Шеповалов В.М. - кандидат искусствоведения, зав. кафедрой театральной техники и технологии Академии театрального искусства

Выпуск нового спектакля: планирование

1. Период идеи.

1.1. Появления в долгосрочных планах театра (от 3-х до 5-ти лет) новой постановки. Это диктуется, во-первых, спецификой самого театра, во-вторых, художественным руководителем театра, в-третьих, прогнозами на потребности зрителя.

1.2. Формирование постановочной бригады (режиссер, художник, композитор, балетмейстер и т.

1.3. Этот процесс имеет очень много форм. Это и личные контакты художественного руководства театра, связи данного театра с другими театрами творческими узами, Это и конкурсная система, когда несколько творческих бригад работает над одним спектаклем и т.д.

1.4. Появление в ближайших планах театра новой постановки, заключение договоров с конкретными творческими исполнителями и приказ по театру о новой постановке.

2. Подготовительный период.

2.1. Изготовление макета спектакля;

2.2. Работа над планировками спектакля по картинам;

2.3. Обсуждение макета с учетом предварительной работы над планировками спектакля, во-первых, на техническом совете театра с приглашением специалистов от города, имеющих [полномочия](http://click02.begun.ru/click.jsp?url=4vrJyEFY4FST6SZ6PipvpUFXKjYwOs1hYoXEFm1XAONiNwoDPjpa6HlVUdMXzBc7aDX6Rf*gWac9fgLU24DXcwpnIGpFtYlG34gBeWgqkB*xj5x-9Ze2efmGfPM-UXxIZ*GmZQIrfZYJa5N0DyW00pxmTd3EES2RJF07b9VYvafraaaoHUoPGEwOTF6dabI3-s8nJkr4sSN1lAOb7rWEDt*rR4IeugzhltM*qu8Qj3zLgZWmIh9Ak*YaqZQtl3idnR*he*Mq16m6n9kFrVVc5H5QgaS*6wc70CQ2p9*bWx6e-GfIBnINCUFSJc2OEoqE13An-G0Uls7xZMuwE6iiHba3hkJ*rVE4FEcfVDCByDpPWrjkYHm8Y1FR6C8zTlXXSX9GdPY8q5LoeDenl7TSlLEFSNWA7wYKZkEc6yuk9lenHplgXR*L1fWE*uLfyTxMGwa4VXaLMebpYJkBk0Axzw0hZ6ZkVEF4uauxJnSXNqo) по надзору (по технике безопасности, по [пожарной безопасности](http://click02.begun.ru/click.jsp?url=4vrJyAH3UaZhG9SIzNidV7Ol2MTCyD*TkHc25J*l8hFXNmvopPBWBnkSB2piI26Rwp9Q71UK8w3GomEEG898nxOZHZAiriWgEiPtp8C4dGUOl91g0OpH5PO6uSMm8cH22V8Y27yVwyi31S3KsZsKbCLY82N6r5MvwqO2NyZ7wXE9v3B*y5zZzprYmohLv2ThKBnx8JwuZ-WjQtVNOGNS2Al9kVTIbNo3QAXofDnGWaodV0Nw9MmWRTDMf0L7Qa5LS8l3rTX8AX9sSQ-Te4OKMsPSz-eimGvZMsbURT15ufx8HoUq5JDv66Owxy9s8GhmNZLFHo-2dCwThilS8UpA-1RVZKCcT7Pa9qX9ttJjKtgWlRTB9cUn*BfbR1adZqbNHnKMJ5-57o70vaVRgjCpN0FV6GTcfj3iCiDXCK1cxS*2PqA7JFdn9H0Lrk5ZukcsdK8E0riFcgPhKXXibBkzURYHRdLIgLvF3OAg6Hu7Fej0Y6MBOkoDzlhStx6gH*8qHU61i1TLW64JJ7B6QuV6ho5fsEmSbr-fkn95gSlGN3cjdXTDjTNx*jMC6uuHNXzuY-PIfFpmVPc) и т.д.), составление предварительного графика выпуска спектакля и, во-вторых, на художественном совете театра, где окончательно принимается решение о постановке спектакля в данной, предложенной постановочным коллективом форме;

2.4. Создание габаритных чертежей новой постановки; д) Разработка проектно-расчетной документации (составление технологической описи декораций, бутафории и костюмов, составление предварительной заявки на материалы для изготовления декораций, бутафории и костюмов, уточнение световых возможностей театра в создании светового обеспечения спектакля и при необходимости составление заявки на световую аппаратуру);

2.5. Создание рабочих чертежей на декорацию, мебель, бутафорию;

2.6. Расчет силовых конструкций (станков, подвесных конструкций) на прочность и жесткость;

2.7. Составление предварительной сметы спектакля на декорации, мебель, бутафорию, костюмы и др. затраты на спектакль;

2.8. Уточненные списки составов исполнителей;

2.9. Составление окончательной заявки на материалы;

2.10. Составление окончательного графика выпуска нового спектакля.

3. Производственный период.

3.1. Составление графика производства декораций, костюмов, бутафории;

3.2. Установление формы контроля за изготовлением материального оформления спектакля и ответственных лиц;

3.3. [Составление сметы](http://click02.begun.ru/click.jsp?url=4vrJyLFDMRbRq2Q4fGgt5wMVaHRyeI8jIMeGVC8VQqGN3F5JwCrz6aGVMGmDV9BSAVyTLJbJMM5QenoswpwWYs1Qwh*BBlqhTeYsLWtWXHYT-lF3CBvC01Ms1lmV*9bizUsMz6iB1zyjwTnepY8eeDbM53duu4c7NO7m7t05da-jYa6gFUIHEEQGRFaVYbo-9scvLkLwuSt9nAuT5r2MBtejT4oWsgTpnts2oucYh3TDiZ2uKhdIm*4SoZwln3CVlRepc*si36Gyl9ENpV1U7B0MESl8RrUH7BgKm*OnZyKiwFv0Ok4xNX1uGfGyLra460wbwFEoqvLNWPeML5SeIYqLun5CkW0EKHsjaAy99AbIS8ofKxv5Jir8gRI7W9Gv0D23*ebUFh8T2nFh4RbfYW-uk32Wt9cV1V6aQsDfpkDLym8hBBbJShC*AtjjkcInDqSYL3U*ufhcg8WAiIBBRnaSTPx5RKmaTfDX352tZJyySJaF893QUg) затрат производства материального оформления;

3.4. Заявка на материалы для производства;

3.5. Определение трудозатрат и количества занятых на производстве специалистов, а также количество профессий;

3.6. Приобретение материалов для производства;

3.7. Распределение и выдача заданий по изготовлению материального оформления спектакля по цехам и конкретным исполнителям;

3.8. Изготовление жестких декораций /слесарный участок, столярный участок, бутафорский участок, живописный зал, монтаж узлов/;

3.9. Изготовление мягкой декорации /красильно-прачечное производство, участок пошива мягких декораций, живописный зал/;

3.10. Изготовление бутафории /слесарный участок, столярный участок, бутафорский участок/;

3.11. Изготовление живописных завес /слесарный участок, столярный участок, бутафорский участок, живописный зал/;

3.12. Изготовление костюмов /снятие мерок, красильно-прачечный участок, участок закроя и пошива костюмов, участок трикотажа и вышивки, примерки костюмов/;

3.13. Изготовление [головных уборов](http://click02.begun.ru/click.jsp?url=4vrJyM2UXc0KcL-jp7P2PNjOs6*po1T4*xxdj-TOmXqT5JSqb-SM7abRxcWAxB1vPGGuEav0DfM041PUBBmyTTmxHbZRsHwOaupUkpa3Gt8Bd-MAd16XdfWKcP8zXXBEa*2qaQ4ncZoFZ594Aym43pBqQdHIHSGdKxGY6rP-2m4ioG9h1IPG0YXHhZdUoHv*Nwbu74MxeOq8XcpSJ3xNxxZijkvXc8UoXxr3YybZRrUCSFxv69aJWi-TYF3kXrFUVNZosirjHmBzVhDMZJyVLdzN0Oi9h3TGLdnLWiJmpuNjAZo1*4-w9Lyv2DBz73d5Ko3aAZDpazMMmTZN7lVf4EtKe7*DUKzF6briqc18NccJigve6to45*7wzkbN25Alb7aBHKkg-cukBpM-ktl9jSRpErT-GPhycMRZOsXuY6ZyJ-n1MY3KaS87G*oFoovBzhtGu8wT9Tn3uA2lIvaGPDvQBbZcLeTxWQQNgCn3RyTmA-sXkW9Yew) /снятие мерок, участок головных уборов, при необходимости другие участки производства и примерка на актера/;
3.14. Изготовление обуви /снятие мерок, участок изготовления обувных колодок, участок пошива обуви, примерка на актера/;
3.15. Изготовление париков /пастижерное производство, парикмахеры-гримеры/;
3.16. Изготовление цветов /цветочное производство/;
3.17. Приобретение дополнительного оборудования /подъемно-механического, осветительной приборов, звуко-музыкальной аппаратуры/;
3.18. Заказ исходящего реквизита;
3.19. Прием материального оформления нового спектакля под [материальную ответственность](http://click02.begun.ru/click.jsp?url=4vrJyHbH365pE9yAxNCVX7ut0MzKwDebmH8*7Jet*hmo1g9B-sqpgn67HZwQzgFgM26hHqT7AvxuRxz8ZhrsivOe2ZO8THC-JxO2lPruF1qWWglD3fZR2lol31Cc8t-rxEIFxqGI3jWqyDDXrIYXcR6n*qYuZwBYtQo3lsTd*d6SEN-RZDN2YTV3NSfkEMtOh7ZeXzOByFoM7Xril8z9d6bSPvtnw3WY76pH05Zp9gWy*OzfW2Y56p9j0O1U7gHk5GbYAppTrtDD5qB81CwlnQcp*N3Hkn5CqV1P3qbiImfnhR6xfwt0cDgrXLT3a-P9rglehRRt77eIHbLJatHbZM-O-zsH1ChBbT5mLUn4sUM2I8GdGQDFGsAqfG6eyafwoBbbaX0P7cyI7lXtw1h5kmiPBjaQ*qByvGFYtwSOjT0QDu*MEJncCSPAY1Sm3PVI16O3e07FYWNDMv7j0LLSDlJhwLPCLXClmOlczS9fWr-dui7OkYOcpLJ0IPAzzqx7b0uE7jB3e-tjafASYBQewf-6HWOSaMCTfQgMjSC-lp0) начальниками эксплутационных цехов.
4. Репетиционный период.
4.1. Составление плана сценического выпуска спектакля /общий план выпуска, составление плана световых и монтировочных репетиций выпуска спектакля/;
4.2. Репетиции спектакля в классах (если это касается музыкального театра) либо застольный период читок (если это касается драматического театра);
4.3. Составление выписки мебели и реквизита совместно с режиссером и художником для выгородочных репетиций;
4.4. Подбор мебели, выгородок и костюмов для выгородочных репетиций на малой либо репетиционной сцене;
4.5. Репетиции на малой либо репетиционной сцене в выгородках;
4.6. Репетиции в выгородках на основной сцене;
4.7. Приемка декораций на сцене по картинам;
4.8. Примерка костюмов на сцене по группам;
4.9. Репетиции в выгородках на основной сцене с частичной подачей готовых элементов декораций и костюмов;
4.10. Монтировочные репетиции /уточняются по картинные планировки установки жестких декораций и планировки навески завес, монтируется декорация с проверкой узлов соединения на прочность и скорость, определяется готовность изделий, определяют и отрабатываются перемены картин спектакля, ставятся “марки” на планшете сцены и подъемах либо пульте верхней сцены, составляется партитура проведения спектакля по переменам по порядку и времени, проверяются “просмотры” из зрительного зала на предмет правильной развески мягких декораций и установки жестких конструкций с их соответствием художественному замыслу и макету;
4.11. Световые репетиции /создается светоцветовая легенда спектакля, план развески дополнительной световой аппаратуры, готовятся световые фильтры, создается планировка и выписки по направке, фокусировке  и фильтровки световых приборов, монтируется дополнительная аппаратура, происходит по актам направка и фильтровка  приборов как внутреннего сценического, так и выносного света, ставится предварительный свет картин и их переходов, создается предварительной световая партитура спектакля (без актеров), окончательная установка положений света и создание окончательной партитуры в процессе работы с актерами/;
4.12. Работа мебельно-реквизиторской группы; Работа над гримам.
5. Выпускной период.
5.1. Календарный план выпуска спектакля;
5.2. Репетиции с актерами по актам (в музыкальном театре этот период делится на репетиции под рояль и под оркестр);
5.3. Репетиции прогонные (в музыкальном театре этот период делится на репетиции под рояль и под оркестр);
5.4. Генеральная репетиция.
6. ТЕМА: Премьера.

Литература:
- Базанов В.В., “Работа над новой постановкой”, С-Пб., 1997.;
- Базанов В.В., “Техника и технология сцены”, Л., “Искусство”, 1976., с. 183 -234.
- “Рекомендации по составлению проектно-расчетной и исполнительской документации выпуска и эксплуатации спектакля, Сборник под рук. В.В.Базанова, М., 1986, с. 92;
- “Работнику постановочной части театрально-зрелищного предприятия, Методические рекомендации, Часть 1, В помощь монтировщику сцены”, М., 1988. с. 154;
- Березкин В.И., “Искусство оформления спектакля”, М., 1986, с. 128;
- Михайлова А.А., Образ спектакля. М., 1978, с. 247.

Динамика спектакля и теория сценографии

Театр является синтетическим по форме и синкретическим по содержанию видом искусства. Синтетизм сценического [искусства](http://click02.begun.ru/click.jsp?url=4vrJyPoKsgDHvXIuan478RUDfmJkbpk1NtGQQjkDVLdvuyc*uVKpSDz-S-cgumdCEUyDPIbZIN5V540OKt0BG83UqdBgJF33SOV743EAkOo6TnpcpES82Vkm3FOf8dzox0EGxaKL3TapyzPUr4UUcjzG7X1ksY0xS0mq8PXMvFEdn1Be67z57rr4uqhrn0TBCDnR0LwOR9WDYvVtGENy*CldsXToTPoXYCXIXBnmeYo9d2NQ1Om2ZRDsX2LbYY5rlIUWOG42JENJMWHSR1Pq3C08IRlMdoU33Cg6q9OXVxKS8GvECn4BBU1eKcGCHoaI23wr8GEYmsL9aMe8H6SuEbq7ik5yoV00GEsTWDyNxDb4e-ovGyvJFpvpTjWhvn3Yt2qBSuP9jnOd-ZMk7usx-NE29V1i6tIvIMclwsohuOuPIdGPkmPxwn7tEXCgBzaIrfKU*K9dLti4QRYw*0wzdXTqhfthF-Sky2n8UP22EuJLBn3bkHeXHQsaBLoYPEkFUQTa1hKu6UoMGDjJJoGo4unvg38O9BiV6o-wbqrPYURDqH3OJFWciSF8dfhRjz9cnnuDb*kXIAM) заключается во [влиянии](http://click02.begun.ru/click.jsp?url=4vrJyGV9fLVyCMeb38uORKC2y9fR2yyAg2Ql94y24QLkTbxc-Fp73JmQVcJVVA38r-I9gjhnnmAMeChXkVVe9Xnzd-pIxE-KUwSN9eSmHJM9AxDzeRs69XUK8H*z3fDE620q6Y6n8RqF5x-4g6k4XhDqwVFInaEdKPDAiZApfiVp6yQqn8iNms6Mztwf6zC1fE2lpMh6M6H3FoEZbDcGjF0pxQCcOI5jFFG8KG2SDf5JAxckoJ3CEWSYKxavFfof4PFiTBpCUDc9RRWmMyeeqDIczejyp0t3nGh665PXF1LSsCuESj5BRQ0eaYHCXsbImzxrsCFY2oK9KIf8X*TuUfr7yg4y4R10WAtTGHzNhHa4O7pvW2uJVhMmrcPi0uDeDo0tdQsJM7AaOewieaMWePfCz03Em7hR0PxxPoe4j3*0Q5wxIcmamjJcnYFeZ5Vai7AA8BB*YwCx4SVpfOWkAEIlsVEOHAM7Kj9nfFYT5CCwi3rysDO-hx8VjG4caGK9IybBv060HE*h1NBR-GNKQQ) на театр других искусств, таких как литература, музыка, архитектура, скульптура и живопись. Они входят в спектакль в определенной форме, как бы «отеатрализовываются»: в форме драматургии, музыкального оформления, театральной архитектуры, декорационного искусства. Еще одним моментом проявления синтетизма является использование в ходе театрального представления технических средств, значительно влияющих на динамику спектакля. Синкретизм театра заключается и в действующем на сцене актере, так как в нем заключена вся полнота проявления материала искусства, на основе этой нерасчлененности и строится образный строй спектакля. Пространство спектакля является развитием актерской пластики, и неважно, что этим пространством может явиться площадь, на которой выступает актер и зрительская толпа вокруг него, музыка в спектакле – это развитие интонационных возможностей актерского голоса, а сюжетно-фабульный строй есть результат игры актерского ансамбля.

Все виды искусства, выделившись из синкретизма художественного первобытного творчества, развивались на основе одного из видов материала искусства: на основе распределения тяжестей - архитектура, на основе пластики - скульптура, на основе света - живопись, на основе звука - музыка, на основе конкретно-чувственных представлений - литература, и только театр сохранил в своей природе всю полноту материала. Синкретически-синтетическая суть театрального произведения выражается в спектакле через определяющие моменты, которые диктуются закономерностью материала творческой деятельности. На базе определяющих моментов формируется каждое произведение театра вне зависимости от исторических, национальных, жанровых и других особенностей, строится образная структура сценического произведения: его визуальная значимость, звуковая насыщенность и его сюжетно-фабульное развитие. Такими основополагающими моментами театрального произведения являются, во-первых, сюжетно-драматический строй, определяемый законами конкретно-чувственного представления, во-вторых, звуко-музыкальный строй, формируемый законами звукового восприятия, и, в-третьих, сценография как вся совокупность пространственного решения спектакля, определяемая закономерностью материалов искусства, таких как тяжесть, пластика, свет.

Сценография, являясь органической частью такого сложного вида искусств, как театр, включает в себя всю полноту проявления пространственных видов искусств, она питается их корнями, в то же время она не может быть сведена  ни к одному из них.

Закономерность визуального восприятия в сценографии определяют три композиционных уровня: архитектоника спектакля как взаимоотношение масс, формирующих сценическое пространство, свет спектакля как светоцветовая насыщенность этого пространства и пластика спектакля как его пластическая углубленность.

Первый композиционный уровень это «архитектоника спектакля». Сценическое произведение начинается с деления театрального пространства на две части: ту, где должно происходить театральное представление и ту часть, откуда оно должно восприниматься зрителем. Этот момент является отправным в сценографии спектакля. Форма взаимоотношения этих двух частей театрального пространства исторически менялась. И эти трансформации отражали не только этапы развития театра, но и зависели от многих других особенностей развития всей культуры. Все это нашло свое отражение в понятии сценографии как «организация общего театрального пространства». Это понятие включает в себя топографию театра, иначе говоря, архитектурное деление пространства; далее, деление пространства на массы, актерскую и зрительскую; и, можно еще добавить, деление этого пространства по коммуникабельному принципу - на автора и адресата. Понятие «организация сценического пространства» является следующим в теории сценографии и отражает взаимообусловленность реального и ирреального сценического пространства в спектакле. Реальное сценическое пространство определяется характером архитектурной взаимосвязанности сцены и зрительного зала, что определяет особенности сценического пространства (сцена-коробка, сцена-арена и т.д.), технической насыщенностью сцены, размерами. Реальное сценическое пространство может диафрагмироваться кулисами и падугами, уменьшаться по глубине при помощи завес, то есть изменяться в физическом смысле. Ирреальное пространство спектакля меняется за счет различного характера взаимоотношений масс пространства, светового состояния этого пространства, его цветовых характеристик, характера построения линий в этом пространстве. Оставаясь в физическом плане неизменным, оно становится другим в художественном восприятии. Здесь может меняться ощущение общих размеров пространства, определенность его развития: замкнутое, раскрытое перспективно, направленное ввысь и т.д. «Взаимоотношение масс в актерском ансамбле» - понятие, в котором отражена динамика актеров как определенных масс, составляющих неотъемлемую часть сценического пространства и характер их взаимоотношений между собой и пространством сцены. Актеры в ходе сценического представления образуют отдельные смысловые группы, мизансцены. В результате они вступают в сложные пространственные отношения со всей визуально значимой средой спектакля. Эта динамика масс уже заложена в драматургии спектакля и является важным моментом в создании театрального образа. Актерский ансамбль неразрывен со всей средой сценического пространства, поэтому он воспринимается зрителем в контексте окружающих его предметов, световых пятен пространства, и на этом строится все художественно значимые образы.

Следующим композиционным уровнем пространственного решения спектакля является «свет в спектакле», организующимся на основе законов распределения света в пространстве, и его цветовая определенность. Свет в театральном произведении работает в первую очередь как общая освещенность, общая насыщенность светом пространства спектакля. Внешний свет, свет осветительных приборов или естественное освещение призван высветить сценические объемы. Второй его задачей является световое состояние, настроение спектакля. Внешний свет выявляет формы пространства, его цветовую палитру, колорит и выявляет главную, если можно так сказать, деталь, пространства - актера. Поэтому понятие «внешний сценический свет» отражает выявление форм и цветовой определенности пространства сцены лучами осветительных приборов и естественным светом, если речь идет об открытых театрах. Колористическое многообразие проявляется в цветовой определенности всех сценических предметов, объемов, в цветовой и тональной гамме декорационных завес, в цветовом решении костюмов, грима. Все это находит свое отражение в понятии теории сценографии - «внутренний свет сценических форм», то есть цветовая определенность. Светоцветовое взаимодействие есть выявление форм сценического пространства, где каждая деталь должна быть проявлена в зависимости от задач и развития действия спектакля. Это определенность колористического строя спектакля, а также света, цветовых доминант в игровой стихии театрального представления, создания светоцветовым взаимодействием акцентных [нагрузок](http://click02.begun.ru/click.jsp?url=4vrJyDcCdmeg2hVJDRlclnJkGQUDCf5SUbb3JV5kM9A7LSVqkGgWzMo05RPKOyXntOkmmSN8hXtr0*UEhUMotfB7ycf9DZrMVQKL8*KgGpU7BRb1fx0883MM9nm12-bC7Wss74ih9xyD4Rn*ha8*WBbsx1dOm6cbsT0Mw-NI6zt39To0gdaThNCS0MIB9S6rYlO7utZkLb-pCJ8HcikYkkM32x6CJpB9Ck*iNnOME*BXHQk6voPcD3qGNQixC*QB-u98UgRcTikjWwu4LTmAtiwC0-bsuVVpgnZk9Y3JCUzMrjWaVCBfWxMAd5-cQNjWhSJ1rj9GxJyjNpniQfrwT*Tl1BAs-wNqRhVNBmLTmmimJaRxRXWXSEB*LB6zo4l*UpswIKBXniAur9I81-aWVNzpNtkUU1abn4zTxj9w-oH7VekzCHopzOVPc8Se1VITSGa*Yr5tBGyj6mkqOVYGskX439eVpWyUukCejfvV2Fo) и диалога с актером.

Третьим композиционным уровнем сценографии является «пластика спектакля». Поскольку на сцене действует актер, то это пространство должно быть пластически углубленным и отвечать актерской пластике. Переходным звеном от массы к пластике является тактильность поверхности, определяющей фактурные особенности материалов природы, применяемых в художественном оформлении спектаклей. Дальнейшее развитие сценического пространства – это приближение его к формам человеческого тела. Отражается это в понятии «пластика сценических форм». «Пластика актерской игры» - наиболее исследованное понятие сценографии. Эта проблема освещена во многих работах театроведов и в литературных работах практиков театра. Пластика человеческого тела нашла свое полное отражение в скульптуре, в произведениях театрального [искусства](http://click02.begun.ru/click.jsp?url=4vrJyPoKsgDHvXIuan478RUDfmJkbpk1NtGQQjkDVLdvuyc*uVKpSDz-S-cgumdCEUyDPIbZIN5V540OKt0BG83UqdBgJF33SOV743EAkOo6TnpcpES82Vkm3FOf8dzox0EGxaKL3TapyzPUr4UUcjzG7X1ksY0xS0mq8PXMvFEdn1Be67z57rr4uqhrn0TBCDnR0LwOR9WDYvVtGENy*CldsXToTPoXYCXIXBnmeYo9d2NQ1Om2ZRDsX2LbYY5rlIUWOG42JENJMWHSR1Pq3C08IRlMdoU33Cg6q9OXVxKS8GvECn4BBU1eKcGCHoaI23wr8GEYmsL9aMe8H6SuEbq7ik5yoV00GEsTWDyNxDb4e-ovGyvJFpvpTjWhvn3Yt2qBSuP9jnOd-ZMk7usx-NE29V1i6tIvIMclwsohuOuPIdGPkmPxwn7tEXCgBzaIrfKU*K9dLti4QRYw*0wzdXTqhfthF-Sky2n8UP22EuJLBn3bkHeXHQsaBLoYPEkFUQTa1hKu6UoMGDjJJoGo4unvg38O9BiV6o-wbqrPYURDqH3OJFWciSF8dfhRjz9cnnuDb*kXIAM) она получила свое особое развитие. В спектакле пластика актерского ансамбля выражается в развитии мизансценического рисунка, этому также способствуют костюм и грим. Свое композиционное завершение пластическая разработанность сценического пространства находит в такой категории как «взаимодействие актерской пластики с пластикой сценических форм». Построение мизансценического рисунка затрагивает каждую сценическую деталь, так как все находится в постоянной динамике сценического действия, в результате постоянно изменяется вся композиция спектакля. Пластическая разработанность пространства зависит также и от световых изменений, светоцветовых акцентов.

Композиционные уровни в спектакле находятся в постоянном динамическом развитии, диктуемым звуко-музыкальным строем и сюжетно-драматическим развитием сценического произведения. Сценография синтезирует на своей основе динамику «простых» пространственных видов искусства, динамику линий, форм, цветового и светового пятна, но вместе с тем, появляется и новых тип динамики – это реальное движение. Новый тип динамики театрального произведения является следствием двух причин. Первая – новый характер взаимоотношения произведения искусства и зрителя. В театре зритель необходим в момент творческого созидания создаваемого на глазах у зрителя, в момент представления спектакля, а не после, зритель является соучастником его создания. К тому же зритель  в театре находится в относительно статичном положении, он «закреплен» за определенным местом в зрительном зале. К сравнению, например, скульптурное произведение зритель осматривает со всех сторон, двигаясь на разном расстоянии от него. В силу этих особенностей характеризующих отношение зрителя и произведения в театральном искусстве сценическое представление должно быть зрелищем, раскрывающимся перед зрителем в каждый момент творческого созидания в динамике реального времени и в динамике реального движения. Поэтому второй причиной нового типа динамики в спектакле является действующий на сцене актер.

Динамика в «простых» видах искусства отражена в статично находящейся форме (в отличие от реального движения) и выражается, во-первых, через взаимодействие масс, когда характер пространственного нахождения одной массы в художественном произведении определен другими, составляющими с ней определенную целостность. Так в архитектуре каждый элемент определяется общей формой, каждая деталь продиктована другой. В скульптуре, основой изображения которой является пластика человеческого тела, прослеживается также сложный характер взаимосвязанности форм.

Во-вторых, динамика выражается через характер линий и определенностью ее направления. Динамика линий в архитектуре строится на геометрически плавильных взаимоотношениях. Здесь линия или прямая описывает правильную геометрическую кривую. В скульптуре характер линии меняется, и переходит в более сложную кривую, отражающую новый уровень жизни – жизнь растений, мира живой природы и, конечно, жизнь человека. В живописи эти два характера линий наличествуют, создавая сложные взаимоотношения живой и не живой природы.

И, наконец, в-третьих, динамика выражается через характер цветовой и световой насыщенности. В архитектуре и скульптуре это использование цветовой определенности природного материала. В зодчестве, кроме этого это создание всевозможных световых проемов, которые по-разному формируют лучи света, выявляющие архитектурное пространство, его освещенность. В скульптуре углубленность рельефа форм, тактильность поверхности природного материала, в результате чего образуется светотеневая игра, передающая динамичность произведения.

Взаиморасположение линий, масс, цветовые пятна и светотеневая игра определяет характер направления нашего взгляда и в результате заставляет зрителя двигаться, в художественном осмыслении произведения искусства, согласно замыслу художника. Под «двигаться» я понимаю не только движение как таковое, но и движение нашего взгляда. Художник как бы руководит движение нашего взгляда. В самом произведении заложено движение нашего взгляда[1], а не только наличие нашей воли. Линия задает направление нашего взгляда, точка или масса останавливает его, концентрируя наше внимание на главном, существенном в данный момент. Цветовые и световые пятна также динамически действуют на наше восприятие. Художник посредством своего произведения то организует спокойное медленное нашего взгляда, а значит в чем-то и наших чувств, то заставляет быстро переводить взгляд с одной части произведения на другую.

Сценография театрального [искусства](http://click02.begun.ru/click.jsp?url=4vrJyPoKsgDHvXIuan478RUDfmJkbpk1NtGQQjkDVLdvuyc*uVKpSDz-S-cgumdCEUyDPIbZIN5V540OKt0BG83UqdBgJF33SOV743EAkOo6TnpcpES82Vkm3FOf8dzox0EGxaKL3TapyzPUr4UUcjzG7X1ksY0xS0mq8PXMvFEdn1Be67z57rr4uqhrn0TBCDnR0LwOR9WDYvVtGENy*CldsXToTPoXYCXIXBnmeYo9d2NQ1Om2ZRDsX2LbYY5rlIUWOG42JENJMWHSR1Pq3C08IRlMdoU33Cg6q9OXVxKS8GvECn4BBU1eKcGCHoaI23wr8GEYmsL9aMe8H6SuEbq7ik5yoV00GEsTWDyNxDb4e-ovGyvJFpvpTjWhvn3Yt2qBSuP9jnOd-ZMk7usx-NE29V1i6tIvIMclwsohuOuPIdGPkmPxwn7tEXCgBzaIrfKU*K9dLti4QRYw*0wzdXTqhfthF-Sky2n8UP22EuJLBn3bkHeXHQsaBLoYPEkFUQTa1hKu6UoMGDjJJoGo4unvg38O9BiV6o-wbqrPYURDqH3OJFWciSF8dfhRjz9cnnuDb*kXIAM) синтезирует в себе динамику «простых» пространственных видов искусств, но эти формы являются только моментами ее динамической целостности. Виды динамики пространственных искусств в сценографии театрального произведения выражаются характером линий в пространстве, соразмерностью декорационных элементов, распределенностью цветовых пятен сценического пространства. Это строгость линий кулис, уходящих ввысь, за пределы видимого пространства сцены. Это соотношение расставленной мебели, плоскости потолка и других деталей - как определенная связанность масс в сценическом пространстве в спектакле. Это цветовая распределенность, динамизм колорита.

Но театр определяется, главным образом, новым типом динамики - динамики реального движения. Сцена наполняется реальными движением форм, в каждый новый момент она уже другая, в зависимости не только от перемещений сценических масс в пространстве, но и от освещения, от игры актеров и т.д. Используя живописные завесы с нарисованными далями, театр придает им новую форму динамизма – динамика «простых» видов искусств здесь растворяется в динамической целостности сценического искусства. Живописный «задник» не только служит фоном для актера, но и участвует в представлении, то «растворяя» актера, например, когда цвет его костюма сливается с цветом задника, то выдвигая его на передний план.

Театральная сцена, особенно современная, является приспособленной для различных перемещений, она технически оснащена. Во-первых, это техника для динамики сценических объемов, которая разделяется на технику сцены и технику спектакля. Во-вторых, динамическим моментом, определяющим развитие действия спектакля, являются технические возможности сценического света.

Фактором динамики действия спектакля, развивающегося в конкретном сценическом объеме и на протяжении реального времени, на мой взгляд, является новый характер взаимоотношения сцены (художественного произведения) и зрительного зала в процессе развивающегося действия спектакля. Этот новый по отношению к «простым» видам искусства характер взаимоотношения выражается в том, что в реальном сценическом пространстве действует актер, который является одновременно и материалом (пластика тела, голос), и мотором, двигателем изменения во времени всего сценического пространства, постоянная смена мизансцен с реальной динамикой сценических масс, и выразителем идеи театрального искусства.

Новый характер взаимодействия между художественным произведением – спектаклем и зрителем складывается в результате того, что «… театральное искусство благодаря своему материалу и динамической сущности постигается не в статике, а в динамике, где каждая сожженная в действенном пламени форма рождает неизменно другую, заранее обреченную на смерть для зачатия новой, и поэтому для того, чтобы явить себя, она требует зрителя тут же, в момент своего динамического раскрытия, а не после него. Следовательно, и здесь, как и в других искусствах, зритель воспринимает уже сотворенное произведения искусства, но искусства, являющего себя в иной, чем другие, форме – динамической, а не статической»[2].

В «простых» пространственных видах искусства художественное произведение по отношению к зрителю находится неподвижно, а зритель – наоборот - в процессе восприятия данного произведения находится в движении, будь то архитектурное сооружение, или скульптура, или живописное полотно. Скульптура предполагает круговой осмотр, постоянную смену ракурса, новые светотеневые нюансы пластики, в процессе пространственного перемещения зрителя. Архитектурное произведение предполагает не только круговой осмотр, (экстерьерное знакомство), но и осмотр внутренних помещений, интерьерных – все это предполагает движение зрителя, в то время как сооружение зодчества статично. Во взаимоотношении ценителя и художественного произведения живописи также предполагает активность первого, хотя и не настолько динамичную, как в предыдущих случаях, но необходимо удаление или приближение к полотну, чтобы вникнуть во все его нюансы. Общее в «простых» видах искусства то, что произведение находится в статике, зритель же в движении.

Уже в «простых» пространственных видах искусства имеются некоторые элементы нового характера динамики, который только в театре находит свое развитие. Рядом с динамикой массы, линии и цветового пятна в архитектуре есть и динамика света: при создании произведения зодчества учитывается не только характер освещения, но и его изменения на протяжении всего дня, погодных условий, и то как это влияет на внутреннюю освещенность помещений. Скульптурное произведение можно не только осматривать, когда оно статично, но и поворачивать, освещать всевозможными подсветками, получая при этом все новые и новые сочетания света и тени.

Эти элементы нового типа динамики в театральном искусстве получили свое дальнейшее развитие. То, что в архитектуре, скульптуре  влияние света только учитывалось, в произведениях театрального искусства формируется по его законам.

Новый характер динамики возникает в театральном искусстве в связи с тем, что зрителю в театре отводится конкретное место, с которого он воспринимает театральное действо. И это есть первая причина появления в театральном искусстве нового вида динамики, динамики реального действия. Закрепив зрителя, статично определив его, театр взял на себя функцию – показать динамическое зрелище в динамике реального движения, компенсируя то, что зритель лишился возможности самому динамически активно воспринимать художественное произведение, как это происходило в «простых» пространственных видах искусства. Зрелищность, показ меняющихся картин в процессе развития представления во времени и пространстве – первый необходимый момент жизни сценического искусства.[3] Невозможно представить театральное действие, в котором не было бы никаких изменений, именно потому оно и действие. Как прием в театре применяется прием «застывшая картина»: открытая сцена с установленной для представления декорацией, это рассчитано на то, что пока зритель занимает свои места, он уже успевает настроиться на нужный лад, на настрой спектакля. Но это не противоречит общему закону динамики. Здесь статичность сцены продолжается до тех пор, пока зритель находится в движении.

Вторая составляющая нового характера динамики в произведениях театрального искусства – действующий на сцене актер, что является следующим основным моментом театрального искусства. Сущностью театрального действа является динамика развивающегося сценического представления во времени и пространстве, единственным носителем которого является человек. Зритель ожидает конкретного действия от появившегося на сцене актера.

 Как пластически совершенная форма человек проявился в скульптуре, поэтому на сцене актер в качестве основного элемента театрального искусства должен быть пластикой в динамическом развитии.

Три композиционных уровня сценографии: архитектоника спектакля, свет спектакля и пластика спектакля находятся в сценическом произведении в коррелирующем взаимодействии. Они образуют каждую сценическую деталь, поэтому и сам актер в процессе представления выступает как определенная масса, находящаяся в динамике развития, как цветовое и световое пятно в общем колорите сценического пространства, и как развивающаяся по законам сценического пространства пластика. Актер является главным элементом сценографической определенности театрального произведения.

Сценографическая образность в отличие от образности пространственных видов искусства не может составлять целостный образ, она является только частью целого и в спектакле находится во взаимодействии с образным строем, возникающим на основе иного материала творчества: звука и конкретно-чувственного представления. Поэтому художественная целостность театрального произведения образуется благодаря образному строю, создающемуся сюжетно-драматической линией развития действия спектакля, звуко-музыкальным строем и его сценографией. Только это взаимодействие образует целостность сценического представления и в результате этого формируется особый образный строй произведения театрального искусства.

[1] Об этом см.: Лекции по теории композиции. В кн.: Фаворский В.А. Литературное наследие. … М., 1988, с. 71 – 254.

[2] Таиров А.Я. Записки режиссера … М., 1970, с. 190.

[3] См.: Хренов Н.А. Место зрелищных искусств в художественной культуре. Обзорная информация. М., 1977

Становление теории сценографии и ее роль в науке о театре

Сборник научных трудов: «Искусство и эстетическая культура». С. Пб., 1992, с. 149 – 157.

В исследованиях, посвященных театральному искусству, менее всего разработаны проблемы, связанные с пространственной образностью спектакля, его сценографическим решением. Обычно сценография спектакля рассматривается как нечто привнесенное, поэтому о ней говорят с позиции других видов искусства, например живописи. Такой подход сразу разрушает спектакль как целостное произведение, поэтому чаще в работах искусствоведов, анализирующих театральное творчество, наблюдается соединение отдельных частей различных видов искусства, более или менее точно подобранных в соответствии с некоторой общей идеей, что отражает профессиональную распределенность при создании спектакля (художник, драматург, композитор и т.д.). В таком случае упускается главное: то, что в процессе творчества создается художественная целостность, т. е. «в театре мы не ищем ни литературы, ни музыки и ничего подобного. Мы ищем в нем вдохновенного слияния с множеством других людей, общего подъема чувств»[1] .

Понимание спектакля как проявления в нем некоторых особенностей других видов искусства (если ограничиваться этим) веден к тому, что, например, пространственное решение выступает не как особая театральная образность, а только как одна из граней спектакля. Не рассматривается в единстве такие элементы сценографии, как театральное здание с его особенностями в каждом отдельном случае (перенос спектакля на другую сцену меняет его и порой значительно); динамика сценографических масс, где особая роль принадлежит технике сцены (так называемой большой технике сцены и техники спектакля – малой технике); динамике актерской игры; свето-цветовое состояние и его развитие в ходе представления; характер пластической углубленности сценического пространства.

Целостный же подход к пространственному решению спектакля имеет важное значение не только для анализа отдельного произведения, но и для науки о театре, для самого искусства театра (например, в определении направления развития театральной архитектуры, во взаимодействии архитектуры и технического оснащения сцены и т. д.). Для этого нужно прежде всего осознание принципов сценографии, которая, являясь частью общей теории театра, определяла бы пространственную образность всего спектакля, выявляя целостный пласт произведения, а не отдельный его элемент. Кроме того, необходима разработка всех деталей сценографии с учетом их взаимной корреляции.

Непосредственно термин «сценография» часто употребляется как в искусствоведческой литературе, так и в практике театра. Этим термином обозначают и декорационное искусство (или один из этапов его развития, охватывающий конец ХХI – начало ХХ вв.), и науку, изучающую пространственное решение спектакля, и, наконец, термином «сценограф» обозначают такие профессии в театре, как художник-постановщик, художник-технолог сцены. Все эти значения термина являются верными, но лишь постольку, поскольку они очерчивают одну из сторон его содержания. Сценография – это вся совокупность пространственного решения спектакля, все то, что строится в театральном произведении по законам визуального восприятия.

Исследуя сценографию как пространственное решение спектакля и определяя ее роль в целостности всего театрального произведения, мы не можем не коснуться определения сущности театрального искусства в целом и его места в системе искусств, а это связано, в свою очередь, с решением таких проблем, как выявления специфики театра, определение предмета его творческих устремлений, закономерности проявления материала в произведении.

Театральное искусство является синтетическим по форме и синкретическим по содержанию видом творчества. Синтетизм театрального произведения заключается в значительном влиянии на театр таких видов искусства, как литература, музыка, живопись, архитектура, скульптура и др. Более того, так называемые простые виды искусства входят в спектакль в специфических формах, как бы «отеатрализовываются»: литература в форме (жанре) драматургии, музыка – в качестве музыкального оформления (в драматическом театре), архитектура – как театральная архитектура и сценический комплекс с архитектурными элементами спектакля; в форме декорационного искусства в театрально произведение входят живопись, графика; скульптура проявляется в основном в законченности актерского рисунка мизансцен и поз. Еще одним моментом проявления синтетизма в театре является использование в ходе театрального представления всевозможных технических средств, которые, отвечая динамике игры актерского ансамбля, значительно влияют на динамику спектакля в целом.

Синкретизм театрального произведения проявляется в действующем на сцене актере, так как в нем заключена вся полнота проявления совокупности закономерностей материала искусства; на основе этой нерасчлененности и выстраивается театральный образный строй спектакля. Можно сказать, что «театр – творческий образ сущего, развивающийся в пространственно-временных измерениях через живой материал человека»[2]. Динамика пространства (неважно, что этим пространством может являться площадь и толпа зрителей) определяется мизансценическим рисунком актерского представления. Музыка в спектакле – это дальнейшее развитие интонационн-тональных возможностей голоса актера. А сюжетно-драматический строй спектакля, хотя он и создается на основе драматургии, есть результат игры актера.

Суть театрального искусства состоит в том, что оно сохранило в своей природе всю совокупность материала искусства в их синкретическом единстве, в то время как другие виды искусства, выделившись из первобытного художественного творчества. в дальнейшем развивались на основе одного из видов материала искусства: тяжести (взаимодействия масс), пластики, света (свето-цветового взаимопроникновения), звука, конкретно-чувственных представлений. Синкретически-синтетическая суть театрального произведения выражается в спектакле через определяющие художественные моменты, которые диктуются закономерностью проявления материала в искусстве. На их основе формируется каждое театральное произведение, вне зависимости от исторических, национальных, жанровых особенностей, строится образный строй спектакля: его визуальная значимость, звуковая насыщенность, конкретно-чувственная определенность. Такими определяющими моментами театрального произведения являются: во-первых, сюжетно-драматическая линия развития спектакля, определяемая закономерностью конкретно-чувственного представления; во-вторых, звуко-музыкальный строй, формируемый на основе законов звукового восприятия; и, в-третьих, сценография, строящаяся на основе визуального восприятия.

Сценография, являясь органической частью такого сложного вида искусства, как театр, включает всю полноту проявления пространственных видов искусства (живопись, скульптура, графика, архитектура), она имеет единые с ними корни, в то же время не может быть сведена ни к одному из них. Закономерности проявления материала сценографии и пространственных видов искусства являются общими, что и объясняет их взаимное проникновение и влияние.

Закономерности визуального восприятия в сценографии определяют три ее композиционных уровня: взаимоотношение масс в спектакле, его свето-цветовая насыщенность, пластическая углубленность пространства спектакля.

Непосредственно организация театрального пространства начинается с деления единого пространства на две его части: ту где происходит театральное действо актеров, и ту, откуда это представление воспринимается зрителем. Это деление является отправным в сценографическом решении спектакля. Типы взаимоотношения актерской и зрительской части театрального пространства исторически изменялись («шекспировский театр», сцена-коробка, сцена-арена, площадной театр, симультанная сцена и т.д.), и в спектакле это находит отражение в пространственной заданности театрального произведения. Здесь можно выделить три момента: это архитектурное деление театрального пространства на зрительскую и сценическую часть, иначе говоря, географическое деление; деление театрального пространства на актерскую и зрительскую массу, а значит, и взаимодействие (один актер и зал, наполненный зрителем, массовая сцена и зрительный зал и т.д.); и, наконец, коммуникационное деление на автора (актера) и адресата (зрителя) в их взаимодействии. Все это объединяется понятием сценографии – «организация общего театрального пространства спектакля».

Понятие «организация сценического пространства» является следующим звеном в теории сценографии, оно отражает взаимоотношение реального, физически заданного, и ирреального, формируемого всем ходом развития действия спектакля, сценического представления. Реальное сценическое пространство определяется характером взаимоувязанности сцены и зрительного зала и географическими особенностями сцены, ее размеры, технической оснащенностью. Реальное сценическое пространство может диафрагмироваться кулисами, падугами, уменьшаться по глубине «завесами», т. е. оно изменяется в физическом смысле. Ирреальное сценическое пространство спектакля изменяется за счет взаимоотношения масс пространства (света, цвета, графики). Оставаясь физически неизменным, оно в то же время меняется в художественном восприятии в зависимости от того, что изображено и как заполнено сцена деталями, организующими пространство. «Сценическое пространство отличается высокой насыщенностью, - замечает Ю. Лотман, - все, что попадает на сцену, получает тенденцию насыщаться дополнительными по отношению к непосредственно-предметной функции вещи смыслами. Движение делается жестом, вещь – деталью, несущей значение»[3] . Ощущение размеров, объемности пространства в его художественном восприятии есть отправной момент организации сценического пространства, следующим является развитие данного пространства в определенном направлении. Можно выделить несколько типов такого развития: замкнутое пространство (как правило, это павильонное строение декораций, изображающее интерьер), перспективное и горизонтально развивающееся (например, изображение при помощи писаных «завес» далей), симультанное или дискретное (показ одновременно нескольких мест действия со своим заданным пространством) и устремленное ввысь (как в спектакле «Гамлет» Г. Крега.

Сценическое пространство является по существу инструментом для игры актера, а актер, как самая динамическая масса сценического пространства, является его акцентирующим началом в построении композиционного строя сценографии спектакля. И поэтому необходимо такое понятие в теории сценографии, как «взаимоотношение масс в актерском ансамбле». оно отражает не только взаимодействие актерского ансамбля в пространстве сцены, но и его динамическое соотношение в ходе развития театрального действия. «Сценическое пространство, - как отмечает А. Таиров, - в каждой своей части есть архитектурное произведение, и оно еще сложнее архитектуры, его массы – живые, подвижные, и здесь добиться правильного распределения этих масс – одна из главных задач»[4]. Актеры в ходе сценического представления постоянно образуют отдельные смысловые группы, каждый актер-пресонаж вступает в сложные пространственные отношения с другими актерами, со всем игровым пространством сцены, в ходе развития действия пьесы варьируются составы групп, их массы, графика построения, выделяются светом и цветовым пятном отдельные актеры, акцентируются отдельные фрагменты актерских групп и т.д. Эта динамика актерских масс во многом уже заложена в драматическом материале спектакля и является главным в создании театрального образа. Актер неразрывно связан с окружающим его миром предметов, со всей атмосферой сцены, он воспринимается зрителем только в контексте сценического пространства, и на этом взаимоопределении строятся все художественно значимые образы пространственных отношений, сама динамика регулирования масс, визуально значимой среды спектакля с точки зрения эстетического восприятия.

Три названных понятия являются звеньями единой системы упорядочения масс сценического пространства и образуют композиционный уровень теории сценографии, который определяет взаимоотношение масс (тяжестей) в пространственном решении спектакля.

Следующим композиционным планом сценографии является колористическая насыщенность спектакля, которая обусловлена законами распределения света и цветовой палитры сценической атмосферы.

Свет в театральном произведении проявляется в своей внешней форме в первую очередь как общая освещенность, общая насыщенность пространства спектакля. Внешний свет (театральных осветительных приборов или естественная освещенность на открытой сценической площадке) призван высветить объем сцены, насытить его светом, главное – сделать его видимым. Второй задачей является общее световое состояние, определенность времени действия, создание настроения спектакля. Внешний свет также выявляет форму, цветовую палитру организуемого сценического пространства и действующего в нем актерского ансамбля. Все это должно быть включено в понятие теории сценографии «внешний сценический свет».

Колористическое многообразие проявляется в цветовой определенности всех сценических предметов, объемов, в цветовой гамме завес, в костюмах актеров, в гриме и т.д. Все это должно найти свое отражение в понятии «внутренний свет сценических форм», которое сконцентрирует общею закономерность цветовых взаимодействий в сценическом пространстве.

Внешний и внутренний свет (цвет) разделить полностью можно только теоретически, в природе они неразрывно увязаны, а на сцене это находит свое выражение в свето-цветовом взаимодействии цветовой гаммы масс пространства, включая костюм, грим актера и световые лучи театральных прожекторов. Здесь можно выделить несколько основных направлений. Это выявление сценического пространства, где каждая деталь должна быть проявлена или «уведена» в глубину пространства в зависимости от логики действия театрального представления. Взаимопроникновением света и цвета масс сцены определяется в спектакле весь колористический строй. Характер свето-цветового взаимодействия зависит в спектакле также и от смысловых нагрузок в ходе развития действия. Это также участие света, световых и цветовых пятен в пространстве сцены, цветовых доминант в игровой стихии сценического представления: свето-цветовые акценты, диалогичность света с актером, зрителем и т.д.

Третьим композиционным уровнем сценографии является пластическая разработанность сценического пространства. Поскольку на сцене действует актер, то данное пространство должно быть пластически развито и должно отвечать пластике актерского ансамбля. Композиция пластического решения спектакля проявляется через пластику сценических форм – во-первых; во-вторых – через пластический рисунок актерской игры, и, в-третьих, как коррелирующее взаимодействие (в контексте развития театрального произведения) пластического рисунка актерской игры и пластики форм сценического пространства.

Переходным звеном от единой массы к пластике является тактильность поверхности, определенность фактуры: дерева, камня и т.п. В складывающейся теории сценографии содержание понятия «пластика сценических форм» должно диктоваться главным образом влиянием на предметный мир сцены динамики линий и пластики тела. Сценические вещи находятся в беспрерывном диалоге с пластическим развитием поз актеров, ансамблевых построений и т.д.

Пластика человеческого тела нашла свое отражение в искусстве скульптуры, получив в произведениях театрального творчества, особенно в балете, свое дальнейшее развитие. В спектакле пластика актерского ансамбля проявляется в построении и динамическом развитии мизансцен, которые подчиняют актеров и все сценическое пространство единой задаче, наплавленной на раскрытие содержания сценического произведения. «Пластика актерской игры» - наиболее разработанное понятие сценографии. Оно раскрывается в работах К.С. Станиславского, А.Я. Таирова, Е.Б. Вахтангова, В.Э. Мейерхольда, А.К. Попова и др.

Свое композиционное завершение пластическая разработанность сценического пространства находит во взаимодействии актерской игры и пластики сценических форм, всей визуально определенной среды спектакля. Мизансценический рисунок сценического произведения развивается в динамике действия, каждая деталь его связана с актером прямой и обратной связью, включена в развитие действия спектакля, постоянно меняется, каждый миг – это новое визуально значимое «слова» с новыми акцентами и нюансами. Многообразие пластического языка связано как с перемещением сценических масс, изменением свето-цветовой насыщенности и направленности, так и с ходом развития драматического диалога, действия пьесы в целом. Пластическое решение спектакля формируется в постоянном общении актеров с предметным миром сцены, совокупной сценической средой.

Три композиционных уровня сценографии спектакля: распределение масс в сценическом пространстве, свето-цветовое состояние и пластическая углубленность этого пространства находятся в театральном произведении в постоянном коррелирующем взаимодействии. Они образуют каждую сценическую деталь, поэтому мы можем в теории сценографии рассматривать актера, который является главным в сценографии спектакля, как определенную массу театрального пространства, находящуюся во взаимодействии с другими массами этого пространства, как цветовое пятно в общем колористическом строе спектакля, как динамически развивающуюся пластику во всем пластически углубленном пространстве сцены.

Сценография синтезирует динамику простых пространственных видов искусств, динамику линий, форм, цветовых пятен. Вместе с тем сценография спектакля заключает в себе новый тип динамики – динамику реального движения. Это и перемещающиеся в ходе действия спектакля различные массы: всевозможные фуры, станки, механизмы; это и световые, и цветовые изменения по ходу спектакля; это, наконец, игра актера, динамика построения мизансцен.

Новый тип динамики театрального произведения есть следствие двух причин. Первая – новый характер взаимоотношений художественного произведения и зрителя. В театре зритель необходим уже в процессе создания произведения, а не после его завершения (хотя, конечно, есть процесс создания до показа зрителям, но это только предварительный этап), как это происходит в так называемых простых пространственных видах искусства. Значит, сама динамика создания произведения творческим коллективом является основой художественного восприятия. Зритель в театре находится в статичном состоянии, он «закреплен» за определенным местом в зрительном зале во время действия спектакля, с определенным углом зрения на сцену, в то время как, например, при осмотре скульптурного произведения возможен круговой обзор. Поэтому театральное произведение должно быть зрелищно, должно раскрывать художественные образы, динамически развивая их в пространстве и во времени действия спектакля, т.е. в динамике реального движения. Второй причиной нового типа динамики в театральном произведении является действующий на сцене актер. Игра актера в спектакле, динамика его тела, жест, походка требуют соответствующей ответной реакции всего пространства сцены. Актер является моторной силой, которая движет пространственную массу, разворачивая перед зрителем все многообразие сценического действия.

Каждое художественное произведение создается на основе, совокупности всех видов материала (масса, свет, пластика, звук, конкретно-чувственные представления), и это определяет целостность произведения искусства. Только в простых пространственных видах искусства звук и конкретно-чувственные представления «сжаты в точку» и раскрываются в процессе художественного восприятия в образном представлении зрителя за определенный временной промежуток, и этот временной период у каждого свой. В спектакле же и звук, и конкретно-чувственные образы представлены на основе реального времени, через свой материал, посредством звуко-музыкального строя и сюжетно-драматической линии развития, а сценография предстает в театральном произведении в пространственно-временной определенности.

Динамика реального движения сценографии с неизбежностью требует реально звучащего звука и развития во времени конкретно-чувственных представлений. И если в простых пространственных видах искусства звук выражается опосредованно через пространственную определенность, по законам распределения масс, света и пластики, то в сценическом произведении звук реально слышим (звук как таковой) и действие передается по законам временного развития. Поэтому сценография может быть выделена из спектакля только теоретически, так как художественная целостность театрального произведения образуется благодаря взаимодействию сюжетно-драматической линии развития, звуко-музыкального строя и сценографии.

Сегодня назрела настоятельная необходимость, ощущаемая как практиками, так и теоретиками театра, в создании целостной теории сценографии театрального произведения, которая соединила бы в себе такие разрозненные элементы общей теории театра, как декорационное искусство, театральная техника, искусство пластической выразительности актерской игры – все то, что образует в спектакле его визуальную значимость.

Для формирования и дальнейшего развития теории сценографии необходимы исследования в нескольких направления. Это, во-первых, анализ характера взаимоотношений определяющих художественных моментов, создающих индивидуальные особенности каждого отдельного спектакля; во-вторых, определение меры их взаимодействия, составляющей основу структурной целостности сценического произведения; в-третьих, выявление влияния сценографии, звуко-музыкального строя и сюжетно-драматической линии развития на жанровую направленность спектакля; в-четвертых, углубленное исследование композиционного строя сценографии, индивидуальности его проявления в спектакле.

[1] Фукс Г. Революция театра. Спб., 1911, с. 75;

[2] Таиров А.Я. Записки режиссера, статьи, беседы, речи, письма. М., 1970, с. 196;

[3] Лотман Ю. М. Семиотика сцены. - Театр 1980. № 1, с. 92;

[4] Таиров А.Я. Указ. соч. с. 335.

Сценография - пространственное решение спектакля

В театроведческих исследованиях, рецензиях и в практике театра широкое распро­странение получил термин «сценография», которым пытаются обозначить один из ключевых моментов театрального произведения — пространственное решение спектакля. Вместе с тем большинство авторов наиболее ответственных исследова­ний предпочитает этот термин не использовать, другие сознательно ограничивают содержание, постулируя одно из его значений. Подобное положение термина «сценография» — результат отсутствия единой теории визуальной значимости те­атрального образа. М.Г. Эткинд пишет по этому поводу: «Давно обособившийся, сложившийся и, несомненно, завоевавший право на художественную автономию, этот вид творчества не может похвастаться — по сравнению со своими родствен­никами в семье искусств — сколько-нибудь разработанной теорией. Он редко привлекает внимание ученых, теорий здесь ровно столько, сколько художни­ков»[1].

Известно, что термин перерастает в понятие во всем богатстве содержания только в теории, где в процессе становления каждая грань этого содержания вхо­дит в систему, образуя ряд вспомогательных понятий. Но верно и то, что теория начинается с анализа узловых терминов понятийного значения, стихийно выдвину­тых практикой, так как именно в них интуитивно предугадывается все строение будущей теории.

Понимая важность и значимость этого начального этапа в создании теории пространственного решения спектакля, попытаемся проанализировать основные грани содержания термина «сценография», сложившегося в контексте современно­го театра и состояния науки о нем.

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

Термин «сценография» далеко не новый и весьма часто употреблявшийся в разные эпохи. Вот что писал Г.К. Лукомский: «Сценография — живописное ук­рашение сцены, появилась... в Эсхило-Софокловское время»[2]. (Этот термин у Г.К. Лукомского дополняется другим — «архитектография», который обознача­ет архитектурные и планировочные возможности театра). Уместно здесь предполо­жить, что настоящий термин «сценография» есть трансформированный «скенография», который в свое время понимался как «роспись сцены», т. е. применение «живописных перспектив» в оформлении сцены[3]. Подтверждение этому мы на­ходим у Витрувия: «Скенография есть рисунок фасада и картина [внешнего вида](http://click02.begun.ru/click.jsp?url=4vrJyOfsEcsMdrnlobXwOt7ItamvpVL*-RpbifLIn3x7flk9FuD6xrnTg6cA50-biNUapR9AuUcCdsZAgvTciS5axPDfDaD7Y1fy0L6qUx7SHk0HmbIVnh5hmxTYtpuvgAZBguXMmnHujHST6MJTNXuBqjoj9sp2KsTcIICS2EMPjUJM*a7r-KjqqLp5jVbTGivDwq4cVceRcOd-ClFg6jtPo2b6XugFcjfaTgv0a5gvZXFCxvukdwL*TXDJc5x52BGti55ank-ZdfDBlthzGIKsfVhCF-vHLNjKWyNnp*JiAJs0*o7x9b2u2TFy7nZ4K4zbAJHoajINmDdM71Re4UpLer6CUa3E6LvjqMx9NMazpkQYnIVAn0Wv*esbTCJ1JZNe7PiKaEkNa9BoRt38F*0Kg7MVfyX3OeTdMoELCLiVi2oJlRxZjGpMP0liUogH7BvEaXmRwsJqBMXZBj-NAt8acIPncqTN8IE0pUc3Mte10kam*ev0zN3IkIuh5BPX59wtpedk6NBIQts5Sz816tTRNki5Q*u4ViMnpguUvbY) будущего здания, сделанного с надлежащим соблюдением его пропорций»[4]. (Учитывая, что скена — это фасад театральных помещений, перед которыми и на­ходилась площадка, где разыгрывалось представление).

На первый взгляд, сама структура слова сцено-графия подсказывает, что оно наиболее полно отражает специфику деятельности художника в театре. Но вместе с тем, если понимать «сценографию» как сценическую графику (что, на наш взгляд, вполне закономерно по аналогии с употреблением слова «графика» в ис­кусстве), то возникает вопрос — сводится ли она только к декорации и костю­мам?

Значение сценической графики в структуре спектакля шире, так как изобра­жаемое на сцене — это, прежде всего развитие мизансценического рисунка ак­терской пластики в определенной пространственной среде. К тому же, если исто­рия декорационного искусства создается в основном на изучении эскизного мате­риала художников, то история сценической графики должна ориентироваться на всю пространственную трактовку спектакля, на все то, что формирует визуальную значимость театрального образа.

[1] Эткинд М.Г. О диапазоне пространственно-временных решений в искусстве театральной декорации (опыт анализа творческого наследия советской театральной декорации). – В кн.: Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Л., 1974, с. 211.

[2] Лукомский Г.К. Старинные театры. Т. 1, 1913, с. 129.

[3] Быков В.Е. Проблемы театральной архитектуры и сценография. Автореферат дис. На соиск. Уч. Ст. доктора архитектуры. – М., 1973, с. 12.

[4] Витрувий М.П. Десять книг об архитектуре. М., 1936, с. 26.

Изучение театрального произведе­ния заставляет исследователя учиты­вать пространственную определенность спектакля и поэтому отходить от при­вычного (но не совсем верного) дроб­ления произведения по принципу про­фессиональной занятости в его создании.

Сценография как этап развития «художественного оформления» спектакля. В ряде исследовательских работ термин «сценография» трактуется как определенный этап развития театрального искусства. В наиболее развернутом виде эта мысль выражена В.И. Березкиным в книге «Театр Йозефа Свободы»[1]. В ней автор выделяет в историческом генезисе ряд этапов эволюции и последний этап — от начала века до наших дней — относит к развитию собственно сценографии. «Обособление сценографии выражалось в разработке своих специфических средств выразительности, своего мате­риала — сценического пространства, времени, света, движения». И далее ав­тор пишет: «Сценография утверждала себя как искусство, в хорошем смысле слова, функциональное, подчиненное общим законам сложного синтетичес­кого произведения — спектакля и рас­считанное на теснейшее взаимодейст­вие с актером, драматическим текстом, музыкой. Через эту согласованность действий и раскрываются образы спек­такля».

Эта позиция обусловлена тем, что театр XX века требует не только включения декораций в динамику актерской игры, но и постоянного развития всей структуры сценографической образности на протяжении театрального дейст­вия. Декорация в современном спек­такле не есть лишь «Шекспировская надпись, переведенная на язык худо­жественной выразительности», как, на­пример, считал А.А. Брянцев[2], она не просто создает место действия или, более того, пространственную среду, не только помогает актеру найти сос­тояние своего персонажа («войти в роль»), но включается в сценический диалог с актером, зрителем.

Тем не менее, закрепление за термином «сценография» только этого значения приводит к недопустимым противоречиям. Утверждение новых задач и возможностей, стоящих перед современным театральным декорационным искусством, идет в данном слу­чае за счет отрицания этой сценографической образности, например у театра с «декорационным направлением» к создании пространственной среды. В таком случае, чтобы быть последова­тельным, нужно или отрицать визуаль­ную значимость театрального образа как необходимого момента художест­венной целостности спектакля, или от­рицать всякий иной театр как истинный, определившийся в системе искусств. Ни то, ни другое невозможно. Ведь, во-первых, если есть пространство, где и посредством чего разворачивается те­атральное действие, то оно уже влияет на образный строй произведения (даже если театр утверждает «аптидекорацию»), и, во-вторых, театр всегда был особым, отличным от других видом ис­кусства, что подтверждается самой историей театра (хотя в научном освое­нии театрального искусства даже V Ге­геля оно предстает еще как искусство исполнительское).

Иное дело, что сценография опре­деленной эпохи развития театра, с од­ной стороны, имела в контексте своей культуры только ему характерные осо­бенности (статичность и архитектурность форм в античном греческом те­атре, трехчастное деление пространст­ва сцены по вертикали или четко выра­женное деление по горизонтали в средневековом европейском театре и т. д.); с другой, — сценография данной культуры составляет момент в общей линии развития театрального искусства вообще, и в этом случае можно гово­рить о решении каждым последующим театром новых, более сложных задач.

Сценография как профессия в те­атре. Не менее популярен и производ­ный от «сценографии» термин «сцено­граф». Посредством его творческие ра­ботники, причастные к организации сценического пространства спектакля, подчеркивают специфику своей профес­сии в театре.

Ранее считалось (такое мнение бытует и сейчас), что любой профессио­нальный художник, будь то живописец-станковист или график, способен гра­мотно «оформить» спектакль. Это вер­но, если сводить задачи художник к оформлению содержательно готового спектакля, т. е, к введению в театраль­ное произведение, в его образный строй дополнительных (значит в чем-то внешних и необязательных) изобрази­тельных штрихов, заимствованных из таких видов искусства, как живопись. графика и т. д. Однако театр, особенно современный, выдвигает иные требования, иначе расценивает роль театрального художника в создании художественной целостности спектакля, что в свою очередь требует специализации, направленности на театр.

[1] Березкин В.И. Театр Йозефа Свободы. – М., 1973, с. 9 – 11, 11 – 28.

[2] Брянцев А.А. Опрощение театральной декорации. Пг., 1919, с. 10.

Становление современного театрального художника, его возрастающую роль в создании спектакля можно проследить в истории театра. Утверждение [профессии](http://click02.begun.ru/click.jsp?url=4vrJyBFESkyL8T5iJjJ3vVlPMi4oItV5ep3cDnVPGPtZXbtaWXSrAmagswOdZkVUB1qVKpDPNsihikalyZf4q*5l19njE4TSSxyV7fy*BIslGwjrYQMi7W0S6Gerxejc83Uy8Za-6QKd-wfgm7EgRgjy2UlQhbkFjo5bUvB5bfywMv3zRhFUQxdVFwXGMulspZR8fRGj6nguz1jAte7fVYTwHNlF4Ve6zYhl8bRL1CeQ2s79eUQbyL1B8s92zCPGZ64SNCHlIfBmyk9*KWfMpz0Twuf9qER4k2d15JzYGF3dvySLRTFOSgIRZo7NUcnHlDNkvy5X1Y2yJ4jzUOvhXvX0xQE97hJ7VwRcF3PCi3m3NLVgVGSGWUvQjnVPHMp*8BT6BjYPK3e9oheGNh5Mu2TIS4SR*whCDT1L3Ocwavswxxi1pU0eHrbYGQXa4xHeopEwQzLdgFVoGaw936*qTw1q-h5BU0x0ZXAoMxlcq2--xDW9-3zwyFBawyFTJy3ybGmO8AH7UwDum58esywFDg) художника театра про­исходило в ряду с другими театраль­ными профессиями, что было вызвано осознанием в генезисе данного искусст­ва каждой из граней его художествен­ного образа. В частности с режиссурой связана постановка проблемы художе­ственной целостности спектакля, что в свою очередь и вызвало необходимость конкретизации, определенности визуальной значимости театрального произведения — спектакля.

Параллельно с возрастанием зна­чимости художника для театрального искусства менялись, и те задачи кото­рые он решал. Художник классицизма в основном «замыкал» пространство сцены «писаными завесами», образуя фон для игры актеров. Здесь вся на­грузка спектакля ложилась только на актера. Художник натуралистического театра освоил это пространство «планировочно», «обжил» его, создав воз­можности для [взаимодействия](http://click02.begun.ru/click.jsp?url=4vrJyJpWRPYxS4TYnIjNB*P1iJSSmG-DwCdmtM-1okEgknYbC1RaZ*Sz95kOEtsxYj-wT-WqU63sTZD9ZZUhLREZabM*9gv-wKZXHidRQy7uzEQwapMZ318g2lWZ99ruwUcAw6SN2zCvzTXSqYMSdJ-R9oilSA6KbmY4Egh72rj0drm3AlUQB1MRU0GCdq0o4dA4OVXnrjxqixyE8aqbEcC0WJ0BpRP*icwhtfAPkGPUnoq5PQBfjPkFtosyiGeCI*pWcGWhZbQijgs6bSOI43lXhqO57AA81yMxoNicXBmZ*2DPAXUKDkZVIsqJFY2D0Hcg*2oTkcn2Y8y3FK*lGrGwgUV5qlY-E0AYUzeGzz3zcPEkECDCHUBGPUQpuox*l3X4G9mpnZzV2WeA8FCLq27JeFexfsPYNsVc-z5dRptGijAv3JgFD859U0kFRMNpgnWqBxf-rKwEaqu3aFGjbJ2mFuYGaHUWK1rvfpzs6QxuCZ19IjAvFwYTS1B6P8gMPAf2fjy-MwuTmQDikOTuMQ8K7ZNimDBjjfj8fdBPZm0) актеров с отдельными деталями декораций — сценическое пространство здесь по­строено по принципу «как в жизни». Художник начала XX века, и особенно художники символического театра, вы­явил в спектакле, во многом ориенти­руясь на живопись, визуальную значи­мость театрального образа: здесь уже пространство сцены понимается как момент искусства — оно получило свето-цветовое развитие и обрело пластическую законченность. У художника современного театра визуальная значи­мость спектакля обрела сугубо теат­ральную специфичность, осознанную в художественной целостности произведе­ния. Начало этому было положено «раскопками» Московского Художест­венного театра, работами театра Евг. Вахтангова и экспериментами В. Э, Мейерхольда в России, А. Аппиа и Г. Крэга — на Западе. Пространство сцены уже не понимается как пустота, которую можно заполнить или не заполнять; так называемых дополнительных средств выразительности — вот основная мысль, которая стимулирует творчество современного театрального художника. В значительной степени новое качество творческой деятельности художников современного театра и породило новое наименование данной профессии. «Театральный художник стал гордо имено­ваться сценографом»[1], заявив тем самым принадлежность к особому ви­ду искусства, а также и к особому ху­дожественному методу, отличному от тех, при помощи которых создавалось театральное пространство прошлых эпох.

Однако содержание понятия «сценограф» сегодня не ограничивается лишь обозначением результата творче­ской деятельности художника, в это по­нятие включается и ряд других театральных профессий. Утверждают, что сценограф — это также театральный технолог, театральный архитектор, кон­структор и [инженер](http://click02.begun.ru/click.jsp?url=4vrJyLWcHYxLMf6i5vK3fZmP8u7o4hW5ul0czrWP2DuEQOgNM-7yAq665zt2IKF*LXC-ALrlHOI9y71V-SVl0*z19zPRDRFtHrvW20vYUN48px4jFtAT11co0l2R-9LmyU8Iy6yF0zinxT3aoYsafDLI43Nqv4M-fITKyj6x59SYGtXbbjl8az99Py3uGsFEjbxUVTmLwlAG53Doncb3fazYNPFtyX*S5aBN2Zxj-A*48ubVUWwz4JVp2ude5AvuT4Y6HAnNCdhO4mdWAU-kj35vckofJdZkj3tp*IDEBEHBoziXWS1SVh4NepLRTdXbiC94ozJLyZGuO5TvTPf9Quno2R0h8g5nSxhAC2-el2WrKKl8SHiaRWqPor9BMfVkbGnZ9DoOoYmc4vmb6JhiC5Pd9DLnugT9X0OF05xMbxZx*4k-XmdC6AEsVYXAXYI9HDFmoPERmN2FZh72XZ8paUggKrfyYWIp4Byb4u5cJtceVyiaztQRCZxLzZrK4i9BbakYr3WbsC2zSMuUUcsSmMEyaZAcd0LXNXK-alvG3URnvEAqveGME7OUJhVpsKyMWxF5*DQ*ybe*x8lBjzChBL8ZRvn9QKo9XvZzorqaNJhkFqftKTB83Q) театра[2]. Такое толкование связано с тем, что впервые в сфере искусства (в театре) мы стал­киваемся с техническими профессиями, которые не исчерпываются только ре­шением инженерных задач, а включа­ются в творческий процесс искусства, в создание пространственной образно­сти спектакля. И главное в этом — со­зидательное соавторство, когда технические поиски идут параллельно соз­данию всей структуры спектакля (а не сводятся к консультированию или изго­товлению определенных конструкций «по заказу»). Такое взаимное влияние в процессе образования художественно­го произведение и открывает новые возможности  театрального искусства. Но для того чтобы такое соавторство состоялось театру нужны не «техники» и не «чистые» художники, а сценографы. Другими словами, каждая профессия, для создания театрального произведения, должна быть преломлена в этом виде искусства, про­питана его сутью.

Сценография как наука о художественно-технических средствах в созда­нии пространственной образности спектакля. Потребность в создании науки, которая бы комплексно изучала законо­мерности механизмов пространственного решения спектакля и его структур­ные особенности, назрела давно, хотя непосредственное становление этой на­уки началось в наши дни. За такой отраслью театроведения и закрепилось название «сценография».

Разделяя мнение В.Е. Быкова, что под «сценографией» как необходимым моментом художественной целостности спектакля «подразумевается совокуп­ность всех технических и художественных средств постановки спектакля, в том числе окружающей среды»[3]. В.В. Базанов дает такое определение сценографической   науке: «Сценография — это   наука о художественно-техничеких средствах театра. Все художественно-декорационные и технические средства, которые использует театр в реализации сценического произведения, рассматриваются сценографией как элементы, создающие художественную форму спектакля»[4]. Далее в статье «Искусство театра и техника сцены»[5] он намечает основные направления этой науки. Призыв к созданию по­добной науки содержится и в статье В.В. Листовского[6]

[1] Захаров М. Раскрепощенность. – В кн.: Художник и сцена. М., 1978, с. 13.

[2] Листовский В.В. Пути развития сценографической науки. – Сценическая техника и технология. 1977, №3.

[3] Быков В.Е. Проблемы театральной архитектуры и сценография. Автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора архитектуры. – М., 1973, с. 12.

[4] Базанов В.В. Эстетические функции театральной техники. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. Л., 1971, с. 5.

[5] Базанов В.В. Искусство театра и техника сцены. – В кн.: Наука о театре. Л., 1975.

[6] Листовский В.В. Пути развития сценографической науки. – Сценическая техника и технология. 1977, №3.

Традиционная наука о театре в ос­новном строится по принципу профес­сиональной занятости в театре, т. е. исходя из профессионального многооб­разия участников создания спектакля. Вся методика, весь инструментарий этой науки приспособлены для изучения отдельных элементов, составляющих целое художественное произведение — спектакль. При таком подходе произве­дение театрального искусства не учитывается и не может учитываться как художественное целое. А ведь художественная целостность является сутью произведения искусства, отличающей его, например, от научного трактата, факта жизни.

Этот этап науки, необходимый и важный, исчерпал себя, заложив основание для дальнейшего научного освоения театрального искусства. Нужен принципиально иной подход, иные принципы   исследования. Если для предыдущего этапа науки   основополагающей была мысль о том, что театр — синтетическое искусство, и внимание обращалось на то, что для раскрытия своего содержания театр прибегает к помощи других видов искусства (в результате изучались эти составляющие элементы) поэтому мы имеем историю декорационного искусства, театральной техники, театральной архитектуры, историю и теорию актерского   мастерства), то наука второго периода основывается на вопросе, почему возможен синтез, не разрушающий целостности произведения а, наоборот, создающий ее неповторимость то, что роднит театр   более, чем какой-либо другой вид художественного творчества с первоначальной формой искусства в его синкретизме.

На современном этапе театра и науки о нем стало важным осознать исследованное, понять разрозненно познанное и на этой базе воссоздать целостность художественного произведения в его научном эквиваленте. Принципами такой науки должны явиться, с одной стороны, син­тетически-синтетическая суть театрального произведения, как формосодержательная грань специфики театра, с другой — закономерность материа­ла и форма его проявления в дан­ном виде искусства, что явится ключе­вым моментом в выявлении границ про­странственной определенности спектак­ля и ее композиционной структуры.

В пределах статьи мы попытались выявить некоторые наиболее сущест­венные грани содержания термина «сценография» в его современном употреблении, что позволяет сделать предварительные выводы.

Во-первых, на современной стадии развития теоретической мысли науки о театре термин "сценография» приобрел основополагающее значение, без него уже невозможно обойтись; бо­лее того, он стал основным во всех рассуждениях, касающихся пространст­венного решения спектакля. В данном термине отражаются проблемы, стоя­щие перед визуальной значимостью те­атрального образа. Практические инте­ресы развивающегося театрального ис­кусства спонтанно выдвинули этот тер­мин в качестве центрального понятия, и его суммарная многозначность толь­ко подтверждает его необходимость в дальнейшем научном освоении искусст­ва театра.

Во-вторых, под термином «сцено­графия» надо понимать совокупность пространственной определенности те­атрального произведения. А это не только то, что компонует на сцене ху­дожник спектакля: декорация, костюмы и т. д., — но и все то, что образует пространственное тело спектакля, стро­ящегося по законам визуального вос­приятия. С одной стороны, это пласти­ческие возможности актерского соста­ва, без которого невозможна вообще пространственная композиция театраль­ного произведения, — актер есть ее модуль (даже если в данный момент нет на сцене актера, то все равно зритель знает, каким он должен быть в этой среде). С другой стороны, это технические возможности сцены и ар­хитектурное пространство театра. В те­атральном творчестве, как ни в каком другом виде искусства, важную роль играют техника, которая должна отве­чать динамическим возможностям че­ловеческого тела, и архитектура как здания в целом, так и самой сцены, оказывающая определяющее влияние на образный строй спектакля.

В-третьих, значимость «сценогра­фии» в понимании театрального произ­ведения выдвигает этот термин в каче­стве центрального в теории простран­ственного решения спектакля, потреб­ность в которой очевидна. Теория сце­нографии должна осознать на теорети­ческом уровне сценическую графику как необходимый момент художествен­ной целостности произведения театра. Она должна сформулировать методо­логические принципы новой сценогра­фической науки. Теория пространст­венного решения спектакля, используя понятие «сценография» в качестве центрального, должна выработать кате­гориальный аппарат, который поможет полнее определить взаимосвязи внут­ри самой сценографии и ее влияние в структуре спектакля на другие опре­деляющие моменты театрального про­изведения.

Сценография в системе искусств, в структуре театра

(выступление на семинаре художников по свету 30.09.02.)

Театральное искусство синтетически-синкретический, по сути, и в этом его особенность по отношению к другим видим искусства.

То, что театр - синтетический вид искусства, является общим местом. Но что такое синтетизм на театральной почве, и в чем он выражается вообще в сфере искусства? И первое, что можно сказать, что театр заключает в себе многообразие многих форм художественного творчества, опираясь на отдельные виды искусства. Вторым необходимым моментом театральной сути является синкретизм.

В театре, несмотря на то, что есть режиссер или музыкальный руководитель, или драматург, спектакль создается большим коллективом творцов, и это есть его особенность, в чем необходимо разобраться, если мы хотим добраться до сути. С этим связан и еще один момент, а именно: взаимоотношение произведения театрального искусства и зрителя. В чем различие зрителя, когда он смотрит картину, скульптуры, и когда он смотрит спектакль? А эти взаимоотношения в том и ином случае отличны. Зрителю в театре отводится конкретное место, с которого он воспринимает театральное действо. «Закрепив» зрителя, статично определив его, театр взял на себя функцию – показать динамическое зрелище в динамике реального движения, компенсируя то, что зритель лишился возможности самому динамически активно воспринимать художественное произведение, как это происходило в «простых» пространственных видах искусства. Зрелищность, показ меняющихся картин в процессе развития представления во времени и пространстве – первый необходимый момент жизни сценического искусства.

Спектакль как синтетически сложное искусство состоит из актерского искусства, выразительно-изобразительных и технических средств.

Актерское искусство - это своеобразный мотор всего происходящего на сцене, и без этого невозможно само театральное действо. Хотя история театрального искусства знает и попытки обойтись без актера.

Выразительно-изобразительные средства театрального искусства. В первую очередь к ним относится драматургия. Театральные подмостки - это пространство, и в нем работает пространственный человек, то есть - актер. И поэтому к театру привлекаются все пространственные виды искусства, которые выражаются здесь  в форме декорационного искусства. К выразительно-изобразительным средствам спектакля также относится и музыкальное оформление.

Технические средства, из которых основополагающим является архитектурная заданность театрального здания и техническая оснащенность сцены.

Если первой частью сути театрального искусство было синтетическое начало, то второй его частью является синкретизм. Синкретизм в его историческом понимании - это слитность, нерасчлененность, характеризующая первоначальное, неразвитое состояние чего-либо, например, состояние первобытного искусства, в котором пляска, пение и музыка существовали в единстве, нерасчлененно.

Для того, чтобы нам понять суть такого явления как синкретизм в театральном творчестве, необходимо выяснить, что такое «материал искусства». А начнем мы с выяснения роли «теоретических чувств» в художественном творчестве. И того, как человек в процессе познания себя как определенную творческую личность, в историческом генезисе формировал отдельные виды искусства. Этот процесс происходил в осознании в себе определенных граней и формировал в определенном материале. Так появились архитектура, скульптура, живопись и литературное творчество. Освоения себя как пространственного человека, находящегося в конкретном пространстве, и освоение этого пространства в определенном материале «тяжесть» - дало рождение архитектуры. (Мы здесь абстрагируемся от другой стороны вопроса, чисто практической - жить где-то надо…  Это другая проблема, и она в очень малой степени затрагивает наш вопрос.)

Освоения себя, как пластически цельного и находящегося в развивающемся мире по законам пластики мире (материала пластика) – дало скульптуру. Человек в камне, человек в дереве и т.д. это взгляд на себя со стороны, отнесение своих качеств на определенное расстояние от себя, где можно увидеть себя цельно. И здесь уместно будет вспомнить слова Фейербаха, что религия позволяет человеку понять себя полно, так как в ней человек познает свои качества, соотнося их с миром всевышнего, общего по отношению к его персоне, и поэтому может на них смотреть отвлеченно, как бы со стороны. Осознание себя как пространственного человека, находящимся в мире света и цветового многообразия, человек осваивает себя и окружающий его мир в таком виде искусства как живопись, посредством материала «свет». Осознание себя, как человека слышащего и обладающего определенной напевностью голоса, созвучного с окружающей его природой, происходит в музыке, посредством материала «звук». И, наконец, осознание себя как человека имеющего в себе определенные представления, воспоминания, сохраняющего в себе определенные образы, происходит в литературе, посредством «конкретно-чувственных представлений».

Под материалом в художественном творчестве подразумевается большая область. Материал - это камень, дерево, краски, холст. Материал - это характеры, персонажи, исторические факты и т.д. Но есть и общее, что характерно материалу вообще. Все составляющие моменты, характерные для материала, участвующего в создании произведений искусства, соединяются в понятии «материал искусства». В основе этого понятия лежат закономерности материала творчества, формируемого в каждом отдельном художественном произведении. Они составляют основу видового деления искусства. Эти законы, лежащие в основе материала искусства, формируются на чувственном восприятии мира посредством наших теоретических чувств. Такими материалами являются «тяжесть», «пластика», «свет», «звук», «конкретно-чувственные представления».

В этой связи важно проследить, в каких формах проявлялся материал искусства в генезисе смены культур в отдельных видах искусства. В результате мы заметим, что в каждой культурной формации, во-первых, проявляется вся совокупность материала искусства в синкретическом единстве, поэтому возможно развитие всех видов искусства, во-вторых, в большей степени, доминирующим, проявляется один из материалов. Так в культуре Египта при проявлении всех видов материала, о чем говорит наличии всех видов искусства, материал «тяжесть» становится доминирующим, и поэтому архитектура является, как бы, основным искусством этой культуры. И, вместе с тем, этот вид материала искусства проявляется  и в других искусствах, например, скульптуре (скульптура здесь больше напоминает архитектурные колонны), в живописи (живопись здесь - это распределение масс на плоскостях архитектурного пространства и  картины полностью лишены цельности) и т.д. Более того, даже письменность, клинопись, является построением архитектурных масс. Интересен в этом отношении и анализ греческой античности, где превалирует материал скульптуры – «пластика», и Возрождение, где живопись стала почти философией. (И не случайно сцена-коробка родилась именно в Возрождение, ведь театральный портал эта та же рама для живописного полотна). Следует отметить, что доминирование одного из материалов искусства, в то же время не нарушает синкретизм данной культуры, а придает ей свои характерные черты.

Синкретизм, как нерасчлененность образного мышления, присущ не только в целом культуре, но и как рудимент, если хотите, присущ и каждому произведению. Театральное же искусство, происходя из культово-массовых празднеств, сохранило в себе синкретизм, присущий им. Поэтому вся совокупность материала искусства, проявляющаяся в целом в культуре, характерна и для театра. Отдельные, или, как еще их называют, «простые» виды искусства остались в театральном искусстве как момент, который позволяет синтезировать на своей основе эти виды. В этом проявляется синтетически-синкретическая суть театрального искусства. Синтетически-синкретическая суть театрального произведения возможна лишь постольку, поскольку актер как человек синкретичен. Он является и материалом и идеей театрального произведения. Синкретизм театрального искусства, позволяющий синтезировать на основе театрального произведения, выражается форме определяющих художественных моментов спектакля. Материал искусства - конкретно-чувственные представления в театральном искусстве формируется сюжетно-драматической линией развития. Материал искусства – звук в спектакле -формируется звуко-музыкальным строем. Материал искусства пространственных видов искусства – тяжесть, пластика, свет в произведении театра формируется сценографией.

Любой спектакль как художественное произведение театрального искусства вне зависимости от исторических, национальных особенностей, а также жанровой определенности, состоит из необходимых составляющих и определяющих его моментов, которые есть основание возникающих на этой основе строения различных форм творчества, формирующих художественную целостность спектакля. Общим основанием, природой определяющих художественных моментов театрального произведения является синкретически-синтетическая суть этого вида искусства.

С одной стороны, закономерность материала творческой деятельности и основного на этом способа восприятия так называемыми теоретическими чувствами, что лежит в основе деления искусства на его отдельные виды. Гегель утверждает, что троякий способ восприятия: зрение, слух и чувственные представления делит искусство на, во-первых, изобразительные искусства, которые воплощают свое содержание так, чтобы сделалось видимым в формах и цвете, во-вторых, звуковое искусство, музыка, в-третьих, литература, которая будучи словесным искусством, применяет звук только как знак, чтобы обратиться посредством его к внутренней стороне, к духовному созерцанию, чувству и внутреннему представлению.

С другой стороны, объединенности всех сторон художественно-творческой активности человека, так как воображение создает картину синтетически-синкретическую, а поэтому включает в себя всю совокупность чувств и познания, всего человеческого существа. Этими художественными определяющими моментами театрального произведения являются: сюжетно-драматическая линия развития, звуко-музыкальный строй и сценография.

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

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

Сценография это декорации, костюмы, грим, свет – все, что задает художник-постановщик, то есть пространственная определенность среды. Сценография это пластические возможности актерского состава, без чего невозможна пространственная композиция театрального произведения. (Актер есть модуль этого пространства, он его задает и определяет, даже если актера в данный момент нет на сцене, то все равно зритель знает, каким он должен быть в данной среде). Сценография это то, что режиссер выстраивает в мизансценический рисунок. Это технические возможности сцены и архитектурная заданность пространства. В театре, как ни в каком другом виде искусства, играют важную роль техника, технические возможности сцены, которые должны отвечать динамике человеческого тела. А также важна роль архитектурной определенности театрального здания, в первую очередь топография сцены и интерьерные и экстерьерные данные. Ключевую роль в создании пространственного решения спектакля играет режиссер. Он определяет основные задачи сценического произведения, задает параметры пространственной определенности. И если театрального художника волновали всегда в основном вопросы раскрытия содержания произведения через художественное оформление, то режиссера – сценография спектакля в ее полном охвате всей совокупности пространственного решения. И это вполне объяснимо, так как главную нагрузку в визуальной значимости театрального образа несет актер через создание мизансценического рисунка спектакля, именно мизансценирование и является главной задачей профессии режиссер. Но следует заметить, что иногда пространственное решение спектакля, предложенное художником, или определенный технический прием определяет все решение сценического произведения. А главное – то, что все эти профессионально определяемые моменты, такие как мизансценирование, художественное решение пространства и техническая определенность настолько тесно переплетаются во взаимовлиянии, что роль каждого трудно определима.
Сценография включает в себя синкретизм театрального искусства, в результате чего и возможно синтезирование на ее основе пространственных форм творчества. Она развивается на использовании всей совокупности материала пространственных видов искусства, основанного на закономерности визуального эстетического восприятия. В то же время сценографическая образность строится и во многом определяется достижениями, уровнем развития отдельных пространственных искусств. Развитие «простых» видов искусства, в которых доминирует отдельный вид пространственного вида материала, является для сценографии своеобразным лабораторным экспериментом, в результате которого проверяется одна из его граней. Поэтому театральные художники, режиссеры в своих поисках зачастую используют приемы живописи, графики, архитектуры и т.д., ориентируются в своем творчестве на уже достигнутые успехи в пространственных видах творчества. Например, Георг Фукс, отталкиваясь от изобразительного строя скульптурного барельефа, создает в Мюнхенском Художественном театре принцип «рельефной сцены», где строит мизансцены только на первых двух планах, не используя глубину.

Три вида закономерностей материала пространственных видов искусств в сценографии образуют три композиционных строя спектакля:

Архитектонику спектакля как взаимоотношение масс, где композиция спектакля строится на основе закономерности распределения масс, тяжести, весовых взаимодействий в пространственном построении. В спектакле это выражается как:

Организация общего театрального пространства;

Организация сценического пространства;

3. Актерский ансамбль в пространственных взаимоотношениях.

Пластика спектакля, строящегося на основе материала «пластика»,  пластической разработанности, углубленности сценического пространства, в ее связи с пластической игрой актеров. И выражается в спектакле как:

Пластика форм;

Пластика актера и пластика мизансцен;

Взаимодействие актерской пластики с пластикой сценического пространства.

Свет в спектакле, его светоцветовое состояние, где учитывается закономерность распределения света в сценическом пространстве, его влияние на цветовую определенность предметного мира сцены, колористическое единство. Это выражается в сценическом произведении как:

Сценический свет; (общая световая насыщенность спектакля; его световой настрой; выявление форм, организующих пространство спектакля; выявление пластики и динамики актерской игры).

Цветовая определенность спектакля; (элементы предметного мира в естественной цветовой гамме; декорации, в основе которых лежит цветовая гамма естественных фактур; декорации с использованием живописных приемов; актер, актерская масса как созвучие цветового многообразия).

Светоцветовое взаимодействие; (выявление форм; колористическое единство; свет как игровой элемент действия).

Свет в спектакле проявляется в тесном взаимодействии двух своих форм проявления, внешнего света - лучей света осветительных приборов и замкнутого света, цветовой палитры предметного мира сценического пространства, в их светоцветовом взаимодействии. В практике театра немало случаев, когда хорошо выполненные в цвете декорации, костюмы на сцене вдруг становятся маловыразительными, тусклыми. И наоборот - невзрачные по цветовому решению декорации в сценической среде приобретают особую выразительность цвета.

Свет на сцене не только подчеркивает существующее предметное пространство, но и варьирует его: то, углубляя до бесконечности, то низводит до плоскости.

Сценография, являясь одним из определяющих моментов такого сложного художественного организма как театр, который синтезирует на своей основе все многообразие искусств, включает в себя всю полноту пространственных видов искусств, не будучи сведенной ни к одному из них. Для раскрытия своего содержания, формирующегося вместе со специфической для него формой, сценография использует полноту колорита живописи, выразительность графики, пластическую законченность скульптуры, геометрическую четкость архитектуры. Являясь одним из определяющих моментов театрального искусства, сценография несет в себе законченность формы и свою специфику содержания.

Сценография в структуре театрального образа определяет его визуальную значимость, которая вместе с другими гранями образа, формируемыми сюжетно-драматической линией развития и звуко-музыкальным строем, образуют художественную целостность образного строя конкретного театрального произведения, в его неповторимости, индивидуальности.

Три композиционных строя сценографии образуют три архитектонических уровня. Первый – распределение масс в пространстве. На его основе строится второй композиционный уровень, который учитывает выявление масс в их светоцветовых взаимоотношениях. Третий уровень предполагает пластически углубленную детализацию масс пространства, в динамике движения. Эти композиционные уровни, формирующие каждую сценическую деталь, включая и актера, находятся в постоянной взаимной корректировке друг друга.

В театральном произведении три композиционных уровня организуют каждую сценическую деталь, формируя художественно значимое пространство конкретного спектакля. В силу этого можно говорить об актере как определенной массе сценического пространства, находящейся во взаимодействии с другими массами этого пространства, об актере как цветовом пятне в общем колорите пространства сцены, и об актере как динамически развивающейся пластике, действующей в пластически углубленном пространстве сценического представления.

Только взаимодействие всех трех композиционных уровней в динамике реального движения, центральной силой которой является актер, создается сценографическая целостность театрального произведения, в конечном счете, целостность всего произведения театрального искусства.

Сценографическое решение спектакля находится в контексте драматического диалога и постоянно испытывает его влияние. Зритель смотрит и слушает спектакль одновременно, и эти два момента восприятия находятся в постоянной корректировке друг друга, разделить их невозможно: услышанное влияет на зрительное восприятие, взгляд акцентируется на определенных сценических деталях в зависимости от того, что он услышал, или наоборот – увидел, и заставляет по-новому отнестись к произнесенному тексту.

Сценография в структуре театра, театр в системе искусств

Театральное искусство синтетически-синкретический, по сути, и в этом его особенность по отношению к другим видим искусства. Театр синтетический вид искусства, так как заключает в себе многообразие многих форм художественного творчества, опираясь на отдельные виды искусства.

Вторым необходимым моментом театральной сути является синкретизм. В театральном искусстве спектакль создается большим [коллективом](http://click02.begun.ru/click.jsp?url=4vrJyF6bB8YBe7TorLj9N9PFuKSiqF-z8BdWhP-FknFX8S5zp1Xm9XYhZQucgEmj8K1i3Wc4wT*mloLTDB3uaR2VOZJ1lFgqsoYjAW97gs8Dz5zWSGPET8*wSsUJZ0p*UdeQUzQdS6A-XaVCOROC5KpQe*vyJxunCf6JcZJ-6ZPfXZKcKX47LHg6eGqpXYYDyvsTEn7MhRfnXl79lkNR7D1JpWD8WO4DdDHcSA3ybZ4pY3dEwP2icQT4S3bPdZp-mlKeXltOm3vtQcT1ouxHLLaYSWx2I8-zGOz*bxdTk9ZWNK8AzrrFwYma7QVG2kJMH7jvNKXcXgY5rAN422Bq1X5-Toq2ZZnw3I-XnPhJAPKHknAsqLF0q3Gbzd8veBZBEadq2My*XH05X*RccunII9k*t4chSxHDDdDpBrU-PIyhv149oShtuLvYTG9RysgZZqeHuT9P1LuSdVp5hCb9a6Am3UJAunxZlQtLKETjoIPweD-nhhWWPmwkYW6vuSipyqbWsx4CyYh-9z5osV0kioB*8M*AcF3SAcYKj9eNhcebghPk1HlcYgIbbg2m0*j69ADtYlGDuGK3OpSERK0cIkWhskPdYukj) творцов и в этом его особенность.
Спектакль как синтетически сложное искусство состоит из актерского искусства, выразительно-изобразительных и технических средств. Актерское искусство, это своеобразный мотор всего происходящего на сцене, и без этого невозможно само театральное действо. Выразительно-изобразительные средства театрального искусства. В первую очередь к ним относится драматургия. Театральные подмостки это пространство, и в нем работает пространственный человек, то есть - актер. И поэтому к театру привлекаются все пространственные виды искусства, которые выражаются здесь  в форме декорационного искусства. К выразительно-изобразительным средствам спектакля также относится и музыкальное оформление. Технические средства, из которых основополагающим является архитектурная заданность театрального здания и техническая оснащенность сцены.
Если первой частью сути театрального искусство было синтетическое начало, то второй его частью является синкретизм. Синкретизм в его историческом понимании это слитность, нерасчлененность, характеризующая первоначальное, неразвитое состояние чего-либо, например, состояние первобытного искусства, в котором пляска, пение и музыка существовали в единстве, нерасчлененно.
Для того чтобы нам понять суть такого явления как синкретизм в театральном творчестве необходимо выяснить, что такое «материал искусства». Под материалом в художественном творчестве подразумевается большая область. Материал это камень, дерево, краски, холст. Материал это характеры, персонажи, исторические факты и т.д. Но есть и общее, что характерно материалу вообще. Все составляющие моменты характерные для материала, участвующего в создании произведений искусства, соединяются в понятии «материал искусства». В основе этого понятия лежат закономерности материала творчества, формируемого в каждом отдельном художественном произведении и лежащие в основе видового деления искусства. Эти законы, лежащие в основе материала искусства, формируются на чувственном [восприятии](http://click02.begun.ru/click.jsp?url=4vrJyBTMZO0qUJ-Dh5PWHPjuk4*Jg3TY2zx9r9TuuVofd0q*LBj6ocV3R1y710wURxrVatCPdoh7Awrn8Jiar3lgHWTUkOlD2o0EfG0vlRq0ipl68JKzfPyDefY6VHlNYuSjYAcueJMMbpZxCiCx15ljSNjBFCiUTnhGy42e9zl19zg2g9SRhtKQ0sAD9yypYFG5uNRmL71N9PRXPOn7RpfjD8pW8kSp3pt24qdYxzSDyd3ualcI265S4dxl3zDVMPg09PHkMdFH625fCEbthhwy48bciWVZskZUxb35OXz8ngWqZBBvayMwR6-scOjmtRJFng929KyTBqnSccrAf9TV5CAczzNadiV9NlLjqliWFZRBdUWneGrxr1RuPetf0TXbJxcuClamZxqE-e2O-bKC9GNYj9VE26*7d0LJbW9vHtLP-J7*Il5tzL-OIXyplOVQwSNTVrPRtiLCnY*QqJo47HuTP892qnjaI1U6UHHp43qY6p6US3Vwl*kY4koZSLtUn3Wqk70) мира посредством наших теоретических чувств. Такими материалами являются «тяжесть», «пластика», «свет», «звук», «конкретно-чувственные представления».
Театральное искусство, происходя из культово-массовых празднеств, сохранило в себе синкретизм присущий им. Поэтому вся совокупность материала искусства, проявляющаяся в целом в культуре характерна и для театра. Отдельные или как еще их называют «простые» виды искусства остались в театральном искусстве как момент, который позволяет синтезировать на своей основе эти виды искусства. В этом проявляется синтетически-синкретическая суть театрального искусства.
Материал искусства - конкретно-чувственные представления в театральном искусстве формируется сюжетно-драматической линией развития. Материал искусства – звук в спектакле формируется звуко-музыкальным строем. Материал искусства пространственных видов искусства – тяжесть, пластика, свет в произведении театра формируется сценографией.
Любой спектакль как художественное произведение театрального искусства вне зависимости от исторических, национальных особенностей, а также жанровой определенности состоит из необходимых составляющих и определяющих его моментов, которые есть основание возникающих на этой основе строения различных форм творчества, формирующих художественную целостность спектакля. Общим основанием, природой определяющих художественных моментов театрального произведения является синкретически-синтетическая суть этого вида искусства.
Сценография есть пространственное решение спектакля, строящегося по законам визуального эстетического восприятия действительности. Сценография в [структуре](http://click02.begun.ru/click.jsp?url=4vrJyN7z4JJVL*C8*OypY4eR7PD2-AunpEMC0KuRxiWYzyOwjYDEr2W7E1nC9b2x4r9wz3Uq0y0FWQCK8vN32OTsnEbLA-4Kk8RNNSRm3FP9w9Azudv6NbXKML9zHTAEK63qKU5nMdpFJ984Q2n4ntAqAZGIXWHdjaBNgMlJ1M6CAM-BdCNmcSVnJTf0ANtel6ZOTyOR2Eq6AwOgyx4MsWAU*D2hBbNeKWyBFVCvMMN0PioZnaD-LFmlFiuSKMcixw-DAwYTxiawHJmo-7EacevFFDErfpKuRbGjMkoOzosLafJdk*eYnNTHsFgbhx8RQuWyafiBA1tk8V4lhj03iCMiE9frOMStgdKKwaUUXa9h4mO2grJQj4e569l0ZE65JP0HGsu0lKk02qJo7jPQhBrhYj34YrsxaJvAObXe635yYeiRmMxzNjXuEnjvs95B4cZ0Rzvi-t4JQyuqZmyb5bCTFacNRG5Y4X2cznVDCPCTO75vd1f5VUQcZB5SEb8G) театрального образа определяет его визуальную значимость.
Вследствие того, что образный строй сценографии основывается на зрительном восприятии, в конкретном произведении он выражается через определенный материал, обладающий параметрами пространства. Закономерность этого материала объективной действительности в художественном произведении определяет его композиционные уровни, которые находятся в коррелирующем взаимодействии, формируя каждую деталь произведения.
Сценография это декорации, костюмы, грим, свет – все, что задает художник-постановщик, то есть пространственная определенность среды. Сценография это пластические возможности актерского состава, без чего невозможна пространственная композиция театрального произведения. Сценография это то, что режиссер выстраивает в мизансценический рисунок. Это технические возможности сцены и архитектурная заданность пространства. В театре, как ни в каком другом виде искусства, играют важную роль техника, технические возможности сцены, которые должны отвечать динамике человеческого тела.
Три вида закономерностей материала пространственных видов [искусств](http://click02.begun.ru/click.jsp?url=4vrJyGNpRRHWrGM-e28q4AQSb3N1f4gkJ8CBUygSRaZ*qjYvqEO4WS3uWuYxq3ZTAF2SLZfIMc9E9pwfO8wQCtzFuMFxNUzmWfRq8mARgfsrX2tNtVWtyEg3zUKO4M351lAX1LOazCe42iLFvpQFYy3X-Gx1oJwgWli74eTdrUAMjkFP*q3o-6vpq7l6jlXQGSjAwa0fVsQ0jY0uRZCCP*6adrMviz3Qp*IPm94hvk36sKSXEy5xotcrmKUcpkmsSYFNjYidSKg*khcmcT*U-w4fAjpvVaYU-wsZiPC0dDGx00jnKV0iJm59CuKhPaWr*F8I00I7ueHeS*SfPIeNMpmYqW1Rgn4XO2gwex*u5xXbWNkMOAjqNbjKbRaCnV77lEmiacDerVC*3rAHzcgS3-IV1n5ByfEMA*QG4ekCm8isAvKssUDS4V3OMlODJBWrjtG324x*DfubYjUT2G8QVlfJpthCNNeH6Erfc96VMcFoJV74s1S0Pig5J5k7H2omcif59TGNymkvOxvqBaKLwQR0AJr0uu01Ti6Mcgdq4hEW-SibcQDJ3HQpIK0E2moJ0FoP8THeMLc) в сценографии образуют три композиционных строя спектакля:
Архитектонику спектакля, как взаимоотношение масс, где композиция спектакля строится на основе закономерности распределения масс, тяжести, весовых взаимодействий в пространственном построении. В спектакле это выражается как:
Организация общего театрального пространства;
Организация сценического пространства;
3. Актерский ансамбль в пространственных взаимоотношениях.
Пластика спектакля, строящегося на основе материала «пластика»,  пластической разработанности, углубленности сценического пространства, в ее связи с пластической игрой актеров. И выражается в спектакле как:
Пластика форм;
Пластика актера и пластика мизансцен;
Взаимодействие актерской пластики с пластикой сценического пространства.
Свет в спектакле, его светоцветовое состояние, где учитывается закономерность распределения света в сценическом пространстве, его [влияние](http://click02.begun.ru/click.jsp?url=4vrJyGGed6dgGtWJzdmcVrKk2cXDyT6SkXY35Z6k8xD2X65O7khpzouCR9BHRh-uveAvkCp1jHIeajpFg0dM52vhZeha1l3YQRaf5-a0DoEvEQLhawko52cY4m2hz*LW*X84*5y14wiX9Q3qkbsqTAL400Naj7MPOuLSm4I7bDd7*TY4jdqfiNye3M4N*SKnbl*3ttpoIbND*vpZMuf1SJntAcRY-Eqn0JV47KlWyTqNx9PgZFkG1aBc79Jr0T7bPvY6*v-qP99J5WBRBkjjiBI87cjSh2tXvEhay7P3N3LykAukah5hZS0*SaHifubouxxLkAF4*qKdCKfcf8TOcdrb6i4SwT1UeCtzOFztpFaYG5pPe0updjMGjePC8sD*Lq0NVSspE5A6GcwCWYM2WNfi723ku5hx8NxRHqeYr1*UY7wRAem6uhJ8vaF*R7V6q5Ag0DBeQyCRwQVJXMWEIGIFkXEuPCMbCat-6ACsXOU560mwxqnD4npw6Qt5DQfYRkOk2ivReSrbKMcM5jkALg) на цветовую определенность предметного мира сцены, колористическое единство. Это выражается в сценическом произведении как:
Сценический свет; (общая световая насыщенность спектакля; его световой настрой; выявление форм, организующих пространство спектакля; выявление пластики и динамики актерской игры).
Цветовая определенность спектакля; (элементы предметного мира в естественной цветовой гамме; декорации, в основе которых лежит цветовая гамма естественных фактур; декорации с использованием живописных приемов; актер, актерская масса как созвучие цветового многообразия).
Светоцветовое взаимодействие; (выявление форм; колористическое единство; свет как игровой элемент действия).
Сценография в структуре театрального образа определяет его визуальную значимость, которая вместе с другими гранями образа, формируемыми сюжетно-драматической линией развития и звуко-музыкальным строем, образуют художественную целостность образного строя конкретного театрального произведения, в его неповторимости, индивидуальности.
Три композиционных строя сценографии образуют три архитектонических уровня. Первый – распределение масс в пространстве. На его основе строится второй композиционный уровень, который учитывает выявление масс в их светоцветовых взаимоотношениях. Третий уровень предполагает пластически углубленную детализацию масс пространства, в динамике движения. Эти композиционные уровни, формирующие каждую сценическую деталь, включая и актера, находятся в постоянной взаимной корректировке друг друга.
В театральном произведении три композиционных уровня организуют каждую сценическую деталь, формируя художественно значимое пространство конкретного спектакля. В силу этого можно говорить об актере как определенной массе сценического пространства, находящейся во взаимодействии с другими массами этого пространства, об актере как цветовом пятне в общем колорите пространства сцены, и об актере как динамически развивающейся пластике, действующей в пластически углубленном пространстве сценического представления.
Только взаимодействие всех трех композиционных уровней в динамике реального движения, центральной силой которой является актер, создается сценографическая целостность театрального произведения, в конечном счете, целостность всего произведения театрального искусства.

Сценография в театральном искусстве

### (выступление на семинаре по технологии сценического костюма 13.01.03.)

***Вводная***.Одной из важнейших задач философских наук, философии искусства и теории искусства является определение того или иного вида творчества в культуре. Нам важно знать, чем мы занимаемся в обще культурном плане и насколько важна наша деятельность. Важно так же знать какое место занимает наш вид искусства театр в семействе мира искусств. Что такое театральное творчество, которому мы, как правило, отдаем всю свою жизнь.

**Театр как синтетический вид искусства.** Театр заключает в себе многообразие многих форм художественного творчества, опираясь на отдельные виды искусства. Это не метафора, когда говорят о музыкальности живописи, о музыкальности архитектуры, пластичность литературных героев. Какое же различие между реально звучащим звуком музыкального инструмента и звуком, запечатленным в живописных полотнах? Для этого нам необходимо различать художественное произведение как **предмет** нашей жизни (и здесь он сопоставим с другими предметами, вещами по материалу, из которого он изготовлен, размерами и т.д.) и как **факт искусства**, факт художественной культуры. Рассматривая произведение искусства в первом значении, мы отождествляем его с миром объективной действительности, и произведение живописи или другого вида творчества предстает перед нами как бытовая вещь, ничем не отличное от вещного мира, окружающего нас. Здесь действуют законы вещей: звук реально слышим всеми, кто может в силу объективных данных слышать. Рассматривая же художественное произведение, живущее по специфическим законам искусства, мы можем говорить не только о «сотрясающей воздух» мелодии музыкального произведения, но и музыке, которая прочитывается в рисунке, в колорите красок живописного полотна, музыке, звучащей во мне, она так же реальна, как и первая, но «звучит» только для меня, иначе вообще невозможно и бессмысленно само искусство. Впрочем, и при прослушивании музыкального произведения, где звук формируется по законам объективного мира, работает «музыкальное ухо», способное ощутить ряд эстетических эмоций - с одной стороны, и с другой - включается вся человеческая совокупность эстетических возможностей, звук предстает пластически и колористически наполненным, и тема развивается по фабульно-сюжетной канве, - здесь музыка как вне, так же и во мне.

**Театр коллективный вид творчества.** На уровне жизни искусства, а не факта жизни (которую, тем не менее, нельзя отделить от первой) надо отличать, так называемые, простые виды искусства, где общее индивидуализировано, а значит, в данный момент только я могу понять данное художественное произведение и оценить, только ко мне оно адресовано; здесь общее понимание (общее мнение) формируется через индивидуальное, в отличие от синтетических видов искусства, где общее (диалог «произведение-зритель») носит коллективный характер и только затем индивидуализируется. И дело не в том, что на определенное время и в определенном месте собирается зритель, а в том, что без данного коллектива невозможно существование данного произведения театрального искусства. Коллектив, как единство единомышленников участвует в создании художественного произведения своим переживанием и ответной реакцией, хотя актер и обращается ко мне, по моему ощущению, тем не менее, существование художественного произведения и воздействие на меня возможно лишь через данное коллективное сопереживание, через него формируется мое понимание. **Актерский коллектив на сцене и сам спектакль созданный творческим коллективом.** На сцене творит коллективное произведение, созданное большим коллективом различных профессий. В театре, несмотря на то, что есть режиссер или музыкальный руководитель или драматург, спектакль создается большим коллективом творцов. **Спектакль как произведение искусства направлено на коллективное восприятие.** «Закрепив» зрителя, статично определив его, театр взял на себя функцию – показать динамическое зрелище в динамике реального движения, компенсируя то, что зритель лишился возможности самому динамически активно воспринимать художественное произведение, как это происходило в «простых» пространственных видах искусства. **Зрелищность**, показ меняющихся картин в процессе развития представления во времени и пространстве – необходимый момент жизни сценического искусства.

***Спектакль как синтетически сложное искусство состоит из актерского искусства, выразительно-изобразительных и технических средств***. **(1)** **Актерское искусство,** это своеобразный мотор всего происходящего на сцене, и без этого невозможно само театральное действо. Хотя история театрального искусства знает и попытки обойтись без актера. **(2)** **Выразительно-изобразительные средства** театрального искусства. В первую очередь к ним относится драматургия. Театральные подмостки это пространство, и в нем работает пространственный человек, то есть - актер. И поэтому к театру привлекаются все пространственные виды искусства, которые выражаются здесь  в форме декорационного искусства. К выразительно-изобразительным средствам спектакля также относится и музыкальное оформление. **(3)** **Технические средства**, из которых основополагающим является архитектурная заданность театрального здания и техническая оснащенность сцены.

**Театр синкретический вид искусства**. Истоки театра так же далеко уходят в глубь веков, как и вся история искусства вообще. Массовые празднества, носившие во многом культовый характер, ряженье и элементы подражания, например, повадкам зверей на охоте и т.д., явились одной из начальных форм проявления художественного творчества. Подобное состояние начальной формы развития искусства, строящегося на нерасчлененности образного мышления, принято называть синкретизмом. Данная форма  выражения творческих возможностей является своеобразным эмбрионом, потенциально содержащим все позднее сформировавшееся многообразие искусства. Так Шерстобитов В.Ф. в книге «У истоков искусства» пишет: «... жест, мимика, мелодические интонации, графемы использовались первобытными людьми в качестве элементов некоего синкретического языка задолго до образования самостоятельных систем искусства». В этом синкретическом единстве средств выражения можно уже увидеть контуры театрального искусства, контуры сценографии.

**Материал художественной деятельности**. Преодоление синкретизма как первичного, эмбрионального состояния искусства, вычленение из него и развитие отдельных видов искусства во многом связано с освоением материала художественного творчества конкретной культуры. [Склад](http://click02.begun.ru/click.jsp?url=4vrJyOFOMNMUbqH9ua3oIsbQrbG3vUrm5QJDkerQh2SRvEyUhHeJzAFdh2OP*2uF1otE*0Ee5xmbIzOLD9uXwv3k5iLAHAB8OKZp8B3OSdhEeKZNOBo301Ms1lmV*9bizUsMz6iB1zyjwTnepY8eeDbM53duu4c7fKBqW72ujHc7uXZ4zZrfyJzenI5NuWLnLh-39pooYfMDuroZcqe1CNmtQYQYvArnkNU4rOkWiXrNh5OgJBlGleAcr5IrkX6b9n*b5y6GlTgrDkiUPMTNdYSViLDl3yyedYGTAno*-rs7WcJto9eorOT3gGgrty8hctWCWcixM2tUwW4Vtg0HuBMSI*fbCPSdseK68ZUkbZ9R0lOGsoJgvwq2ObnpULDgTT43ZgEV8dCMxcQmPTXcgrK8sJ0qADe*G0qqxOYPx6jLpq-tT*1HcUmt01E*ijpvT2zf1vkQ83tUXQgJpk2aCNp46JF4zYxPMZIw*MzpB-EFapgReF-Q2Q6qMRLsZQmwQ1InQC-nFDN7F0OymtYCs*Gp7OMiNKUkGZTB9ta6CYyDTDK4lz3EzHBRrH6mjmP4Cy*oWso-3hdrcuMUJImsktLLvt12AzgqJNA9soFTaLJn6kRUlH3M8rVRQrMtkhnT) определенной конкретно-исторической модели сознания в искусстве проявляется как освоение материала, на основе которого художественное сознание реализует свои возможности в эстетическом познании действительности и создает произведения искусства. В этом плане можно сказать, что всякая культура использует как материал своей деятельности в сфере искусства все прошлые достижения человечества, а также – открывает новый материал, на основе которого утверждает себя данная культура. Материал есть, во-первых, интерпретация общечеловеческих ценностей в произведения искусства в рамках определенного контекста актуализации идей, и на этой основе строится художественное творчество определенной культуры. Во-вторых, материал есть преломление в сфере искусства законов объективной действительности, то есть закономерность проявление материала творчества, формируемого в отдельных видах искусства и соответствующей их специфики. И, в-третьих, это конкретно-чувственный материал, то есть то, что непосредственно формируется в определенном художественном произведении /в живописи это холст, краски; в скульптуре - дерево, камень и т.д./. Под материалом в художественном творчестве подразумевается большая область. Материал это камень, дерево, краски, холст. Материал это характеры, персонажи, исторические факты и т.д. Но есть и общее, что характерно материалу вообще. Все составляющие моменты характерные для материала, участвующего в создании произведений искусства, соединяются в понятии «материал искусства». В основе этого понятия лежат закономерности материала творчества, формируемого в каждом отдельном художественном произведении и лежащие в основе видового деления искусства. Эти законы, лежащие в основе материала искусства, формируются на чувственном [восприятии](http://click02.begun.ru/click.jsp?url=4vrJyJnCuhXSqGc7f2su5AAWa3dxe4wgI8SFVywWQaLnj7JG1OACWT2Pv6RDL7Tsv*Itkih3jnCD*-IfCGBiV4GY5ZwsaBG7InX8hJXXbeJMcmGCCGpLhAR7gQ7CrIG1mhxbmP-WgGv0lm6J8thJL2GbsCA57NBstoC*M3VmD8GND8DOeyxpfipoKjj7D9RRmKlBQCye10W1DAyvxBEDvm8b9zKuCrxRJmOOGl*gP8x7MSUWkq-wI1aqGSSdJ8gtQMktUZgwI45Q91xDqreVnQcp*N3Hkn5CqV1P3qbiImfnhR6xfwt0cDgrXLT3a-P9rglehRRt77eIHbLJatHbZM-O-zsH1ChBbT5mLUn4sUONDo9abl68Y3HqtE91JvBEyi7APAw1EU29fAGf5vaV5qmZ73hDlM5fwLSgbFnSdnR0BcnU54XlOUV216TVOmeyj-5L2jhITajKrTnZhpSLs4Ej92CIJNRtsWPBOE4hS2ry*GGD8YWPUG5rjPID*VECU6BPhG6xiKY) мира посредством наших теоретических чувств. Такими материалами являются «тяжесть», «пластика», «свет», «звук», «конкретно-чувственные представления».

**Человек как синкретически целое**. Освоение синкретически целого, центральным моментом которого является человек, в художественном сознании шло по пути отстранения человека от самого себя как эстетического объекта, от определенных своих качеств эстетического характера, с тем, чтобы было возможно самосозерцание в акте художественного творчества. «Теоретические чувства», как бы не замутненные практицизмом /характерная черта которого - слияние с объектом познания/: зрительное восприятие, слуховое и внутреннее представление - играют определяющую роль. Пластическая завершенность человеческого тела находит свое развитие в скульптуре, где можно остановить миг пластической завершенности, и каждый момент движения можно сделать эстетически значимым. Кроме того, человек в скульптуре как бы сливается с природой: человек в дереве, человек в камне и т.д. Светоцветовой колорит и светотеневое [богатство](http://click02.begun.ru/click.jsp?url=4vrJyJ4RSKRjGdaKztqfVbGn2sbAyj2RknU05p2n8BOfmF0VdowJedMPEL*LFXRzIH2yDbfoEe9c7LjrwDYLxrI6lj3aO-eFutwtZF0rOVSUtj5KEOljpSVaoC-jjaCUuz16ud73oUrVt0*o0-loDkC6kQEYzfFNOwHO4BWkcfa6OPf5TBteSR1fHQ-MOONmr552dxup4HKCOzuY8yY0iVgswAWZPYtmEVS5LWiXCPtMBhIhpZjHFGGdLhOqEP8ad-4aZq8HFLlnwGt0nYCiqjAez*rwpUl1nmp46ZHVFVDQsimGSDxDRw8ca4PAXMTKmT5psiNa2IC-KoX*XebsU-j5yAww4x92WglRGn7PhnS6ObhtWWmLVAkPdA1g88U33jyxUpDg1NWy7v5trFjAVxOrz4ycA56WfMbrmoB8A3yg1gHwRorOPhIBiPH4rBNWftfQFf6-eZWM9aAmPGaAFORd2iMeXMiWtse5oZyKfw9YQrqZFwKSUrXo6nHDjeg2dFge3x0tOAHQukn30vi4PA) тела человека и его окружения находит свое выражение в живописи, графике. В геометрических формах архитектуры находит свое развитие симметрия человеческого тела. Все пространственные искусства, основываются на зрительном восприятии, как бы утверждают в искусстве визуальную значимость человека. Материалом этих видов творчества является масса, формируемая в архитектуре, пластика – формируемая в скульптуре, и свет – формируемый в живописи. Звуковые, тональные особенности человеческого голоса эстетизируются в музыке. В музыке голос человека как бы «очищается» от знаковости, утилитарности и сближается с природой: с шелестом листьев, пением птиц и т.д. Взаимопроникновение голоса и многоголосие, окружающей человека природы, создают музыкальную доминанту человека. Материалом этого временного искусства – музыки является звук, его тональные особенности. И, наконец, [литература](http://click02.begun.ru/click.jsp?url=4vrJyKqEeAPEvnEtaX048hYAfWFnbZo2NdKTQToAV7Q-CE1hB*qRu*ca-RkufYWO3YBP8EoV7BKh33rapWk4n0lQLVTkoNlz9af1xXWroA9ILx2Zb4ypQVYfHIaDVGRTfPq9fhkwZo0ScIhvFD6vyYd9VsbfCjaKd4n6FoqIamYqqGdp3IvO2Y3PjZ9cqHP2Pw7m54s5cOISq6sIY7akGci8UJUJrRv2gcQpvfgHmGvcloKxNQhXhPENvoM6gG*K526K9j*XhCk6H1mFLdXcZJWEmaH0zj2PZJCCE2sv76oqSNN8ssa5vfXmkXk6pj4wY8STSNmgInpF0H8EpxwWqQIDMvbKGeWMoPOr4IQ1fI75GGNDzDHVGUmiCMwxEADjK6L-EKXVaZJ5jlH87ARXV-*RUEyTqliXRn3NPd2zrs3QoRSFZxcS95XyZobZy9Ts-lyIH-dbqxLOHL5HMV40Fa2nPtyu2tAPMTTTrVymDl2sX7B7kU53WQ) строится на развитии смыслово-интонационного значения слова, его диалогичности. Сюжетно-фабульное развитие поступков человека в литературном творчестве фиксируется и может постоянно проигрываться, воспроизводится в сознании как эстетический объект. Материалом этого вида творчества являются конкретно-чувственные представления.

**Особая роль в генезисе искусств принадлежит театру,** Формирование которого не сопровождалось ограничением материала творчества, как в «простых» видах  искусства, а происходило иным путем.  Принципы выделения театрального искусства из первоначальной синкретической его формы, во многом для исследователей оставались загадкой, и поэтому театр оказался в стороне от общей системы искусств. Гегель, первый философ, создавший исторически законченную систему классификации искусства, не смог рассмотреть театр как самостоятельный вид искусства, не найдя для него от­дельного материала, посредством которого он мог бы проявить себя как особый вид. Театр для него есть «внешнее исполнение драматического произведения искусств» хотя и «претендует на художественную завершенность». Гордон Крег, экспериментатор и теоретик театрального искусства, также не смог разобраться в существенных особенностях театра. Вместе с тем, такой материал у театрального искусства есть, - это синкретическое единство всей совокупности материала художественной деятельности. Театр - более чем какой-либо иной вид творчества приближается к самой жизни в ее художественном осмыслении. Театральное искусство, происходя из культово-массовых празднеств, сохранило в себе синкретизм присущий им. Поэтому вся совокупность материала искусства, проявляющаяся в целом в культуре характерна и для театра. Отдельные или как еще их называют «простые» виды искусства остались в театральном искусстве как момент, который позволяет синтезировать на своей основе эти виды искусства.  В этом проявляется синтетически-синкретическая суть театрального искусства.

**Действующий на сцене актер определяет синкретически-синтетическую суть театрального произведения**. Синтетически-синкретическая суть театрального произведения возможна лишь постольку, поскольку актер как человек синкретичен. Он является и материалом и идеей театрального произведения. Появляется новый характер динамики в произведениях театрального искусства – действующий на сцене актер. Сущность театральное действо является динамика развивающегося сценического представления во времени и пространстве, носителем которого является человек-актер. Зритель ожидает конкретного во времени и пространстве действия от появившегося на сцене актера. Как пластически совершенная форма человек проявился в скульптуре, поэтому на сцене актер в качестве основного элемента театрального искусства должен быть пластикой в динамическом развитии. В силу этих причин эксперимент В.Э. Мейерхольда в спектакле «Сестра Беатриса» в театре В.Ф. Комиссаржевской, где актеры были почти лишены действия на сцене, не получил развития, наоборот, привел к «биомеханике» в «Великодушном рогоносце».

**Определяющие художественные моменты спектакля.** Синкретизм театрального искусства позволяющий синтезировать на основе театрального произведения выражается форме определяющих художественных моментов спектакля. Материал искусства - конкретно-чувственные представления в театральном искусстве формируется **сюжетно-драматической линией развития**. Материал искусства – звук в спектакле формируется **звуко-музыкальным строем**. Материал искусства пространственных видов искусства – тяжесть, пластика, свет в произведении театра формируется **сценографией**. Любой спектакль как художественное произведение театрального искусства вне зависимости от исторических, национальных особенностей, а также жанровой определенности состоит из необходимых составляющих и определяющих его моментов, которые есть основание возникающих на этой основе строения различных форм творчества, формирующих художественную целостность спектакля. Общим основанием, природой определяющих художественных моментов театрального произведения является синкретически-синтетическая суть этого вида искусства.

***Сценография спектакля.*** Сценография есть пространственное решение спектакля, строящегося по законам визуального эстетического восприятия действительности. Сценография в структуре театрального образа определяет его визуальную значимость. Вследствие того, что образный строй сценографии основывается на зрительном восприятии, в конкретном произведении он выражается через определенный материал, обладающий параметрами пространства. Закономерность этого материала объективной действительности в художественном произведении определяет его композиционные уровни, которые находятся в коррелирующем взаимодействии, формируя каждую деталь произведения. Сценография это декорации, костюмы, грим, свет – все, что задает художник-постановщик, то есть пространственная определенность среды. Сценография это пластические возможности актерского состава, без чего невозможна пространственная композиция театрального произведения. (Актер есть модуль этого пространства, он его задает и определяет, даже если актера в данный момент нет на сцене, то все равно зритель знает, каким он должен быть в данной среде). Сценография это то, что режиссер выстраивает в мизансценический рисунок. Это технические возможности сцены и архитектурная заданность пространства. В театре, как ни в каком другом виде искусства, играют важную роль техника, технические возможности сцены, которые должны отвечать динамике человеческого тела. А также важна роль архитектурной определенности театрального здания, в первую очередь топография сцены и интерьерные и экстерьерные данные. Сценография включает в себя синкретизм театрального искусства, в результате чего и возможно синтезирование на ее основе пространственных форм творчества. Она развивается на использовании всей совокупности материала пространственных видов искусства, основанного на закономерности визуального эстетического восприятия. В то же время сценографическая образность строится и во многом определяется достижениями, уровнем развития отдельных пространственных искусств. Развитие «простых» видов искусства, в которых доминирует отдельный вид пространственного вида материала, является для сценографии своеобразным лабораторным экспериментом, в результате которого проверяется одна из его граней. Поэтому театральные художники, режиссеры в своих поисках зачастую используют приемы живописи, графики, архитектуры и т.д., ориентируются в своем творчестве на уже достигнутых успехах в пространственных видах творчества. Например, Георг Фукс, отталкиваясь от изобразительного строя скульптурного барельефа, создает в Мюнхенском Художественном театре принцип «рельефной сцены», где строит мизансцены только на первых двух планах, не используя глубину. Сценография, являясь одним из определяющих моментов такого сложного художественного организма как театр, который синтезирует на своей основе все многообразие искусств, включает в себя всю полноту пространственных видов искусств, не будучи сведенной ни к одному из них. Для раскрытия своего содержания, формирующегося вместе со специфической для него формой, сценография использует полноту колорита живописи, выразительность графики, пластическую законченность скульптуры, геометрическую четкость архитектуры. Являясь одним из определяющих моментов театрального искусства, сценография несет в себе законченность формы и свою специфику содержания.

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

***Взаимодействие композиционных уровней сценографии в спектакле***.  Три композиционных строя сценографии образуют три архитектонических уровня. Первый – распределение масс в пространстве. На его основе строится второй композиционный уровень, который учитывает выявление масс в их светоцветовых взаимоотношениях. Третий уровень предполагает пластически углубленную детализацию масс пространства, в динамике движения. Эти композиционные уровни, формирующие каждую сценическую деталь, включая и актера, находятся в постоянной взаимной корректировке друг друга. В театральном произведении три композиционных уровня организуют каждую сценическую деталь, формируя художественно значимое пространство конкретного спектакля. В силу этого можно говорить об актере как определенной массе сценического пространства, находящейся во взаимодействии с другими массами этого пространства, об актере как цветовом пятне в общем колорите пространства сцены, и об актере как динамически развивающейся пластике, действующей в пластически углубленном пространстве сценического представления. Только взаимодействие всех трех композиционных уровней в динамике реального движения, центральной силой которой является актер, создается сценографическая целостность театрального произведения, в конечном счете, целостность всего произведения театрального искусства.

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

Сценография в художественной целостности спектакля

**Автореферат**

диссертации на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Ленинград – 1986

Данная диссертационная работа примыкает к ряду исследований театрального искусства, анализирующих закономерности пространст­венного решения спектакля, и посвящена кругу проблем, решение ко­торых должно обозначить границы теории сценографии. Потребность в создании научной теории, которая комплексно охватывала бы все за­кономерности и структурные особенности пространственного решения сценического произведения, назрела давно, но непосредственное ста­новление такой науки происходит в наши дни. На современной стадий развития театрального искусства и науки о нем стало необходимым исследованное по частям, осознать в единстве, как определенную художественную целостность, и воссоздать ее в научном эквива­ленте.

Отдельные аспекты настоящей темы рассматривались многими авторами. Архитектурные особенности театрального искусства интересова­ли уже М. Витрувия, этим же вопросом активно занимались Г.К. Лукомский, Н.Г. Уманский, В. Всеволодский /Гернгросс/, А. Бринкман, Г.В. Бархин, В.Е. Быков идр. Проблемы технических возможностей сце­ны в их влияния на спектакль изучались такими авторами как: С. Серлио, Н. Субботини, И. Фуртенбах, П. Сонрель, Ф. Краних, И.В. Эскузович, А.А. Петров, Н.П. Извеков и др. Отдельными сценографическими аспек­тами спектакля, исследованием определенных направление в развитии художественного оформления спектакля, творчества отдельных теат­ральных художников занимались Дж. Гасснер, А.Р. Кугель, А.А. Гвоздев, П.А. Марков,  И.Я. Гремиславский, Е.С. Громов, М.Г. Эткинд, С.С. Макульский, М.И. Пожарская, Ю.М. Лотман, Ф.Я. Сыркина, М.Е. Кос­тина и др. Особое место в становлении науки о пространственной образности спектакля занимают воспоминания, литературные труды практиков театра, художников и главным образом   режиссеров, осо­бенно К.С. Станиславского, В.И. Немировича-Данченко, А.Я.Таирова, В,3,Мейерхольда, Е.В.Вахтангова, Г. Крега, А.Д. Попова, П. Брука.

В результате складываются основные понятия сценографии, а у современных исследователей театрального искусства можно уже встретить теоретические положения[[1]](http://stage.variety.ru/cms/article_content_add.php?section=184&article=1993#_ftn1). Теория пространственного решения спектакля, определяющая визуальную значимость театрального образа, на сегодня существует как сумма разработанных частных положений, отдельных проблем, а также как интуитивное «художническое» предугадывание законов композиции театра. Но отсутствие единой теории сценографии является серьезным тормозом не только для теоретической науки, но и для театра.

Данная диссертация является работой, ставящей себе целью выявить круг главных понятий, во взаимоопределении и становлении которых должна сложиться научная система композиционного строения сценографии. Цель исследования обусловила и выбор основных задач: 1/ выявление специфических особенностей театра и его места в общей системе искусств; 2/ выяснение внутренней организации сценического произведений и особенностей его формы и содержания; 3/ опреде­ление пограничных зон, отделяющих спектакль от произведений дру­гих видов искусства; 4/ изучение особенностей преломления театра­льной специфики в каждой художественной целостности сценического произведения.

Методологической и теоретической основой диссертационного ис­следования являются труды классиков, где дан последовательно научный метод познания действительности с позиции мировоззрения диалектического материализма; исследования русских и советских ученых /философов, эстетиков, этиков, социологов, искусствоведов/ по проблемам искусства в целом и театра в частнос­ти; сочинения авторов античности, Возрождения, немецкой класси­ческой философии, зарубежных исследователей искусства. Данная ра­бота строится на изучении литературного наследия режиссеров, худо­жников, актеров и других практиков театра, на исследовании раз­личных театральных направлений, отдельных театральных коллекти­вов и спектаклей, на основе многочисленных критических заметок, работ. В основе диссертационного исследования лежит также собст­венный опыт автора в качестве заведующего художественно-постано­вочной частью театра оперы и балета имени С.М. Кирова, где при его участии были поставлены спектакли классического и современного репертуара.

Анализ театрального творчества в работе строится через общее, присущее всему искусству, так как специфика не может быть выявле­на из предмета как такового, необходим выход в более широкую сис­тему. Таким общим, способным индивидуализироваться в каждом конк­ретном произведении, является материал творчества в самом широ­ком понимании. Поэтому определяющим и методологически важным по­нятием является понятие "материал искусства", которое отражает конкретное строение художественного произведения, на основе кото­рого и из которого оно создается, как к вся художественная куль­тура в целом[[2]](http://stage.variety.ru/cms/article_content_add.php?section=184&article=1993#_ftn2).

[[1]](http://stage.variety.ru/cms/article_content_add.php?section=184&article=1993#_ftnref1) См. работы следующих авторов:  Базанова В.В., Бачелис Т.И., Березкина В.И., Громова Н.Н., Кунина М.М., Листовского В.В., Ми­хайловой А.А. и др.

[[2]](http://stage.variety.ru/cms/article_content_add.php?section=184&article=1993#_ftnref2) 0 понятии "материал искусства" см.; Гегель Г.В.Ф. Эстетика в 4-х томах, М., 1968-1873; Шеллинг Ф.В. Философия искусства. М., 1966; Лосев А.Э. История античной эстетики. Т.1-5, М., 1963-1979; Выготский  Л.С. Психология искусства. М., 1968; Бахтин  М.М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975; его же; Эстетика словесного творчества. М., 1979; Фаворский В.А. О композиции, - «Творчество», 1967, № 1-2.

В диссертации сделана попытка дать целостный, анализ всей со­вокупности пространственной определенности спектакля: от архитек­турно-технической заданности до пластических возможностей актер­ского состава – всего того, что создает визуальную значимость театрального образа. Значительное внимание уделяется исследованию понятия "материал искусства", позволяющего, с одной стороны, рас­сматривать театр в целостности всей художественной культуры, а с другой - видеть особенности каждого отдельного произведения.

Также определяются существенные, моменты театрального искусст­ва, которые помогает выявить структурные особенности спектакля как конкретной художественной целостности. В работе сделана попыт­ка выявить круг понятий, необходимый для становления теории сце­нографии, а также дан анализ узлового термина "сценография", сти­хийно выдвинутого практикой театра в качестве центрального поня­тия теории пространственного решения спектакля.

Основным элементом, формирования понятийный аппарат диссерта­ции, является исследование актерских возможностей, определяющих визуальную значимость театрального произведения.

Результаты исследования могут способствовать созданию единой теории пространственного решения спектакля, которая может обога­тить все сложившиеся научные дисциплины о театральном искусстве.

Теория сценографии, основные моменты которой сформулированы в диссертации, позволят выяснить эволюцию театрального искусства под углом визуальной значимости сценического образа в его взаим­ном влиянии с пространственными видами искусства. Такая теория необходима как знание "языка" данного вида творчества, его зако­нов,  для практики современного театра,  а также и для возможности предвидения перспективы развития театрального искусства.

Понятийный аппарат, выработанный в диссертации, результат исследования, должны способствовать более углубленному научному осознанию театрального искусства в целом и изучению сценографии спектакля - в частности. Они должны сыграть известную положитель­ную роль в курсе обучения специалистов театра, явившись в качест­ве потенциальной основы для создания учебного пособия по курсу теории пространственного решения спектакля для студентов по спе­циальности: режиссура, актерское мастерство и   главным образом - художник-постановщик и художник-технолог.

Диссертационное исследование состоит из введения, двух глав, заключения и списка использованной литературы. Работа содержит 180 страниц   машинописного текста, список литературы включает 318 названий.

Во введении раскрывается актуальность избранной темы, состоя­ние ее разработанности, формулируется основной замысел работы, вы­является методология исследования и структура диссертации. Опре­деляется значение теоретического обоснования сценографии спектак­ля и роль ее теории в дальнейшем научном освоении и практике теа­тра.

В теоретическом наследии и практике современного театра име­ются достаточно углубленные предпосылки, позволяющие видеть сце­нографию как всю совокупность пространственного решения спектак­ля. В истории театра можно проследить смену сценографических форм в контексте различных культур, эпох; при этом отчетливо просмат­риваются взаимосвязи сценографии с другими организующими частями спектакля в процессе становления театрального искусства. В теории актерской игры исследуются пластические возможности актерского ансамбля, характер динамики мизансценического рисунка спектакля в зависимости от системы актерской игры, исторической формы теат­рального искусства, это жанровой определенности. Принципы оформления спектаклей и влияние на сценографию пространственных видов искусства отражаются в истории декорационного искусства. Здесь же исследуется и творчество отдельных, театральных художников. В ис­тории и теории театральной архитектуры и техники прослеживается развитие художественно-технических средств спектакля и выявляют­ся особенности сценического пространства в зависимости от смены исторических форм театра.

При таком обилии исторических и теоретических предпосылок в театроведении тем не менее нет работ, очерчивающих круг проблем, с решением которых сценография могла бы получить свое теоретичес­кое определение. Как пишет М.Г. Эткинд: "Этот вид творчества не может похвастать - по сравнению со своими родственниками в семье искусств - сколько-нибудь разработанной теорией. Он редко привле­кает внимание ученых, теорий здесь ровно столько, сколько худож­ников"[[1]](http://stage.variety.ru/cms/article_content_add.php?section=184&article=1993#_ftn1).

[[1]](http://stage.variety.ru/cms/article_content_add.php?section=184&article=1993#_ftnref1) Эткинд М.Г., О диапорзоне пространственно-временных решений в искусстве оформления сцены /опыт аназиза творческого наследия советской театральной декорации/. – В кн.: Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Л., 1974, с. 211.

Сам термин "сценография" является ключевым для данного диссертационного исследования. Он получил широкое распространение, как среди театроведов, так и среди практиков театра. Отдельные грани его содержания, сложившиеся в контексте развития современ­ного театра и науки о нем, могут быть сформулированы следующим образом:

- сценография как синоним декорационного искусства. У Г.К. Лукомского мы читаем: «Сценография - живописное украшение сцены...»[[1]](http://stage.variety.ru/cms/article_content_add.php?section=184&article=1993#_ftn1). Уместно здесь предположить, что настоящий термин есть трансфор­мированное "скенография", встречающийся еще у М. Витрувия и обозначающий "роспись сцены", то есть применение живописных перспек­тив в оформлении спектакля.

-  сценография как определенный этап в развитии художественно­го оформления спектакля. Так в ряде исследовательских работ тер­мином "сценография" обозначают исторически сложившиеся этапы ху­дожественного оформления спектакля, отказавшись от иллюстратив­ного начала, когда декорации полностью подчинены игровой стихии актерской игры. В наиболее развернутом виде эта мысль выражена В.И.Березкиным в монографии "Театр Йозефа Свободы". В ней автор выделяет в историческом генезисе театра ряд этапов эволюции худо­жественного оформления, последний - с начала XX века до наших дней относится к развитию собственно самой сценографии[[2]](http://stage.variety.ru/cms/article_content_add.php?section=184&article=1993#_ftn2).

-  сценография как профессия в театре. Не менее популярен и термин "сценограф", посредством его творческие работники, причаст­ные к организации сценического пространства /художник, театраль­ный технолог, инженер-конструктор/ подчеркивают специфику своей профессии в театре. Театральный художник стал именоваться сценографом, заявив тем самым принадлежность к особому виду искусст­ва,  а также к особому художественному методу.

- сценография как наука о художественно-технических средствах в создании пространственной образности спектакля. Потребность в создании науки, которая комплексно изучала бы закономерности ме­ханизма совокупности всех технических и художественных средств оформления спектакля, назрела давно, хотя непосредственное ста­новление этой науки началось в наши дни. За такой отраслью теат­роведения и закрепилось название   "сценография". Разделяя мне­ние В.Е. Быкова, что под   "сценографией" надо   понимать    "сово­купность   всех технических кхудожественных средств постановки спектакля"[[3]](http://stage.variety.ru/cms/article_content_add.php?section=184&article=1993#_ftn3), определение такой науки дает В.В. Базанов[[4]](http://stage.variety.ru/cms/article_content_add.php?section=184&article=1993#_ftn4).

На современной стадии развитая науки о театре термин "сцено­графия" приобрел одно из основополагающих значений. Сценография есть вся совокупность пространственного решения спектакля, опре­деляющая визуальную значимость театрального образа. Она включает в себя как отдельные грани декорационное искусство, архитектурно-технические возможности сцены и, главное - пластические возможнос­ти актерского состава, проявляющиеся в развитии мизансценического рисунка. Во многом правы и те исследователи, которые считают, что собственно сценография характерна для театра XX века, т.е. режиссерского театра, так как только такой театр осознал значи­мость сценографической образности спектакля. Поэтому и сценогра­фия формировалась в большей степени режиссерами, а в свою очередь художники стали и во многом режиссерами, т.е. художниками-сценографами.

Практические интересы развивающегося театрального искусства выдвинули термин "сценография" в качестве центрального понятия. В настоящее время теория сценографии должна осознать на научном уровне сценическую  графику как необходимый момент художественной целостности театрального произведения. Она должна сформулировать методологические принципы для театроведческой науки, изучающей сценографию спектакля.

Глава 1-я – «Синкретически-синтетическая суть театрального произведения» - посвящена исследованию основных особенностей театра как отдельного вида искусства. Здесь определяется место театра в системе искусств, рассматриваются методологические про­блемы, связанные с понятиями "вид искусства", "синтетизм", "син­кретизм" сценического искусства и использование их в выявлении ключевых моментов в понимании спектакля как художественной целос­тности. Анализируется роль актерской игры, влияние отдельных ви­дов искусства в создании спектакля, формы их проявления, а также выясняется роль технических средств в динамике спектакля. Здесь же определяются основы театрального искусства, позволяющие испо­льзовать в создании единого произведения многие виды художествен­ного творчества. И, наконец, исследуется материал сценического произведения, закономерность его формирования. В результате выяв­ляются сущностные моменты художественной целостности спектакля и место в этом ряду сценографии.

[[1]](http://stage.variety.ru/cms/article_content_add.php?section=184&article=1993#_ftnref1) Лукомский Г.К. Старинные театры. Т. 1-й, С.-Пб., 1913 г. с. 129.

[[2]](http://stage.variety.ru/cms/article_content_add.php?section=184&article=1993#_ftnref2) Березкин В.И. Театр Йозефа Свободы,  Л., 1973,  с.II-28.

[[3]](http://stage.variety.ru/cms/article_content_add.php?section=184&article=1993#_ftnref3) Быков В. В. Проблемы театральной архитектуры и сценография. Автореферат дис. на соиск. уч. ст, д-ра архитектуры, М. , 1973

[[4]](http://stage.variety.ru/cms/article_content_add.php?section=184&article=1993#_ftnref4) Базанов В.В. Эстетические функции театральной техники. Авторе­ферат дно. на соиск. уч, ст. канд, искусствоведения. Л., 1971, с. 5.

Синтетизм театральной формы является отправным моментом в изучении искусства театра, но в то же время понятие "синтетичес­кий вид"[[1]](http://stage.variety.ru/cms/article_content_add.php?section=184&article=1993#_ftn1) при определении театра в системе искусств, как прави­ло, поглощает все внимание исследователя. В результате такого подхода, с одной стороны, театральное искусство обособляется от других, так называемых "про­стых", несинтетических видов /скульптура, живопись, музыка и т.д./, а с другой - теряет свою специфику, так как театр распро­страняется на всю область искусства, отождествляясь с суммой "простых" видов. Сводя исследование только к этой грани сущности театра, мы можем определять его только как особый вид искусства и не более, не видя театр вобщей системе искусств как отдельный вид этой системы, и это приведет нас к позиции Гегеля, который, как известно, сводил театр к исполнительскому искусству[[2]](http://stage.variety.ru/cms/article_content_add.php?section=184&article=1993#_ftn2).

Синтетизм театра есть результат взаимодействия различных форм творчества в процессе создания сценического произведения. Причина этого явления кроется в синкретизме сценического искусства. Момент синкретизма является неотъемлемой частью любого твор­ческого процесса, а также характерен для всей художественной культуры в целом[[3]](http://stage.variety.ru/cms/article_content_add.php?section=184&article=1993#_ftn3), но особую форму и значимость синкретизм принима­ет в театральном искусстве, где он является существенной особен­ностью, определяющей его видовую особенность. Театр, возникнув на основе массовых празднеств, охватывая все богатство проявле­ния человеческих чувств, впитав всю глубину содержания отдельных видов искусств в генезисе их развития, не утратил своей синкрети­ческой природы. Выделившиеся из первичных форм художественного творчества первобытного искусства архитектура, скульптура, живо­пись, музыка и литература остались моментами во всеохватывающем искусстве театра. Носителем синкретического начала театра являет­ся действующий на сцене актер, все же остальное здесь определено им и является его органическим дополнением: интонация его речи перерастает в  музыкальность спектакля, пластика тела переходит в пространственную, декорационно оформленную среду, жест актера на сцене превращается в динамику сценического действия.

Синкретизм театра, являясь частью более широкой проблемы синтеза искусств, отражает способность каждого произведения к единению с другим, иной формы творчеством. Когда говорят о музы­кальности живописных полотен М. Борисова-Мусатова, М. Врубеля, ли­тературности картин "передвижников"   или П.Федотова, музыкальнос­ти архитектуры, пластичности литературных героев, это не просто метафора. Художественное произведение является не только предметом бытия, но живет по законам искусства, оно со-бытийно. Здесь музыка не только "сотрясает воздух", но и звучит в каждом из нас, так же, как в каждом из нас представляются пространственные обра­зы по мере прочтения пьесы. Звук сжат в мгновение в пространственных видах искусства и проявляется через пластику, а простран­ство сжато в точку в литературном произведении и проявляется че­рез конкретно-чувственные представления. В этих особенностях за­ключено главное отличие синкретизма театра от синкретизма "прос­тых" видов искусства, в которых он не является сущностным моментом.

Второй особенностью синкретизма театра является то, что в "простых" искусствах общее индивидуализируется, произведение ад­ресуется только "ко мне", в результате этого оно проявляет себя и раскрывается. В синтетических - наоборот, произведение прояв­ляется посредством направленности на коллектив и только после этого индивидуализируется в каждом из нас. Факт-со-бытие  театра­льного представления происходит, когда, с одной стороны, вступает в творческий процесс коллектив авторов /актёр, драматург, ре­жиссер, художник и т.д./, с другой - коллектив зрителей со-авторов. В результате все то, что в живописи, музыке, литературе было "сжато" в точку, в мгновение, в спектакле получает свое разви­тие, необходимое в общении коллектива авторов и зрителей. Появля­ется «звуковая раскрытость», а динамика линий, массы т цветового пятна пространственных искусств в сценическом произведении пере­ходя в динамику реального движения.

Именно вследствие синкретической сути театрального искусства и элементов его в «простых» видах искусства становится возможной синтетическая форма театра. Литература, живопись, архитектура, му­зыка входят в спектакль в виде драматургии, декорационного искус­ства, музыкального оформления и т.д. и организуются в три синтети­ческие части сценического произведения: актерское искусство, выразательно-изобразительные искусства и технические средства. В синтетизме формы театрального искусства заключено и профессиональное много­образие авторского коллектива. Единение синтетических частей, и единство творческих устремлений, в процессе постановка спектакля, создается режиссурой. Эта задача выполняется через прочтение дра­матургического текста, знание возможностей и особенностей труппы в распределении ролей, выявление общей идеи /сверхзадачи/ сцени­ческого произведения, а также определение характера и рисунка ми­зансцен, пластики персонажей и окружающей среды, динамической на­пряженности и т.д. - всего того, что задает художественную целос­тность спектакля.

[[1]](http://stage.variety.ru/cms/article_content_add.php?section=184&article=1993#_ftnref1) 0 синтетизме театра: см.: Зись А.Я. Вады искусства, М., 1979; его же: 0 современном синтезе искусства, - Театр, 1978, № 2; Коган М.С. Лекции по марксистско-ленинской эстетике,Л., 1971; его же: Морфология искусства, Л., 1972; Сб. Взаимодествие и синтез искусства, Л., 1978; и др.

[[2]](http://stage.variety.ru/cms/article_content_add.php?section=184&article=1993#_ftnref2) Гегель Г.В.Ф. Эстетика, Т.З, М., 1971.

[[3]](http://stage.variety.ru/cms/article_content_add.php?section=184&article=1993#_ftnref3) О синкретизме культуры см.; Куклин А.Я. Введение в социологию искусства, Л,, 1978; Праздников Г.А. Художественно-творческая деятельность как вид человеческой активности. Автореферат дис. на соиск. уч. от, канд. философских наук. Л., 1974.

В генезисе театрального искусства роль отдельных синтетичес­ких элементов менялась в зависимости от особенностей жанра, на­правленности театра, исторического момента в культуре, националь­ных и других особенностей. Они изменялись по форме проявления: одни в определенные периоды истории почти исчезли, роль других становилась доминирующей. Вместе с тем, в природе театрального искусства всегда присутствовало нечто постоянное, что соединяло эти части, как бы далеко они не уходили в сторону: ядро сценической сущности удерживало их на своей орбите как мо­менты целого, где потеря одного из них - есть потеря прежнего качества. Таким ядром театрального искусства является синкретизм. Если становление архитектуры, живописи, скульптуры, музыки, литературы происходило в отрицании, хотя и не в полном, синкретизм, в их обособлении, то театр оставался постоянно в творческой всеобъятности. Формы творческого выражения, когда "...жест, мимика, мелодические интонации, графемы использовались первобытными людьми в качестве элементов некоего синкретического языка"[[1]](http://stage.variety.ru/cms/article_content_add.php?section=184&article=1993#_ftn1) стали сутью театра, его отличительной и уникальной чертой в системе ис­кусств.

Преодоление синкретизма как эмбрионального состояния искусст­ва, вычленение и формирование отдельных его видов во многом свя­зано с освоением материала художественного творчества. «Можно сказать, - пишет Н. Гартман, - что все разделение прекрасных искусств заимствовано, прежде всего, из различия по материи»[[2]](http://stage.variety.ru/cms/article_content_add.php?section=184&article=1993#_ftn2). Склад определенной исторической модели в художественной культуре созда­ется в освоении материала, на основе которого сознание реализует свои возможности в эстетическом познании действительности. Этот материал есть, во-первых, интерпретация общечеловеческих ценностей в рамках контекста актуализации идей, на основе которых создается искусство определенной, последующей культуры; во-вторых, ма­териал есть преломление в художественном творчестве закономернос­тей объективной действительности, то есть проявление вида мате­риала, формируемого в отдельных искусствах /это масса или тяжесть предметов в их визуально-значимых отношениях, это светоцветовое распределение, перспективное преломление пространства, это плас­тическая углубленность и т.д./. И, в-третьих, это конкретно-чув­ственный материал – то, что непосредственно формируется в конкретном художественном произведении:  в живописи – это холст, краски, в скульптуре - камень, дерево ит.д. - то есть то,  из чего образуется произведение и "... что поэт взял как готовое - жи­тейские отношения, истории,  случаи, бытовую обстановку, характеры – все  то, что существовало до рассказа, если это толково в связно пересказать своими словами"[[3]](http://stage.variety.ru/cms/article_content_add.php?section=184&article=1993#_ftn3), - на основе чего создается произведение.

Все пространственные виды искусства основываются на зритель­ном восприятии и утверждают визуальную значимость человека в окружающей его среде. Материалом этих искусств является масса, свет, пластика - закономерности которых диктуют композиционный строй архитектуры, живописи, скульптуры. Несмотря на то, что все виды закономерностей художественного формирования пространства тесно взаимоувязаны, определенный вид материала доминирующе влия­ет на определенный вид искусства.

Особая же роль вгенезисе искусства принадлежит театру, формиро­вание которого не сопровождалось ограничением материала творчест­ва, как в других видах искусства.

Конкретизация содержания театра не привела к локализации фор­мы и ограничению материала творчества. Сценическое искусство на протяжении всей своей истории сохранило унаследованный от его эмбрионального состояния искусства синкретизм творческого многообра­зия - в этом его особенность и отличие. Если отдельные "простые" искусства совершенствовали в генезисе развития одну из граней системы искусств, то театр шел по пути совершенствования нерасчлененности всех сторон творческих художественных возможностей человека, шлифовки всех граней синкретически целого. Спектакль строится на всей совокупности материала, т.е. композиция сценического произведения синтезирует в себе все виды закономерностей материала. Такой синтез становится возможен на основе синкретически целого, каким является действующий на сцене актер. Специфика материала театра заключается в том, что человек, его природные данные здесь есть материал и художественная идея, инструмент и исполнитель, что не встречается ни в одном другом виде искусства.

[[1]](http://stage.variety.ru/cms/article_content_add.php?section=184&article=1993#_ftnref1) Шерстобитов В.Ф. У истоков искусства.  М., 1971, с.38.

[[2]](http://stage.variety.ru/cms/article_content_add.php?section=184&article=1993#_ftnref2) Гартман Н,  Эстетика, А., 1958,  с.31.

[[3]](http://stage.variety.ru/cms/article_content_add.php?section=184&article=1993#_ftnref3) Выготский Л. С. Психология искусства, :Л. , 1968,  с. 187.

Взаимодействие в театре различных форм творчества преломляет отдельные искусства в художественную целостность спектакля. Они кристаллизуются на основе синкретической сущности сценического искусства, в котором уже представлены как моменты целого.

Спектакль как произведение искусства вне зависимости от исто­рических, национальных, жанровых и других особенностей компози­ционно организуется из определяющих моментов художественной це­лостности. Такими моментами, отражающими синкретически - синтети­ческую суть театрального искусства, являются:

-  сюжетно-драматический строй, как развитие драматического дей­ствия в определенном сюжетно-фабульном направлении. Этот опреде­ляющий момент художественной целостности, с одной стороны, не мо­жет быть сведен к литературному произведению, так как пьеса шире /на основе одного драматического произведения ставятся отличные друг от друга спектакли/; с другой - спектакль может быть создан и без пьесы, на осно­ве заданных характеров и тем, например театр «дель-арте».

-  звуко-музыкальный строй, то есть музыкальность в полноте своего проявления: произнесение определенна образом текста, его интонационность,  звукошумовые эффекты, музыкальное оформле­ние,  "зоны молчания" и в целом общий музыкальный настрой, создаваемый развития действия спектакля.

-  сценография – как пространственная определенности сценического произведения, визуальная значимость спектакля. А это не только то, что ком­понует на сцене художник /декорации, костюмы,  свет/, но и все, что образует пространственное тело спектакля. Сюда входят и пластичес­кие возможности актерского состава: более того, актер есть модуль сценическо­го пространства. Это и технические возможности сцены ее архитек­турно-планировочная заданность, так как в сценическом искусстве, как ни в каком другом, важен технический момент.

Глава 2-я - "сценография" - посвящена исследованию одного из основных моментов, организующих художественную целостность теат­рального произведения. В этой главе дан анализ материала прост­ранственного решения спектакля, его особенностей в структурном строении сценического произведения. Выявляются композиционные уровни пространства спектакля, исследуются особенности динамики сценического произведения, динамики сценографических форм во вза­имодействии с другими определяющими моментами художественной це­лостности театрального произведения. Врезультате складывается система основных понятий теории пространственного решения спек­такля, формирующая визуальную значимость театрального образа.

Сценография, являясь органической частью такого сложного ви­да искусства, как театр, включает в себя все возможности проявле­ния пространственных видов искусств и в то же время она не может быть сведена в любых своих фирмах проявления ни к одному из них. Закономерности материала сценографии спектакля и пространственных видов искусства являются общими, что объясняет их взаимное проникновение.

Законы визуального восприятия сценографии обуславливают три композиционных уровня сценического произведения: взаимоотношение масс, формирующих пространство; его светоцветовая насыщенность и пластическая разработанность.

Организация театрального пространства начинается с деления его на две части: ту часть, где должно происходить сценическое действие, и ту - откуда оно воспринимается. Этот факт является отправным и начальным в сценографии, а значит, и для театра в це­лом. Форма взаимоотношения этих двух частей,  составляющих единое целое, исторически менялась[[1]](http://stage.variety.ru/cms/article_content_add.php?section=184&article=1993#_ftn1). Эти преобразования театрального пространства отражают не только исторические этапы развития теат­ра, но и зависят от национальных, жанровых и других особенностей. Все это находит свое отражение в очень важным для теории сценогра­фии понятие:   "организация общего театрального пространства". Данное понятие  включает в себя такие особенности как:  архитектурное деление театра на зрительскую и сценическую части /топографическое деление/; взаимоотношение актерской и зрительской масс, проявляющееся в контексте пространственной среды; динамика развития масс,  заклю­чающаяся в соотношении тяжестей и линейности их направления; и, наконец,  коммуникационная направленность диалога / актер – зритель/ в их пространственной определенности.

Понятие "организация сценического пространства" является важным мо­ментом в теоретическом освоении сценографии и отражает взаимообусловленность реального /физически заданного/ и ирреального /худо­жественно чувствуемого/ пространства в театральном представлении. Реальное - сценическое пространство определяется характером архитектурной взаимоузязанности сцены и зрительного зала, то есть типом сцены, особенностями самой сцены, ее техничес­кой оснащенностью, масштабностью размеров. Сценический объем может диафрагмироваться кулисами и падугами, уменьшаться по глубине задниками, то есть изменяться физически. Ирреальное - сценическое пространство спектакля меняется за счет различного взаимоотношения его составляющих масс, светового состояния, цветовых, отноше­ний, графики. Оставаясь физически неизменным, оно в то же вреда меняется в художественном восприятии в зависимости оттого, что изображено на сцене и как оно наполнено деталями. Ощущение разме­ров, объемности пространства есть первая его характеристика, вто­рая - развитие его в определенном направлении, Здесь можно обозна­чить несколько типов пространства: замкнутое, перспективно и гори­зонтально развивающееся, симультанное /дискретное/ и устремленное ввысь.

[[1]](http://stage.variety.ru/cms/article_content_add.php?section=184&article=1993#_ftnref1) По этой проблема см. работы: Базанова В.З., Быкова В.Е., Вино­градова В.М.,  Извекова Н.П., Лукомского  Г.К., Уманского И.В., Эскузовича И.В. и др.

"Взаимоотношение масс в актерском ансамбле" - понятие, в кото­ром отражено взаимодействия актерского ансамбля на сцене и соот­ношение групп в самом ансамбле. А.Я. Таиров по этому поводу заме­чает: "сценическое произведение в какой-то своей части есть архитектурное произведение, и оно еще сложнее архитектуры, ибо его элементы, его массы - живые, подвижные, и здесь добиться пра­вильности во всей постройке, правильного распределения этих масс - одна из главных задач"[[1]](http://stage.variety.ru/cms/article_content_add.php?section=184&article=1993#_ftn1).  Актеры, в ходе театрального представления, образуют отдельные смысловые группы, которые вступают в сложные пространственные отношения /варьируются размеры групп, линии по­строения, светом акцентируются отдельные фрагменты, выявляется фон, на котором они смотрятся и т.д./. Динамика масс во многом уже заложена в драматургическом материале и является важной час­тью развития сценического образа. Актер неразрывен с окружающими его предметами, всей атмосферой сценического пространства, поэтому  он воспринимается в контексте окружающего его, на основе этого создаются все визуально значимые акценты театрального произведения.

Три названных понятия - "организация общего театрального про­странства", "организация сценического пространства" и "взаимоотно­шение масс в актерском ансамбле" -  являются звеньями единой систе­мы, складывающимися в композицонный уровень теории сценографии, определяющий взаимоотношение масс сценического пространства.

Следующим композиционным уровнем сценографии, выведенным в результате диссертационного анализа, является светоцветовое сос­тояние спектакля, строящееся на основе законов распределения света.

Свет в театральном произведении в своей внешней форме в пер­вую очередь работает как общая освещенность,  световая насыщен­ность сценического пространства. Внешний свет:  свет осветительных приборов и естественное освещение - призван выявить объем сцены, его пространственную определенность. Например, в античном гречес­ком театре свет служил в основном только этой цели. Освещаемая естественным светом солнца сцена была архитектурно рассчитана так, что все происходящее на ней воспринималось четко, несмотря на большую удаленность, в виде ярко окрашенных рельефных картин[[2]](http://stage.variety.ru/cms/article_content_add.php?section=184&article=1993#_ftn2). Под лучами света на сцене выявляются нюансы формы, цветовой палитры сценического пространства, а также светом "подается" игра актера. И как бы завершающей задачей внешнего света является со­здание общего светового состояния картины или эпизода /световая характеристика времени суток,  состояния природа и т.д./. Но в понятии «внешний сценический свет», отражающем все нюансы проявления света осветительной аппаратуры  /создающий направленный свет,  заливающий свет и т.д./, отражается лишь одна грань светоцветового состояния спектакля. Вторая - есть цветовая определенность прост­ранства сцены.

Цветовая определенность проявляется в колористическом многооб­разии сценических объемов, предметного мира сцены, в цветовой гамме живописных завес, в цвете костюмов, гриме и т.д.  Все это нахо­дит свое выражение в понятии "внутренний свет сценических форм", которое отражает выразительность и особенность цветовой палитры сцены. В композиционном строе цветовой определенности "замкнуто­го света" можно выделить три момента: во-первых, использование в спектакле естественной, присущей самому природному материалу цве­товой палитры с ее фактурными особенностями или усиление этих осо­бенностей в образном строе пространства сценического произведения; во-вторых, применение на сцене живописных методов /построение про­странственной определенности при помощи живописных завес/, кото­рые организует визуально значимый выход за пределы Физически зам­кнутого пространства; в-третьих,  организация по цвету актера, ак­терских групп как динамически развивающихся цветовых пятен.

Внешний свет и замкнутый свет, т.е. цвет в театральном произ­ведении находят свое завершение в светоцветовом взаимодействии, так как и свет, и цвет мы можем разделить только теоретически. Светоцветовое взаимодействие есть выявление внешним светом /ос­ветительными приборами/ цветовой определенности сценических вещей, актеров, создание световых нюансов пространства сцены, в результа­те чего создается светоцветовая гамма картины,  всего спектакля, зрительные акценты, диалогичность отношений с сюжетно-драматической линией развития, с музыкальным строем театрального произведе­ния. Свет  и цвет в спектакле взаимодействуют разнопланово: это распределение пространственной определенности форм сцены в зависимости от поставленных задач; это создание колористического единст­ва всего цветового решения и это участке света и цветовых доминант в игровой стихии сценического представления. Пространственная оп­ределенность сценических элементов, являясь отправной задачей светоцветового взаимодействия, не замыкается только на логическом его распределений,  пространстве постоянно по ходу спектакля варьи­руется: то надвигается на зрителя, то удаляется бесконечно вдаль. Решение сценического объема колористически - следующий момент светоцветового взаимодействия, где каждый момент визуального восприятия спектакля должен соответствовать как бы завершенности картины художника: в тональном, цветовом единстве - все это в то же время должно быть подчинено развитию логики действия. И вершиной этого взаимодействия является участие света, а точнее - солирование в развитии сценического представления, где свет вступает в прямой диалог с актером и зрителем.

[[1]](http://stage.variety.ru/cms/article_content_add.php?section=184&article=1993#_ftnref1) Таиров А.Я. Записки режиссера, статьи, беседы, речи, письма, М., 1970, с. 335.

[[2]](http://stage.variety.ru/cms/article_content_add.php?section=184&article=1993#_ftnref2) См.: Витрувий. Десять книг об архитектуре, Кн., 5,   М., 1936.

Третьим, завершающим композиционным уровнем сценографии, явля­ется пластическая углубленность сценического пространства. Поско­льку на сцене действует актер, то все его окружающее должно стать его "неорганическим телом", быть соподчиненным ему, так как любой спек­такль, даже в самых одухотворенных своих выражениях, есть в первую очередь ритмическое движение тела в пространстве, мимика, жест, походка, построение мизансцен. Композиция углубленной проработаннос­ти форм спектакля проявляется как пластика актера и пластика сце­нических форм и их взаимодействие в процессе создания пластической завершенности.

Тактильность поверхности, определенность фактуры является как бы переходным моментом от единой массы через ее проявление светом к пластике. В спектакле фактурные особенности,  ее образность используется в создании характерной пространственно среды. Строя сценографическое решение на характерности таких фактур, как дере­во, железо, кожа и т.д., художник определяет этим и характер вза­имоотношения масс, и ритмику пространства. В сценографии содержа­ние понятия "пластика сценических форм" диктуется влиянием на предметный мир сцены динамики линий и пластики форм человеческого тела, органической природа. Линии формы сценографии отражают оче­ртания живой природы, изгибают строгую геометрию сцены, делают ее пространство более близкой человеческому телу, его динамике. Вместе с тем, сценическая среда, вещи, пространство находятся в диалогическом отношении с мизансценическим рисунком актерской иг­ры, и этот диалог строится не только на созвучии, но и на проти­воречии, что в конечном счете работает на раскрытие содержания театрального произведения.

Следующим моментом данного композиционного уровня является пространственная заданность актерского ансамбля, которая проявля­ется через характер костюма, грима, в рисунке мизансцен, рисунке роли отдельного персонажа и всего спектакля в целом - все это подчинено общему пластическому решению всего пространства, сцени­ческого произведения. Силуэт, отдельные детали костюма, грим - все вваимообуславливается в игре всего актерского ансамбля, соз­давая визуальную значимость роли, спектакля в целом. Здесь каждый жест значим, каждое движение определяет ход представления, смысл заложен во всех нюансах актерской игры. Поэтому Б.Брехт утверж­дал, что "в театре актеру надлежит не чаше, а даже реже, чем в жизни, менять положения. Здесь все должно бить особенно продуман­но и логично, так как в сценическом воплощении явления должны быть очищены от случайного, мало значащего"[[1]](http://stage.variety.ru/cms/article_content_add.php?section=184&article=1993#_ftn1). Эта тема выражается в понятии "пластика актерской игры", она наиболее раскрыта, ей уделялось много внимания как театроведами, так и режиссерами, особенно К.С.Станиславский, Е.Б. Вахтанговым, А.Я.Таировым, В.Э. Мейерхольдом и др.

Свое композиционное завершение пластическая углубленность сценического пространства находит во взаимодействии пластики ак­терской игры и скульптурности сценических форм. Актер в ходе действия включает в поле своей деятельности все пространство сце­ны: мебель, реквизит и т.д., все подчинено раскрытии содержания, направлено на создание визуально значимых /если говорим о сцено­графии/ образов, Мизансценический рисунок спектакля развивается в логике действия, здесь каждая сценическая деталь, так же, как и каждый персонаж, находятся в определенном ритме динамики сцени­ческого представления, все находится в постоянном изменении, пре­ломлении: меняется смысл отдельных сцен, меняются акценты и т.д. И это связано не только с игрой актеров, но и с перемещением сценических масс, плоскостей, изменением светоцветового насыщения, световых доминант и т.д.. а также со всем ходом развития сце­нического диалога.

Композиционный строй сценографии образуется тремя архитекто­ническими уровнями. Первый - распределение масс в пространстве. На его основе создается второй, который учитывает выявление этих масс в их светоцветовых взаимоотношениях. И третий уровень пред­полагает их пластическую завершенность. Композиционные уровни в театральном произведении находится в постоянной взаимной коррек­тировке и тесном единстве в любой момент творчества. Они органи­зуют каждую сценическую деталь, полностью формируют пространство спектакля. В силу этого можно говорить об актере в сценографическом смысле как об определенной массе, находящейся во взаимодействии со всем пространством, актере как о цветовом пятне в общем колорите спектакля, актере как динамически развивающейся пластике в общем пластическом рисунке.

[[1]](http://stage.variety.ru/cms/article_content_add.php?section=184&article=1993#_ftnref1) Брехт Б. Театр, Т. 5. Кн., 2, М., 1565, с. 533.

Сценография, синтезируя на своей основе динамику отдельных видов искусств, заключает в себе новый тип динамического раскры­тия художественного произведения. Это динамика реального движения: перемещение в сценическом пространстве различных масс, завес, ме­бели, изменение света и т.д. и главное - движение актеров на сце­не. Причиной реальной динамики театрального произведения, впрямую отражающей ритм жизни человека, является действующий на сцене актер и иной характер взаимоотношения художественного произведения и зрителя. Сценическое произведение, благодаря своему материалу /использованию в строения своего образного строя всей совокупнос­ти материала искусства/ и динамической сущности, диктуемой жизнью актера на сцене, постигается в момент его создания, когда "каждая сожженная в действенном пламени форма рождает неизменно другую, заранее обреченную  на смерть для зачатия новой, и поэтому для то­го, чтобы явить себя, она требует, зрителя тут же, в момент свое­го динамического раскрытия, а не после»[[1]](http://stage.variety.ru/cms/article_content_add.php?section=184&article=1993#_ftn1)**.** Во время представления в театре зритель статичен по отношению к сцене, ему отведе­но здесь определенное место, обозначен угол зрения, он лишен дви­жения /например, при осмотре скульптуры, она раскрывается ему благодаря его активности, в то время как скульптура статична/ и в силу этого сценическое представление должно быть в первую очередь зрелищно.

Спектакль как художественное произведение создается на основе образного строя, сюжетно-драматической линии развития, звуко-музыкального  строя и сценографии. Только коррелирующее взаимодейст­вие этих определяющих моментов образует художественную целостность спектакля. Каждое художественное произведение формируется на осно­ве и при помощи совокупности всех видов материала, выраженных и сформированных по законам композиционных закономерностей конкрет­ного вида искусства. Только в "простых" искусствах эта совокупность проявляется посредством доминирующего материала искусства и на основе его /как, например, в скульптуре, где вся полнота проявления материа­льного мира идет через пластику/. В спектакле же вся полнота мате­риала проявляется непосредственно в сюжетно-драматической линии развития, где конкретно-чувственные представления разворачивают­ся во времени, в звуко-музыкальном строе, где звук реально слы­шим, в сценографии, где пространство формируется через тяжесть, свет и пластику. И выделить каждый из моментов художественной це­лостности мы можем только теоретически. Динамика реального движе­ния актера с неизбежностью требует реально звучащего звука, рас­крытие во времени конкретно-чувственных образов пространственно-представленной визуальной определенности.

В заключении диссертационного исследования подводятся основ­ные итоги и намечаются перспективы использования полученных в хо­де исследования результатов в практике и теории театра и обозна­чены направления дальнейшего развития темы. Такими направлениями являются, во-первых, анализ характера взаимоотношения определяющих моментов, создающих индивидуальные особенности каждого спектакля; во-вторых, определение меры их взаимодействия, составляющей основу структурной целостности сценического произведения; в-третьих, выявление влияния определяющих моментов на жанровую направленность спектакля; в-четвертых, дальнейшие углубленные исследования ком­позиционного строя сценографии спектакля, его индивидуальность проявления в каждом отдельном произведении; а также все те иссле­дования, которые должны, в конечном счете, сформировать теорию сценографии, границы и основные положения которой обозначены в дис­сертационной работе.

Данные исследования могут быть использованы как методологи­ческая основа в критических работах по анализу спектаклей, а так­же б создании истории сценографии, воссоединяющей все отдельные элементы пространственной определенности спектакля.

[[1]](http://stage.variety.ru/cms/article_content_add.php?section=184&article=1993#_ftnref1) Таиров А.Я. Записки режиссера, … М., 1970, с. 190.