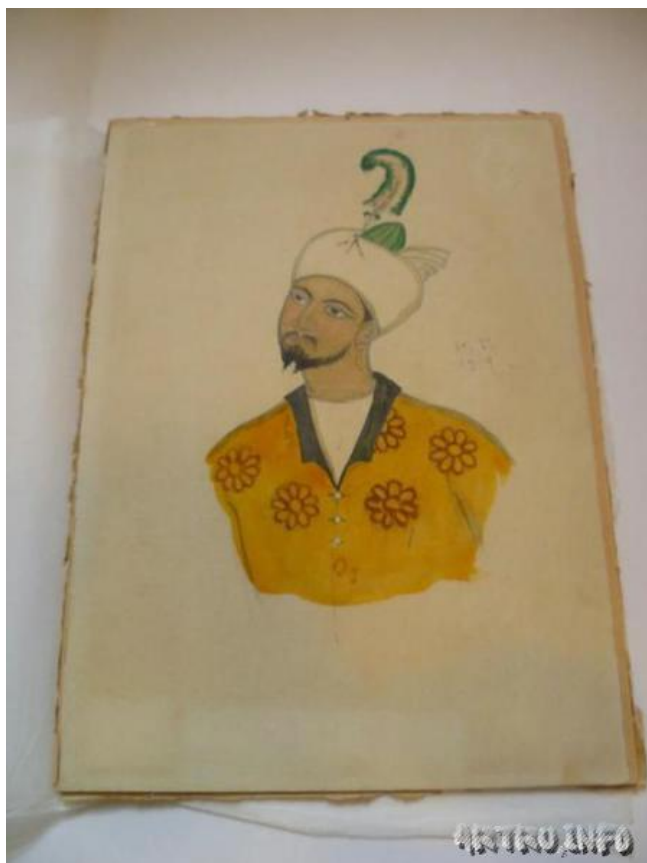


**Ил. 39. Зарисовки обуви**



Эскизы, зарисовки, фото грима (Ил. 40-47)

*Я усы наклею прочно  
Грим возьму, парик достану  
И на дядю Кузю точно,  
Я тогда похожим стану.  
Автор неизвестен.*



**Ил. 40.**  
*Билибин И.Я. Эскиз грима.  
Индийский гость. «Садко»*



Всеми любимым артист  
**Георгий Милляр.**



**Ил. 41-43.**  
Он же **Баба Яга**



Он же **Кощей  
Бессмертный**



*Ил. 44. Искусство грима*



*Ил. 45.*

*Грим Белого клоуна*



*Ил. 46.*

*«Я – клоун»*



*Ил. 47.*

*Грим Рыжего клоуна*

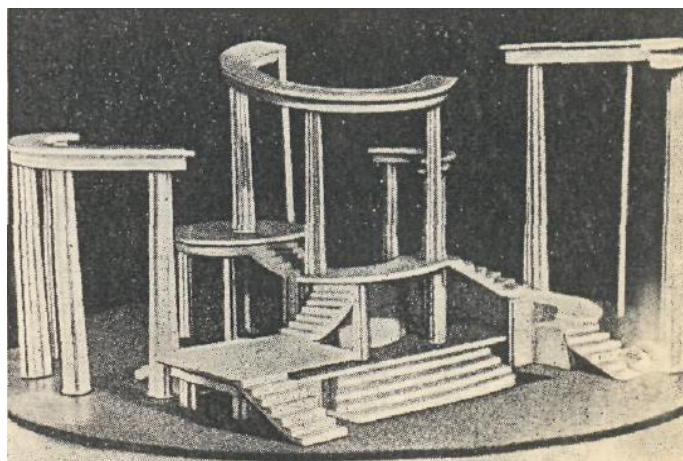
**Макет** – изобразительная информация, раскрывающая материальную часть пространственного оформления спектакля. Макет – уменьшенное (в масштабе 1:20) материально-фактурное изображение всех предметов, составляющих оформление спектакля. Выполняется со всеми подробностями: перестановками мебели, декораций, изменениями света и т.д. Макет показывает, из каких материальных элементов будет состоять оформление спектакля, а эскизы показывают, как будет выглядеть это оформление в различных световых состояниях (Ил. 48-53).



*Ил. 48. Л. С. Попова.*

*Макет установки для трагического фарса  
Ф. Кроммелинка «Великодушный рогоносец»  
в Театре им. В. Э. Мейерхольда. Москва. 1922*





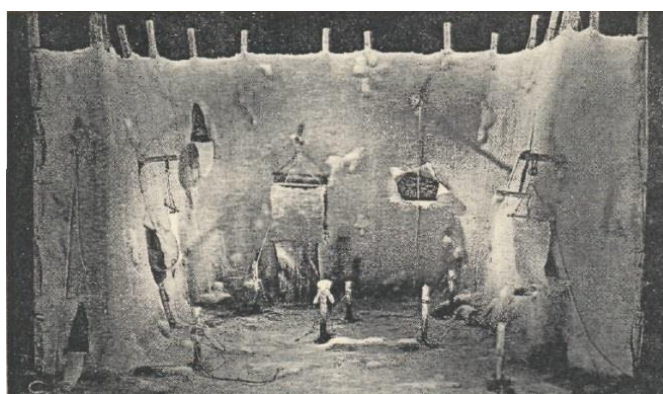
**Ил. 49.**

*Макет вращающейся симультанной декорации  
И. Рабиновича к спектаклю «Лисистрата».  
Музыкальная студия МХАТа. 1923*



**Ил. 50.**

*Э. Змойро. Макет декорации к спектаклю  
Центрального детского театра  
«Коньки» по пьесе С. В. Михалкова. 1976*



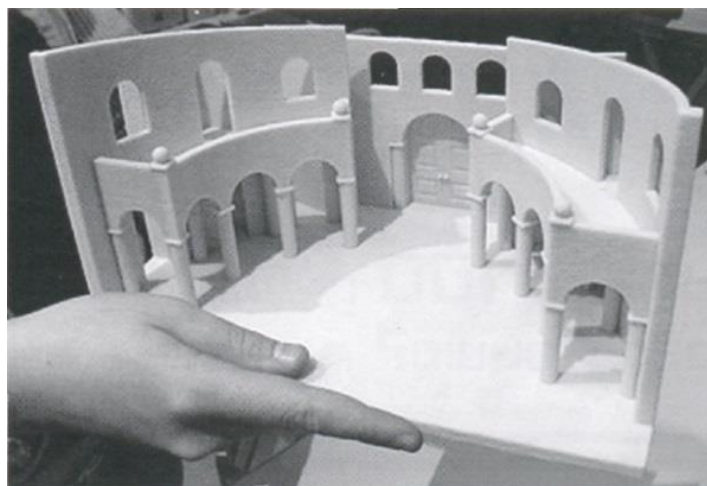
**Ил. 51.**

*Макет декорации к спектаклю  
«История лошади» по рассказу Л. Толстого «Холстомер».  
Режиссер – Г.А. Товстоногов.  
БДТ им. М. Горького. 1989*



**Ил. 52.**

*Макет декорации к спектаклю  
по пьесе В. Шекспира «Король Лир».  
Александр Глазунов. 1999*



**Ил. 53.** Современный макет 2005

### **Реклама (эскизы афиши, программы, буклета и т.п.)**

**Реклама** (лат. – кричать, выкрикивать) – 1. оповещение населения о лицах, товарах и услугах с целью создания их популярности формирования покупательского спроса или высокого рейтинга; 2. информирование населения о его правах и обязанностях, например, реклама, призывающая к участию в выборах или уплате налогов.

С точки зрения современного театрального менеджмента – это информация о потребительских свойствах товаров и видах социально-культурных услуг с целью их реализации и создания спроса на них, а также популяризации произведений литературы, искусства, культуры. Реклама в этом случае – инструмент, с помощью которого потребителю (зрителю), клиенту дается такая информация, которая побуждает его к потреблению этих социально-культурных услуг.

Таким образом, реклама – средство информирования населения о предстоящем спектакле.

Все виды и формы рекламы по своему содержанию отвечают на следующие вопросы:

- **Кто?** (наименование театра, постановщики).
- **Что?** (название спектакля, жанр)
- **Где?** (место)
- **Когда?** (день и время начала спектакля, время продажи билетов)
- **На каких условиях?** (платно, бесплатно, по какой цене)
- Другое (текстовая информация или изображение)

**Основными видами и формами рекламы** являются афиша, приглашенный билет, объявление, программа, буклет, листовка, флаерс и т.д. Сюда же входят различные растяжки, баннеры, и пр., одновременно являющиеся элементами оформления. Отдельное место занимают в рекламировании СМИ (теле и радиореклама видео- и радио-клип).

### Примеры рекламы (Ил. 54-59)



**Ил. 54.**

*Афиша маскарада  
«Торжествующая Минерва».  
Режиссер Ф.Г. Волков. 1763*





*Ил. 55. Афиша оркестра  
Владимирских рожечников  
в Париже. Конец XIX века*



*Ил. 56.  
Эйзенштейн С.М.  
Эскиз афиши театрального «капустника».  
МХАТ. 1929*





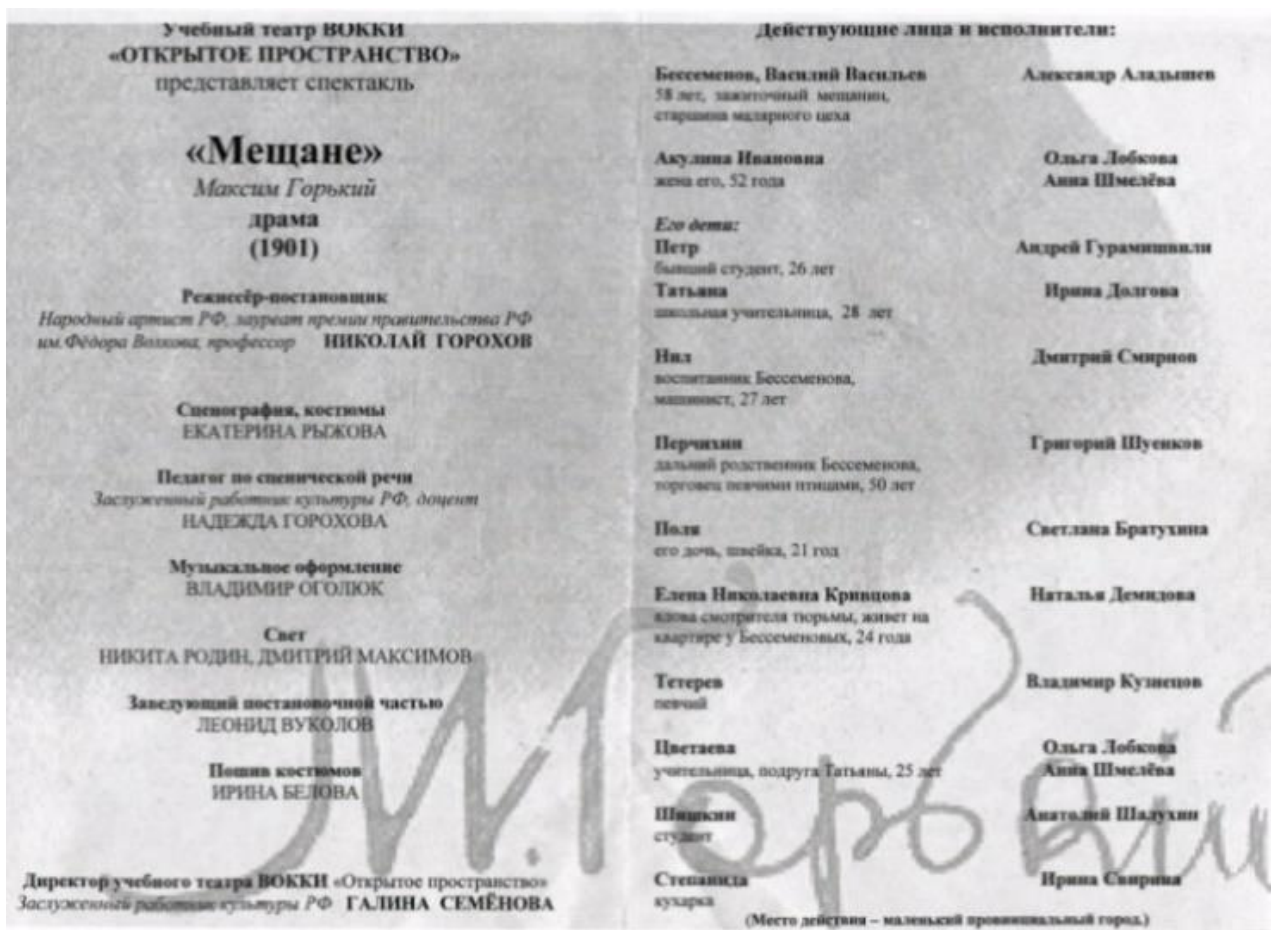
**Ил. 57.**

*Акимов Н.П. – Афиша к спектаклю  
Е. Шварца «Тень».  
Ленинградский театр комедии*



**Ил. 58.**

*Новосибирский Академический  
молодежный театр «Глобус»*



Ил. 59.

Программа спектакля «Мещане».  
Учебный театр колледжа. 2009

### Реклама в СМИ (ТВ, радио, пресса).

**Телереклама** – выполняется в виде короткого сюжета, небольшого по времени, но насыщенного и яркого по форме и содержанию, отснятого организаторами будущего мероприятия или заказанного на ТВ, отражающего, как правило, содержание будущего праздничного события, информацию о времени и месте проведения, процесс подготовки (своеобразный репортаж с творческой площадки) и другую информацию.

Иногда в целях рекламы на ТВ может быть использована так называемая «бегущая строка» – короткий информационный текст на фоне какого-либо изображения (во время фильма, новостных программ и собственно в рекламе).

**Радиореклама** – звуковая фонограмма того же содержания, что и телереклама.

## ПРИМЕРЫ РЕКЛАМЫ В СМИ

### РЕКЛАМА В ГАЗЕТУ

**«20. 12. 20... г.  
приглашаем  
в ДК «Спутник» г. Вязники, ул. Благовещенская, 18  
на премьеру спектакля  
по пьесе К. Драгунской  
Как стать счастливым?..**

**Если вас волнуют проблемы, отношений детей и родителей,  
если вы равнодушны к судьбе своего ребенка...**

**Ответ для себя вы найдете, посмотрев спектакль**

**Режиссер-постановщик, преподаватель театральной группы  
Владимирского областного колледжа культуры и искусства,**

**Заслуженный работник культуры РФ**

**Ф. Г. Лащиновский**

**Начало в 19 часов**

**Стоимость билета – 10 рублей»**

### РЕКЛАМА НА РАДИО

**Звучит запись отрывка из спектакля**

(после записи)

«Вы прослушали отрывок из спектакля по пьесе Ксении Драгунской «Как стать счастливым?..», который состоится 20 декабря 20... года во Дворце культуры «Спутник», г. Вязники, улица Благовещенская, дом 18. Спектакль в двух действиях, продолжительность – 2 часа.

**Вечная волнующая проблема отношений родителей и детей, жестокий мир, ломающий психику подростка... Но не все так плохо! В маленькой деревушке Обажалово вы приобретете покой, хороших друзей и будете счастливы...**

Режиссер-постановщик спектакля – преподаватель театрального отделения Владимирского областного колледжа культуры и искусства, заслуженный работник культуры РФ Федор Григорьевич Лащиновский.

В спектакле заняты студенты 4-го курса театрального отделения колледжа.

Начало спектакля в 19 часов.

Стоимость билета – 10 рублей.

Открыта предварительная продажа билетов.

Касса работает ежедневно с 11 до 19 часов»

## РЕКЛАМА НА РАДИО Вариант 2

1 декабря 20.... года в Доме культуры поселка Добрятино состоится премьера спектакля в 2-х действиях по пьесе Ксении Драгунской «Как стать счастливым?..»

Сюжет спектакля, как ни странно,  
Нам предложил задуматься печально,  
Как плохо быть непонятым родными:  
Отцом и матерью своими.  
Лишь только ласка, нежность, дружба –  
Не так уж много всем и нужно –  
Помогут всем решить проблему века,  
Чтоб стать счастливым человеком!

Режиссер-постановщик спектакля – преподаватель Владимирского областного колледжа культуры и искусства, заслуженный работник культуры РФ Федор Григорьевич Лащиновский.

Исполнители – студенты 4-го курса театрального отделения колледжа.

Начало спектакля в 15 часов.

Цена билета – 7 рублей.

Билеты продаются в кассе ДК.

### ТЕКСТ РЕКЛАМЫ ДЛЯ АФИШИ

#### СДК станции Вековка

1. 12. 20.... г.

начало в 13 и 17 часов

**Впервые на нашей сцене!**

**Ксения Драгунская**

**Как стать счастливым?..**

**(драма в двух частях)**

**Вопрос, который волнует всех – и взрослых, и их детей-подростков**

**Выхода нет?!..**

**Смотрите и ...решайте сами!**

**Режиссер спектакля – заслуженный работник культуры РФ –**

**Ф. Г. Лащиновский**

**В спектакле заняты студенты 4-го курса театрального отделения**

**Владимирского областного колледжа культуры и искусства**

**Цена билета 15 рублей**

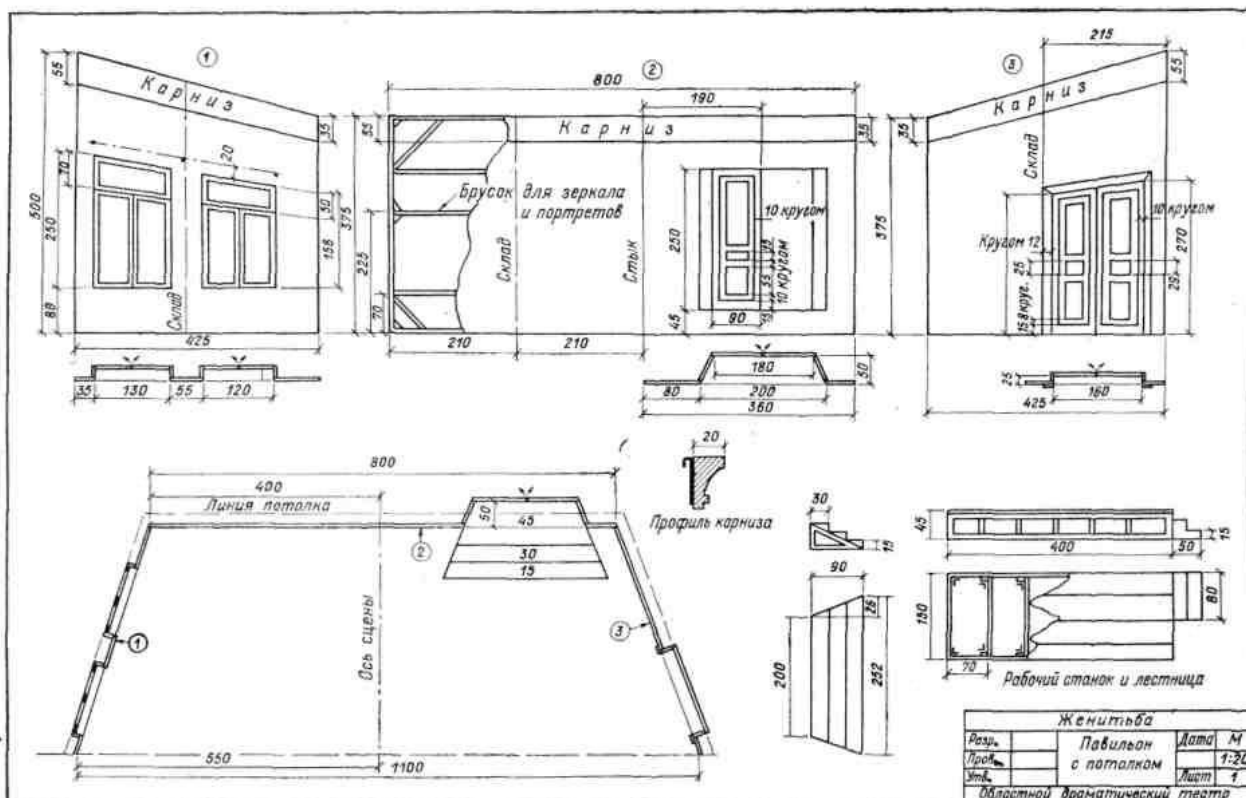
**Удачного вам просмотра!**

*Из Семенов, А. М. Основы драматургии досуга : учеб. пособ. / А. М. Семенов. – Владимир : Изд-во ВлГУ, 2007. – Текст (визуальный) : непосредственный.*



- Согласование всех материалов с режиссером
- Работа с завпостом (разработка «первичной» документации: рабочие чертежи, технологическое описание, график постановочных работ, способы монтировки, предварительная смета расходов и др. – Ил. 60).

### Пример рабочего чертежа



Ил. 60. Чертеж декорации

**Технологическое описание** – полный перечень всех предметов оформления спектакля и краткое описание технологии их изготовления.

**Технологическое описание** отвечает на вопросы:

- Что? (какие изделия)
- Как? (технология их изготовления)
- Из каких материалов?

Технологическое описание составляется заведующим постановочной частью театра и художником спектакля. В нем дается полный перечень всех предметов оформления и краткое описание технологии изготовления. Во второй части технологического описания приводятся все расходные материалы и их стоимость.

## Пример технологического описания

Утверждаю

Директор театра (ДК) \_\_\_\_\_

«\_\_» \_\_\_\_\_ 20\_\_ г.

Технологическое описание спектакля \_\_\_\_\_

(автор, название, режиссер)

Наименование изделия	Кол-во	Площадь	Рисунок	Описание изготовления
Павильон из 4-х стен, с двумя дверьми и двумя окнами. Перспективный. Наверху стен – объемный карниз. Окна и двери работающие.	1	60 м <sup>2</sup>	Прилагается	Жесткий, под холст. С обратной стороны оклеить бумагой. Роспись клеевой. Двери оклеить бязью. Коробка центральной двери разборная. Коробка левой двери – вставная с наличником. Окраска дверей и окон маслом. Рамы окон затянуть тюлем. Карниз навесной на крюках, оклеить тиком. Окраска клеевой.

*Технологическое описание (первая половина)*

*Вторая половина технологического описания:*

Наименование расходных материалов	Единица измерения	Количество	Цена за единицу	Сумма
Доски	М <sup>3</sup>	0,8	6000	4800
Фанера	Лист	10	100	1000
Гвозди	Кг	2,5	150	375
Бумага	Кг	6	100	600
Клей	Кг	0,6	500	300
Мука	Кг	2,5	50	125
Петли	Шт.	25	50	1250
Краски	Кг	12	100	1200
Краски масляные	Кг	2,5	80	200
Бортовка	М	86	100	8600
Бязь	М	16	75	1200

**Всего 18650 руб.**

**Непредвиденные расходы – 1000 руб.**

Итого: 19850 рублей

Составил

Зав. постановочной частью театра \_\_\_\_\_

«\_\_» \_\_\_\_\_ 20\_\_ г.

Согласовано

Гл. Бухгалтер \_\_\_\_\_

Художник-постановщик \_\_\_\_\_

## Пример сводной сметы расходов на спектакль

**Утверждаю**

Директор театра (ДК) \_\_\_\_\_

(должность)

« \_\_\_\_ » \_\_\_\_\_ 20\_\_ г.

\_\_\_\_\_  
(подпись)

### Сводная смета расходов на спектакль\*

(автор, название, режиссер)

№ п/п	Материалы				
	Наименование	Единица измерения	Количество	Цена*	Сумма
1.	Доска	М <sup>3</sup> .	0,8	6.000	4800
2.	Фанера	Лист	10	100	1.000
3.	Гвозди	Кг	2,4	50	120
4.	Бумага	Кг	6	50	300
5.	Клей	Кг	0,6	100	60
6.	Мука	Кг	2,5	50	75
7.	Петли дверные	Шт.	20	50	1000
8.	Петли оконные	Шт.	10	25	250
9.	Краски	Кг	12	200	2400
10.	Краски масляные	Кг	2,5	100	250
11.	Ткань бортовка	М пог.	86	100	8.600
12.	Ткань бязь	М пог.	16	75	1200
13.	Тюль театральный	М <sup>2</sup> .	0,8	500	400
14.	Шелк красный	М <sup>2</sup>	5	500	2500
15.	Транспортные расходы				1000
16.	Расходы на рекламу				2500
17.	Оплата за эскизы костюмов (по договору)				<b>5000**</b>
18.	Оплата хореографу (по договору)				
19.	<b>Другие расходы***</b>				<b>4.500</b>

**Итого: 35.705 руб.**

**1295 руб.**

**Всего: 37.000 руб.**

**Прочие (непредвиденные) расходы**

\*цены указаны ориентировочно.

\*\* в эту сумму включены начисления на зарплату.

\*\*\* другие расходы – указываются конкретно.

**Согласовано**

Гл. бухгалтер

**Смету составил:**

\_\_\_\_\_  
(должность)

\_\_\_\_\_  
(подпись)

\_\_\_\_\_  
(подпись)

*Исправленная и согласованная смета подписывается заведующим художественно-постановочной частью, художником спектакля и старшим экономистом театра. Эта смета, смета на изготовление материального оформления, является составной частью так называемой сводной сметы, отражающей все расходы, связанные с подготовкой и выпуском нового спектакля.*

***Сводная смета включает два вида затрат: овеществленных и неовеществленных.***

*К категории овеществленных расходов относятся затраты на изготовление реальных предметов: декораций, мебели, бутафории, костюмов, макета и пр.*

*Неовеществленные расходы – это затраты на возможные командировочные расходы, связанные с подготовкой спектакля, гонорары приглашенных режиссеров, художников, композиторов, консультантов и т. д.*

*Сумма затрат по обоим видам расходов составляет полную стоимость постановки. Сводная смета подписывается старшим экономистом, заведующим художественно-постановочной частью и утверждается директором театра.*

*В Учреждениях Культуры и Образования смета согласовывается с гл. бухгалтером и утверждается Руководителем учреждения.*

*С этого момента обе – смета на изготовление материального оформления и сводная – приобретают законную силу и служат основным документом как для руководства постановочной частью, так и для всех цехов, занятых в работе над новой постановкой.*



## Примеры календарных планов

Утверждаю  
 Директор театра (ДК) \_\_\_\_\_  
 «\_\_» \_\_\_\_\_ 20\_\_ г.

**Календарный план репетиций спектакля \_\_\_\_\_ с актерами.**  
 (автор, название, режиссер)

*План представляет постановочный процесс достаточно схематично, он не «привязан» к конкретному спектаклю.*

№ п/п	Наименование работ	Сроки проведения работ	Исполнители работ (ответственный)	Место проведения
1.	Чтение пьесы ее обсуждение	От ... до ....	Режиссер Иванов А.А.	Реп. зал
2.	Застольные репетиции		Режиссер Иванов А.А.	Реп. зал
3.	Репетиции в выгородках		Режиссер Иванов А.А.	Реп. зал
4.	Сценические репетиции		Режиссер Иванов А.А.	Сцена
5.	Музыкальные, вокальные, хореографические Репетиции. Постановка боев и драк. Просмотр костюмов, грима		Режиссер Иванов А.А., Балетмейстер, хормейстер, Постановщик боев.  Художник-постановщик, гримеры, костюмеры, одева-льщики и др. Поста-новочная часть	Сцена
6.	Прогоны (покартинно, по актам, полный прогон)		Весь коллектив	Сцена
7.	Генеральные репетиции		Весь коллектив + худсовет, родственники, общественность	Сцена
8.	Сдача спектакля		Весь коллектив	Сцена
9.	<b>Премьера</b>		Весь коллектив	Сцена

**План составил**  
 \_\_\_\_\_  
 «\_\_» \_\_\_\_\_ 20\_\_ г.

## Вариант 2

### График репетиций спектакля \_\_\_\_\_ (автор, название, режиссер)

№ п/ п	Этапы работы/ репетиции	Числа месяца																			
		1	2	3	4	5	6	-	8	9	10	11	12	-	21	22	23	24	25	28	
1.	Чтение пьесы, обсуждение																				
2.	Распределение ролей																				
3.	Застольные репетиции																				
4.	Репетиции в выгородках																				
5.	Сценические репетиции																				
6.	Генеральные репетиции																				
7.	Сдача																				
8.	Премьера																				

### Пример графика подготовки оформления спектакля

Утверждаю  
Директор театра (ДК) \_\_\_\_\_  
« \_\_\_ » \_\_\_\_\_ 20\_\_ г.

### График подготовки оформления спектакля

\_\_\_\_\_  
(автор, название, режиссер)

№ п/п	Наименование работ	Срок исполнения	Ответственный	Примечания
1.	Изготовление декорационного станка	1-9. 03. 08г.	Сабанеев С.М., Садов И.Ф.	
2.	Изготовление мебели (12 наименований)			
3.	Пошив задника	1-10. 03. 08г.	Иванова А.А.	
4.	Роспись задника	21-26. 03.08г.	Садов И.Ф.	
5.	Изготовление «деревя»	10-18.03.08г.	Сабанеев С.М., Садов И.Ф.	
6.	Пошив костюмов (8 мужских, 6 женских)	11-29. 03. 08г.	Иванова А.А.	
7.	Изготовление реквизита (13 предметов)	1-22. 03. 08г.	Корепин А.И., Петрова Е.В.	
8.	Изготовление рекламы	21.03. – 05.04. 08	Коровин А.С.	

- Подготовка режиссерской экспликации – письменной разработки замысла будущего спектакля.

*В общем понимании экспликация «отвечает» на вопросы:*

**Что я ставлю?**

- Почему эта тема меня волнует?
- Для кого я это ставлю?
- Тема, идея.
- Сверхзадача.

**Как я ставлю?**

- Как я решаю пространство?
- Какое у меня будет оформление?
- Какая музыка?
- Какой свет?
- Предполагаемые затраты.

*Экпликация пишется режиссером в произвольной форме и носит ярко выраженный индивидуальный характер.*

*Экпликация может включать в себя:*

- заметки и размышления по поводу пьесы;
- сведения о ее сценической истории;
- анализ – действенный, лингвистический, сюжетный и т. п.;
- рисунки, чертежи, наброски, декораций, костюмов, гримов, мизансцен и т. п.;
- характеристики персонажей;
- определение стилистических и жанровых особенностей драматургии, стилей актерского исполнения;
- разработку решения спектакля во времени и пространстве и т. д.

*Экпликация может быть написана и в более развернутом виде. Но, учитывая, что ко времени ее «озвучания» на художественном совете весь персонал театра уже прочитал пьесу и сформировал свое представление о ней, подробной экспликации нет необходимости писать.*

**Разработка режиссерской экспликации закономерно является необходимым инструментом (и одновременно – результатом) начального этапа работы постановщика над спектаклем, дающим возможность работать над постановкой нового спектакля.**

В практике образовательной деятельности такая разработка носит название **постановочный план** и является основой подготовки дипломного проекта студентов колледжа.

### Этап 3. ПРЕЗЕНТАЦИЯ ЗАМЫСЛА

1. Сдача-защита режиссерской экспликации худсовету (художественно-техническому совету) с представлением первичной документации и распределением ролей.

2. Утверждение-принятие замысла к постановке. Приказ по театру о начале работы над новой постановкой.

3. Начало финансирования постановки спектакля.

### Этап 4. ПОСТАНОВКА СПЕКТАКЛЯ

Этот этап представляет собой два параллельных процесса: творческий и производственный.

<b>Производственный процесс</b>	<b>Творческий процесс</b>
<b>Создание (подготовка) оформления:</b> декораций, мебели, реквизита, бутуфории, афиш, программ; пошив костюмов, обуви, головных уборов и др.	<b>Застольный период</b>
<b>Поиск грима, примерки костюмов и т.п.</b>	<b>Репетиции в выгородках</b>
<b>Создание световых, звукомюзкальных партитур</b>	<b>Сценические репетиции</b>
<b>Просмотры декораций, мебели, гримов, костюмов и пр. на сцене по мере их готовности</b>	
<b>Монтировочные, световые и другие технические репетиции</b>	<b>Прогоны</b>
<b>Генеральные репетиции</b>	
<b>Сдача спектакля</b>	
<b>Премьера</b>	
<b>Сохранение спектакля</b>	<b>Прокат спектакля</b>
<b>Подготовка паспорта спектакля</b>	<b>Гастроли</b>

Основное наше внимание на этом этапе – производственному процессу, в который включается:

- **Изготовление декорационного оформления** (используются эскизы, макет, описание, рабочие чертежи, планировки и др.) – окончательная смета, приобретение материалов, изготовление.

- **Подготовка мебели** (выписка из пьесы, планировки мебели, чертежи). Изготовление, подбор, обработка.

- **Изготовление бутафории и реквизита** (выписки из пьесы, описание, рисунки, репродукции, способы изготовления).

- **Пошив костюмов** (эскизы, описание, репродукции). Приобретение тканей, снятие мерок, пошив, примерки, просмотр, обживание и т.д.

- **Подготовка звукомюзикального оформления** (используются выписки из пьесы: упоминания о музыке, звуках и шумах). Написание оригинальной музыки, подбор музыкальных фрагментов, запись звуков, шумов, формирование партитур и т.п.

## МУЗЫКАЛЬНАЯ ПАРТИТУРА СПЕКТАКЛЯ \_\_\_\_\_

(автор, название, режиссер)

№ п/п	Реплика	№ фонограммы	Мощность звучания	Микрофон	Примечание
1.	начало	№ 1	фоном		
2.	Вас, господа...	№ 2	фоном		
3.	...едем!	№ 3	громко		Стук колес

- **Работа над световым оформлением** (общие принципы освещения, подготовка приборов, создание эффектов, размещение осветительных приборов, создание партитуры освещения спектакля и др.).

### Световая партитура картины, спектакля:

– графическая запись последовательности включения и изменения освещения спектакля, картины.

– документ, содержащий запись светового оформления спектакля и предназначенный для его точного воспроизведения.

Световая партитура составляется в определённой последовательности. В ней фиксируются:

- направление света осветительных приборов;
- цвета помещённых 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 приёмы, которые и позволяют создать полноценную часть спектакля – 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 спектакля, на установленный отрезок времени.

**Светомонтировочная репетиция** – технологический процесс, в ходе которого совершенствуются действия работников ЭЛО (электроосветительного отделения) по воспроизведению светового оформления спектакля. В ходе световых репетиций в соответствии с задачами, которые ставят перед художником по свету режиссёр и сценограф, монтируется и создаётся световое оформление спектакля: 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 спектакля.

**Простейшая форма записи партитуры света** (например, в школьном театре) может быть такой:

**СВЕТОВАЯ ПАРТИТУРА СПЕКТАКЛЯ** \_\_\_\_\_  
(автор, название, режиссер)

Эпизод, картина	Реплика	Название прибора	Цвет	Направление прибора и изменения света
Картина 1	Вас, господа...	«пистолет»	белый	На Городничего
Картина 1	...едем!	1-й софит	синий	кабинет Городничего свет микшируется

В XXI веке световая партитура записывается на компьютере.

- **Грим** (эскизы, репродукции). Поиски грима с исполнителями, просмотр на сцене.
- **Реклама** (эскизы, тексты, изготовление, размещение).
- **Репетиционный процесс (поэтапная работа с актерами).**

**ВЫПУСК СПЕКТАКЛЯ**

Большое внимание в работе режиссера в процессе постановки отводится заключительному периоду выпуска спектакля, который представляет собой период сценических репетиций с актерами, монтировочные (монтаж и установка декораций, размещение светового оборудования, перестановки оформления в процессе спектакля и др.), просмотрные (просмотр грима, костюмов на сцене вместе с освещением), прогонные (черновые, чистовые поактовые прогоны в декорациях, костюмах, гриме и т.д.) репетиции.

Особое внимание отводится генеральным репетициям. Именно они определяют готовность спектакля к показу. Как правило, в этот период проводится сдача оформления спектакля пожарно-технической комиссии, которая подписывает соответствующий акт и другие документы, касающиеся безопасности и охраны труда всего коллектива театра.

## Пример формы АКТА СДАЧИ-ПРИЕМКИ ОФОРМЛЕНИЯ СПЕКТАКЛЯ

### Акт сдачи оформления спектакля

\_\_\_\_\_  
(Наименование театра, концертного зала)

#### АКТ приемки декорационного оформления спектакля (концерта)

гор. \_\_\_\_\_

«\_\_» \_\_\_\_\_ 20\_\_ г.

**Комиссия** в составе представителей:

Комитета департамента культуры (города, области) \_\_\_\_\_

Государственный инспектор Рострудинспекции \_\_\_\_\_

Госпожнадзора России \_\_\_\_\_

в присутствии представителей театра (концертного зала):

Зав. художественно-постановочной частью \_\_\_\_\_

Ст. инженера по охране труда \_\_\_\_\_

Начальника пожарной охраны \_\_\_\_\_

составили настоящий акт о том, что сего числа произвела просмотр спектакля (концерта) «\_\_\_\_\_»

(полное наименование спектакля)

и осмотр декорационного оформления в «\_\_» актах и «\_\_» картинах.

Художник \_\_\_\_\_

Режиссер-постановщик \_\_\_\_\_

Комиссии предъявлены документы:

1. Акт приемки декорационного оформления спектакля (концерта) местной, постоянно действующей комиссией.

2. Паспорт спектакля.

Заключение комиссии \_\_\_\_\_

При эксплуатации декораций и технологического оборудования сцены руководствоваться действующими Правилами охраны труда в театрах и концертных залах и Правилами пожарной безопасности для учреждений культуры Российской Федерации, а также рекомендациями комиссии по приемке декорационного оформления спектакля(концерта).

Подписи:

1. \_\_\_\_\_

2. \_\_\_\_\_

3. \_\_\_\_\_

4. \_\_\_\_\_

5. \_\_\_\_\_

**С актом ознакомлены:**

Директор театра (концертного зала) \_\_\_\_\_

Режиссер-постановщик \_\_\_\_\_

Художник \_\_\_\_\_

Зав. Постановочной частью \_\_\_\_\_

**Пример формы АКТА НА ПРИМЕНЕНИЕ ОГНЯ В СПЕКТАКЛЕ**

**Утверждаю**

Директор театра (ДК) \_\_\_\_\_

«\_\_» \_\_\_\_\_ 20\_\_ г.

**Акт**

На применение огня в спектакле \_\_\_\_\_

(название спектакля)

Режиссер-постановщик спектакля \_\_\_\_\_

Художник-постановщик \_\_\_\_\_

Гор. (пос.) \_\_\_\_\_

«\_\_» \_\_\_\_\_ 20\_\_ г.

Комиссия в составе:

Режиссер-постановщик спектакля \_\_\_\_\_

Зав. постановочной частью театра \_\_\_\_\_

Инженер по технике безопасности \_\_\_\_\_

(возможно другое лицо, назначенное приказом руководителя учреждения)

составили настоящий акт о том, что в спектакле (концерте) \_\_\_\_\_

(название спектакля, концерта и др. данные)

В действии (отделении) № \_\_\_\_\_ будет применяться открытый огонь.

*Далее следует подробное описание действия с огнем, способа его возникновения, приборов для извлечения огня и их устройство, список артистов и работников театра (ДК), занятых в этом действии.*

Комиссия считает \_\_\_\_\_

(заключение комиссии)

Комиссия предлагает следующие меры безопасности при применении огня:

1. Огнетушители (марка и срок Зарядки);
2. Наличие Ответственного за ПБ в театре (ДК) во время репетиций и во время проведения спектакля (концерта);
3. Проведение специального инструктажа по ПБ с исполнителями;
4. Проведение специальных (отдельных) репетиций этой сцены;
5. Другие меры.

Подписи членов комиссии:

Режиссер-постановщик спектакля \_\_\_\_\_

Зав. постановочной частью театра \_\_\_\_\_  
Инженер по технике безопасности \_\_\_\_\_  
«\_\_» \_\_\_\_\_ 20\_\_ г.

К акту могут быть приложены:

1. Описание сцены спектакля (номера концерта), в котором применяется огонь.
2. Текст инструкции для участников этой сцены с их распиской о знании правил безопасности при проведении этой сцены.
3. Другие документы (по необходимости).

*Р. С. Комиссия может дать и отрицательное заключение. В этом случае постановщикам необходимо будет найти альтернативное решение сцены из спектакля или концертного номера.*

В это же период происходит сдача спектакля художественному совету театра, дающему оценку новой постановке и «разрешает» спектакль к показу для зрителей.

Еще одним из существенных вопросов этого периода является подготовка постановочной частью театра Паспорта спектакля, в котором отражается техническая сторона постановки, дающая возможность сохранения спектакля в течение длительного периода его эксплуатации.

## ПАСПОРТ СПЕКТАКЛЯ

**Паспорт спектакля – документ, определяющий состояние декораций, их внешнего вида, технологические особенности их изготовления, мебели и пр., данные по технике безопасности и т.д. Паспорт – это своеобразный акт, разрешающий эксплуатацию спектакля, концерта, представления (далее – спектакля).**

**Паспорт включает в себя:**

- акт на право эксплуатации спектакля;
- акт о пропитке декораций и другого оформления огнезащитным составом;
- расчет игровых станков на прочность и жесткость;
- справку о курящих по ходу действия спектакле актерам;
- справку о соблюдении условий технической эксплуатации и исправности всех световых и светоэффектных приборов, о распределении электронагрузки в Квт на каждую картину;
- акт о соответствии декоративного и конструктивного оформления нормам техники безопасности;
- справку о сценах драк и боев в спектакле, подтверждающую соблюдение условий безопасности;
- выписку на мебель и реквизит;
- общую светопартитуру;
- образцы тканей одежды сцены, половиков, костюмов;
- смету расходов;
- порядок сборки и разборки спектакля;
- другие документы.

## ФОРМА ПАСПОРТА СПЕКТАКЛЯ (КОНЦЕРТА)

Приложение №2

к «Правилам охраны труда в театрах и концертных залах»

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РФ

Наименование театра, концертной организации, город \_\_\_\_\_

ПАСПОРТ СПЕКТАКЛЯ (концерта)

РЕГИСТРАЦИОННЫЙ № \_\_\_\_\_

1. Наименование спектакля, концерта \_\_\_\_\_

премьера состоялась " \_\_ " \_\_\_\_\_ 20\_\_ года

2. Автор пьесы, сценария \_\_\_\_\_

3. Режиссер \_\_\_\_\_

4. Художник (количество эскизов) \_\_\_\_\_

5. Художник по костюмам (количество эскизов) \_\_\_\_\_

6. Конструктор \_\_\_\_\_

7. Дата акта приемки макета (число, месяц, год) \_\_\_\_\_

8. Монтажный лист спектакля по картинам \_\_\_\_\_

9. Фотографии по картинам \_\_\_\_\_

10. Описание оформления (опись работ) \_\_\_\_\_

11. Комплект чертежей \_\_\_\_\_ листов

12. Расчет на прочность узлов и деталей конструкций всех элементов оформления (стенки, станки, лестницы и т.д.) с учетом наибольшего количества людей, одновременно находящихся на станках, лестницах \_\_\_\_\_

13. Система управления механизмами спектакля, концерта \_\_\_\_\_

Характеристика электропривода \_\_\_\_\_

(электропривод переменного тока

с односкоростным, двухскоростным двигателем, с двумя

электродвигателями, электропривод постоянного тока

с двигатель-генератором)

Характеристика электродвигателя \_\_\_\_\_

(электродвигатель)

Тип \_\_\_\_\_

Мощность, кВт \_\_\_\_\_



Число оборотов в минуту \_\_\_\_\_

Завод-изготовитель \_\_\_\_\_

14. Организация, мастерская, изготовлявшие оформление или его элементы

\_\_\_\_\_

15. Дата акта сварных соединений металлических конструкций \_\_\_\_\_

(№ удостоверения сварщика, Ф.И.О.) \_\_\_\_\_

Вид сварки, применявшийся при изготовлении \_\_\_\_\_

Данные о присадочном материале \_\_\_\_\_

Сварка произведена в соответствии с требованиями Правил Госгортехнадзора и технических условий (наименование ТУ) сварщиками, прошедшими испытания в соответствии с Правилами испытаний электросварщиков и газосварщиков, утвержденными Госгортехнадзором.

16. Дата акта пропитки декораций \_\_\_\_\_

17. Дата приемки сценического оформления \_\_\_\_\_

18. Партитура света \_\_\_\_\_

19. Партитура музыкально-шумового оформления \_\_\_\_\_

20. Техническое состояние оформления \_\_\_\_\_

Год	Хорошее	Среднее	Плохое	Аварийное
2013	+			
2014	+			
2015		+		

21. Сведения о ремонте, замене канатов, механизмов и электрооборудования

Дата	Перечень работ, проведенных при ремонте	Подпись ответственного лица

22. Стоимость постановки \_\_\_\_\_

23. Прочие сведения \_\_\_\_\_

24. Лицо, ответственное за техническое состояние оформления \_\_\_\_\_

25. Заключение.

Декорации спектакля (концерта) изготовлены и устанавливаются в соответствии с Правилами техники безопасности, производственной санитарии в театрах и концертных залах.

В паспорте пронумеровано \_\_\_\_\_ страниц  
Пронумеровано всего \_\_\_\_\_ листов, в том числе чертежей на \_\_\_\_\_ листах.  
Дата составления паспорта " \_\_\_\_ " \_\_\_\_\_ 20\_\_ г.

Составитель \_\_\_\_\_  
(Ф.И.О., подпись)

СОГЛАСОВАНО: Ст. инженер по охране труда

\_\_\_\_\_  
(Ф.И.О., подпись)

**Все документы подшиваются в папку, на обложке которой записываются следующие данные:**

- наименование спектакля, концерта или представления;
- название театра, филармонии или учреждения культуры клубного типа (ДК);
- Ф.И.О. автора сценария, режиссера-постановщика, художника и других авторов;
- дата премьеры.

Порядок подшивки обычно следующий:

- фото эскизов, макета или декораций всех картин, планировки;
- технологическое описание и смета;
- план развески декораций по штанкетам;
- планировки декораций;
- расположение осветительных приборов;
- световая партитура;
- порядок сборки, проведения и разборки спектакля,
- расчет станков;
- документы, связанные с ТБ и противопожарными требованиями;
- монтажный лист спектакля;
- другие документы.

В отдельной папке – чертежи декораций, мебели, рисунки и шаблоны бутафории и реквизита.

К ним может быть приложен режиссерский экземпляр пьесы, сценария или программа концерта.

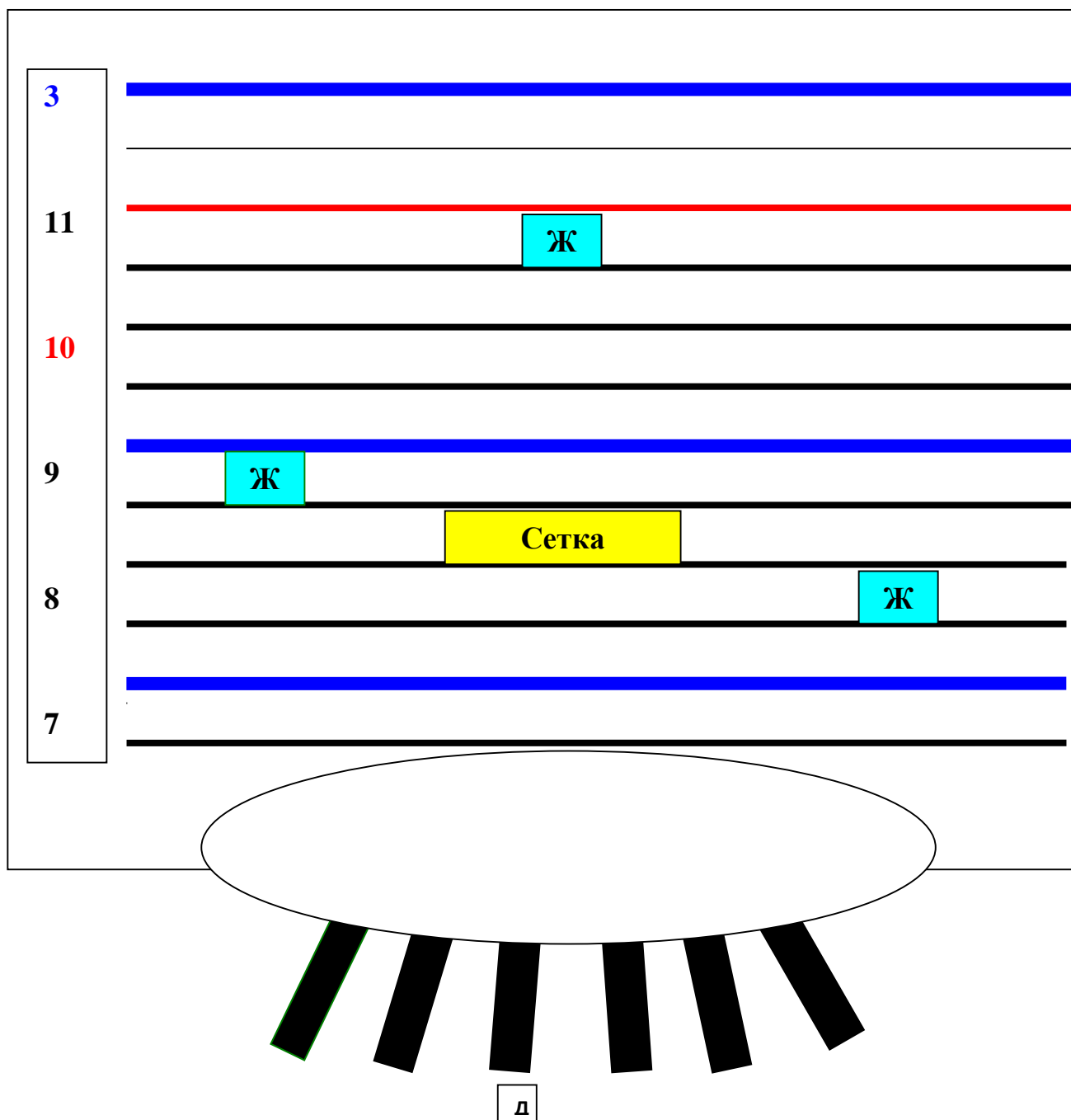
**ИЗ ПАСПОРТА СПЕКТАКЛЯ «ГАМЛЕТ». УЧЕБНЫЙ ТЕАТР КОЛЛЕДЖА  
Ил. 61-73**

**Гамлет  
Лист № 1**

**Костюмы**

<b>№ п/п</b>	<b>Персонаж</b>	<b>КОСТЮМ</b>
<b>1.</b>	Гамлет	рубашка белая, рубашка белая, цепь на шее, брюки, ремень, туфли, куртка кожаная черная, плащ белый, плащ черный.
<b>2.</b>	Клавдий	корона, черная рубашка, красный жилет, медальон, клипсы, плащ серебряный, брюки, туфли, ремень с красной пряжкой, кольца – 6 шт., перчатки
<b>3.</b>	Полоний	кофта черно-серая с цепью, брюки черные, ремень, футболка черная, ботинки, черные, очки черные, кольцо, перчатки.
<b>4.</b>	Лаэрт	футболка черная, джинсы черные, ботинки черные, рубашка черная, цепь, перчатки.
<b>5.</b>	Озрик	парик черный, берет серебристый, кофта, плащ-юбка, цепь.
<b>6.</b>	Гертруда	корона, клипсы, подвеска, плащ серый, водолазка черная, юбка черная, фата черная, перчатки белые, туфли на каблуках, туфли без каблуков, платок красный, топик черный, шорты.
<b>7.</b>	Офелия	плащ белый, кофта белая, водолазка белая, юбка черная, сорочка ночная белая, туфли без каблука, черные с красным, кулон, письма.
<b>8.</b>	3 стражника	кольчуги – 4, ремни – 2, веревка – 1, штаны черные – 4, водолазки черные – 4, обувь – 4 пары, перчатки – 4 пары, шапки – 2, капюшон – 1, гетры – 1 пара.
<b>9.</b>	Актеры	маски – 2, парики: красный – 1, черный – 1, пиджак золотой – 1, короны жестяные – 2, шапка – 1, юбки (пачки) – 2, платочки красные – 12.
<b>10.</b>	Розенкранц, Гильденстерн	свитеры черные – 2, перчатки – 2 пары, наколенники – 2 пары, маски-ремешки – 2.
<b>11.</b>	3 могильщика	свитеры – 2, шапки – 3, шинель – 1, очки, перчатки.

Оформление (вид сверху)



*Ил. 61*

**Условные обозначения:**

**Ж** – листы железа (подвешены) – 3

**Сетка** – металлическая с колючей проволокой (подвешена).

**Д** – доски черные с веревками – 6 шт.

**Фурки-ширмы** (с листами железа) – 4 шт.

**Гроб-фурка** – 1 шт.

**Ткани-полосы** – 4: красная большая, красная малая, белая, черная.

**Мебель**

Кресло высокое для короля и королевы – 2 шт.  
Стул простой (вспомогательный) – 3 шт.

**Реквизит**

1. череп – 1
2. цепи (по 2м) – 4
3. мечи – 5
4. лопаты – 3
5. рогатина – 1
6. щиты с цепями – 3
7. чаша – 1
8. флаги черные – 5
9. «Призрак» (2 пакета черных + 4 палки) – 1
10. палки для Розенкранца и Гильдерстерна с карабинами – 2
11. крест – 1
12. книга Гамлета – 1
13. кнуты – 3
14. канат Гамлета – 1
15. ведра – 3
16. письма Офелии
17. меч деревянный – 1

**Расположение осветительных приборов**  
**3-й софит** (горизонтная батарея)

П	П	ПР 212 100 0	ПР 212 100 0	КС -4	СВ 50 0	про- фи 650	про- фи 650	КС -4	П	КС -4	СВ 50 0	КС -4	ПР 212 100 0	ПР 212 100 0	П
---	---	-----------------------	-----------------------	----------	---------------	-------------------	-------------------	----------	---	----------	---------------	----------	-----------------------	-----------------------	---

**Прожектор**, генератор дыма

на планшете

**прожектор**

**2-й софит**

КС -4	С В Д	про- фи 650	П	КС -4	СВ 100 0	КС -4	П	КС -4	П	КС -4	СВ 100 0	КС -4	про- фи 650	Г Ф	КС -4
----------	-------------	-------------------	---	----------	----------------	----------	---	----------	---	----------	----------------	----------	-------------------	--------	----------



## 1-й софит

КС-4	ПР 212 1000	СВ Д	КС-4	П	КС-4	профи	КС-4	П	КС-4	П	КС-4	СВ Д	ПР 212 1000	П	КС-4
------	-------------------	---------	------	---	------	-------	------	---	------	---	------	---------	-------------------	---	------

**Стойка**

### Рампа

Св.	Кр.	стробоскоб	Кр.	Св.
-----	-----	------------	-----	-----

### Зал Выносной софит

П	П	П	про-фи 650	про-фи 650	про-фи 650	про-фи 650	ша р	про-фи 650	про-фи 650	про-фи 650	про-фи 650	П	П
---	---	---	---------------	---------------	---------------	---------------	---------	---------------	---------------	---------------	---------------	---	---

Св.	КС	КС	КС	КС
-----	----	----	----	----

СВ
п
п
п
профи
профи
профи
Профи 1000

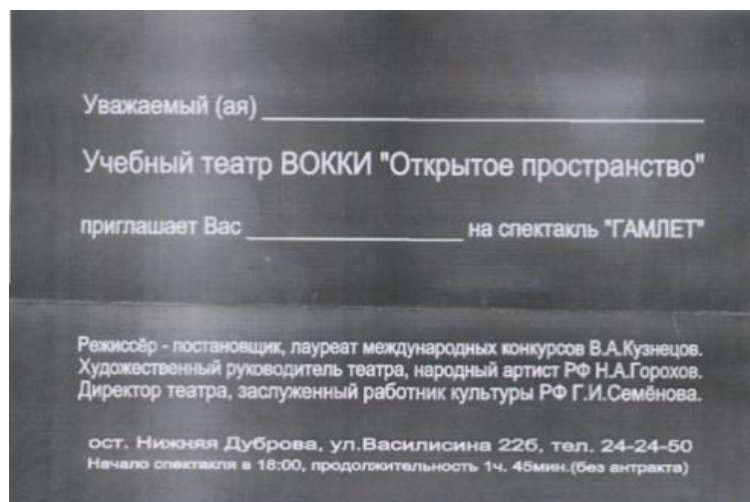
**Пульт управления  
Освещением  
+2 «пистолета»**

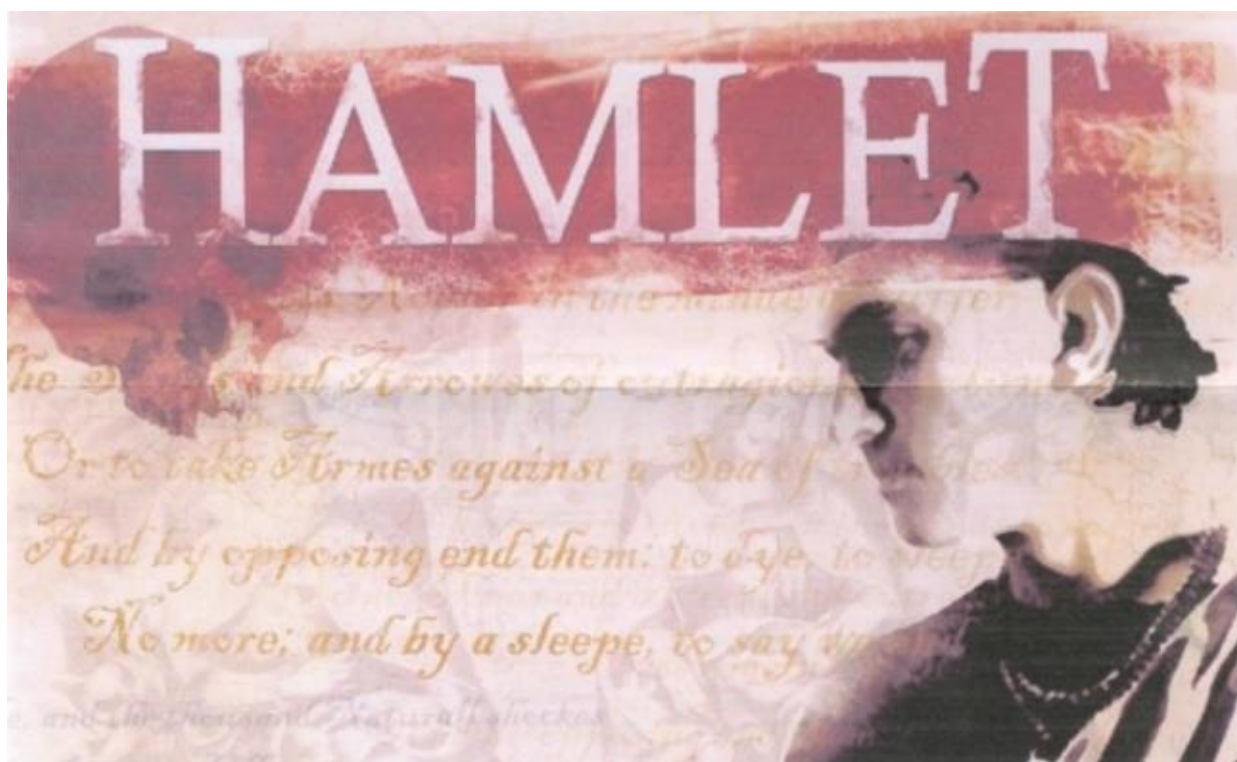
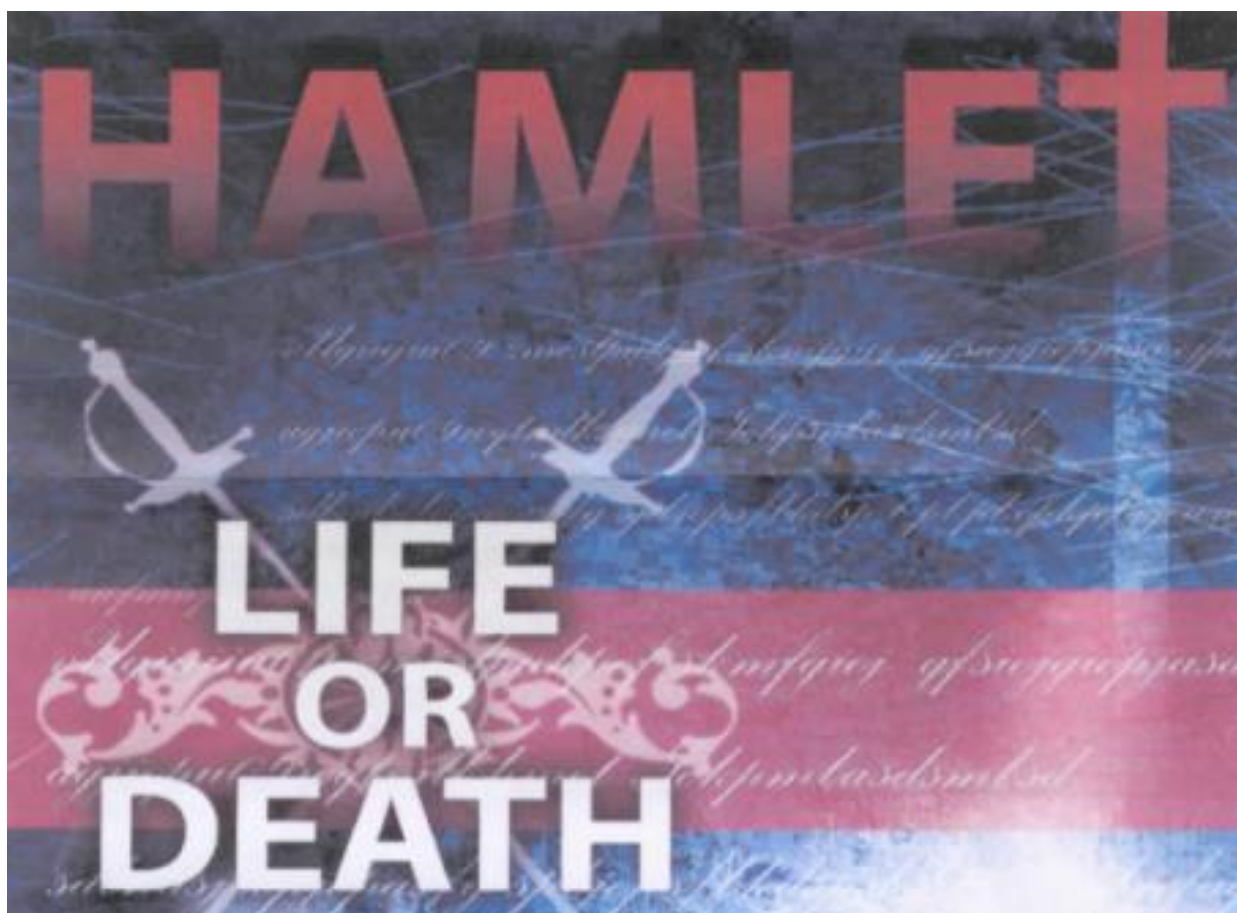
СВ
п
п
п
профи
профи
профи
Профи 1000

**Красным фоном выделены приборы, работающие в спектакле.**

*Ил. 62*

**Гамлет  
Лист № 6**





Ил. 63-65

Варианты пригласительных билетов на спектакль

«Послание» к будущим зрителям



**ГАМЛЕТ**  
**LIFE OR DEATH**



**ЖИЗНЬ или СМЕРТЬ**

**“Порвалась дней связующая нить...”**

Клавдий – на этом человеке клеймо древнейшего проклятья.

Он убил родного брата, чтобы завладеть его короной и королевой.

Но в страну возвращается сын убитого короля – ГАМЛЕТ.

Таинственным образом все обстоятельства

смерти отца становятся ему известны.

Гамлет должен за всё отомстить.

За отца, за поруганную мать, за себя...

**“Век вывихнут!”**



**“Ничтожным и тупым”** ему кажется теперь весь мир.

Так стоит ли жить в таком мире?

Пьеса пьес! Трагедия времени. Потрясающий по напряжению сюжет, философия и раздумья о жизни, участи человека и человечности в мире эгоизма и зла – всё это в одном самом гениальном творении Вильяма Шекспира «ГАМЛЕТ».

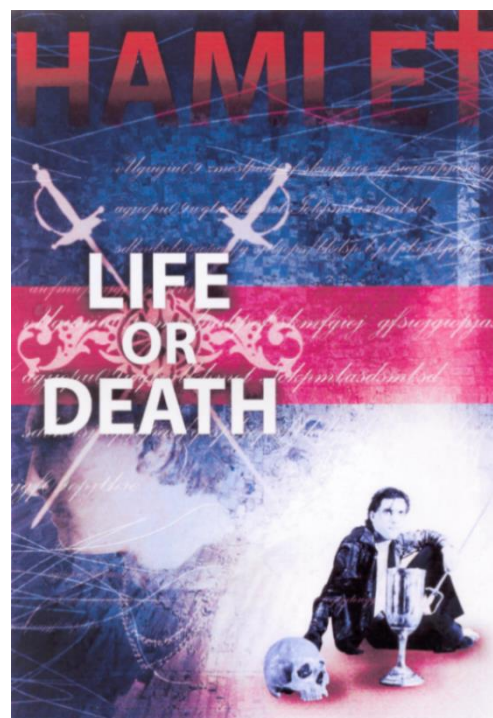
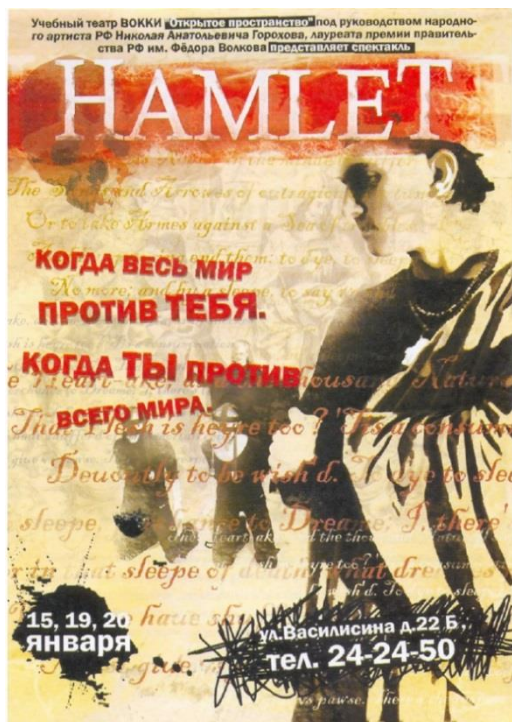
Неожиданная трактовка, новое прочтение в сочетании с особой эстетикой. Авангардная постановка молодого театра-студии, в которой, несмотря на насыщенность формы спектакля, сохраняется авторская мысль и пронзительно интерпретируется для сегодняшнего поколения зрителей и настоящих ценителей искусства!

*«Мы не соотносим в пьесе Шекспира политические события нашей страны и не ищем в ней отражение сегодняшней жизни, времени, в которое живём, мы попытались поставить спектакль о ЧЕЛОВЕКЕ, который к сожалению со столетиями лучше не становится. Он также страдает, плачет, мстит, убивает, хочет и не хочет жить и не может сам себе ответить на единственный вопрос: в чём смысл жизни?»*

Режиссёр-постановщик спектакля В.А.Кузнецов

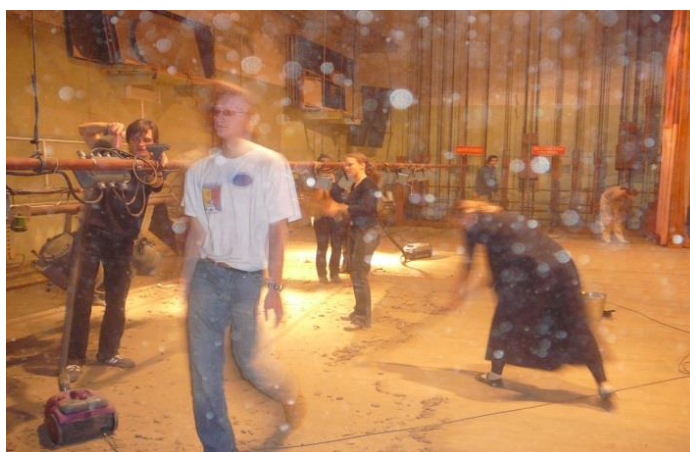
**Ил. 66. Реклама спектакля**





Ил. 67-68. Варианты рекламы спектакля

Гамлет  
Лист № 8



Ил. 69-70. Генеральная уборка сцены перед премьерой

Фото репетиции спектакля



*Ил. 71-72. На прогоне «Гамлета». В роли Гамлета – А. Гурамишвили*



КОГДА ВЕСЬ МИР ПРОТИВ ТЕБЯ.  
КОГДА ТЫ ПРОТИВ ВСЕГО МИРА.

15, 19, 20  
января

ГАМЛЕТ

ул. Василисина д. 22 Б,  
тел. 24-24-50

Учебный театр ВОККИ "Открытое пространство" под руководством народного артиста РФ Николая Анатольевича Горохова, лауреата премии правительства РФ им. Фёдора Волкова представляет спектакль

*Ил. 73. Афиша спектакля*

## ПРОКАТ СПЕКТАКЛЯ

Важное место в деятельности театра, театрального коллектива занимает прокат спектакля.

Для этого необходимо провести большую подготовительную работу, которая включает в себя:

- Разработку и подготовку афиши, программы, буклета, рекламы (на радио, ТВ, в печати).
- Расчет цены билета в соответствии с расходами на подготовку спектакля.
- Определение способов распространения билетов.
- Организацию премьеры.
- Организацию гастролей по области.
- Разработку маршрута гастролей.
- Составление сметы расходов на рекламу и гастроли.
- Разработка гастрольного Райдера спектакля.
- Другие вопросы, в том числе связанные с сохранностью (имущества) спектакля.

### **Пример гастрольного райдера спектакля**

**Райдер** – документ (набор документов), представляющий из себя список требований к организаторам выступлений.

### **Спектакль «Вишневый сад»**

**Театр им. Владимира Маяковского, Москва.**

**Гастрольная команда:** 26 человек: актеры – 12 человек + (жена Любшина), режиссер, 2 помощника режиссера, 2 художника по свету, звукооператор, 2 костюмера, гример, 3 монтировщика, администратор.

#### **В ролях:**

Юрий Стоянов

Владимир Елифанцев

Станислав Любшин

Ольга Волкова

Павел Любимцев

Анна Дубровская

Петр Бельшков

Иван Волков

Александра Розовская

Анна Цуканова-Котт

Виктория Лукина

Алексей Янин

**Режиссер спектакля:** Вадим Дубровицкий

**Продолжительность спектакля:** 3 часа + антракт

**Расселение:** 5 – полу-люксов, 8 – одноместных, тех. состав – двухместное размещение, согласно списка.

**Дорога:** самолет – 4 бизнес класс, 21 – эконом класс; поезд – 15 СВ, 11 – купе.

**Питание:** трехразовое.

**Персонал:** (обеспечивает принимающая сторона): 2 осветителя к началу монтировки, звукооператор (по согласованию), 3 монтировщика к началу монтировки и на проводку спектакля, + 1 или 2 «верховых» в зависимости от штанкетного оборудования.

Утюг и гладильная доска.

**Технические условия:** Сцена (минимум): Ширина – 12 м, глубина – 15 м, высота до колосников – 15 м. За кулисами справа и слева расстояние не менее 3 м.

Черная одежда сцены: Задник черный с серединным разрезом, четыре плана кулис, три плана падуг. 5 штанкетных подъемов: первый план – один, второй план – один, третий план – три.

За кулисами на сцене: два стола для реквизита, две настольные лампы, 4-5 стульев, ширма и зеркало для переодевания, гримерный стол и освещение для быстрого грима.

**Звук:**

1. Микшерский пульт (12 х 4).
2. Проигрыватели мини дисков – 2 шт. (с автопаузой).
3. CD проигрыватель
4. Акустика:
  - а) Портал – 2 шт. (0,75 кВт).
  - б) Прострел – 2 шт. (0,5 кВт), (прострелы на разных линиях).
5. Усилители.
6. Микрофоны – 4 шт. на сцену для подзвучки в зал (конденсаторные, подвесные две линии);
7. Обработка голоса.

**Свет:**

1 софит: 5 диммерных каналов – по 1 прибору PAR 64 (лампа CP61) или РС 1000 W

Стробоскоп (управление со светового пульта)

2 софит: 4 диммерных канала – по 2 прибора PAR 64

4 диммерных канала – по 1 прибору PAR 64 (лампа CP61) или РС 1000 W

3 софит: 2 диммерных канала – по 2 прибора PAR 64 (лампа CP61)

2 диммерных канала – по 1 прибору PAR 64 (лампа CP61) или РС 1000 W

4 софит: 3 диммерных канала – по 2 прибора PAR 64 (лампа CP61)

3 диммерных канала – 1 прибору PAR 64 (лампа CP61) или РС 1000 W

**Ложи:**

По 10 диммерных каналов – по 1 прибору РС 2000 W или PAR 64 (лампа CP61)

Выносной софит:

10 диммерных каналов – по 1 прибору РС 2000 W или ETC SF 19° (или 26°)

**Планшет:**

8 диммерных каналов: 1 прибору ETC SF 36 на штативах

2 дымовые машина (с жидкостью) с DMX управлением

2 дополнительных диммерных включения (для подключения нашего оборудования)

Фильтры: Lee 68, 201, 147

Пульт с возможностью записи световых картин.

Монтаж света одновременно с монтажом декораций

На монтировку – 2 осветителя

**Декорации:** перевозка – семиметровая машина

**Гримерные комнаты:** 6-8 (в зависимости от размещения)

**График монтировки:** 9.00 – начало монтировки и установки света, 11.00 – установка звука, 12.00 – подготовка костюмов.

### **Вопросы для самопроверки:**

*Перечислите основные этапы постановки нового спектакля.*

*В чем заключается смысл предварительной работы режиссера над пьесой.*

*Содержание и смысл подготовительного этапа работы над спектаклем.*

*Что такое выписки из пьесы?*

*Приведите пример выписки из пьесы (по выбору студента).*

*В чем заключается основной смысл работы режиссера на втором этапе?*

*Что такое форэскизы, почеркушки, эскизы, и их значение?*

*Какие эскизы готовятся для будущего спектакля?*

*Раскройте значение макета в работе режиссера и постановочной группы спектакля.*

*Что такое реклама спектакля, ее виды и значение.*

*Что представляет собой работа режиссера с завпостом?*

*Что такое технологическое описание?*

*Что такое смета расходов, каковы ее основные разделы?*

*Что такое режиссерская экспликация и ее основные разделы?*

*В чем заключается основной смысл презентации замысла спектакля?*

*Кто проводит презентацию замысла спектакля?*

*Кто издает приказ о финансировании спектакля?*

*Раскройте значение монтировочных репетиций.*

*Что подразумевается под световыми репетициями?*

*Что представляет собой заключительный этап работы над спектаклем?*

*Как решаются вопросы Техники безопасности, Охраны труда, Пожарной безопасности постановки спектакля?*

*Раскройте содержание паспорта спектакля и значение.*

*Что такое райдер спектакля?*

### **Литература:**

1. Базанов, В. В. Техника и технология сцены / В. В. Базанов. – Л. : Искусство, 1976. – Текст (визуальный) : непосредственный.

2. Гремиславский, И. Я. Композиция сценического пространства в творчестве В. А. Симова / И. Я. Гремиславский. – М. : Искусство, 1953. – Текст (визуальный) : непосредственный.

3. Исмагилов, Д. Г. Театральное освещение / Д. Г. Исмагилов, Е. П. Древалева. – М. : ДОКА Медиа, 2004. – 352 с. – Текст (визуальный) : непосредственный.

4. Каверин, Ф. Оформление спектакля на малой сцене / Ф. Каверин. – М. : Госкультпросветиздат, 1951. – Текст (визуальный) : непосредственный.

5. Козюренко, Ю. И. Основы звукорежиссуры в театре / Ю. И. Козюренко. – М. : Искусство, 1975. – Текст (визуальный) : непосредственный.

6. Корягин, Н. Д. Как оформить самодеятельный театр / Н. Д. Корягин. – М. : Профиздат, 1963. – Текст (визуальный) : непосредственный.

7. Пожарская, М. Н. Русское театральное-декорационное искусство конца XIX-начала XX века. – М. : Искусство, 1970. – 411 с. – Текст (визуальный) : непосредственный.

8. Сосунов, Н. Н. Театральный макет / Н. Н. Сосунов. – М. : Искусство, 1960. – Текст (визуальный) : непосредственный.

9. Шеповалов, В. М. Выпуск нового спектакля : планирование / В. М. Шеповалов. – Текст (визуальный) : непосредственный.

10. Школьников, В. М. Правила техники безопасности для театров и концертных залов / В. М. Школьников. – М. : Профиздат, 1981. – Текст (визуальный) : непосредственный.

## СПРАВОЧНЫЙ МАТЕРИАЛ

В практической работе заведующего постановочной частью театра и в практике любительского театрального коллектива и его руководителя возникает много технических вопросов: какие бывают доски, гвозди, сколько досок в одном кубометре, каков вес той или иной ткани, сколько необходимо материалов для постановки данного спектакля и многие другие вопросы.

Для этого разработаны в профессиональном театре справочные материалы, таблицы расчетов и другие документы, касающиеся вопросов изготовления оформления спектакля.

### НЕКОТОРЫЕ ДАННЫЕ ДЛЯ ПОДСЧЕТА РАСХОДА МАТЕРИАЛОВ ПРИ ИЗГОТОВЛЕНИИ ДЕКОРАЦИЙ

#### I. Пиломатериалы

##### *Стандартные размеры досок*

Измерения	Размеры
Длина	От 1 до 6,5 м
Ширина (обрезных досок)	От 8 до 25 см
Толщина	От 18 до 250 мм



*Объем одной доски в м<sup>3</sup> при длине, равной 6 м*

<b>Толщина доски в мм</b>	<b>Объем</b>
20	0,026
25	0,0325
30	0,0375
40	0,052

*Среднее количество пиломатериалов в 1 м<sup>3</sup>*

<b>Толщина доски в мм</b>	<b>Количество досок в шт.</b>	<b>Количество бруска в пог. м</b>
25	50	500
30	42	450
40	32	350

## II. Фанера

*Стандартные размеры листов фанеры в мм*

<b>Фанера из хвойных и лиственных пород</b>	<b>Декоративная фанера</b>
1830x1220	2440x1525, 2440x1220
1525x1525	2135x1525, 1330x1220 1525x1525, 525x1220
1525x1220	
1525x750	
1220x750	

*Стандартная толщина фанеры в мм*

1,5	4,0	9,0
2,0	5,0	10,0
2,5	6,0	12,0
3,0	8,0	

**Примечание.** Наименьшая толщина фанеры из хвойных пород – 3 мм  
*Количество листов фанеры в 1 м<sup>3</sup>*

<b>Толщина в мм</b>	<b>Количество в шт.</b>
4	107
10	43

Объем одного листа фанеры в м<sup>3</sup>

Толщина фанеры в мм	Объем
3,0	0,0061
4,0	0,0092
6,0	0,0175
8,0	0,016
10,0	0,0225

### III. Гвозди *Справочная таблица*

Размер гвоздей DxL. мм	Количество в 1 кг	Вес 1 шт. в г
1,2x25	4200	0,23
1,4x25	3100	0,32
1,4x32	2500	0,40
1,6x25	2100	0,42
1,6x40	1500	0,65
1,6x50	1200	0,81
1,8x50	1000	0,99
1,8x60	830	1,20
2,0x40	1000	0,89
2,0x50	800	1,23
2,5x50	500	1,93
2,5x60	430	2,31
3,0x70	260	3,88
3,0x80	220	4,44
3,5x90	110	6,80
4,0x100	100	9,80

### IV. Теоретический вес 1 м<sup>2</sup> тканей в г

Наименование ткани	Вес
Байка	355-468
Молескин	180-321
Бязь	115-150
Паковочная ткань	190-265
Двунитка сур.	520
Палатка	320-475
Замша	415
Равентух	282-307
Кирза трехслойная	815
Саржа	133-235
Мешочная ткань	350-390
Тик	130-240
Миткаль	101-103
Эксельсиор	19,0

V. Объемный вес некоторых материалов в кг/м<sup>3</sup>

Наименование материала	Вес
Алебастр	2600
Мел	2200
Алюминий	2700
Оргстекло	1180
Береза	800
Полистирол	900
Винипласт	1380
Пенопласт	60-200
Гипс сухой	970
Резина	1500
Глина сухая	1520
Сосна	600
Железо	7800
Фанера березовая	800

**ПРИМЕРНЫЕ НОРМЫ РАСХОДА ОСНОВНЫХ МАТЕРИАЛОВ  
НА ИЗГОТОВЛЕНИЕ ДЕКОРАЦИЙ**

1. Столярные работы

*Расход материалов на 1 м<sup>2</sup>*

Наименование материала	Единица измерения	Количество
Бруски	пог. м.	3
Фанера	лист	0,03
Гвозди	кг	0,01
Клей	кг	0,03
Мука	кг	0,04
Бумага	кг	0,1
Краска	кг	0,2

*Расход гвоздей на соединения*

Наименование соединения	Единица измерения	Количество в г
Вполдерева с ко-сынкой	1 шт.	10-15
Набивка петли	1 шт.	15-25
Обтяжка тканью	1 п. м	4-6

## 2. Швейные работы

Наименование материала	Вес в г
Нитки суровые	25-35
Нитки белые	25
Клеевой раствор	8
Анилиин	1,6

*Расход ниток на сшивание холста: на 100 пог. м шва – 2,5 кат.  
Плетение и окраска сетки на 1 м<sup>2</sup>*

## 3. Живописно-декорационные работы

*Расход красок на 1 м<sup>2</sup> поверхности*

Краситель	Техника окраски	Вес в г
Сухая краска	кистью	25-60
Гуашь	кистью	200
Анилиин	кистью	10
Анилиин	в ванне	3

### Литература:

1. Базанов, В. В. Техника и технология сцены / В. В. Базанов. – Л. : Искусство, 1976. – Текст (визуальный) : непосредственный.
2. Рывин, В. Я. Конструирование и расчет театральных декораций / В. Я. Рывин. – Л. : ЛГИТМиК, 1982. – Текст (визуальный) : непосредственный.
3. Рывин, В. Я. Таблицы и графики для расчета элементов театральных конструкций / В. Я. Рывин. – СПб. : Государственная Академия театрального искусства, 2006. – Текст (визуальный) : непосредственный.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В результате изучения разделов «Техника сцены», «Сценография» МДК.01.01 Мастерство режиссера профессионального модуля ПМ.01 Художественно-творческая деятельность по специальности 51.02.01 Народное художественное творчество (по видам), вид – «Театральное творчество», изложенных в учебном пособии «Сценография. Художественно-техническое оформление спектакля» обучающийся должен:

**иметь практический опыт:**

по художественно-техническому оформлению театральной постановки;

**уметь:**

проанализировать литературное и драматическое произведение и осуществлять театральную постановку, разрабатывать постановочный план спектакля и режиссерскую экспликацию, осуществлять художественно-техническое оформление спектакля, используя навыки пространственного видения, изготавливать эскизы, чертежи, макеты, элементы выгородки, мелкий реквизит;

**знать:**

устройство сцены, механизмы, оборудование и осветительную технику сцены, основные принципы художественного оформления спектакля.



*Выражаю сердечную благодарность сотрудникам Владимирского областного колледжа культуры и искусства Р. Ю. Оздоеву, В. А. Иванову, О. В. Паутиковой за помощь в подготовке пособия к изданию.*

*Особые слова признательности – заместителю директора колледжа – Татьяне Алексеевне Оздоевой.*

*А. М. Семёнов  
2018 год*



*Электронное издание*

Автор-составитель

СЕМЁНОВ Александр Максимович

СЦЕНОГРАФИЯ

Художественно-техническое оформление спектакля

Учебное пособие

**Системные требования:** Intel от 1,3 ГГц ; Windows XP/7/8/10 ; Adobe Reader ;  
дисковод CD-ROM ; 15,5 Мб. Загл. с титул. экрана.

Тираж 30 экз.

Владимирский областной колледж культуры и искусства  
vokki@vokki.ru

Изд-во ВлГУ  
rio.vlgu@yandex.ru



## Из автобиографии



Родился в Новгородской области. В школьные годы занимался в школьной художественной самодеятельности, играл в духовом оркестре РДК, занимался в театральной студии.

Окончил Ленинградский государственный институт культуры. Работал в учреждениях культуры Мурманской области в качестве заведующего постановочной частью народного театра, заведующего культурно-массовым отделом, руководителем театральной студии, режиссером народного театра (осуществлено более 20 постановок спектаклей, большое количество тематических концертов, театрализованных представлений и праздников).

С 1977 года живу и работаю в г. Владимире: преподавателем театральных дисциплин Областного культурно-просветительного училища, с 1982 года – заместителем директора ДКиТ ВПО «Точмаш», с 1986 года – директором ДК ВХЗ. Принимал участие в подготовке и проведении различных городских, областных и международных мероприятий в качестве сценариста, режиссера, ведущего, диктора. С 1992 года – преподаватель Владимирского областного колледжа культуры и искусства. Преподаваемые дисциплины: сценарная композиция, режиссура театрализованных представлений и праздников, социально-культурная деятельность, менеджмент и маркетинг социально-культурной сферы.

За время работы в учебном заведении подготовлено большое количество методических разработок и учебных пособий с рецензиями на них профессора Санкт-Петербургской Академии театрального искусства В. В. Базанова, профессора, кандидата философских наук В. Н. Гагина (г. Москва).

Опубликована статья «Организационные технологии в СКД» в сборнике методических докладов и тезисов преподавателей учреждений среднего профессионального образования культуры и искусства «Культурологическое образование нового тысячелетия» (вып. 4-й. М., 2003 г.), подготовлены к изданию и изданы: буклет «Владимирский областной колледж культуры и искусства. Театральному отделению 40 лет» (2000 г.), поэтический сборник студентов колледжа «Это мы» (вып. 1-й, 2003 г.), буклет актерского курса «Владимирская актерская школа. Путь в 10 лет» (2011 г.), учебные пособия: «Основы драматургии досуга» (2007 г.), «Основы социально-культурной деятельности» (2011 г.), «Основы драматургии досуга» (изд. 2-е, испр., 2014 г.)