

**Министерство образования Российской Федерации**  
Санкт-Петербургский государственный университет сервиса и экономики  
Кафедра социально-культурного сервиса и туризма

**О.А. Антонова**

**История зрелищ:  
техника и технология современной сцены**

*Учебное пособие для студентов специальности  
100201.65 «Социально-культурный сервис и туризм»*

**Санкт-Петербург  
2010 г.**

Одобрено на заседании кафедры  
«Социально-культурный сервис и туризм», протокол № от ..2010

Утверждено на методическом совете института социологии и социальной работы протокол № от «» 2010 г.

Учебное пособие **«История зрелищ: Техника и технология современной сцены»**, подготовленное доктором пед. наук О.А. Антоновой, профессором кафедры **«Социально-культурный сервис и туризм»** для студентов ГУСЭ, включает:

- материалы лекций;
- вопросы для самопроверки;
- список литературы;
- приложения:
- глоссарий;
- проверочные тесты

## Содержание

<i>Введение</i> .....	4
<i>Лекция 1</i>	
<i>Сцена как пространство зрелища: от античности до нового времени</i> .....	14
<i>Лекция 2</i>	
<i>Средневековый театр</i> .....	26
<i>Лекция 3</i>	
<i>Эпоха Возрождения</i> .....	36
<i>Лекция 4</i>	

<i>Новаторские поиски русской и советской сцены первой трети XX века</i> .....	42
<i>Лекция 5</i>	
<i>Архитектура театрально-концертной сцены во второй половине XX века</i> .....	65
<i>Лекция 6</i>	
<i>Способы решения сценического пространства</i> .....	88
<i>Лекция 7</i>	
<i>Западноевропейский костюм в театре</i> .....	104
<i>Заключение</i> .....	136
<i>Список литературы</i> .....	140
<i>Приложение</i> .....	142

## **Введение**

Курс техника и технология современной сцены является частью дисциплины «История зрелищ». Он разработан для студентов дневного и заочного отделения СПбГУСЭ по специальности 100201.65 «Социально-культурный сервис и туризм».

Всегда, когда речь идет о театре, об этом искусстве диалога человека с жизнью, не хочется проводить никаких параллелей. Потому что театр занимает отдельную нишу, как в принципе, каждый вид искусства. Но как бы то ни было, имеет право на жизнь некая смоделированная структура, позволяющая разграничивать те или иные элементы всей системы. С одной стороны, это обеспечивает уникальность и неповторимость ее составляющих, подчеркивать их значимость в отдельно взятом проявлении, а с другой – объединять все элементы в единое целое, создавая тем самым общее пространство их действия и однонаправленный вектор. Так или иначе – все компоненты в какой-то степени взаимодополняемы и являются частью друг друга.

Исходя из вышесказанного: театр, как отдельно взятый вид искусства, является частью социально-культурного сервиса, а именно – зрелищного сервиса (музейный, индустрия кино, экскурсионный, анимационный, отчасти – клубный и туристский). Зрелищный сервис, по определению, наглядный процесс познания окружающей действительности с элементами зрительного материала, образного действия, динамики событий и соучастия человека в этих событиях.

Каковы же место и роль театра во всем этом? Что такое театр? Искусство не поддается никаким определениям и формальностям, потому что оно безгранично. Но каждое произведение искусства является стремлением уловить начальную идею. И мы можем охватывать некие рамки, позволяющие почувствовать его оттенки и ароматы.

С этой точки зрения можно сказать, что театр – одна из древнейших форм творческой активности через построение модели образа мира и синтез игрового начала, музыкальности тела и жизни, а также ролевого общения. Театр - воплощение жизненных коллизий с целью обозначить переходные моменты надрыва материи для дальнейшей гармонизации отношений с собой и с миром. Театр – организованное игровое пространство зрелища, построенное в соответствии с жизненными образцами и принципами, заряженное атмосферой сцены и зала при взаимном соучастии обеих сторон в художественно-творческих поисках правды, и в действии в целом.

Театр - живой инструмент эмоционально-чувственного общения человека и общества, диалога с миром, затрагивающий тончайшие струны психофизического аппарата посредством модели всестороннего воздействия, развития, динамики ощущений и переживаний с помощью игры, музыки, танца, песни – видов искусства, олицетворяющих и пробуждающих в человеке стремление к прекрасному.

Театр - насыщенный классический пейзаж, нарисованный жизнью, оживающий через глубокое проникновение в образы людей и мира, их нравы, мотивы поведения, через понимание и осознание потребности в поиске и установлении истины, через средства превращения человека в актера и зрителя, а пространство – в символическое изображение действительности, через климат доверия и создание единой цельной композиции или ансамбля творцов и ценителей искусства, вместе проживающих эту жизнь на сцене.

Эту цепь можно продолжать бесконечно, как бесконечен сам театр.

Но нужно обязательно обратить внимание на то, что он носит междисциплинарный характер действия и является главным «образцом» и носителем культуротворческой модели, рассчитанной на всестороннее развитие, интеграцию и воздействие, и таким образом, театр включает в себя следующие виды искусства и дисциплины:

- художественная и документальная литература;
- музыкальное искусство;
- танцевальное искусство, хореография, вокал;
- живопись, архитектура;
- ораторское искусство;
- философия, психология и педагогика;
- исторический и культурологический анализ;
- этика и эстетика;
- и даже физическая культура;
  - актерское и режиссерское мастерство.

А также элементы самого спектакля:

- игра и импровизация;
  - декорационное искусство;
- язык мизансцены, постановочное решение;
- мимика, пластика, жесты;
- темпо-ритм;
- световое и звуковое решение;

- костюмирование, грим, реквизит, бутафория;
- стилевое оформление спектакля;
- художественная целостность спектакля;
- и как результат - художественная завершенность.

Театр призван восстановить гармонию. Он всегда пребывает в поисках глубокого смысла и законов, управляющих человеческой жизнью, пытается установить забытые и утраченные связи между Земным и Небесным.

В разные эпохи о театре говорили по-разному, но все улавливали его глубинную суть. Аристофан называл театр школой жизни – самой древнейшей, самой удивительной, эмоциональной, праздничной, воодушевляющей и ни на что не похожей великой школой. Кафедрой добра называл театр Гоголь. Герцен признавал в нем высшую инстанцию для решения жизненных вопросов. Весь мир, всю вселенную со всем их разнообразием и великолепием видел в театре Белинский. Он видел в нем самовластного властелина чувств, способного потрясать все струны души, пробуждать сильное движение в умах и сердцах, освежать душу мощными впечатлениями и какую-то непобедимую фантастическую прелесть для общества.

По мнению Вольтера, ничто не стягивает теснее узы дружбы, чем театр. Великий немецкий драматург Фридрих Шиллер утверждал, что «театр располагает самой проторенной дорогой к уму и сердцу человека». «Зеркалом человеческой жизни, примером нравов, образцов истины» называл театр Сервантес.

Таким образом, если человек не сможет открыть глаза, чтобы замечать в жизни то, что показывалось в театре, ему будет очень трудно уловить другие, незримые для глаз более духовные высокие истины.

Театр – эталон для других областей жизни. Для него всегда была характерна жизненная обусловленность, принцип единства общественного, художественного и нравственного действия, безграничность творческих поисков и решений. Привычные слова в нем очищаются от различных наслоений, и им возвращается истинное значение. В нем проявляется изначальная социальная природа человеческого общения, и поэтому он становится центром поисков наилучших пространственных форм человеческого общения, исследовательским центром искусства организации жизненного пространства.

Театр – универсальный язык всего мира. Язык всех континентов и национальностей. Идея моста – идея связи искусства и общества, молодого и старшего поколения, взглядов, течений, моды - как никогда ближе всего к человеку. И как никогда сближает всех людей на земле независимо от многих существующих различий. Современность сделала крен в сторону материального. Театр не призван создавать материальные блага. Но в этом мире он должен быть успешным.

Театр дает возможность человеку стать соучастником художественно-творческой жизни. Это, с одной стороны, мир «здесь и сейчас», а с другой – Время, которое является главным героем пьесы. Время и его характер. А главное соотношение – сцена – зрительный зал, ибо спектакль начинает жить тогда, когда он отзывается в сердцах зрителей.

И все это позволяет театральному искусству осуществлять свои художественно-эстетические, социально-педагогические, идеологические и психофизические функции. Оно позволяет прожить множество жизней, оставаясь самим собой, прочувствовать все богатства переживаний души – эмоционально-чувственное воспитание. Театр реализует просветительские возможности, идейно-нравственные критерии, удовлетворяет творческие потребности и потребности в общении. Посредством художественного образа (различных судеб и сюжетных линий) театр развивает всю палитру фантазийного и образно-чувственного мышления, воспитывает в человеке чувство сопереживания и сострадания, чуткость и уважение.

Особенности социокультурной ситуации в мире обусловили все более возрастающий интерес к театру, как носителю Прекрасного. Он воспитывает личность, способную к творческому созиданию, к пониманию сокровищницы культурных ценностей и искусства. Театр – незаменимый помощник в становлении культуры личности человека, в самопознании и самоощущении, в самореализации, в мировоззренческих циклах познания действительности. Эмоциональный контакт и атмосфера творческого игрового пространства обогащают личность и развивают ее с позиции человек-творец, человек-актер, человек-режиссер.

Театр – игровой и межличностный контакт, необходимый для социализации и всестороннего развития. В театре создана игровая модель понимания мира, дающая колоссальное преимущество. Человек устал от постоянного давления, ему необходима другая реальность. Создаваемые игровые ситуации всегда привлекали участников разных возрастов. Основная концептуальная идея ролевых игр состоит в том, что они решают коммуникативные задачи и дают возможность имитации предметно-практических действий, позволяет обеспечить два диалектически взаимосвязанных процесса развития: овладение субъектом ролевым поведением (социальная адаптация) и самореализация в рамках ролевых предписаний (индивидуализация). Кроме того, ролевая игра демонстрирует чередование и взаимопереход переживаний и мышлений.

Феномен игры чрезвычайно многогранен и имеет множество различных проявлений. Однако полнее всего вникнуть в этот феномен можно только изнутри — оказаться в самом процессе игры. Театрализация создает зрительное восприятие, повышает эмоциональную оценку, является способом познания культурных ценностей и моральных норм, реализации, воспитания, развития способов поведения и деятельности. Главное – не отработать внешнюю технику, а дать толчок к развитию целенаправленного воображения. Поэтому эмоциональный подъем и как можно большее развитие положительных эмоций – одна из главных задач театра. Театральная экспрессия, творческое удовольствие и трепетность актеров на сцене заражают зрителя и внутренне стимулируют его к соучастию.

Основной смысл погружения зрителя в актерскую игру в том, что он может приобрести очень многое: стать свободнее, раскованнее, приобрести навыки углубленного понимания художественной действительности; выра-

ботать яркое и подвижное воображение, фантазию, развить память (зрительную, образную, эмоциональную); стать внутренне и внешне более пластичным; научиться видеть и понимать другого; выработать нравственные критерии; разработать хорошую дикцию и голос; развить навыки логического и образного мышления; уметь свободно импровизировать и т.д.

Театральность в жизни — построение жизни по театральным моделям, активное присутствие в повседневности игрового и артистического начала, зрелищности. Театральные технологии проникают во все сферы жизни. Рассматривая структуру социально-культурного сервиса, можно поставить знак равенства между технологиями СКС и театральными технологиями.

Так как сфера социально-культурного сервиса касается, в частности, проведения и организации различных мероприятий, то можно заметить явно срежиссированные ходы, написание сценария, постановку, звуковое и световое сопровождение, действующие лица, зрители, подбор актеров, главного героя, фабулу, миф, завязку, центральное и главное событие, непосредственно игру, театрализацию, эмоции, развязку, финал и т.д. Общее для них – это организация пространства, поддержание нужной атмосферы и игра в сочетании с различными элементами театра. И что самое главное – зрители – непосредственные участники всего происходящего. Примеров огромное количество: Олимпиады, карнавалы, организация праздников, концертов, шоу-программ. Театральность живет не только в крупных мероприятиях, охватывающих одновременно тысячи людей, но и в процедурах достаточно локальных, включающих узкий круг лиц. Кроме того, можно заметить явную театральность многих молодежных движений и течений: они брали на себя роль и соответствовали ей всю жизнь (эпатажная внешность, костюмы, музыка).

Технологии СКС и театральные технологии берут на себя главную обязанность – работу с человеком от начала и до конца. Благодаря театральным технологиям, разнообразные нюансы человеческой жизни на современной сцене воплощаются в ее драматической выразительности, а следовательно – открывают новые ракурсы в понимании и решении непростых педагогических задач современности. Их методы необходимы для развития, становления и совершенствования личности как с высокой творческой позиции, так и со стороны социально – адаптированной. Каждый человек – особенная и неповторимая культура, способная обогащать и гармонизировать пространство реальности. Но начинать всегда нужно с себя – в театре жизни человека...

Если внутри разворачивается действие, если равнодушие и спокойствие покинуло задолго до первого антракта, если душа открывает еще не постижимые ранее глубины и поиск, – значит, спектакль живет и работа была не напрасной. Работа целой команды под названием театр.

Все, чем богата жизнь, все, чем одарила нас природа – все это есть театр. Который выполняет множество функций с научными фразами и оборотами, но у него есть одна – человеческая функция, которая и есть его тело, сердце, душа и дух. Он вечен. А все, что вечно – это гармония, правда и совершенство.

Театр – живой организм, тонко чувствующий и знающий человека и мир. И кому, как не театру, знать обаяние, красоту и прекрасное в человеке, его слабости и склонности, предрассудки и желания, мечты и фантазии. Кому, как не театру, дарить людям страсть и наслаждение от встречи с искусством, любовь и нежность, восторг и восхищение. Кому, как не театру, не казаться предсказуемым: в итоге все будет с точностью до наоборот, злодеем окажется маленький, щупленький, золото утащила собака, кто-то все-таки выжил и направил следствие на путь истинный, а Он и Она могут вообще не встретиться, но так захотела Жизнь... Кому, как не театру, принимать в свой теплый дом, когда одиноко и холодно на душе и вокруг, подставлять плечо и слушать... и слышать... и помогать. И давать новый глоток воздуха и порцию вдохновения.

Кому, как не театру, дарить радость и смех – настоящий, живой, искренний и добрый. Кому, как не театру, быть рядом и успокоить – вот-вот начнется спектакль, аншлаг, а он слегка волнуется – премьера. Да и просто волнуется – это нормально. Кому, как не театру, спасти свое сокровище, которое забыло слова и импровизирует, да так уверенно, что никто ничего не заметил. Это потом, за кулисами, он с легкостью выдохнет и расслабится, рассказав всем, что импровизация удалась, и он все-таки забыл тот самый коварный момент. Кому, как не театру, дарить все здесь и сейчас, без остановок и возможности ошибиться.

Кому, как не театру, бросать в дрожь от ощущения Счастья внутри этого маленького, но Великого пространства под названием Сцена.

На протяжении всей истории сцены художники, режиссеры и архитекторы стремились к созданию новых форм театрального пространства. На каждом этапе исторического развития разрабатывались новые предложения, которые, зачастую опрокидывая сложившиеся традиции, выражали принципиальный взгляд на архитектуру сцены и зала.

Развитие сцены представляет собой удивительно пеструю картину. Различные художественные системы, методы декорационного оформления причудливо переплетаются друг с другом, стирая хронологические границы. Прогрессивные течения с трудом преодолевают сопротивление обветшалых традиций. Сложная и противоречивая эволюция театральной техники тесно сопряжена не только с техническим прогрессом, но и с общими тенденциями развития театрального искусства.

Техника современного театра является результатом большого и сложного пути развития театра на протяжении всей его истории. Характер и разнообразие технических средств сцены всегда определялись теми художественными задачами, которые ставил перед собой театр. Все это можно с наибольшей наглядностью проследить на основных этапах развития техники сцены.



## Лекция №1

### Сцена как пространство зрелища: от античности до нового времени

#### План

1. *Архитектура и сценическая техника античного театра*
2. *Римский театр*

#### *Архитектура и сценическая техника античного театра*

История театрального здания и сценической техники берет свое начало в Древней Греции. Трагедия в Греции появляется там, где происходят различные празднества, состязания и народные собрания. Местом для таких собраний служила чаще всего хорошо утоптанная площадка недалеко от храма, вокруг которой располагался зритель. Потом эту площадку стали не только переносить к подножию горы, естественный скат которой мог служить хорошим местом для зрителя, но и возводить специальные помосты.

Организацией театральных представлений в Древней Греции занималось государство. Все расходы по содержанию и обучению хора несли как почетную общественную повинность самые богатые граждане, которых называли в таких случаях хорегам.

Звание актера или драматурга считалось в обществе очень почетным. Все женские роли в древнегреческом театре исполняли мужчины. Один актер играл в спектакле несколько ролей. Драматические представления были состязаниями, составлявшими обычную принадлежность греческих празднеств.

Наблюдение за представлениями лежало в Афинах на высших должностных лицах – архонтах. Архонт выбирал поэтов для состязания, одобрял или не одобрял пьесы. Распределение актеров между авторами производилось архонтом с помощью жребия. Победители чествовались за счет государства. Дидаскалии (записи о составе драматических состязаний и о победителях) имели официальный характер.

Актеры носили маски, изображавшие не только различных персонажей, но и разные состояния одного и того же героя. Первоначально маска имела культовое значение. В античном театре она была необходима потому, что из-за огромных размеров сооружения наблюдение за мимикой актера было бы невозможным для большинства зрителей.

В эллинистическую эпоху появились актеры-профессионалы, стали образовываться актерские товарищества. Драматурги отошли от общественно-политической тематики. Большое внимание стало уделяться быту, повседневной жизни человека. Это требовало от актеров изменения техники игры. В это время число масок, употребляемых актером для исполнения роли, увеличилось, они стали более выразительными.

Одним из первых театральных зданий, построенных в Древней Греции, был театр Диониса в Афинах, названный так в честь храма, расположенного напротив. Строительство этого театра относится к VI веку до н.э. Позднее театр неоднократно перестраивался. Изменялись конструкции амфитеатра,

размеры и местоположение сценической площадки. Увеличение сцены производилось при Адриане и Семпатии Севере. Несмотря на искаженный временем вид театра, можно с уверенностью считать, что театр Диониса является наиболее типичным для Древней Греции.

На великих Дионисиях, главном из тех театральных празднеств, были состязания трагиков и комиков; в состав представлений входили 15 пьес: 9 трагедий, три сатирские драмы и три комедии. Первоначально драматические представления были открыты для всякого желающего бесплатно; допускались в театры мужчины и женщины; впоследствии, неизвестно когда, установлена была входная плата за место в театре в 2 обола, вносимая откупщику театра.

Театральное строительство в Древней Греции велось в широких масштабах. Более или менее сохранившиеся руины театров находятся в Афинах, Оропосе, Аргосе и других городах. Всего известно более 55 театральных сооружений. Но наиболее совершенным по архитектуре, пластике, пропорциям, ярко рисующим особенности греческого театра эллинистической эпохи является театр в Эпидавре.

Древнегреческий театр состоял из трех частей: оркестры, сцены и мест для зрителей.

Трибуны строились деревянными и постепенно приобретали тот вид строений, который мы знаем под названием амфитеатра. По своему назначению такое сооружение получило наименование феатрон, от которого произошло и слово театр. У греков феатрон обозначал только места для зрителей.

Начиная с IV до н.э. века, амфитеатры начинают строить каменными и делают их в виде ступенчатых спусков, причем зрители сидели непосредственно на самих ступеньках; для ног в каждом следующем нижнем ряду делались соответствующие углубления. Для особо почетных гостей в нижнем ряду находились мраморные кресла.

Размеры амфитеатров были настолько велики, что допускали присутствие на празднествах десятков тысяч зрителей.

Круглая площадка – орхестра, что означает место для пляски, - служила местом действия для греческого театра эллинского периода. Эта площадка была хорошо утрамбована, и посередине ее находился жертвенник, приподнятый на одну ступеньку над уровнем оркестры. Вокруг этого жертвенника располагался хор, своеобразное и обязательное действующее лицо греческой трагедии того времени.

На рубеже VI-V веков до н.э. возникла сцена (палатка), в которой актеры меняли костюмы и маски. Постепенно сцена начинает использоваться и как подсобное место для сценического изобразительного действия.

Греческий театр не имел своего здания. В дни представлений он пользовался той самой оркестрой, окруженной амфитеатром. Постепенно сцена начала приобретать все более и более монументальные формы и закреплять на оркестре специальный участок для сценического действия.

Перед каменной сkenой находится проскений. Эта длинная и узкая площадка была приподнята над уровнем орхестры на высоту от 2,5 и до 4 метров. Длина проскения достигала 24 метров, а ширина (глубина) – 3 метров. Проскений являлся основной сценической площадкой, на которой развивалось действие.

Перенос места действия с орхестры на проскений вызвал некоторые изменения в размещении зрителей. Почетные места теперь были помещены значительно выше.

#### Театр Поликлета

Построенный Поликлетом для 40 Олимпиады и раскопанный в 1881 году, театр великолепно сохранился до наших дней.

Огромная чаша удивительно гармоничного амфитеатра из светлого камня как бы стекает по склону Кинтортионского холма, устремляясь к совершенно круглой орхестре, окаймленной тонким каменным барьером. С верхних ступеней амфитеатра открывается изумительная панорама покрытой оливковыми деревьями долины, окруженной красноватыми скалами и живописными холмами.

Основная часть амфитеатра покоится на склоне горы. Верхние ряды, заканчивающиеся, вероятно, как и во всех театрах, портиком, были положены на каменные конструкции. Всего амфитеатр насчитывал 52 ряда.

#### Начало эволюции

Форма сцены диктовала свои условия в мизансценической композиции спектакля. На протяжении всей эпохи эллинизма орхестра оставалась главным и основным местом игры актеров, площадкой для хора, и, следовательно, действия спектакля. В греческом театре, когда сам драматург был единственным актером-исполнителем своей пьесы, ровная плоскость орхестры вполне удовлетворяла условиям игры. Хор обычно располагался по всему периметру орхестры четырехугольником, а актер действовал посередине площадки. Но впоследствии, когда Эсхил ввел второго актера, а потом увеличил их до трех и даже до четырех, одной орхестры оказалось недостаточно.

Уже в самый первый момент ее образования как собственно театральной сценической площадки, которую зрители уже не окружали кольцом, а смотрели на нее с амфитеатра, - уже в этот момент была predeterminedена неизбежность ее последующей эволюции и смены сценической площадкой другого типа.

Проскений и передняя стена сkenэ, имевшая несколько боковых выходов, давали большие возможности для распределения действия в разных плоскостях. В то же время стена сkenэ служила фоном, на котором протекало действие пьесы.

Таким образом, уже на заре своего развития театр не мог обойтись только одной плоскостной площадкой, а вынужден был искать пути к ее разнообразию как по форме, так и по соотношению объемов. По мере уменьшения роли хора, а затем и его исчезновения, происходило постепенное сокращение пространства орхестры от полного круга до полукруга.

Однако сценическая площадка античного театра, будь то орchestra или просцениум, являлась не только местом для игры. Она воплощала собой также и обобщенное место действия как понятие содержательное в самом общем и широком его значении.

Обобщенное место действия выражала собой сама форма античной сценической площадки. Древняя семантика круга орchestra обозначала образ солнца, мироздания. Поэтому, все, что происходило на ней, приобретало особый смысл: все построения и перемещения хора, его выходы и уходы.

Если круг орchestra воплощал образ мироздания, то сменившая его в позднем античном театре прямоугольная площадка просцениума имела значение образа земли, и то, что на ней показывалось зрителям, являлось делами земными, человеческими.

Итак, в античной сцене и орchestra соединились оба варианта театральной модели мира: вертикальный и горизонтальный. На их основе в дальнейшем сложатся два основных типа сценического воплощения образа обобщенного места действия, которые на последующих стадиях развития мирового театра будут осуществляться средствами декорационного искусства. В самой же античности такие средства не существовали. Скорее всего, греки просто не задумывались над проблемами оформления спектаклей. В произведениях античных драматургов нет ремарок, описывающих место действия, нет и указания на то или иное переживание действующего лица, какие мы находим в пьесах более близких нам эпох.

Предельная условность изобразительной стороны спектакля давала полную свободу драматургам в выборе места действия, не стесняла их творчество узкими возможностями сцены, поэтому они с легкостью переносили своих героев в самые разные ситуации, которые им были необходимы для выражения общей идеи произведения.

Окружающая среда органично входила в образный контекст спектаклей античного театра благодаря открытости его архитектуры. Более того, можно предположить, что и строились античные театры с учетом этого обстоятельства. Во всяком случае, драматургами оно несомненно учитывалось как одно из средств художественного воздействия на зрителя (включение в образный строй пьес неба, облаков, моря и т.д., о которых говорят персонажи).

В самом же спектакле конкретные места действия обозначались двумя способами.

Первый – собственно игровой: посредством перемещений, переходов, расположения актеров и хора в разных участках пространства орchestra и сцены; обыгрывания отдельных предметов, являющихся условным знаком того или иного места действия; наконец, оговаривания того, где находится персонаж, в тексте его роли.

Второй способ – декорационный. Функцию декорации, изображающей конкретное место действия, в древнегреческом театре прежде всего выполняла сама архитектура сцены – постоянная для всех спектаклей «единая установка», строившаяся вначале из дерева, затем из камня. Три ее двери, ко-

лонны, портик, боковые параскении обозначали наиболее типичные места действия – храм, дворец, дом. По мере эволюции античного театра эта архитектурная «декорация» становилась все более богатой и помпезной.

Что же касается декораций без кавычек, то у Эсхила ими были немногие располагавшиеся на орхестре элементы типа гробницы или скалы, к которой был прикован Прометей. Для показа мест действия использовались также занавеси, щиты с изображениями и другие аналогичные способы декорационного оформления сцены.

На изготовление костюмов тратились огромные средства. Немалое значение в постановке спектакля имели и различные механические приспособления для превращений и перемещений действующих лиц. Любопытно применение накатной площадки – этого прототипа современной фурки, которая, видимо, выезжала из центрального проема и обозначала, что действие происходит в закрытом помещении, дворце или доме, поскольку основное действие пьес развертывалось на открытом воздухе.

Приступая к строительству театров, греки не могли заимствовать опыт у других народов. Способ решения театрального пространства, архитектура театра, техническое оборудование, система декоративного оформления – все те проблемы, которые встают перед современными проектировщиками и небезразличны практическим работниками театра, предстояло решить, придумать и изобрести впервые. И уже первые опыты в театральной архитектуре дали удивительные результаты, и даже больше – в определенной степени заложили принципиальные основы театральной архитектуры на многие столетия.

Изобретенный греками амфитеатр является сегодня наиболее прогрессивной и распространенной формой зрительного зала, античная орхестра используется как пространственная сцена и весьма популярна в некоторых странах. Центральное по отношению к зрителям положение сцены позволило решить проблему массового театра колоссальной вместимости. Амфитеатральное расположение мест органически вытекает из самого назначения и характера театра, как общественно-политического учреждения.

В отличие от современного репертуарного театра, в котором каждый спектакль, объявленный в репертуаре, идет многие десятки и даже сотни раз, спектакли античного театра игрались одновременно для всех граждан данного города. Подготовка очередного представления в театре была огромным событием для всех граждан, и поэтому древним зодчим необходимо было решить проблему многотысячного зрительного зала, обеспечив при этом примерно равные оптические акустические условия восприятия спектакля.

Амфитеатральное решение зрительских мест можно считать наиболее демократическим, так как при этом все места практически равны.

#### *Римский театр*

Используя греческую драматургию и перенося ее на римскую почву, театр добивался от живописных декораций, костюмов, бутафории создания сценической иллюзорности, которая во времена римской империи перешла в самый грубый натурализм, а в некоторых случаях и в полную подмену театра

подлинными актами казней, охоты и сражений. Основными частями римского театра были оркестра, окруженная амфитеатром, и сцена с более широким, чем у греков, помостом – просцениумом. В полу просцениума был устроен ряд люков, предназначенных для появления из-под сцены персонажей, спуска и подъема декораций.

О перекрытии сцены потолком свидетельствуют пазы, сделанные в верхней части скенэ. Они служили опорами для консольных балок, поддерживающих жесткий или мягкий потолок. Крытые театры существовали и в Греции – они назывались одеонами. Но одеоны предназначались не для показа спектаклей широкой публике, а для репетиций и тренировок.

Пышность и богатство спектаклей заставляет прибегать не только к буффорским предметам и дешевому театральному костюму, но нередко украшать сцену драгоценными вещами, выпускать актеров в костюмах баснословной цены. Оркестру и амфитеатр покрывали цветным матерчатым шатром, который защищал зрителей от непогоды. О существовании тентов, которые даже в театрах Помпеи окроплялись благовонными составами, говорят многие детали архитектуры, ряд документов.

Вот как описывает Лукреций спектакль в римском театре:

Это бывает, когда фиолетовый, или же оранжевый, или же красный,  
Иль желтоватый покров над обширным театром натянут,  
И развеется он, к шестам прикрепленный и к брусьям,  
Тут и сидящий народ на ступенях, и сцены пространство  
Вместе с нарядом матрон и сенаторов пышной одеждой.  
Эти покровы своей заливают цветною волною.  
И чем теснее кругом театрального зала ограда,  
Тем и цветистее на всем отражается отблеск прекрасный,  
И улыбается все при умеренном солнечном свете.

Римский театр, переняв традиции и мастерство греков, вносит свои изменения в конструкцию театральной сцены. И эти изменения отражают новые условия существования театра и новый характер драматургии.

Огромное влияние на форму сценической площадки оказало исчезновение хора. Свое первоначальное значение оркестра стала терять уже в V веке до н.э. в той же Греции, когда в пьесах стало появляться все больше и больше действующих лиц, вытесняющих хор древней трагедии. В перекрытии не только сценической части театра, но и всего амфитеатра.

Перекрытие зрительского и сценического пространства позволяет говорить о возникновении первых театров под крышей. Единство двух пространств подчеркивается архитектурным ансамблем в виде колоннады, замыкающей последний ряд амфитеатра. Колоннада, украшенная многочисленными статуями, органически вплетается в декор передней стены скенэ. Греческие театры тоже замыкались портиками, служащими для прогулок зрителей и убежищем в случае плохой погоды. Кроме того, устройство портиков имело и военное значение – в них могли хранить запас дров, необходимых при осаде города врагом.

В римском театре впервые появился занавес, который поднимался из-под сцены. Высота подъема занавеса рассчитывалась таким образом, чтобы зрители, сидящие в верхнем ряду, не могли видеть сцену.

В Греции поэты стояли высоко в общественном мнении, им открыты были высшие государственные должности; в Риме поставляли пьесы люди низшего сословия, даже рабы. Согласно с этим низко ценилось и ремесло актера, ниже, нежели звание наездника и гладиатора; звание актера налагало печать бесчестия. Актеры были обыкновенно рабы и отпущенники.

Вообще театр в Риме не имел того высоко серьезного, образовательного, как бы священного характера, каким он долго отличался в Греции. Заимствованные из Греции сценические игры мало-помалу уступили место таким представлениям, которые не имеют ничего общего ни с трагедией, ни с комедией: миму, пантомиму, балету. Государство относилось к такого рода развлечениям без сочувствия. Магистраты, дававшие игры, и частные лица сначала сами сооружали для актеров деревянные подмости, которые после представления уничтожались. На устроителей игр ложилась и большая часть расходов, иногда очень значительных.

Влияние античного театра на всю последующую историю европейской театральной культуры огромно. Многие режиссеры, художники и архитекторы разных стран не единожды обращались к той совершенной архитектурной форме, которая была создана греками и совершенствовалась в течение почти целого тысячелетия. В простой и естественной форме амфитеатра и открытой сцены выражены функциональность, гармоничное совершенство и высокий художественный вкус. Нет сомнения в том, что еще долгое время театр будет обращаться к опыту древних зодчих.

### **Вопросы для самопроверки:**

1. Чем архонт отличается от хорема?
2. Отличительные черты античного театра.
3. Что такое дидакалии?

## **Лекция № 2**

### **Средневековый театр**

#### **План**

- 1. Церковный театр*
- 2. Уличный театр*

#### *Церковный театр*

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

В богослужении есть все элементы театра: разделение участников на зрителей (паству) и актеров (священнодействующие, хор), а пространства – на зрительный зал (неф) и сцену (алтарь, святилище); наличие связного сюжета, сложного реквизита и пышных декораций.

Литургическая драма вышла из Пасхи. В католических церквях уже в IX веке пасхальное чтение текстов о погребении Иисуса Христа сопровождалось своеобразным ритуалом. Посередине храма ставили крест, потом его заворачивали в черную материю, и это означало погребение тела господнего. В день Рождества выставлялась икона девы Марии с младенцем; к ней подходили священники, изображавшие евангельских пастухов, идущих к новорожденному Иисусу. Священник, служивший литургию, спрашивал у них, кого они ищут; пастухи отвечали, что ищут Христа. Это было диалогизированное переложение евангельского текста.

Со временем выработалось два цикла литургических драм – рождественский и пасхальный.

Архитектурные особенности церкви определяли формы сценического пространства. Первое сценическое действие развивается вокруг алтаря, а в качестве оформления используются атрибуты церковного ритуала, которые помогали символическому обозначению событий из различных религиозных преданий.

В дальнейшем религиозные представления распространяются по всему церковному зданию. Кроме алтаря используется середина церкви, кафедра для проповедника, притвор и ризница, которая служит удобным местом для всевозможных выходов и естественным помещением для переодеваний, склеп под церковью, позволяющий создать появление персонажей из-под земли, и купол, откуда совершаются полеты живых исполнителей и бутафорских предметов.

В XII веке вся церковь представляла собой сценическую площадку, и поэтому действие развивалось не перед зрителями, а вокруг и посреди них. Все было приготовлено заранее и стояло на своих местах; правда, некоторые места для большего эффекта были задернуты занавесами, которые открывались только в последний момент. То есть сцена для всех картин была обставлена одновременно и заранее. Такой прием симультанного оформления действия (лат. – симул – совместно) не только находит более широкое применение и развитие в средневековом театре, но доходит и до наших дней.

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



свечи имитировали сияние звезд, порошок мелко измельченной смолы в пламени свечи вспыхивали искрами и т.п.

Религиозная драма начинает выходить за пределы церковного здания, организуя свои представления на его паперти и внутри церковной ограды. Зарождается новый вид театра – уличный театр.

#### *Уличный театр*

Начиная с середины XII и вплоть до XVI века, когда было построено первое театральное здание, средневековый театр не имел своего помещения и, значит, не связывался никакой (архитектурно выраженной) формой. Театр снова смешался с архаикой карнавала, но теперь уже в формах, привитых ему новой культурой. Важнейшими из них были миракль и мистерия, породившая при своем разложении моралите и фарс.

#### Миракль

Миракли (XIII-XIV вв.) – рассказы о чудесах (*miraculum* – чудо), совершенных девой Марией или святыми – изображают трагические коллизии, разрешаемые только вмешательством высшей силы. Они по-прежнему организуются и финансируются церковным советом, их основными исполнителями остаются духовные лица, но разыгрываются они за пределами церкви. В отличие от богослужения, миракль не совершает, а изображает чудо.

Чудо состоит в участии «того» мира в жизни «этого». «Тот» мир по отношению к «этому» имел значение целого и изображался самим храмом. Как изобразить мироздание за пределами храма – вот главный вопрос не только миракля, но и любого иного внецерковного представления. Необходимо было перевести архитектурно-живописную систему храмового синтеза в пластическую сцену, способную жить за пределами храма.

#### Мистерии

Средневековый театр обретает еще большую цельность с формированием нового жанра – **мистерий** (лат – служение). Их спектакли значительно отличаются от литургической драмы. Перенеся свои представления на площади и улицы города, мистерии тем самым порывают с религиозным богослужением и его ритуалами. В мистериях участвовали профессиональные музыканты, певцы, акробаты, жонглеры. Обычно мистерии разыгрывались от 10 утра до 5 часов вечера, а общая продолжительность растягивалась иногда и на много дней.

Мистерияльный театр был массовым театром, привлекая на свои спектакли десятки тысяч людей, в том числе несколько сот участников самих представлений. Самое широкое применение в мистерияльном театре находил принцип симультанного оформления действия. Другим характерным признаком художественного оформления мистерий является его лаконичность, несмотря на которую заботы об оформлении мистерий проявлялись с самых различных сторон; для участия в постановке мистерий приглашались крупные для своего времени художники и живописцы, опытные театральные машинисты, искусные резчики и позолотчики и целые отряды плотников.

Наиболее излюбленной формой оформления мистерий являлись отдельные постройки, которые нередко принимали форму деревянных беседок,

или, как их принято называть, домиков. Внутри таких домиков с открытой передней стенкой можно было встретить дворцовое помещение, рай, ковчег Ноя и т.д. В некоторых случаях открытые стенки временно задерживались занавесками.

Наряду с такими домиками встречались и постройки, которые точно обозначали место действия: стена и в ней окно с решеткой – тюрьма, громадная пасть чудовища – ад; крест – место распятия Христа. Значительно вырастает техника изготовления всевозможных автоматов-животных. Верблюд, вращая головой, раскрывал рот и показывал язык; осел и бык становились на колени; змея ползла по дереву; тигры превращались в баранов.

Еще большее применение при постановках мистерий находят провалы и полеты. Расположение рая на некотором возвышении позволяло в то же время постоянно использовать механические приспособления для вознесения в рай и сошествия на землю. Для участия в мистериях за солидное вознаграждение приглашались машинисты, которых тогда называли «руководителями секретов». Их работа сводилась не только к постройке сцены, оборудованию всевозможных механизмов, провалов и полетов, но и к устройству «сценических эффектов». Кроме того, в их обязанности входила механизация движений. Крылья у ангелов и дьяволов должны обязательно двигаться. Пасть дракона, изображающая вход в ад, должна была поднимать и опускать верхнюю челюсть, а в отдельных случаях тот же дракон двигал головой, глазами, хвостом и высовывал язык.

Масштабность действия мистерий, охватывавших «всемирную историю» от Адама и Евы до распятия Христа, требовала множество сценических площадок, служивших местом для исполнения отдельных эпизодов.

Какая же сцена способна вместить подобное зрелище? Историки театра различают в устройстве средневековой сценической площадки три основных варианта: **передвижную, кольцевую и систему беседок.**

**Передвижная система** прямо подстраивалась к бродячему театру – к фургонам с высоким помостом, открытых со всех сторон. Зрители размещались на городских площадях. Показав определенный эпизод мистерии, фургон переезжал на соседнюю площадь, а на его место приезжал другой фургон со следующим эпизодом. И так до тех пор, пока все фургоны не проходили через одну площадь. Перед нами, так сказать, средневековый кинематограф, вытягивающий в одну сюжетную линию объемное изображение мира.

**Кольцевая форма** организации мистерии пыталась встроить ее в античную форму амфитеатра, развалины которых сохранились во многих городах. На сваях сооружался кольцевой помост и на нем воздвигались обособленные друг от друга ячейки мироздания. Основная масса зрителей стояла под сваями и окружала тесным кольцом актеров, исполняющих мистерию прямо на земле в центре площади, образованной кольцевым помостом. Кольцевая установка давала возможность выявить композиционный центр представления, но она была неудобна для зрителей, принужденных толкаться под помостами и заирать голову вверх то в одну, то в другую сторону.

Итак, в амфитеатре, образованном кольцевым помостом по древнеримскому образцу, располагались уже не зрители, как то было в античности, а действующие лица мировой драмы – как в христианском храме.

Более четко разделяла мистериальные зал и сцену **система беседок** (строений, павильонов), расположенных на едином помосте по прямой линии и обращенной к зрителю фронтально. Это та же линейная система зрелища, что и в случае передвижных фургонов, но уже неподвижная и рассчитанная на одностороннее зрение. Весь мир зрению одновременно, как в христианском храме, а высвечивается действием на отдельных участках согласно тому или иному сюжету. Однако этот мир уже не собран в кольцо, а вытянут между двумя полюсами.

Становясь профессионалами, исполнители мистерий объединялись в союзы. Самым прославленным из них стало парижское «Братство страстей», получившее в 1402 году привилегию на монопольное право ставить в столице мистерии и миракли. В 1548 году это братство приобрело для своих постановок в Париже Бургундский отель. Мистерия из общегородского праздника становится театральным зрелищем профессионального типа. И если сперва оно разыгрывалось непрерывно изо дня в день в течение целой ярмарки, то теперь представления всего цикла распределяются на весь «театральный сезон». Так, например, Братство страстей показывало в 1541 году мистерию «Деяния апостольские» в течение 7 месяцев по воскресным дням. Это не случайно напоминает нынешние телевизионные сериалы: театральное дело снова принимает черты «индустрии».

На мистериальной сцене зародились и два последних жанра средневекового театра – моралите и фарс; мистерия словно поделила между ними свои основные функции: дидактическое «возвышение» и реалистическое «отражение» жизни. Теперь они адресуются разным слоям общества.

#### Моралите

Моралите – форма самосознания бюргерства. Будучи «средним классом», оно вынуждалось обособиться от соседних слоев как носитель более высоких этических принципов. Высшему классу (дворянству и духовенству) оно противопоставило «моральность», низшему – рассудительность.

В герои призываются понятия умозрения. Спектакль превращается в инсценировку суждений, костюмированное словопрение, диспут в лицах – разумно выверенный и взвешенный.

Жизнь понятий не нуждалась в сложной сцене. Принципиально новым стало лишь введение бытовых интерьеров вместе с возрождением архитектурных конструкций, заимствованных у античной сцены.

Обретая бытовое жизнеподобие, моралите перерастает в нравоучительную драму. Происходит это по мере того, как Угрызение Совесть, Зависть или Ревность покидают надмирную сферу, перестают быть потусторонними и становятся состояниями человека.

#### Фарсы

И, наконец, последняя форма средневекового театра, - народная и реалистическая – называемая фарсом. Архаика, сохранявшаяся масленичными

играми ряженных, возрождалась внутри мистерии и обособилась в самостоятельный жанр со второй половины XV века; в следующем веке фарс стал господствующим жанром. Стало быть, его подъем приходится на расцвет Ренессанса.

Фарсы (лат – начинка) сформировались из вставных сценок на бытовые темы в религиозной драме. Фарсы давались обычно на примитивной площадке, поставленной на козлах или бочках. Типичная фарсовая сцена – матерчатая палатка, две-три вещи из мебели, немногочисленные аксессуары и лесенка, по которой можно было залезть на помост. Такие палатки появлялись в самых отдаленных друг от друга уголках Европы и в самых различных условиях для постановочных целей. Такую палатку можно было встретить и на базарной площади города, и в школьном театре, и на дворе гостиницы, и даже в церкви.

Душа фарса – сатира, доводящая характерность до шаржа. Герой фарса отнюдь не дурак, но человек хитроумный, способный выстроить замысловатую – захватывающую воображение зрителя – плутню. Правда состоит в торжестве изобретательного ума над неуклюжей (из-за своей лицемерности) добродетелью.

Естественно, что, остроумно сливаясь с жизнью, театр не знает, зачем и куда ему дальше расти. Полный цикл развития средневекового театра завершает, как и во времена античности, фарс. Как и в античности, его апогей приходится на кризис вольного города.

Перед нами полный цикл развития театра, состоящий, как и в античности, в том, что жизненные идеалы (устремления, энергии) восходящей культуры, собранные поначалу в храме, вызываются на сцену живой жизни, сверяются с ее изменчивым опытом, испытываются на достоверность и, наконец, отвергаются во имя новой культуры. Миракль и мистерия средневековья сопоставимы с античной трагедией, моралите и фарс, соответственно, - с драмой и комедией.

Как и в античности, новые формы театра зарождаются в старом как «сцена в сцене» (как коллизия жизни, неразрешимая наличной культурой) и движутся, завоеывая всю сцену, от трагедии к фарсу. И как во все времена, в период кризиса театр подпитывается непреходящей низовой стихией карнавала – всегдашнего праздника жизни, состоящего в изживании ее страстей подручными средствами.

История средневекового театра выглядит как картина исторического эксперимента с формами зрелища, призванными распространить храмовый синтез на все формы живой жизни. Нельзя сказать, что средневековый театр их находит, ибо в конечном счете он возвращается к античным формам. Единственное формальное достижение средневекового театра – это, пожалуй, освоение сценографией вертикали.

Театр вообще – средство не столько развития, сколько распространения культуры, форма ее излучения в быт. Поэтому история и античного, и средневекового театра выглядит как картина деградации – растворения высокой

культуры в низовой. Захватить естество жизни культура не может иначе, чем в нем растворяясь – делаясь незаметной.

### **Вопросы для самопроверки:**

1. В чем заключается принцип симультанного оформления сцены?
2. Перечислите формы уличного средневекового театра.
3. Какие существовали варианты средневековых сценических площадок?

## **Лекция № 3**

### **Эпоха Возрождения**

#### **План**

1. *Принципы сценических постановок театра эпохи Возрождения*
2. *Возникновение театра с переменными декорациями*
3. *Ярусный театр*

#### *Принципы сценических постановок театра эпохи Возрождения*

Конец XV и начало XVI веков – начинают формироваться новые принципы сценических постановок. Дворцовые празднества с их торжественными выходами, процессиями, музыкальными и танцевальными номерами, а в особенности интермедии явились той почвой, на которой впоследствии вырос оперный и балетный театр, определивший собой основную линию дальнейшего развития техники сцены.

Переход этот совершается в эпоху Возрождения, когда произошел отказ от средневековой религиозной морали и культуры и осуществилась замена аскетического отрицания всего земного на жизнеутверждающую деятельность человека, расцвет науки и подъем культуры. Центром такого движения была Италия. Здесь идейному перестроению театральных представлений и их художественному оформлению значительную помощь оказывают такие величайшие художники, как Леонардо да Винчи, Рафаэль, Браманте и Перуцци. Их творческие искания переносятся и на театральную почву, в результате чего театр получает новую систему оформления спектаклей – перспективное построение сценической картины.

Большое участие в развитии театрального искусства принимают и ученые гуманисты, которые стремились воскресить образцы античного театра. Их спектакли проходят либо в фарсовых балаганах, либо в специально выстроенных театральных зданиях.

Олимпийский театр в Виченце, построенный в 1584 году – образец античного театра. Описания роскошных представлений, таких как «Банкет клятвы перед фазаном», устроенный герцогами Бургундии и Клеве (1454), праздники при дворе герцога Урбино (1513) и многие другие свидетельствуют о высоком развитии сложной постановочной и эффектной техники.

Себастиано Серлио (1457-1552) – итальянский гуманист. Свои наблюдения и опыт изложил в пяти книгах трактата «Об архитектуре», в котором несколько разделов уделяет и устройству театра. Этими описаниями Серлио подводит итог своей деятельности как театрального архитектора.

Серлио первым рекомендовал изготавливать предварительный макет сцены будущего спектакля, так как практический расчет перспективы на декорациях слишком сложен. Необходимость изготовления макета диктовалась еще одним обстоятельством. Для более эффективного заполнения сценического пространства и придания декорациям большего величия и монументальности Серлио рекомендует в передней части сцены ставить более низкие дома, а в глубине – высокие. Подобное решение сценического пространства невозможно без предварительного расчета на макете. Увеличение высоты декораций, расположенных в глубине сцены, создавало возможность игры актеров не только на просцениуме, но и среди декораций на самой сценической площадке, без нарушения масштабов между фигурой актера и размеров домов.

В трактате Серлио мы встречаемся с техникой религиозной драмы средневековья и праздничными шествиями, которые продолжают укрепляться и в театре эпохи Возрождения.

#### *Возникновение театра с переменными декорациями*

В конце XVI – начале XVII века интермедии становятся настолько популярными, что Никколо Саббатини в книге «Об искусстве строить сцены и машины» (1638) прямо говорит, что все устройство сцены должно быть рассчитано на их постановку.

Но подлинное переустройство началось вместе с развитием оперы и балета. В них не только усиливаются превращения, полеты и провалы, но и возникают новые сценические эффекты. Появляются водопады, фонтаны и особенно фейерверки, которые служат финалом почти каждого спектакля. Первым оперным спектаклем была постановка в 1594 году небольшого представления «Дафна» в доме флорентийского мецената Корси. Оперные и балетные спектакли ставились преимущественно на мифологические темы.

В последней четверти XVI века в Италии появились подвижные декорации, применение которых не могло не сказаться на всем театральном строительстве. Теперь декорации требовали не только постройки подмостков, на которых они были расставлены, но и целого ряда приспособлений, чтобы придать этим декорациям необходимую подвижность. Вот почему оказалось очень выгодным, что к этому времени дворцовые празднества итальянской знати приобретают более замкнутый характер и переносятся внутрь дворца.

По своему устройству итальянскую сцену первой четверти XVII века можно вполне спокойно назвать колыбелью современной сцены-коробки.

Поиски новых приемов оформления спектаклей привели к созданию кулисной сцены, вокруг которой и развивается вся дальнейшая техника сцены.

Изобретение кулис связывается обычно с театром Фарнезе в городе Парме, построенном в 1618-1619 годах. Главным признаком кулисной декорации является ее откатывание в боковое пространство сцены, а вслед за этим появление новых кулис.

### *Ярусный театр*

Становление публичных театров обусловило новые требования к размещению зрителей, к формированию театрального пространства. Первые публичные театры начали появляться еще в последней четверти XVI века. В 1576 году в Лондоне строится здание «Театра». Вслед за ним на берегу Темзы воздвигается еще ряд театральных зданий («Лебедь», «Глобус»). Театральное строительство разворачивается по всей Европе.

Небольшие амфитеатры придворных театров не могли удовлетворить возросший интерес к театральному искусству. Встала задача разработки новых принципов компоновки зрительного зала, предусматривающих, с одной стороны, четкое разделение публики по сословным признакам, а с другой – размещение на минимальном пространстве максимального количества мест. Так возник ярусный, или ранговый, театр.

Ярусная система резко дифференцировала качество отдельных мест в отношении видимости сцены. Зрители, сидящие в верхних боковых ложах, могли видеть только первый план сцены, да и то в сильном искажении.

Декорации, участвующие в спектакле, должны были быть обработанными со всех сторон. (На сцене-коробке это не обязательно. Ту часть декорации, которую зритель не видит, обычно не обрабатывают). Частные театры были крытыми, и поэтому спектакли шли при искусственном освещении. Зрители в партере сидели, никаких галерей за ними не было. Несколько лож располагалось возле сцены, а в городских театрах становилось правилом наиболее знатных зрителей сажать на самой сцене.

Сцены и публичного и частного театров членились на верхнюю и нижнюю, а последняя в публичном театре еще на переднюю и на заднюю. В верхней части строения английских театров были окна. Вероятно, и там могли появляться действующие лица.

Важным живописным элементом этих театров были процессии. Так как занавеса не было, то выход царственных особ всегда происходил в сопровождении свиты. Приближенные шли и впереди, и позади короля. Все были в красочных нарядах, несли штандарты и знамена, подушки с орденами и регалиями. Битвы, хотя и ставились малым числом актеров, тоже были весьма импозантны благодаря цвету знамен и блеску оружия.

С наступлением XX века ярусные театры начали уходить в прошлое. Принцип ярусного размещения зрителей сохранился, но претерпел существенные изменения. Пояса ярусов с ячейками-ложами превратились в нависающие балконы в задней части зала и часто имеющие продолжение по боковым стенам.

В течение XVI и XVII веков весь ход развития техники сцены сосредотачивался в Италии и оттуда уже распространялся по другим странам. Италия в этот период была не только передовой страной в области театра, но и

тем очагом знаний и искусства, откуда выходили величайшие образцы мировой культуры.

В течение XVIII века наряду с дворцовыми театрами начинают строиться публичные оперные театры, которые служат и для драматических спектаклей. При постройке публичных театров значительное внимание вызывают условия и характер размещения зрителя; варьируются формы самого зала: им то придается овальный или подковообразный вид, то сохраняются прямоугольные очертания; изменяются формы лож и расположения ярусов; стираются грани в распределении мест в партере, который заполняется креслами.

Начало XIX века подводит итоги формированию сцены-коробки и определяет соотношения и устройство ее основных частей. Борьба со старыми техническими формами сцены протекает в самых разнообразных направлениях.

Путь отказа от сцены-коробки находит самые многосторонние разветвления, вплоть до возвращения к сцене-арене, окруженной со всех сторон зрителями. Такая устремленность к пространственной сцене нередко связывалась с желанием восстановить в театре его ранние античные формы.

#### **Вопросы для самопроверки:**

1. Кто создал трактаты об архитектуре?
2. Где и когда были изобретены кулисы?
3. Как называется первый оперный спектакль?

#### **Лекция № 4**

#### **Новаторские поиски русской и советской сцены первой трети XX века**

##### **План**

1. *Устройство и особенности сцены МХТ*
2. *Эксперименты по трансформации сценического пространства*
3. *Театр для детей в Петрограде*
4. *Сценическое пространство в массовых представлениях*

##### *Устройство и особенности сцены МХТ*

К началу XX века в России насчитывалось немало театральных зданий, составлявших предмет ее национальной гордости. Театры, созданные гением Дж. Кваренги, К. Росси, П. Гонзаго, крепостными архитекторами, художниками и плотниками вошли в историю архитектуры как шедевры мирового значения. Общеизвестно, что отсутствие у России театрального опыта сказалось на общем типе пространственно-архитектурного решения зрительного зала и сцены. Следуя лучшим итальянским образцам, российские зодчие возводили многоярусные залы, глубинные сцены с полным набором классической машинерии. Но архитектурный образ зданий был отмечен национальными чертами.



Начало решительному обновлению сцены положил Московский Художественный театр. Теоретические и практические основы современной сцены были заложены трудами К.С. Станиславского и В.Э. Мейерхольда. Их позиции в отношении к сцене и общей структуре театрального пространства существенно отличались друг от друга. Но разными путями они шли к одной цели: созданию пространственных условий, наилучшим образом отвечающих требованиям современности, требованиям театра определенного стиля и жанра.

Вот почему, говоря о новаторских поисках русской и советской сцены первой трети XX века, необходимо говорить о сценическо-пространственных концепциях именно этих художников.

К.С. Станиславский, величайший реформатор сценического искусства, не создал своего проекта театра и не попытался выйти за пределы сцены-коробки. Именно ему современный театр обязан обновлением этой сцены.

Любительские опыты режиссера проистекали на скромных площадках традиционного типа, далеко не всегда приспособленных для театральной деятельности. И, когда создание собственного профессионального театра стало реальностью, уже одна мысль о том, что у него будет свой театр, сцена, уборные, труппа с подлинными, настоящими актерами приводила его в восторг.

Располагая более чем скромными финансами, молодая труппа своими силами в короткий срок преобразила старые помещения театра купца Щукина, снятого для первого сезона 1898/99 года.

Самой существенной акцией была замена занавеса. На русских сценах того времени господствовали многокрасочные подъемные занавесы с нарисованными драпировками и пейзажами.

На сцене «Эрмитажа» впервые был смонтирован раздвижной занавес. Принцип раздвигающихся полотнищ был продиктован не столько желанием уйти от традиции, сколько результатом глубокого проникновения в художественную природу драматического театра. Известно, какое значение придавала режиссура этого театра созданию атмосферы и настроения в каждой картине каждого спектакля. Конечно, в этом помочь режиссеру может именно занавес, ведь по богатству оттенков эмоционального воздействия он не имеет себе равных среди прочих способов перекрытия сцены.

Некоторым изменениям подверглась архитектура сценической площадки. Об иной форме сцены основатели МХАТ не думали, а вот для радикальных усовершенствований этой самой сцены, к сожалению, не хватало опыта профессиональной работы. Были сделаны некоторые изменения в конструкции сцены, но о коренной перестройке пока не могло быть и речи. Тем более, что МХАТ не являлся полномочным владельцем здания «Эрмитажа».

Будучи главным пайщиком и одним из нештатных руководителей МХТ, С.Т. Морозов взялся на собственные средства выстроить специальное здание, приобретя в Камергерском переулке у купца Г.М. Лианозова часть

земельного участка с барским особняком. Для разработки архитектурного проекта был приглашен известный архитектор академик Ф.О. Шехтель.

Подготовка к строительным работам началась в 1901 году, и уже через несколько месяцев театр был готов принять первых зрителей. Основные усилия и средства направлялись на устройство сцены, подсобных и артистических помещений. Окраска стен в серовато-зеленоватый, оливковый цвет, приглушенных тонов лепные украшения создавали атмосферу сосредоточенности и покоя, так необходимых для восприятия драматического искусства.

Характер зрительного восприятия актера определяется его соотношением с пространством, в котором он действует. Строя сцену, архитектор должен определить, что важнее: сцена или актер. Если актер, он должен искать такие пространственные величины, которые бы наилучшим образом способствовали его восприятию зрительным залом. Слишком большое пространство растворяет в себе актера, а слишком маленькое неестественно увеличивает его фигуру.

Величина сценического пространства в известной степени формируется размерами зеркала сцены. Современной науке еще неизвестно, каковы их оптимальные показатели с точки зрения восприятия. Но Станиславский, указывая на ширину порталного отверстия новой сцены, говорит о цифре – 18 аршин, то есть приблизительно 13 метров. Ни в одном документе он не поясняет, почему возникла именно такая цифра. Скорее всего, ее подсказали театральные опыт и интуиция режиссера. Как бы то ни было, именно такая величина сценической рамы формирует пространство, не вступающее в конфликт с масштабом человеческой фигуры и в наибольшей степени способствующее ее правильному восприятию.

Приняв ширину портала за основу, Станиславский последовательно выводит остальные размеры сцены. Так, по его мнению, боковые пространства сцены, считая от границ порталной рамы, должны быть не менее 9 аршин (или 6,5 метров) с каждой стороны. Таким образом, ширина сцена в два раза превышает ширину портала, что полностью соответствует современным строительным нормам.

Станиславский часто делал различные оригинальные предложения по части механического оборудования сцены. Так, например, он не забыл и про такую важную деталь как театральная занавес. Режиссер говорил о том, что очень желательно плавное, бесшумное и торжественное задвигание и раздвигание занавеса. Это хорошо настраивает публику и не разбивает иллюзию до конца акта.

Станиславский предложил ликвидировать падуго, установив высокий горизонт с боковыми крыльями. Наличие горизонта, охватывающего большую часть сценического пространства, оказывалось особенно важным, когда декорация расширяется за кулисы далеко за пределы портала.

Судя по неоднократным повторениям, Станиславского чрезвычайно заботила механизация сценического планшета. По его мысли, сцена должна быть разбита на три подъемно-опускных части. Все планы каждой части также оборудуются подъемно-опускными устройствами.

В своих работах Станиславский часто перечисляет оборудование для сценических эффектов. То есть, это те приспособления, которыми располагал театр рубежа XIX-XX веков: тут всевозможные полеты наверх, водные бассейны, трубы, проложенные по верху сцены для получения эффекта дождя, шумовая аппаратура и многое другое.

Для монтажа сценического оборудования были приглашены известные театральные специалисты братья Жуйкины. Архитектор Ф.О. Шехтель оформил все помещения театра в стиле модерн. Оливковый цвет всех стен помещений, отделка панелей и лож зрительного зала темным дубом придавали театру неповторимую атмосферу уюта и покоя. А постепенное выключение света в зрительном зале перед началом действия как активное средство мобилизации зрительского внимания вскоре прочно вошло в театральный обиход. Еще Шехтель построил две линии балконов, подняв потолок зрительного зала почти на 12 метров.

Итак, зрительный и сцена МХТ благодаря своим размерам, пространственным пропорциям, облику интерьера является великолепным образцом истинно театрального помещения, в котором все подчинено единой цели – созданию наилучших условий восприятия драматического искусства.

Театр продолжал существовать в изначальном виде до середины 70-х годов – пока не пришло время капитального ремонта.

В 1914 году Шехтель создал проект «Художественного электротeatра» (кинематографа), который предполагалось построить рядом со зданием МХАТа. В связи с этим владелец земельного участка С.Г. Лианозов обратился с прошением на имя московского градоначальника с просьбой оказать ему содействие в получении права на постройку справа от театра двухэтажного здания для научного кинематографа. Но в прошении было отказано из-за слишком узкого пространства между театром и кинематографом, сквозь которое не смогли бы проехать пожарные телеги. Так, идея соединения двух учреждений, олицетворяющих собой современное искусство, осталась нереализованной.

Как всякий большой художник, Станиславский прекрасно понимал: время рождает новые формы искусства. Они не могут быть вечными, не зависимыми от исторического развития цивилизации. Наверное, и классическая сцена, которая сегодня нам кажется наиболее эффективной, когда-нибудь изменит свои очертания. Точно также, как и само искусство театра, где новые сценические решения повлекут за собой и новую актерскую технику. Но театр останется театром, если сохранит-таки в себе цели искусства, заключающиеся в создании внутренней жизни человека, в ее гармонизации, в художественном воплощении человеческого духа.

#### *Система Станиславского - уроки мастерства*

Система Станиславского представляет собой научно обоснованную теорию сценического искусства, метода актерской техники. Система Станиславского открыла пути к созданию спектакля, как единого художественного целого, к воспитанию подлинного художника-актера и режиссера. Вместе с

тем это не только наука об искусстве сцены, но и своего рода философия театра, определяющая его высокие цели и задачи. Создавая свою систему, Станиславский опирался на богатейший опыт русского сценического искусства и собственную практику актера и режиссера. Система Станиславского помогает овладеть тайнами актерского мастерства, обогащает актера новыми принципами артистической техники, без которых до зрителя не дойдет ни тема постановки, ни ее живое, образное содержание.

Учение Станиславского, прежде всего глубокое постижение актерского творчества, искусства сцены во всем ее сложном многообразии. Станиславский впервые решает проблему сознательного постижения творческого процесса создания роли, определяет пути перевоплощения актера в образ. Эта система ведет к искусству больших идей и подлинной жизненной правды. Самое главное требование Станиславского к актеру – требование рождения образа на сцене, которое он назвал искусством переживания. Это сложный психологический процесс в душе художника. Актер должен не представлять образ, а “стать образом”, его переживания, чувства, мысли, сделать своими собственными, жить жизнью персонажа, как своею. Только живое, подлинное, чувство артиста по - настоящему влечет зрителя, заставят его понять и пережить то, что свершается на сцене. Для достижения этой цели актеру и режиссеру нужно много и упорно работать, глубоко проникнуть в суть постановки, определить и изучить мельчайшие детали роли, особенности характера и поведения персонажа. Актер должен добиться ощущения подлинности свершаемого действия, а для этого необходимо постоянно совершенствовать свое мастерство.

Первый раздел системы Станиславского посвящен проблеме работы актера над собой. Это ежедневная тренировка. Такая работа должна стать внутренней потребностью артиста, добивающегося совершенствования техники актерского мастерства. Во втором разделе системы, говоря о принципах работы актера над ролью, Станиславский определяет пути и средства к созданию правдивого, полного, живого характера. Живой сценический образ рождается тогда, когда актер полностью сливается с ролью, глубоко и точно поняв общий замысел произведения. В этом ему должен помочь режиссер. Учение Станиславского о режиссуре, как об искусстве создания постановки, основывается на творчестве самих актеров, объединенных общим идейным замыслом. Цель работы режиссера – помочь актеру перевоплотиться в изображаемое лицо. Эту главную линию развития Станиславский называет сквозным действием. Верное его понимание способствует наиболее полному раскрытию постановки в целом. Помогает предельно точно, глубоко и убедительно воплотить на сцене идейное содержание произведения. Вот ради чего ставится спектакль. Это — сверхзадача, которой подчинены все усилия актеров и режиссера. Глубина и точность постижения роли во многом зависят от личности актера, широты его кругозора, жизненных и гражданских принципов, идейной убежденности. Особое место в системе Станиславского занимает раздел об этике актера-художника. Задачи постижения искусства сцены

неотделимы от высоких нравственных этических проблем формирования личности.

Работы Станиславского переведены на многие языки мира. Его основные идеи стали достоянием актеров и режиссеров многих стран, и оказывают большое влияние на современную жизнь и развитие мирового театра.

**Вопросы для самопроверки:**

1. В чем смысл системы К.С. Станиславского?
2. Кто оказал финансовую поддержку при создании МХТ?
3. Кто был архитектором проекта МХТ?

*Эксперименты по трансформации  
сценического пространства*

С именем В.Э. Мейерхольда связаны не только опыты постановок вне сценической коробки, но и создание проекта, являющегося уникальным примером пространственного синтеза. Если здание МХТ можно причислить к образцам современной интерпретации классической формы театра, то материализованная идея Мейерхольда могла бы послужить таким же образцом театра со сценой-ареной.

Грандиозный замысел Мейерхольда вынашивался и зрел долгие годы, а точнее – почти четверть века, складываясь из множества режиссерских находок.

Так, например, В.Э. Мейерхольдом была разработана биомеханика – раздел биофизики, изучающий механические свойства живых тканей органов и организма в целом. Термин используется для описания системы физической тренировки актера, основной целью которой является немедленное выполнение заданий, полученных извне (актером от режиссера).

«Поскольку задачей игры актера является реализация определенного задания, от него требуется экономия выразительных средств, которая гарантирует точность движений, способствующих скорейшей реализации задания» (В.Э. Мейерхольд. Актер будущего и биомеханика, т.2, с. 488).

Биомеханическая техника исполнения противоположна интроспективному методу, навеянному вдохновением. Интуитивному подходу к роли должен предшествовать ее предварительный охват в целом, извне. Биомеханические упражнения подготавливают актера к кодированию жестов в определенных позициях-позах, максимально концентрирующих иллюзию движения, выразительность телодвижений, осуществление которого достигается в соответствии с прохождением трех стадий игрового цикла.

Проект ГосТИМа был проработан до мельчайших подробностей. Замысел его авторов был доведен до стадии строительства. Принципиальное отличие проекта Мейерхольда заключается в том, что он касается не только зала и сцены, а являет собой проект всего театра в целом.

Представления о будущем театра окончательно определились к началу тридцатых годов, а пока режиссерская деятельность Мейерхольда протекала в обычных далеко не совершенных театральных зданиях. Но он создавал по-

истине кинематографические эффекты мгновенного изменения места действия и исчезновения актера, используя щиты,двигающиеся с большой скоростью навстречу друг другу, а также другие динамические приемы, поддерживаемые блестяще разработанной партитурой света.

Так в «Ревизоре» испытывался прием театрального «крупного плана» путем выкатывания на первый план небольших фурок – вместе с актерами и точно отобранными предметами оформления, а в «Мандате» динамическую выразительность спектаклю придавало вращение двух положенных на планшет сцены плоских колец.

Так от спектакля к спектаклю, от эксперимента к эксперименту складывался новый тип театральных постановок, а вместе с ним и образ новой сцены.

Театры дореволюционной России (исключение составлял лишь Художественный театр) не знали подъемно-опускной механизации планшета сцены. Однако постановочный опыт МХАТ и некоторых немецких театров открывали перспективы трансформации сцены по вертикали. Эти перспективы не могли не увлечь Мейерхольда.

Его воображению рисовалась сцена, напоминающая палубу со множеством люков. Мейерхольд хотел сделать сцену таким образом, чтобы в любой момент в любом месте сцены актер мог «провалиться», то есть вместо строго зафиксированных в нескольких точках сцены классических люков-провалов необходим подвижный планшет, состоящий из опускающихся и поднимающихся площадок. Именно все это и могло бы обеспечить усиление динамики спектакля.

Конечно, главной заботой режиссера было взаимодействие актеров и зрителей. Мейерхольд решил использовать театральный просцениум как средство вовлечения зрителей в сценическое действие. Решение этой проблемы – в аксонометрическом принципе построения сцены. В классическом ярусном театре зрители, находящиеся в разных точках зала, смотрят на сцену под различными углами зрения. Одни воспринимают актера фронтально, почти по горизонтальной линии, другие с большой высоты и т.п. В результате режиссер не знает, на какого зрителя ему ориентироваться при постановке спектакля.

В результате анализа системы восприятия актеров зрителями в ярусном театре, Мейерхольд приходит к выводу о создании такой архитектуры, при которой зрители находились бы в равном положении.

Итак, в основе аксонометрической сцены Мейерхольда лежало объединение сцены и зрительного зала в единое пространство и создание одинаковых условий для зрительского восприятия.

Проектирование здания Театра имени Вс. Мейерхольда началось в 1930 году. Для этой цели Мейерхольд пригласил М.Г. Бархина и С.Е. Вахтангова. Выбор авторского коллектива был неслучайным. Оба архитектора были близки Мейерхольду по духу и взглядам. М. Бархин принадлежал к молодым архитекторам-новаторам, а С. Вахтангов отлично знал театр и был соавтором Мейерхольда в ряде постановок.

Перед архитекторами была поставлена задача вписать новое пространственное решение в стены здания на Садово-Триумфальной площади, где в это время работал ГосТИМ. В итоге обсуждения множества идей были выработаны следующие установки:

- единство зрительного зала и сцены;
- аксонометрическое восприятие сценического действия (то есть объединение сцены и зрительного зала в единое пространство и создание одинаковых условий для зрительского восприятия);
- охват сцены зрителями с трех сторон;
- отсутствие рампы, занавеса, оркестровой ямы;
- освещение дневным светом через потолок зрительного зала;
- непосредственная связь актеров со сценой.

Первый вариант проекта был закончен в 1931 году. Большая часть старого театра сохранялась в неприкосновенности. Перестройке подвергались преимущественно зрительный зал и сцена. Ее коробка подлежала ликвидации. Вместо нее должна была появиться открытая площадка, окруженная рядами амфитеатра. Внутри площадки – два одинаковых по диаметру круга. Мейерхольд был противником сценических кругов, так как считал, что вращающиеся сцены ограничивают возможности театра. Тем не менее круги сохранились на всех стадиях проекта, но в виде подъемно-опускающихся площадок, трансформирующих рельеф сцены и позволяющих менять декорации в трюме. Сценическую площадку замыкало двухэтажное помещение артистических уборных, двери которых выходили непосредственно на сцену.

Второй вариант проекта, относящийся к 1932 году, предусматривал строительство нового здания в пределах отведенного участка. Амфитеатр тут приобрел эллипсовидное очертание и был рассчитан на 2000 зрителей. Иными стали размеры кругов. Существенным недостатком первого варианта была большая удаленность зрителей от сцены. Изменение формы амфитеатра и размеров сценических кругов сократило это расстояние. Помимо того, малый круг при его трансформации в партер создавал условия для показа спектаклей прежнего репертуара, рассчитанных на фронтальное восприятие.

В проекте появилась и новая деталь – широкие двери по обеим сторонам сцены, выходящие прямо на улицу. Через них во время спектакля могли проезжать автомобили и мотоциклы, проходить колонны демонстрантов и т.д.

Но окончательный вариант проекта был готов в 1933 году. По нему наружные стены старого театра сохранялись, а зрительный зал, уменьшенный в длину, получил многоярусный амфитеатр на 1600 мест. Еще больше сократился диаметр малого круга, практически ликвидировался промежуток, разделявший два круга. Таким образом, вся сценическая зона вошла в более тесное соприкосновение с амфитеатром. Оба круга получили подъемно-опускной механизм, позволяющий перемещать их по вертикали, опуская глубоко в трюм или поднимая на нужную высоту над уровнем сценического планшета. Вертикальное перемещение кругов позволяло довольно быстро менять декорационное оформление. К тому же приподнятые подиумы круг-

лой формы не только разнообразили пластику сценического пола, но и ясно очерчивали границы игровой площадки. Форма площадок не случайна, ведь самая древняя сцена – оркестра – была круглой.

Сценическую часть театра завершает архитектурная постройка, напоминающая древнегреческую сцену. В ее стене, обращенной к зрителям, имеются двери, ведущие в двадцать четыре артистические уборные, расположенные на двух этажах. В центре – широкая арка для выхода на сцену, а над каждым этажом – игровые площадки, соединенные с амфитеатром и уровнем пола специальными лестницами. В верхней части имеется помещение для оркестра.

У Мейерхольда сценическая площадь не имеет четкого завершения. Есть свободная от зрительских мест зона, которая может быть сценой, но может быть и местом для отдыха публики. Она становится сценой лишь в тот момент, когда на ней начинают действовать актеры. В остальное время по замыслу авторов сценическая площадка должна функционировать как фойе.

В идеале Мейерхольд хотел, чтобы публика не покидала зрительного зала на протяжении всего спектакля. При этом он не забывал, что зритель нуждается в отдыхе, нуждается в общении с другими гостями театра. Для этих целей предусматривалось превращение сцены в фойе. Мало того, Мейерхольд хотел, чтобы зритель мог отдыхать в зрительном зале даже во время действия. Для этого проектировались специальные кресла, конструкция которых позволяла при желании изменять ракурс сидения и наклон спинки. Мейерхольд также требовал, чтобы система вентиляции зала давала бы возможность зрителям в антракте курить, сидя на своих местах.

В процессе работы авторы проекта не раз обсуждали проблемы театрального спектакля под открытым небом, но Мейерхольд имел в виду не искусственное небо в виде купола – ему виделся раздвижной потолок, позволяющий иметь над головой настоящее небо. Так родилась мысль перекрыть комплекс стеклянным потолком, который пропускал бы дневной свет и в то же время был снабжен системой мощных прожекторов.

Действительно, освещению уделялось большое внимание. Мейерхольд одним из первых стал применять в своих спектаклях прожекторное освещение сцены, решая при его помощи и художественные задачи.

Что же касается внешнего облика театра, то его архитектурной изюминкой являлась так называемая творческая башня, где располагались помещения для работы режиссуры, художников и композиторов. Она придавала постройке необычный вид. Фасад театра должны были украсить мозаики, изображающие сцены из разных спектаклей. Эскизы для них были сделаны художником-монументалистом В.Ф. Бордиченко. Мейерхольд хотел, чтобы на фронте театра были высечены слова А.С. Пушкина: «Дух века требует важных перемен и на сцене драматической».

Вокруг проекта разгорелись ожесточенные споры. Многие считали его надуманным. Но к концу 1937 года на Садово-Триумфальной площади Москвы ясно обозначились контуры нового здания. Уже были выложены ступени амфитеатра и стены, окружающие сценическую арену, однако, в начале



января 1938 года Театр имени Вс. Мейерхольда был закрыт, и после коренной переделки проекта Бархина и Вахтангова на его месте был построен концертный зал, ныне носящий имя П.И. Чайковского.

После закрытия **ГосТиМа**, **К. С. Станиславский** предложил оставшемуся без работы режиссёру сотрудничество в руководимом им оперном театре.

**20 июня 1939 года** был арестован в **Ленинграде**; одновременно в его квартире в **Брюсовом переулке** Москвы был произведён обыск. В протоколе обыска зафиксирована жалоба его жены **Зинаиды Райх**, протестовавшей против методов одного из агентов НКВД. Вскоре она была убита неустановленными лицами, предположительно сотрудниками НКВД.

После трёх недель допросов, сопровождавшихся пытками, подписал нужные следствию показания: обвинялся по статье **58-й УК РСФСР**.

В январе 1940 года Мейерхольд писал В. М. Молотову:

«...Меня здесь били — больного шестидесятишестилетнего старика, клали на пол лицом вниз, резиновым жгутом били по пяткам и по спине, когда сидел на стуле, той же резиной били по ногам... боль была такая, что казалось, на больные чувствительные места ног лили крутой кипяток...».

Заседание **Военной коллегии Верховного суда СССР** состоялось **1 февраля 1940 года**; приговор — **расстрел**. **2 февраля 1940 года** был расстрелян. В **1955 году Верховный суд СССР** посмертно реабилитировал Мейерхольда. Похоронен на **Донском кладбище** в Москве в одной из трёх общих могил жертв коммунистических репрессий.

### **Вопросы для самопроверки:**

1. Сколько было проектов **ГосТИМа** и в чем их отличительные особенности?
2. В чем заключается аксонометрическое восприятие сценического действия?
3. Назовите архитекторов **ГосТИМа**.

### *Театр для детей в Петрограде*

Сцена-арена привлекала внимание не только Мейерхольда. Параллельно с ним в Петрограде, начиная с 1922 года, открытую площадку осваивал замечательный режиссер и педагог А.А. Брянцев. Основатель театра для детей не случайно остановился на здании Тенишевского училища. Оно имело два зала: нижний – театральный и верхний – концертный. Первый был отдан в распоряжение кукольного театра, входившего составной частью в брянцевский коллектив, второй – драматическому театру юного зрителя.

В зале училища существовала крохотная сцена в толще большой ниши с куполообразным завершением. Верх ниши был перекрыт жестким настилом, который также мог служить игровой площадкой. В целом эта постройка напоминала двухэтажную сцену шекспировского театра. Такое сочетание античной орхестры с двойной сценой давало театру большие постановочные возможности.

И театр сразу же им воспользовался. Уже в первом спектакле – «Конек-Горбунок» - были практически освоены все три игровые площадки – орхест-

ра, коробка и верхний помост, называвшийся в театре «балкой». Художник В.И. Бейер выстроил затейливый сказочный терем с двумя лестницами, ведущими на «балку», где происходила часть действия. С тех пор верхний помост стал едва ли не постоянным компонентом оформления тютювских спектаклей.

Что же касается зрительских и закулисных помещений, то они были тесными, с плохой вентиляцией, недостаточной освещенностью. Все это создавало ощутимые неудобства для публики и актеров.

Через пять лет работы у Брянцева возникает мысль о строительстве Детского дворца культуры, ядро которого составляла бы сцена ТЮЗа. В 1928 году секция просвещения Ленсовета сформировала комиссию для разработки плана постройки. В нее вошли и два архитектора: А.И. Гегелло и Д.Л. Кричевский. Под руководством Брянцева они разработали оригинальный проект, впоследствии незаслуженно забытый.

Проект развивал идею Брянцева – амфитеатральное расположение зрительских мест, обеспечивающих компактность зрительской массы, одинаковое восприятие зрителями театрального действия и, конечно, открытая игровая площадка в виде арены.

Зрительный зал театра рассчитан на 1500 мест. В устройстве зрительских мест есть одна особенность, которой Брянцев придавал важное значение: все сидения представляют собой длинные скамьи без каких-либо разделений на отдельные места. Действительно, это сплавляет маленьких зрителей и дает им необходимую свободу для проявления реакций.

Сценическая же часть представляет собой круглое в плане помещение большой высоты. Планшет оснащен вращающимся кругом. На некотором расстоянии от круга проложено поворотное кольцо. А собственно сцена занимает одну треть всей сценической площади и имеет форму сектора с вогнутой центральной частью. Две трети площади отведены для монтажных работ.

Как истинный педагог, Брянцев думал и о детях, которым в силу физических недостатков трудно посещать театр, не привлекая к себе внимания остальной аудитории. Поэтому в проекте фигурировали специальные ложи для таких, физически-неполноценных, детей.

В начале 1935 года Брянцев обращается в Ленинградский комитет партии с просьбой решить вопрос о начале строительства театра в 1936 году. Однако в силу разных обстоятельств до строительства дело не дошло. Но идеи, заложенные в проекте, выдержали проверку временем, так как в их основе лежало понимание именно детской психологии, они нашли свое отражение в нормативных документах, регламентирующих строительство детских театров в СССР.

Спустя много лет Брянцев в содружестве с архитектором А.В. Жуком приступил к работе над созданием нового варианта тютювской сцены. В основу нового проекта была положена схема действовавшего ТЮЗа. Только здесь она получила иное пространственное и техническое решение. Скромная по размерам оркестра превратилась в просторную авансцену, глубоко

вдающуюся в зрительный зал, крохотная сценическая коробка – в развитую сцену современного типа с многообразной техникой. Открытие нового здания состоялось в 1962 году, спустя несколько месяцев после смерти Александра Александровича Брянцева.

**Вопросы для самопроверки:**

1. Кто автор проекта Дворца культуры для детей в Петрограде?
2. Особенности брянцевского театра.
3. Как называется первый спектакль ТЮЗа?

*Сценическое пространство в массовых представлениях*

Представления о сцене социалистической эпохи складывались из проблем массовости театра и универсальности театрального пространства. Поднимался вопрос и об «индустриализации» спектакля. Под индустриализацией театра понималась его техническая готовность показать на сцене различные производственные процессы – работу заводских цехов, машин и т.д.

В то время существовало две исключаящие друг друга по форме, сценические площадки – это сцена классического типа, образующая как будто стену между зрителем и актером, и свободная арена для демонстрации «подлинных событий», самодеятельности зрителя, физкультурного тренажа.

Это значит, что театру нужна такая архитектурно-пространственная конструкция, которая могла бы обретать любые формы. Новые театральные здания должны располагать зрительными залами, вмещающими тысячи зрителей.

На проектирование крупных зрелищных комплексов с изменяемым пространством и многотысячными зрительными залами нацеливали архитекторов и соответствующие конкурсы.

Вопрос взаимоотношения зрительного зала и сцены решался в пользу объединения этих пространств путем максимального развития порталной зоны, вынесения действия в зрительный зал. Выдвигались задачи широкого вовлечения зрителей в сценическое действие, трансформации сцены, мобильного перемещения игровых площадок в зрительный зал, организации мест на самой сцене.

Форма сцены, ее оборудование, структура зрительного зала должны были отвечать требованиям универсальности театрального пространства, пригодного и для массовых митингов, собраний, шествия демонстрантов и конных частей, проезда автомобилей и тракторов.

Зрительному залу предписывалась исключительно амфитеатральная форма без балконов и ярусов и вместимость от 2500 до 8000 зрителей.

Театральное здание рассматривалось как географический и культурный центр города. В нем должны были размещаться все учреждения культурного обслуживания населения: концертные залы, выставочные помещения и музеи, библиотеки, творческие клубы, детские ясли и сады и т.д. Поскольку для строительства театра отводилась центральная площадь, при архитектурном решении фасада требовалось позаботиться о возможности устройства трибун

для руководителей городских организаций и представителей общественности.

Таким образом, творческие соревнования советских и зарубежных архитекторов выявили ведущие тенденции в области формирования театрального пространства. Как и в начале века, одна группа авторов усиленно разрабатывала принципы механизации сцены-коробки, другая же планировала построить нечто вроде стадиона или циркового манежа, третья пыталась соединить глубинную сцену с ареной. Но основная масса проектов содержала предложения по универсализации театрального пространства.

К концу 30-х годов от идеи массового театра с универсальной сценой практически не осталось и следа. Правда, эта идея успела восторжествовать в строительстве Театра Красной Армии и оперного театра в Новосибирске, а также ряда Дворцов культуры, но гигантомания все-таки не получила широкого распространения.

К сожалению, в это же время был положен конец и всякой экспериментаторской деятельности. В 1938 году решением правительства были закрыты ГосТИМ и Реалистический театр, в 1936-м – МХАТ-2-й. Эталоном, которому должны следовать все художественные коллективы, было провозглашено искусство МХТ, единственной сценической формой – классическая сцена-коробка.

Средством государственного регулирования процесса театрального строительства явились нормы проектирования театров, утвержденные в 1943 году.

Унификация строительства, строгие нормативы, определяющие размеры сцены и ее прямоугольную форму, официально объяснялись соображениями экономичности. В послевоенные годы предстояло возвести десятки театральных зданий, и сокращение расходов было действительно насущной задачей. Но при этом на отделку и украшения фасада, внутренних помещений театра часто затрачивались средства, составляющие более половины стоимости всего строительства.

К счастью, постепенно расширялись права архитектора в выборе размеров портала, сценической коробки, авансцены и других частей сценической части театра. Но в целом типология театрального здания не менялась: в основе его лежала классическая форма сцены. Лишь в конце 60-х годов начинают предприниматься попытки выйти за пределы сцены-коробки.

Таким образом, в конце тридцатых годов закончился один из самых динамичных и насыщенных революционными преобразованиями этапов развития театрального искусства, в том числе театральной архитектуры.

Начало второй мировой войны приостановило как развитие архитектурно-сценографических идей, так и само театральное строительство. В 50-х годах начался новый этап осмысления театрального пространства и идея пространственной интеграции опять стала актуальной.

#### **Вопросы для самопроверки:**

1. В чем заключается индустриализация театра?

2. Отличительные особенности театра социалистической эпохи.

3. Приведите примеры театров с универсальной сценой.

## Лекция № 5

### Архитектура театрально-концертной сцены во второй половине XX века

#### План

1. *Сцена-арена*
2. *Модельная сцена*
3. *Многоцелевые залы*
4. *Театральные комплексы*

#### *Сцена-арена*

Архитектура сцены формировалась и изменялась вместе с развитием театрального искусства, отражая общественно-политические и эстетические требования времени.

Что же понимается под термином «архитектура сцены»? Архитектура как один из видов человеческой деятельности есть прежде всего искусство материальной организации среды. Архитектура сцены – это материально организованная среда для осуществления театрального спектакля. Она тесно связана как с архитектурой зрительного зала, так и с формой сцены, то есть геометрией сценической площадки и ее пространственным положением по отношению к зрителям.

К началу XX века основные формы сцены уже давно определились и были испытаны театром разных эпох. К ним принадлежат: сцена-арена, пространственная сцена и сцена-коробка.

Сцена-арена является самой ранней формой в истории театра. Ее главный отличительный признак – размещение игровой площадки в центре зрительской зоны. Геометрическая форма площадки может быть при этом любой: круглой, овальной, прямоугольной и т.д.

Возникновение пространственной сцены обычно связывают с английским театром конца XVI века. Она также принадлежит к категории открытых сцен. Однако в отличие от арены задняя ее часть имеет некое архитектурное завершение в виде небольшого замкнутого пространства или капитальной стены, выполняющей функцию постоянного фона. Угол охвата сцены зрительскими местами здесь гораздо меньше, хотя и может колебаться в довольно широких пределах.

К середине XVII века сформировалась третья форма сцены, получившая название «сцена-коробка». Главным отличительным признаком этой формы является замкнутое сценическое пространство, отделенное от зрителей капитальной стеной с вырезанным порталным отверстием. Сцена-коробка, таким образом, принадлежит к разряду сцен закрытого типа. В от-

личие от уже названных сценических форм, в театре со сценой-коробкой зрители располагаются не вокруг сцены, а перед ней.

Сцена и зрительный зал – два пространства, предназначенных для разных целей. Совокупность этих пространств получила название «театральное пространство». Данный термин имеет универсальный характер, поскольку определяет театральное пространство как обязательную структуру для осуществления театральной постановки в любых условиях – в специально созданном помещении или в стихийно сложившейся ситуации, например, в условиях уличного представления. Как бы ни варьировались пространственно-геометрические формы сцены и зала, каким бы образом они ни сочетались друг с другом, наличие этих двух пространств является неременным условием существования театра. Таким образом, театральное пространство есть структура, сохраняющая свою целостность при любых изменениях ее составляющих.

От чего зависят особенности этой структуры? Главным образом от решения кардинального вопроса – вопроса взаимоотношения пространства сцены и пространства зала. Здесь могут быть только два варианта, два принципа решения – диффузия или зримое разграничение. В первом случае игровая площадка и зрительская зона размещаются в едином, ничем не разделенном пространственном объеме, в другом – в двух обособленных. Следовательно, мы можем говорить о двух способах решения театрального пространства – интегрированном и дифференцированном. В основе всех известных форм сцены, существующих в многочисленных вариантах и модификациях, лежит принцип слияния или разделения обеих частей театрального пространства.

Нетрудно заметить, что взаиморасположение двух пространств определяет тип сцены. Интегрированное пространство принадлежит сценам открытого типа, дифференцированное – закрытого. Обе эти формы и соответствующие им типы сцены обуславливают не только специфику актерской техники, режиссерских и сценографических решений, но, и, самое главное, типы и формы коммуникативных связей между сценой и залом.

Двум принципам решения театрального пространства полностью соответствуют и две основные формы общения.

Открытая сцена, выводящая актера к зрительской массе, провоцирует прямые контакты между сценой и залом, создавая условия для непосредственного участия публики в художественном процессе (а нередко давая ей право вмешиваться в этот процесс). Границы контакта здесь необычайно изменчивы, а дистанция может быть сокращена до физического соприкосновения актера со зрителем. Активной форме общения способствует не только отсутствие разделительной стены, слияние двух частей театрального пространства, но и невозможность создания на открытой сцене пространственной иллюзии. На этой сцене актер воспринимается зрителем в своем реальном масштабе, как реальный человек, находящийся среди таких же реальных людей – зрителей. Ибо если на сцене-коробке восприятие масштабности человеческой фигуры зависит от сопоставления ее с искусственно созданным

пространством, которое формируется порталной аркой и декорациями, так или иначе искажающими истинные размеры этого пространства, то в театре с открытой сценой зритель лишен возможности такого сопоставления и воспринимает актера, как и пространство, в котором он действует, в истинном, неискаженном размере.

Центровое по отношению к публике расположение игровой площадки, сопоставимость масштабов мира зрителей и мира сцены предопределяют те особые формы контакта, которые присущи интегрированному театральному пространству.

Мир, воссоздаваемый театром в замкнутом пространстве сценической коробки, иллюзорно отделен от человека, смотрящего спектакль. Действие развивается не среди публики, а в иной, самостоятельной сфере, в которую мы проникнуть не можем. И дело здесь не в дистанции – она может измеряться сантиметрами, – а в четком разделении театрального пространства. В театре со сценой-ареной физическое расстояние между актером и зрителем тоже может быть значительным, и нередко ничуть не меньшим, чем в театре со сценой-коробкой. Однако формы общения имеют тут и там совершенно разный характер. В одном случае – прямое общение, соучастие, в другом – созерцание.

Современная сцена-арена строится как стационарная или перемещаемая сценическая площадка, в большей или меньшей степени выдвинутая в зону зрительских мест. Чаще всего пространственная форма арены задается самой архитектурой помещения и может изменяться лишь в незначительной степени. Таковы большей частью сцены-арены в США. В европейских театрах художественно-пространственный потенциал сцены подобного типа обогащался за счет ее геометрической формы и положения относительно зрительских мест.

«Новые театральные формы» так классифицирует разновидности сцены-арены. Первый тип – эстрада. Она образуется в прямоугольном зале, одна часть которого занята игровой площадкой, другая – местами для публики. В этом случае зрители располагаются вдоль переднего края сцены. Если в прямоугольное помещение встроить подмости, окруженные зрителями с трех сторон, мы получим «пространственную сцену». Угол охвата зрительскими местами составляет тут 180 и более градусов. Открытая площадка, расположенная в центре зала и окруженная публикой со всех сторон, представляет собой «центральную сцену». В зарубежной литературе она часто именуется «театром в круге».

Могут быть и другие виды сцены-арены, но суть остается при этом неизменной: открытая площадка, частично или полностью окруженная публикой.

Первый профессиональный американский театр с круговым обзором сцены был создан по инициативе режиссера Марго Джонс в 1947 году в Далласе (штат Техас). Архитектура здания, приспособленного под театр, и его размеры во многом определили как форму театрального пространства, так и вместимость зала. Сценическая площадка, находящаяся в центре трапецие-

видного зрительного зала, имеет такие же очертания. По всем сторонам трапеции расположены ряды мест, рассчитанные на 198 зрителей.

Театр М. Джонс – образец сцены-арены в ее чистом виде.

Более широкое распространение в США получила открытая сцена с трехсторонним обзором. Наиболее крупным профессиональным театром Америки со сценой такого типа является Театр Т. Гатри в Миннеаполисе (1963). Открытая площадка охвачена здесь рядами амфитеатра на 190 градусов. Передний край сцены образуют ступенчатые спуски, соединяющие планшет с полом зрительного зала. Задняя часть сцены перекрывается занавесом и служит местом для установки фоновых декораций. Кроме занавеса никакого другого механического оборудования тут нет.

Форма данной сцены, как пояснял сам Гатри, обусловлена четырьмя обстоятельствами. Первое – ориентация на классику, которую, по мнению режиссера, лучше ставить на открытой сцене, чем на традиционной. Второе – стремление к созданию не иллюзии, а реального драматического действия с элементами ритуала. Третье – забота о тесном контакте между актером и зрителем. И четвертое – желание сохранить специфику театра как вида искусства (сделать сцену трехмерной).

Из группы университетских театров с интегрированным пространством выделяется Театр высшей театральной школы в Олазе (штат Канзас), построенный в 1956 году. Этот театр интересен тем, что над его ареной подвешен специальный потолок с вмонтированным в него круговым занавесом. Перекрывая только центральную часть арены, он оставляет вокруг себя игровые зоны, достаточные для развертывания действия. Игровое пространство при этом сужается, выводя актера на острие сценического клина. Изготовленный из ткани типа театрального тюля, занавес остается плотным при переднем освещении и обретает прозрачность при освещении его изнутри. Действие тут может развиваться как бы в двух пространственных зонах.

Американские теоретики и практики не скрывают, что на развитие форм сцены-арены США большое влияние оказали не только открытые площадки античного и елизаветинского театров, архитектурные предложения Норманна Бель-Гидеса, но и эксперименты Охлопкова в Реалистическом театре.

Чем же привлекает американских режиссеров открытая сценическая площадка? По их мнению, она обеспечивает прямой контакт со зрительской аудиторией, обладает жанровой универсальностью, отличается экономичностью строительства, эксплуатации и оформления спектакля.

Традиции елизаветинской сцены открытого типа довольно активно развиваются в современной Англии. При всем интерес европейской режиссуры к сцене-арене не столь велик, как интерес американской.

В ряду театров с перемещаемой ареной наиболее примечательна Малая сцена Мангеймского театра (1957). Первые спектакли выпустил здесь Эрвин Пискатор, возвратившийся в Германию после долгих лет вынужденной эмиграции. Малая сцена представляет собой прямоугольный зал с передвижными местами для публики и игровыми площадками, которые устанавливаются в



любой композиции. Серьезным недостатком Малой мангеймской сцены явилось отсутствие приспособлений для монтировки подвесных декораций. Простирающееся над сценой большое пространство, не освоенное художником и режиссером, затрудняло восприятие спектакля.

В советском театре, где сцены-арены получили еще меньшее распространение, заслуживает внимания опыт работы ленинградского Молодежного театра, созданного в 1980 году. Идея организации театрального пространства принадлежала первому режиссеру этого театра В. Малыщицкому. После долгих поисков подходящего здания было выбрано помещение бывшего тренировочного катка на набережной реки Фонтанки, в Измайловском саду. Удалось соорудить достаточных размеров зал и выкроить крохотное помещение для гардероба, являющегося одновременно и единственным фойе. По трем сторонам зала были выстроены места для зрителей, а в центре оставлена свободная площадка для игры.

Спектакли Молодежного театра показали, что на арене могут быть интересно разыграны не только пьесы, требующие острых, динамических решений, мгновенной переброски мест действия, но и произведения камерного характера. И все же коллективу не удалось преодолеть все трудности освоения сцены-арены.

С начала 60-х годов режиссуру экспериментаторского толка все чаще начинает привлекать идея организации театрального зрелища в каких-то новых пространственных условиях, выходящих за пределы уже испытанных форм закрытой и открытой сцены.

### **Вопросы для самопроверки:**

1. Приведите примеры американских сцен-арен.
2. Где находится театр Гатри?
3. Что такое театральное пространство?

### *Модельная сцена*

Одной из характерных черт театрального авангарда 60-70-х годов XX столетия стала постановка спектаклей в нетеатральных помещениях. Позднее это движение было подхвачено множеством театров-студий, экспериментальных и молодежных трупп, возникавших в разных точках земного шара, в том числе и в нашей стране.

Для одних коллективов пустующие помещения с низкой арендной платой и незначительными расходами на переоборудование являются спасительной возможностью в короткие сроки обрести свой «дом». Для других помещения нетеатрального характера становятся средством осуществления оригинальных художественных идей.

Местом для игры выбираются самые разные объекты: подвалы, гаражи, заводские цеха, склады, кафе, автобусы и просто городские улицы и площади. Понятия «сцена» и «зал» заменяются здесь общим понятием «театральное пространство». Оно находится в постоянном движении, принимая различные формы в процессе развития спектакля. В какие-то моменты действия актер

пространственно отделяется от публики, в другие – сливается с ней в одно целое.

Классические части театрального пространства при этом оказываются настолько неразличимыми, что позволяют говорить о новой форме – форме однопространственного театра.

Одним из первых в послевоенные годы начал осваивать эту форму польский режиссер Гротовский. Его ранние спектакли на сцене театра города Ополе (1959) рождались в относительно традиционных сценических условиях. Правда, уже во втором своем спектакле «Каин» по Байрону Гротовский выводит актеров в публику для завязывания с прямыми контактами. Постановочный замысел строится на заранее обдуманной организации зрительских реакций.

Что такое театр и какова его сущность, чем театр может и должен отличаться от кинематографа и телевидения? Гротовский ищет ответа на эти вопросы и уже в начале 60-х годов формулирует свои художественные принципы, выдвигая понятие «бедного театра» и идею трансгрессии. Научный термин «трансгрессия» обычно связывается со словом «море» и означает процесс наступления последнего на сушу. Гротовский применяет его, чтобы объяснить свое стремление проломить заборы, ограничивающие нас, выступить за пределы собственных границ. В том числе за пределы сцены, за рамки традиционного представления о способах общения, декорационного, светового и музыкального оформления спектаклей. «Трансгрессия» – это поглощение одной стихии другой. Как море поглощает стихию суши, так и стихия сцены, по мысли Гротовского, должна вобрать в себя стихию зрительного зала.

Во имя этого театр должен освободиться от своих привычных «украшений», создаваемых изобразительным искусством, музыкой, литературой. В основе спектакля Гротовского лежала разработанная партитура «языковой музыкальности», в которой преобладающее значение имело не само слово, а ритм и мелодия речи и партитура движения, слагавшаяся из пластических знаков, поз, жестов. Гротовский мечтал о такой актерской технике, которая позволила бы исполнителям, подобно персонажам картин Эль Греко, стать источником внутреннего, духовного света. Декорации при этом оказывались нужны лишь для организации связей между зрителями и актерами во имя ведущей цели.

Исходным для пространственного решения спектакля становился избранный тип отношений между актером и зрителем. В одном случае зрители были резко отделены от актеров высоким барьером и через него следили за тем, что происходило внизу, на огороженном участке сцены, напоминая студентов-медиков, наблюдающих за хирургической операцией. В другом – зрители, усаженные за длинные столы трапезной, вынуждены были, наоборот, смотреть снизу вверх на актеров, расхаживающих по этим столам. Все наиболее значительные спектакли Гротовского были поставлены в полуподвальном помещении «Театра 13 рядов» города Ополе

В 70-е годы в изобразительном искусстве возникло новое направление, названное энвайроментом. На русском языке это слово значит «окружение», «окружающая обстановка», «среда». Произведения энвайроменты создавались при помощи реальных предметов и вещей, помещенных в любое или специально организованное пространство. Это мог быть легковой автомобиль, начиненный бытовыми предметами и человеческими манекенами с кинескопами вместо лиц.

Теоретические основы театрального энвайроменты были сформулированы американским режиссером Р. Шехнером в книге «Энвайроментальный театр». В данном театре группа людей, собравшихся для осуществления художественной идеи, рассматривается как ансамбль, лишенный какой бы то ни было внутренней иерархии. Это значит, что каждый член этого ансамбля – драматург, режиссер, художник, осветитель – имеет право на импровизацию, спонтанное действие наравне с актером.

Апологеты этого направления подчеркивают, что в их театре не существует деления на реальный и иллюзорный мир. Здесь все реально, все представляет саму реальность, и эта реальность, как и в жизни, окружает зрителя и погружает его в себя.

Среда театра энвайроменты едина и полностью открыта публике. Иллюзия здесь уступает место реальности. Зритель попадает в созданную среду сразу же, как он входит в помещение театра. В нем нет привычных фойе и гардеробов: театр начинается за входными дверями.

Естественно, что театр энвайроменты тяготеет к однопространственным помещениям нейтрального характера. Ему подходит зал любого назначения. Главное, чтобы в нем отсутствовала определенная архитектура. Такая же свобода прокламируется и в способе размещения зрителей. Они могут находиться в равном положении и целиком охватывать действие. Но возможна и такая композиция, при которой каждый зритель воспринимает только определенную часть действия, потому что оно разворачивается по всему пространству – и перед зрителем, и за его спиной, и над ним.

При всех обстоятельствах главным условием остается полная свобода зрителей в выборе мест и соответственно формы своего участия в спектакле в зависимости от собственных вкусов, характера, настроения. Можно устроиться так, чтобы чувствовать себя сидящим в традиционном театре. Или занять ту часть пространства, которая наиболее активно используется актерами и создает предпосылки соучастия зрителей в действии. Можно найти себе укромное местечко, отделиться от зрительской массы. Наконец, есть «пятючок», где зрители и не занятые в данной картине актеры могут общаться, обсуждая события спектакля или разговаривая на посторонние темы. Зритель вправе сидеть, стоять, лежать и двигаться, меняя точку обзора и форму своего участия в спектакле.

В европейском театре идеи энвайроменты не получили серьезной поддержки. Да и в США к началу 80-х годов интерес к этому эксперименту заметно ослаб. Однако идея игры в реальной обстановке нашла свое отражение в практике так называемого «интерьерного театра».

Интерьерный театр не создает искусственными средствами художественную среду для своих спектаклей, а подбирает готовую, имеющуюся в реальной жизни и для театральной деятельности вовсе не предназначенную. Так, Р. Шехнер играл один из своих спектаклей в помещении городского кафе-бара, соорудив для этого среди пивных стоек, столиков и прочей ресторанной утвари низкие ступени для публики. Сквозь стеклянную дверь, расположенную напротив этих ступеней, доносилась жизнь улицы. Через эту дверь входили актеры, мокрые от настоящего дождя. Словом, театр старался внушить зрителям: все происходящее на ваших глазах – сама жизнь, а не ее сценическое подобие, и вы, зрители, являетесь органической частью этой жизни, участвуете в одном из ее реальных эпизодов.

В начале 70 – начале 80-х годов подобные опыты начали проводиться и в нашей стране. Так, руководитель ленинградского театра «Эксперимент» режиссер В. Харитонов поставил пьесу В. Маневского «Узники русской Бастилии» в казематах Петропавловской крепости.

При постановке спектаклей в подлинных интерьерах важное значение приобретают связи между местом действия-пьесы, темой произведения и характером выбранной среды. Интересен опыт режиссера Н. Беляка, поставившего «Сцену из Фауста» А.С. Пушкина в парадных залах бывшего особняка генерала Половцева, где ныне размещается Дом архитекторов.

Таковы же постановки С. Мревлишвили в помещении тбилисского храма Метехи.

Итак, практика игры в нетеатральных помещениях выявила три принципа использования пространства.

Один основан на нейтрализации пространства, полной ликвидации всех его функциональных признаков. Если это бывший цех, то из его помещения убираются станки и прочее оборудование. Стены окрашиваются в нейтральный, чаще всего в черный цвет. В нужных местах устанавливается световая аппаратура, монтируются несложные приспособления для подвески декоративных элементов. В таком нейтральном пространстве можно играть любые спектакли.

Второй принцип предусматривает сохранение подлинной архитектуры во имя той специфической атмосферы, которую она создает и которая действует на зрителя в определенном эмоциональном ключе. В подобном пространстве сцена и зрительный зал могут быть как стационарными, так и передвижными. Форма сцены в данном случае не играет решающей роли. Главное здесь – эмоциональный фон, заданный конкретной архитектурой. Она, в свою очередь, несколько ограничивает репертуарный диапазон действующего тут театра.

И, наконец, третий принцип предполагает подбор помещений, соответствующих месту действия. Материальная среда спектакля создается здесь не рукой художника, а берется в готовом виде. И если труппа собирается поставить другую пьесу, она ищет другое, подходящее для ее целей помещение. Репертуарные возможности тут практически сужаются до одной пьесы.

**Вопросы для самопроверки:**

1. Что такое трансгрессия?
2. Кто автор книги «Энвайроментальный театр»?
3. О какой актерской технике мечтал Ежи Гротовски?

*Многоцелевые залы*

Совершенствование условий восприятия, приближение действия к зрительному залу, поиски гибких систем пространственной трансформации – таковы наиболее характерные тенденции развития архитектуры традиционной сцены в послевоенный период.

Возрождается идея Изменяемого пространства, которое позволило бы режиссеру в пределах одного помещения получать различные сценические формы. Свое крайнее выражение эта идея нашла в так называемых зданиях многоцелевого назначения, где пространство трансформировалось в зависимости от конкретной цели – постановки спектаклей различных жанров и стилей, организации концертов и других мероприятий, вплоть до спортивных состязаний.

Немецкий инженер Р. Доблхоф в 50-х годах предложил для Малого театра города Штутгарта проект многоцелевого пространства с 18 вариантами трансформации, начиная от классической коробки, арены и японского театра с «ханамити», кончая панорамным кинотеатром, цирком и павильоном студии телевидения. Места для тысячи зрителей он расположил на подвижной платформе, которая свободно перемещается в пространстве. Формообразование различных вариантов осуществляется за счет подвески занавесов, заменяющих капитальные стены. Передвигаются занавесы с помощью мостовых кранов, рельсовые пути которых спрятаны в потолке зала.

Значительно интереснее трансформации, заложенные в театральном зале Центра исполнительского искусства «Лоретте» Хилтон» в Вебстер-колледже (США). Помещение этого Центра было предназначено исключительно для театрально-концертной деятельности: драматического и оперного театров, балета, театра музыкальной комедии, концертов камерной и симфонической музыки, органных вечеров, сольных и хоровых выступлений. И каждому виду зрелища соответствует особая форма театрального пространства.

«Механический театр» Гарвардского университета в Кембридже имеет три вида трансформации: сцена-коробка, сцена-коробка с присоединением к ней открытой площадки в зрительном зале, сцена-арена с двухсторонним обзором.

А Центр изящных искусств Кнокс-колледжа располагает двумя вариантами сцены: традиционной и открытой. В обоих пространственных вариантах зрители остаются на своих местах. Не меняется степень видимости сценических площадок. Но трансформация влечет за собой изменение числа мест. В варианте сцены-коробки амфитеатр могут заполнить 600 зрителей, а при изменении формы сцены их число уменьшается до 450.

В России последнюю попытку создания массового театра с трансформируемым пространством предпринял Н. Охлопков в 1960 году. Сложность пространственной структуры объясняется не только желанием привести ее в соответствие с многообразием постановочных задач. Охлопков стремился достичь постоянного взаимопроникновения сцены и зала. Эффект изменчивости пространственного расположения актеров и зрителей мыслился им не как процесс в перерывах между актами, а как непрерывный в течение действия. Охлопков задумывал сооружение, в котором «полным голосом заговорило бы монументальное, масштабное искусство». Вместе он хотел, чтобы в этом огромном театре, созданном для героической эпопеи, были интимные, камерные сцены для двух-трех исполнителей.

Иными словами, одно пространство должно было отвечать требованиям полярных театральных жанров. В сущности, идея Охлопкова – одна из тех фантазий на тему «идеальной сцены», которые не раз возникали в истории театра.

Практика показала, что изменение пространства легче всего осуществляется в нейтральных залах малой вместимости. Трансформация подобных помещений не требует больших материальных затрат, многочисленного обслуживающего персонала, а в случае ликвидации театра зал может быть без особого труда приспособлен для других целей.

Строительство же крупных театров с трансформирующейся сценической коробкой не оправдало себя по многим причинам. И не только экономическим. Это признали даже американцы, еще недавно так страстно отстаивавшие идею универсального пространства. Так, сценограф Г. Бэй считает театр многоцелевого назначения «сущим наказанием для архитектора и художника». Никто, утверждает он, не может создать пространство, которое с равным успехом «могло бы быть использовано для постановки классической оперы и авангардистского мюзикла».

А ведь для американского театра многоцелевые театральные залы имеют особое значение. Одной из ведущих форм театрального дела в этой стране являются университетские театры. Они имеют особый статус. Это не только помещение для постановки спектаклей силами самих студентов, но и прокатная сцена для профессиональных драматических, оперных и балетных трупп. При довольно скромной финансовой базе проблема гибкости, адаптивности пространства является для них весьма актуальной.

Итак, какие же противоречия выявились при эксплуатации театров с изменяемым пространством? Начнем с того, что архитектура театра, характер интерьера и специфика того или иного театрального жанра взаимозависимы. Для одного театрального жанра требуется атмосфера уюта, интимности, сосредоточенности, для другого – атмосфера праздничности, парадности. Не говоря уже о том, что архитектура в идеале должна отражать эстетические позиции данного творческого коллектива. В универсальных трансформируемых помещениях учесть все эти требования попросту невозможно.

Далее. При изменении формы сцены сам зал остается в принципе неизменным. Изменяется композиция зрительских мест, но не изменяется окру-

жающая среда. И та архитектура, которая естественно воспринималась при одной форме сцены, выглядит довольно нелепо при другой. Возникает и проблема хорошей видимости игровой площадки со всех мест зала в различных вариантах трансформации.

И последнее. Если зрительный зал имеет переменную вместимость, то, на какое количество зрителей рассчитывать площади фойе и других помещений обслуживания? Вопрос далеко не праздный. Мы часто говорим, что театр есть коллективный художник, но забываем при этом, что театр – еще и коллективный зритель. Если существует театр одного актера, то совершенно невозможно представить себе театр одного зрителя. И не только по экономическим причинам.

Коллективное сотворчество актеров и зрителей создает удивительный микромир, соединяя тончайшими духовными связями очень разных людей в крепко спаянное общество. И эта возникшая общность должна сохраняться и вне пределов зрительного зала. Можно заметить, как зрители сами стремятся к этому, гуляя по фойе большими группами. Следовательно, гармоничные отношения зрительного зала и зрительской массы необходимо поддерживать и в предзальных помещениях.

И если зрительный зал при трансформации увеличивается вдвое, значит, и площадь фойе должна возрасти. Тем более при проведении праздничных мероприятий: для массы празднично настроенных людей нужны большие, свободные пространства. Но сделать изменяемым пространство фойе – задача практически невыполнимая. Может быть, имеет смысл вместо универсальных залов строить несколько разных сцен под одной крышей? И тогда многие проблемы архитектурного и визуального порядка отпадут сами собой? Для того чтобы ответить на эти вопросы, необходимо познакомиться с практикой строительства подобных зданий, получивших название «театральный комплекс».

### **Вопросы для самопроверки:**

1. Какие трансформации сцены в Гарвардском университете?
2. Где находится Кнокс-колледж?
3. Что такое многоцелевые залы?

### *Театральные комплексы*

Модель театральных комплексов довольно проста: два-три и более театральных залов со своими сценами объединяются в одном здании. В этом есть не только художественная, но и экономическая целесообразность. Строительство такого здания обходится дешевле, чем постройка отдельных театров. А главное, создаются предпосылки для совместного использования стандартных декорационно-конструкторских элементов, средств малой механизации. Значительная экономия средств достигается и объединением административных и технических служб, производственных мастерских, декорационных складов, транспорта. Но по каким признакам следует объединять театральные помещения?

Чаще всего комплекс составляется из трех сцен: оперной, драматической и студийно-экспериментальной. Так построены польский Национальный театр в Варшаве, «Театральный островок» во Франкфурте-на-Майне, Опера в Сиднее и др. Оперные сцены этих театров представляют собой современные сцены-коробки с большими пространствами и развитой механизацией. Драматические выглядят гораздо скромнее, как по вместимости, так и по мощности механического оборудования. В некоторых производится небольшая трансформация оркестровой ямы и авансцены. Студийно-экспериментальный театр, как правило, имеет нейтральное пространство, трансформирующееся по желанию постановщика. Каждый из театров располагает своим фойе, гардеробом и прочими помещениями, обслуживающими публику.

Первый опыт создания театрального комплекса в СССР был предпринят в Челябинске (1966). Проект предусматривал сосуществование под одной крышей трех театров: драматического, юного зрителя и кукольного, а также помещений Театрального общества со своим зрительным залом и гостиной. Все части комплекса расположены по линии главного фасада здания. Входящие в комплекс театры находятся в абсолютно равном положении. Но Челябинский комплекс – это не просто здание для демонстрации разных спектаклей. В нем реализована идея трех ступеней приобщения человека к театральному искусству: от первого в жизни ребенка кукольного спектакля, через спектакли тюза к театру для взрослых.

Ярославский театральный комплекс составили всего два театра: юного зрителя и кукольный. Архитектура сцены тюза подчинена специфике спектакля для детей: актеры этого театра могут обыгрывать круговые проходы партера и амфитеатра, боковые пространства панорамной авансцены.

Определение пространственных масштабов предзальных помещений становится важной задачей при проектировании зданий, объединяющих несколько театральных залов. Особенно в тех случаях, когда разные театры имеют общие гардеробы и вестибюли. Это подтверждает комплекс, сооруженный в городе Иванове в 1987 году. Грандиозное здание объединило под одной крышей помещения музыкального, драматического и кукольного театров. Все они пространственно изолированы друг от друга и имеют собственные гардеробы и фойе. В театры зрители попадают после того, как пересекут грандиозный общий вестибюль, более уместный во Дворце культуры, чем в театре. И если для публики музыкального театра перепад пространственных воздействий не столь ощутим, то для публики драматического он оказывается довольно сильным.

К числу наиболее крупных театральных комплексов относится здание Национального театра в Лондоне, построенное в 1976 году. Он объединяет в себе три драматических театра с разными формами сцены: сценой-коробкой, пространственной сценой и сценой, напоминающей двор старинной гостиницы. Здание мыслилось как своего рода памятник великому Шекспиру, поэтому тема «шекспировского» пространства получила в нем ведущую роль.



Итак, театральные комплексы стали заметным явлением в современной архитектурной практике. Их строительство сопряжено с рядом проблем: эстетических, организационных, экономических и даже демографических.

Таким образом, вопрос о форме сцены, ее архитектуре есть прежде всего вопрос о характере контакта между актером и зрителем. В свою очередь, характер контакта определяет тот или иной способ художественного воздействия театрального представления. Следовательно, сцена – не просто архитектурно организованное пространство, форма и характер которого не имеют принципиального значения для театра, а один из важных инструментов художественного выражения. Поэтому каждый театральный коллектив выбирает себе ту форму, которая более всего соответствует его идейно-эстетической программе.

Если в прошлые времена форма сцены складывалась под влиянием общих задач театра определенной эпохи, то на пороге XX столетия этот процесс начали стимулировать многочисленные художественные течения. Движение за обновление сцены, за теоретическое обоснование принципов ее формообразования охватило почти все крупные страны Европы. Возглавили это движение носители новой театральной профессии – режиссеры. Сделавшись идейными и художественными руководителями театра, режиссеры стали выступать в роли заказчика той сцены, которая отвечала бы их программе.

Театральные архитекторы, бывшие до этого момента генераторами новых идей, уступили свои позиции и пошли вслед за режиссурой. Правда, и в начале XX века не было недостатка в оригинальных предложениях архитекторов. Но все они, как правило, остались в области теории. В конкретные постройки воплотились только те проекты, которые разрабатывались по заданию режиссуры.

Конечно, возникшие новаторские сцены основывались на уже известных приемах решения театрального пространства, но эти приемы были заново осмыслены и решительно развиты в соответствии с художественными целями тех или иных режиссеров.

Вне потребностей режиссуры любая, даже очень интересная и здравая архитектурная идея остается мертвой схемой. Попытки некоторых деятелей архитектуры самостоятельно решать вопросы пространственной организации театра, прогнозировать виды театрального зрелища, как правило, оказываются непродуктивными. Не учитывая реальных нужд театра, они, естественно, не находят сочувственного отклика у тех, кому адресованы.

Поэтому в изучении архитектуры сцены XX века следует опираться на творческий опыт режиссеров, которые внесли наиболее весомый вклад в процесс формирования современных представлений о театральной сцене.

### **Вопросы для самопроверки:**

1. Перечислите самые знаменитые театральные комплексы.
2. Какие театры объединяет Ивановский театральный комплекс?
3. В каком году был построен Лондонский комплекс?

## Лекция № 6

### Способы решения сценического пространства

#### План:

1. *Повествовательная декорация*
2. *Метафорическая декорация*
3. *Живописная декорация*
4. *Игровая декорация*
5. *Динамическая декорация*
6. *Драматургические функции декораций*

Декорация – создание на сцене живописными, изобразительными, архитектурными средствами зрительного образа действия. Само происхождение термина указывает на живописную функцию декорационной инфраструктуры.

В наивном понимании декорация – это полотно заднего плана, чаще всего представляющее иллюзионную перспективу и помещающее сценическое место действия в заданную среду. Это, однако, касается только определенной эстетики – натурализма XIX века. Отсюда попытки критиков расширить смысл термина, заменить его другими: сценография, изобразительность, устройство сцены и т.д.

Сценическое пространство обладает способностью к трансформации, к изменению во времени, к всевозможным преобразованиям с помощью света. Материал театрального художника – пространство, свет, время, движение – неосязаем, его нельзя потрогать руками, как, например, холст или мрамор. Он раскрывается только в ходе спектакля.

Эскиз или макет декорации, взятые вне театра, сами по себе есть по существу произведения изобразительного искусства – до тех пор пока они не будут переведены на сцену и не станут органичной частью единой синтетической структуры спектакля.

Но и сценическое пространство само по себе ничего не выражает. До прихода художника это всего лишь нейтральное пространство, в котором в отличие от пространства, отданного зрителям, будут играть актеры.

Преобразования нейтрального пространства в пространство образное и есть чудо искусства, творимое театральным художником.

Существуют некие общие способы решения сценического пространства, выработанные многолетним опытом театра. Необходимо помнить, что всякие разделения декорационного искусства на те или иные направления, приемы, способы решения сценического пространства условны. В реальной же практике художников театра все они очень часто пересекаются, взаимодействуют, взаимообогащаются, выступают в сложном, неожиданном, смелом синтезе.

#### *Повествовательная декорация*

Повествовательная декорация воспроизводит на сцене картину реальной жизни и с большей или меньшей степенью подробностей, обобщенности,

условности повествует об окружающей героев пьесы обстановке. Сценическое пространство при этом превращается художником в реальное пространство того места, где происходит действие спектакля.

Основы повествовательной декорации разработал В. Симов – художник многих спектаклей К.С. Станиславского. Художники не перестают к ней возвращаться – каждый по-своему, порой в сценических формах даже совсем и непохожих на то, что когда-то делали Станиславский и Симов.

Одна и та же пьеса может быть раскрыта с помощью различных видов повествовательной декорации. Выбор того или иного решения сценического пространства, той или иной меры условности зависит от трактовки пьесы и характера идейно-художественных контактов со зрителями, которые в каждое время и в каждой стране устанавливались заново и сугубо индивидуально.

Повествовательная декорация может раскрывать спектакли самых различных жанров.

Пронизаны обостренным драматизмом и глубочайшим психологизмом лучшие сцены спектакля «Николай Ставрогин» по Ф.М. Достоевскому, поставленного В.И. Немировичем-Данченко и художником М. Добужинским в 1913 году.

В радостную беззаботную атмосферу комедии «Хозяйка гостиницы» К. Гольдони вводила декорация А. Бенуа. Художник залил сцену жарким итальянским солнцем, которое пробивалось через двери столовой и через большие окна комнат.

Повествовательная декорация может быть доведена до гротеска и гиперболы, если этого требует замысел спектакля. Таким спектаклем на сцене МХАТ было «Горячее сердце» А.Н. Островского в постановке К.С. Станиславского и художника Н. Крымова (1926).

В оперных постановках художника Ф. Федоровского повествовательная декорация обретала монументально-обобщенные формы. Музыкальный театр был стихией этого художника. Федоровский продолжал в советском театре традиции русских оперных декораторов – он был учеником К. Коровина и М. Врубеля. Федоровский мастерски соединял живопись с архитектурными объемами. Своим творчеством он утверждал так называемый живописно-объемный метод. Этот метод, по словам самого художника, «стремится сложные архитектурные объемы, построенные в несколько планов, ритмично связанные друг с другом, донести до зрителя как единое целое, создавая иллюзию реальности».

Художник может повествовать не только о реальных местах действия. Иногда ему приходится оформлять сказочные, фантастические спектакли, и тогда он создает повествовательную декорацию, рассказывающую о вымышленной обстановке действия.

Такие декорации создал Н. Акимов к спектаклям «Тень» (1940) и «Дракон» (1944) по пьесам Е. Шварца. Эти спектакли были поставлены на сцене Ленинградского театра комедии, главным режиссером которого был сам Акимов.

Таким образом, повествовательная декорация может быть самой различной. Практически возможности художника здесь безграничны. В каждом спектакле повествовательная декорация иная не только потому, что непохожи места действия, в которых разворачиваются события той или иной пьесы и о которых рассказывает художник. Характер повествования зависит от режиссерского замысла спектакля, от тех «условий игры», которые заключают между собой театр и зрители.

В одном случае художник предлагает зрителю сценическую картину жизни, показываемую во многих характерных подробностях, убеждающую достоверными деталями быта. В другом спектакле достаточно немногих лаконичных намеков для того, чтобы сценическое повествование рассказало зрителю то, что ему необходимо знать о месте действия.

### **Вопросы для самопроверки:**

1. Что такое декорация?
2. Назовите художников, создававших повествовательные декорации?

### *Метафорическая декорация*

В отличие от повествовательной декорации, которая различными способами создает образ места действия, декорация метафорическая предлагает зрителю обобщенный образ всего спектакля в целом. Художник стремится раскрыть пьесу через пластическую метафору. Эта декорация-метафора может быть выражена самыми различными средствами и по разному взаимодействовать с актерами.

Образы-метафоры как бы поднимаются над повествованием, они наполнены страстным пафосом, созданы активной творческой энергией. Таким было искусство В. Маяковского и В.Э. Мейерхольда, С. Эйзенштейна и С. Прокофьева, Е. Вахтангова и А. Таирова.

Декорации-метафоры появились на сценах театров, которыми руководили Мейерхольд и Таиров.

Мейерхольд искал пути к созданию острого, политически направленного, публицистически страстного театра. Он стремился к непосредственным контактам со зрительным залом, к образам броским, беспокойным, вздыбленным. Он первый в 1918 году поставил пьесу «Мистерия-Буфф» Маяковского, в которой сам поэт играл несколько ролей и был сорежиссером. А спустя два года Мейерхольд осуществил постановку пьесы «Зори» Э. Верхарна. Художником был молодой В. Дмитриев. Создавая метафорический образ спектакля, он использовал выразительные средства кубофутуризма. В. Дмитриев расположил на сцене серебристо-серые кубы, стоя на которых вдохновенно декламировали, распростерши руки, актеры. «Сочетание рассеянных дисков, натянутых канатов и треугольников, повисших в воздухе, - по свидетельству кинорежиссера С. Юткевича, - вдруг придавало какое-то космическое дыхание всему происходящему на сцене, и возникало то ощу-

щение катаклизма, катастрофы, то образ искореженной земной коры, который сопутствует великим потрясениям и грозным социальным конфликтам».

Если Мейерхольд всегда стремился к острому контакту со зрителями и его метафоры были наполнены бьющей через край энергией, то в Камерном театре Таирова связи с современностью носили более опосредованный характер. Этот театр родился в 1914 году, когда шла первая мировая война. «Покажите нам жизнь иного, большого масштаба, иных, большого масштаба, людей», - призывал Таиров в своем манифесте. Художники постановок Таирова создавали обобщенные пластические метафоры особого, неповторимого мира каждого конкретного спектакля. Главное внимание обращалось на разработку пола сцены, который Таиров считал своего рода «клавиатурой» для движущихся актеров. В пластическом ритме площадок, ступеней, кубов, которые определяли во многом характер актерского движения, а соответственно и образный ритм спектакля, заключался один из важнейших элементов единого метафорического образа.

В 1933 году состоялась премьера «Оптимистической трагедии» В. Вишневского. Это был спектакль, который стал вершиной поисков А. Таирова и который вошел в золотой фонд советского театра. Оформление было решено художником Рындиным с мужественной лаконичностью и огромной эмоциональной сосредоточенностью. Единый образ – обобщенная пластическая метафора складывалась из центрального барабана и взволнованной линии огибающего его сзади трехступенчатого амфитеатра, играющего то как палуба корабля, то как вираж дороги, стремительно убегающей вдаль, в будущее. Суровые строгие линии амфитеатра, его гладкие плоскости в сочетании с тревожным, раскрытым во всю сцену простором неба давали ощущение эпической масштабности.

«Небо, Земля, Человек – к такому триединому символу стремился Таиров, этого добивался и я», - вспоминает В. Рындин.

Совсем иной строй пластических метафор присущ спектаклям Тышлера. Этому художнику свойственны ассоциативность мышления, любовь к иронии, к пластическому парадоксу, к гротеску. В работах Тышлера жива поэтика балагана, ярмарочного представления, разыгрываемого на площади. Художник чувствует себя в родной стихии, когда делает спектакли, так или иначе пронизанные фольклорными мотивами.

Стихия площадного театра ликующе восторжествовала в «Мистерии-Буфф» (Театр Сатиры, 1957). Пластической метафорой стал земной шар, опоясанный галереями-дорогами с перильцами, в которые воткнуты красные флажки. Шар раскрывал пылающий огнем ад, в раю окутывался пухлыми облаками, а в патетические моменты весело кружился на фоне чистого голубого неба.

Сценическая площадка для Тышлера служит местом, где он устанавливает свою декорацию – законченное пластическое произведение искусства, имеющее свой внутренний ритм, свой пол, потолок, свое собственное пространство. Исходя из этих принципов художник создал свои лучшие декорации и в первую очередь пластические метафоры шекспировских постановок.

Для «Короля Лира» (1935) Тышлер сочинил замок, стоящий на деревянных скульптурах и распахивающий свои кирпичные, украшенные барельефами стены как створки чудесной старинной шкатулки. Эти же створки захлопывались перед отверженным Лиром, не пуская его в собственный дом. В «Ричарде III» 1935 года были три крепостные башни, стоящие на кирпичных конусах с острями, воткнутыми в пол площадки, и заканчивающиеся такими же конусами, на вершинах которых торчат страшные химеры. Пластическим образом «Сна в летнюю ночь» стало гигантское дерево, раскинувшее ветви во все стороны. На этих ветвях различные площадки, между ними – лестницы, переходы, мостки...

Метафорическая декорация прочно вошла в арсенал современного театра. Она широко применяется художниками разных стран. Она обретает самые несхожие формы и предполагает широкий круг ассоциаций. У настоящего художника метафорическая декорация всегда несет в себе элемент неожиданности и в то же время точности образного обобщения по отношению именно к данной пьесе, к данному спектаклю.

#### **Вопросы для самопроверки:**

1. У какого режиссера впервые появилась метафорическая декорация?
2. Назовите художников, создававших метафорические декорации?

#### *Живописная декорация*

Это такая декорация, где живопись выступает как основное средство выразительности. Живописная декорация имеет в русском театре богатейшую традицию – ее формировали в начале XX века столь разные художники, как В. Васнецов и М. Врубель, В. Поленев и В. Серов, К. Коровин и А. Головин, А. Бенуа и Л. Бакст.

Живописная декорация имеет дело прежде всего с плоскостью, на которой художник пишет самые различные изобразительные сюжеты. Это может быть пейзаж или интерьер, которые художник-повествователь постарался бы перевести в три измерения, построить. Это могут быть также и какие-либо условные декоративные мотивы, создающие изобразительный фон для действия спектакля.

Наконец, художник способен на плоскости задника, занавеса или специальной заставки активно выразить языком живописи или графики идею спектакля, создать емкую изобразительную метафору. Словом, живописная декорация открывает перед художником бесконечное множество сценических решений.

Особенно часто встречается живописная декорация в постановках опер и балетов, но она может быть интересно использована и на драматической сцене.

Целую сюиту из специальных живописных занавесов сочинил А. Головин для спектакля «Маскарад» М. Лермонтова, поставленного Вс. Мейер-

хольдом в 1917 году на сцене Александринского театра. Для каждой картины был свой занавес, который как бы вводил зрителей в атмосферу последующего действия. Для сцены маскарада занавес был яркий, красно-зеленый, прихотливо-узорчатый, разрезной, звенящий бубенцами. Картине «Бал» предшествовал занавес с холодным, блестящим серебристо-голубым рисунком. Умиращую Нину закрывал белый кружевной занавес, а финальную сцену сумасшествия Арбенина – траурный черный тюль с погребальными венками. Имелся еще так называемый главный занавес – черно-красный, с картами, который проходил через весь спектакль как своего рода изобразительный лейтмотив, как трагическая таинственная тема маскарада.

Театр для Головина был праздником, где нет места повседневности и обыденности. Этот театр воздействовал прежде всего эстетически – своей красотой и гармонией.

Создавая атмосферу спектакля-праздника, Головин оставлял на время действия горящие люстры зрительного зала и делал его праздничное убранство выразительным компонентом спектакля, писал или строил специальные порталы, соединяющие архитектуру зрительного зала с декорацией на сцене. Каждая деталь костюма, реквизита, мебели отделялась как произведение искусства.

Мастера театра каждый по-своему развивают приемы живописной декорации.

Ю. Пименов любит покрывать рисунком и живописью все кулисы и падуги. Его живописные занавесы – это рассказы о судьбе героев спектакля, как бы концентрирующие в изобразительном образе и философски осмысляющие самое существо происходящего на сцене.

Очень интересно использовал живописные панно художник П. Вильямс. Одной из первых его постановок был «Пиквикский клуб» Ч. Диккенса на сцене МХАТ (1934). Художник написал целые картины с человеческими фигурами, в которых остро, гротесково раскрывал сатирическую тему спектакля. В прологе панно показывало чинное заседание незадачливых членов клуба под все заглушающий рев оркестра, репетирующего на балконе прямо над головой заседающих. Показывая комнату Пиквика, Вильямс написал всю ее обстановку как бы отраженной в огромном зеркале, по сторонам которого висят комические портреты хозяев. Методами сатирического портретирования художник пользовался и в других сценах.

Лучшие спектакли Вильямса были осуществлены на сценах Большого и Ленинградского театра оперы и балета имени С.М. Кирова. Особенно прославился художник как мастер балетной декорации. Здесь находили применение присущие искусству Вильямса элегантность, красочность, великолепие, которые ярко проявились в оформлении балетов С. Прокофьева «Ромео и Джульетта» (Ленинградский театр оперы и балета имени С.М. Кирова, 1940) и «Золушка» (ГАБТ, 1945).

Воссоздавая на сцене ту или иную жизнь, театральный художник совершенно правомерно привлекает материалы живописи тех мастеров, которые эту жизнь глубже всего выражали. Иногда это даже бывают прямые ци-

таты. В. Рындин, оформляя «Дон Карлоса» Дж. Верди (на сцене Кремлевского Дворца съездов, 1963) вводил в декорацию полотна великого испанского живописца Эль Греко. Э. Стенберг, решая балет «Двенадцать» В. Тищенко (Ленинградский театр оперы и балета имени С.М. Кирова, 1964), опирался на опыт Ю. Анненкова, первого иллюстратора поэмы А. Блока. Знаменитая «Герника» П. Пикассо стала занавесом спектакля «Ночная повесть» А. Арбузова (МХАТ, 1966), оформленного А. Гончаровым.

Открывая перед художником большие возможности, живописная декорация становится особенно ценной в тех случаях, когда спектакль ставится в материально трудных условиях. Иногда художник из-за очень плохой и неудобной сцены или отсутствия средств не в состоянии построить повествовательную или метафорическую декорацию, полностью раскрывающую его замысел. Интересно найденный в эскизе образ порою на сцене выглядит бутылочно, аляповато, иначе говоря, погибает. Тогда художнику лучше обратиться к живописной декорации, которая позволит, хотя бы на плоскости задника, но непосредственно донести до зрителя изобразительный образ спектакля.

### **Вопросы для самопроверки:**

1. Для какого спектакля была создана сюита живописных занавесов?
2. Назовите художников, создававших живописные декорации?

### *Игровая декорация*

Корни игровой декорации уходят в века, в традиции народного искусства, когда представления давались бродячими актерами на площадях, в гостиничных дворах, на повозках и т.д. Оформления как некоего самостоятельного целого не было, его создавали необходимые для действия предметы, приносимые на сцену самими актерами и возникающие нередко в порядке импровизации.

К опыту такого театра обратился в начале 20 века Вс. Мейерхольд. Он вернул сценическому искусству забытые приемы народного искусства, которые теперь вошли в палитру современного театра.

Ставя «Поклонение кресту» Кальдерона (Башенный театр, Петербург, 1910), Мейерхольд вместе с художником Ю. Бонди ввел в спектакль так называемых слуг просцениума – в данном спектакле соответственно пьесе они были монастырскими отроками. Эти отроки на глазах у зрителей меняли декорации. Под унылый звон колоколов они приносили на сцену и устанавливали большие белые ширмы с рисунками святых. Это была декорация католического монастыря.

Принципы игровой импровизационной декорации получили воплощение в знаменитом спектакле Е. Вахтангова «Принцесса Турандоот» К. Гоцци (1922). Художником был И. Нивинский. Спектакль начинался с выхода к зрителям актеров во фраках и вечерних платьях. Это был так называемый па-



рад-представление актеров. Затем открывался занавес, и актеры на глазах у зрителей «превращались» в персонажей спектакля – под звуки вальса, весело, непринужденно они меняли свой облик с помощью лежащих на сценической площадке служебных вещей. Кусок материи становился плащом, накинутым поверх фрака, костяной нож для книг – засунутым за пояс кинжалом. Полотенце закручивалось на голове как чалма, абажур надевался на голову как корона императора. Платяная щетка, привязанная к кашне, оказывалась бородой мудреца. Весь этот маскарад совершался как озорная импровизация. Декорация играла вместе с актерами, была легка, изящна, иронична, жила в общем комедийном ритме спектакля.

Интересные эксперименты с игровой декорацией проводил В. Рындин, сделавший в 30-е годы ряд спектаклей для детского театра. В этом театре игровые декорации оказались особенно органичными и помогали создавать атмосферу веселой радостной игры. Например, среди действующих лиц пьесы «Как бабка Авдотья в колхоз записалась» В. Любимовой (1930) была корова в шоколадных пятнах с ромашкой в зубах, которая лиха танцевала, помахивая хвостом.

Из детского театра Рындин принес идеи игровой декорации на сцену взрослого театра имени Е. Вахтангова, где удачно применил их при постановке «Много шума из ничего» В. Шекспира (1936).

Наиболее последовательно принципы игровой декорации используются в московском Театре драмы и комедии. В поэтическом представлении «Послушайте!» (1967), составленном из стихов В. Маяковского и раскрывающем сложный образ поэта революции, художник Э. Стенберг главным элементом оформления сделал кубики. Из них сами актеры весело и энергично складывают те или иные сооружения. Каждый кубик – это буква, все вместе они – алфавит. Буквы-кубики сначала находятся в хаотическом беспорядке, они разбросаны по сцене, висят в воздухе. Затем, словно силой поэтического воображения, они организуются в те или иные слова-образы.

#### **Вопросы для самопроверки:**

1. Кто из художников оформлял спектакль «Поклонение кресту»?
2. Вспомните живописные работы В. Рындина.

#### *Динамическая декорация*

Динамическая декорация на первый взгляд имеет много общего с архитектурно-пространственными решениями, основанными на движении. Но есть и существенное отличие, которое позволяет выделить динамическую декорацию как особый способ решения сценического пространства. Это отличие в принципиально иной функции движения.

В динамической декорации движение – главное выразительное средство, непосредственно создающее образ спектакля.

Открытие огромных образных возможностей, которые таит в себе сценическая кинетика, было впервые сделано в 20-х годах в спектаклях Вс. Мейерхольда. В сатирическом обозрении «Д.Е.» (1923) сценическое пространство

организовывалось с помощью движущихся стен, которые находились на разных планах и перемещались параллельно рампе. Эти стены во многом определяли ритм спектакля, они «действовали» наравне с актером и вместе с ним. В «Ревизоре» (1926) образным приемом Мейерхольд сделал выезжающие на зрителя площадки, фоном действия служил полукруг стены красного дерева, сплошь состоящей из дверей. Эти двери раскрывались и пропускали движущуюся площадку, которая, словно из глубины прошлого, выносила к зрителю достоверный кусок гоголевской России – с подлинными диванами, креслами, свечами и т.д. В эпизоде «Взятки» играли все 11 дверей стены, из-за которых высовывались руки дающих взятки чиновников.

По мере развития сценической техники перед динамической декорацией открываются все новые и новые возможности.

#### *Драматургические функции декораций*

Французский театровед Патрис Пави в «Словаре театра» выделяет некоторые драматургические функции декораций.

- Иллюстрация и изображение элементов, предположительно существующих в драматургическом универсуме: художник выбирает несколько предметов и мест, содержащихся в тексте.

- Свободное конструирование и изменение сцены, рассматриваемой как игровой механизм: теперь декорации лишь совокупность планов, переходов, конструкций, представляющих для актеров подмости.

- Субъективизация сцены, расчленяемой не относительно линий и масс, но в соответствии с цветом, светом, впечатлениями реальности, которые играют суггестивную роль в создании атмосферы сновидений, фантазмагорий на сцене и в восприятии зрителя.

Патрис Пави предлагает следующую типологию декораций:

*Декорация звуковая* – способ описания обстановки пьесы с помощью звуков.

*Декорация конструируемая* – основные архитектурные планы реализуются в пространстве с учетом деформаций, необходимых в оптической системе театра.

*Декорация симультанная* – постоянная декорация, видимая в течение целого спектакля и распределенная в пространстве, когда актеры играют одновременно или поочередно, нередко заставляя публику перемещаться с одного места на другое.

*Декорация словесная* – описанная или представленная не с помощью визуальных средств, а с помощью комментария персонажа.

В современном театре декорация берет на себя ответственность за спектакль в целом, становясь его внутренним двигателем. Декорация заполняет все пространство как в силу своей трехмерности, так и в силу означивающих пустот, которые она умеет создавать в сценическом пространстве.

#### **Вопросы для самопроверки:**

1. Что является главным в динамической декорации?

## 2. Каковы драматургические функции декораций (по Патрису Пави)?

### Лекция № 7

### Западноевропейский костюм в театре

#### План

1. *Античный театральный костюм*
2. *Театральный костюм Средневековья и Возрождения*
3. *Западноевропейский костюм XVII-XIX веков*

#### *Античный театральный костюм*

##### **Древнегреческий костюм**

Древние греки считали человека «мерой всех вещей», и поэтому одежде они делали «по человеку». Это предопределило легкость и гармоничность форм античного греческого костюма. Особенности его являются: закономерность, организованность, пропорциональность и целесообразность.

Одежда грека состояла из двух кусков ткани. Костюм из них не выкраивался, а составлялся искусственным сочетанием складок. Нижняя одежда – рубашка, верхняя – плащ. Делались они из превосходной шерсти или из льна и носились соответственно времени года.

Мужской плащ – гиматий – запахивался через левое плечо на спину и пропускался справа под мышкой, чтобы сделать свободными движения правой руки; свободный конец закреплялся на левом плече. Одежда у греков была разных цветов, но белый гиматий считался праздничным и его могли носить только свободные люди. Он украшался по подолу каймой изящного орнамента.

Мужская рубашка – хитон – представляла собой кусок материи, сложенный пополам, с прорезом на сгибе для руки, и сшитый на противоположной стороне – с прорезом для другой руки. Наверху хитон схватывался на плечной пряжкой, на талии стягивался поясом.

Греческие ораторы и актеры воздевали руки к небу, перебрасывали с плеча на плечо свободные концы одеяния, закутывались в драпировку. Но движения их были неспешны и полны достоинства, так как сама форма драпированной одежды способствовала выработке у греков гордой осанки.

Костюмы греческих женщин были подобны мужским и подчинялись тем же эстетическим требованиям, однако они были более закрытыми. Чтобы придать фигуре стройность, гречанки стягивали грудь специальным бинтом – страфионом, а талию туго охватывали куском ткани наподобие корсета.

Верхняя одежда женщин называлась пеплос. По форме и способу драпировки пеплос напоминал хитон, но был длиннее, с большим количеством складок и орнаментом.

Облик гречанки дополняла изысканная прическа. Женщины носили длинные волосы, уложенные в коримбос. Иногда волосы укладывались в сетку или надевали на голову стефану.

Головные уборы греки носили в основном в непогоду или во время путешествий. Круглая фетровая шляпа с широкими полями и низкой тульей – петасос – наиболее распространенный головной убор. Ее носили также на ремешке, отброшенной за плечи. В такой шляпе, но с маленькими крыльями, изображали Гермеса. Другим видом головного убора был пилос – подобие чепца из кожи, соломы или меха для защиты от солнца и плохой погоды.

В классический период мужчины носили короткие волосы, круглую бородку и усы. Юноши брили лицо, у них были длинные завитые локоны, подхваченные металлическим обручем – филле. Греки считали бороду достоинством мужчины. Скульпторы изображали великих людей с молодым лицом, возраст же подчеркивали бородой.

Гречанки носили головные уборы редко, прикрываясь в непогоду верхним краем гиматиона. Танагрские статуэтки изображают девушек в круглых соломенных шляпах – фолиях, предохраняющих лицо от загара.

Облик греческих женщин дополняли прическа и украшения. Обильные, пышные, длинные волосы были одним из первых признаков женской красоты в Древней Греции. За ними тщательно ухаживали, умащивали душистыми маслами, их причесывали самыми сложными способами и укрепляли на голове с помощью больших головных шпилек или повязок и обручей различной формы (диадем). Самыми красивыми считались светлые волосы, поэтому окраска волос не была чем-то необычным. Искусные греки изобрели не только фальшивые косы, но и даже парики, которые неоднократно высмеивали в комедиях.

Обычно прическа греческих женщин несколько закрывала лоб и обрамляла лицо. Высокий лоб не считался признаком красоты. Формой и линией прически стремились создать впечатление более длинной, а поэтому и более гибкой шеи, от чего гречанки казались особенно грациозными.

В античной Греции возникли основные типы причесок, которые затем многократно повторялись. Первоначально свободно завитые, ниспадающие на плечи волосы, начали укладывать в сложные узлы и косы, положенные вокруг головы и закрепленные лентами, венками, шпильками и гребнями. Греческий узел сохранился и в наши дни. Это расчесанные на прямой пробор волосы, завитые волнами, низко опущенные на лоб и вдоль щек, сзади приподнятые и уложенные узлом на затылке.

Аристократки имели в своем гардеробе красиво украшенные ручные зеркала, веера, зонтики от солнца из полотна, а позднее из шелка, пояса из драгоценных металлов, булавки из золота и слоновой кости, ожерелья, браслеты и перстни. Украшениями к прическе служили также сетки из золоченых шнуров, гребни, нимбы – хлопчатобумажные ленты для волос, вышитые золотом. Разнообразные виды украшений свидетельствуют не только об утонченном вкусе, но и технической зрелости той эпохи.

### **Вопросы для самопроверки:**

1. Отличительные особенности древнегреческого костюма.
2. Что такое хитон, пеплос, стефана?

### **Древнеримский костюм**

Одежда, которую носили римляне, была подобна древнегреческой, но римляне всегда свой костюм сшивали, отдавая предпочтение белой ткани.

Традиционная римская одежда состояла из тоги и туники. Туника надевалась непосредственно на тело и напоминала греческий хитон, отличаясь от него тем, что в хитон заворачивались, а тунику одевали через голову.

Тога представляла собой род широчайшего плаща. Этот кусок ткани в длину превышал человеческий рост в 2-3 раза, что давало возможность разнообразить складки. Тога «строилась» следующим образом; набрасывалась на левое плечо спереди назад, затем, обнимая спину, проходила справа под мышкой наперед и закидывалась через левое плечо на спину; середину из-за спины выдвигали на правое плечо, а спереди вытягивали левый, начальный конец, волочившийся по земле, и выпускали наперед углом, красиво свесившимся из-за пазухи.

При «построении» тоги больше всего заботились о красоте складок, доводя работу до скрупулезности: складки гладили, расправляли щипчиками; свинцовыми гирьками и кисточками оттягивали книзу. В Древнем Риме по тому, как была задрапирована тога, судили не только о культуре, но и об образованности человека, на котором она была надета.

Неотъемлемой частью одежды каждого порядочного римлянина была обувь, снимать которую считалось неприличным даже дома. Обувью служили сандалии или полусапоги. Обувь изготавливали из кожи различных цветов и украшали серебряными и золотыми бляшками.

Женский костюм по своему характеру и силуэту был также схож с мужским. Нижней и домашней одеждой служила туника, обычно шерстяная. Туника была длинной и довольно широкой, обычно ее опоясывали. Поверх туники женщины надевали столу, которая немного напоминала тунику; к ее подолу пришивали плиссированную оборку – институ. Стола могла быть без рукавов или с недлинными рукавами, подпоясывали ее под грудью. Поверх нее надевали плащ паллу.

Драпировка составляла основу римского женского костюма вплоть до III-IV вв. н. э., пока легкие и тонкие греческие и ассирийские шелка не заменили тяжелые восточные ткани с крупным рисунком.

Женская туника по крою не отличалась от мужской. Поверх туники знатные римлянки носили столу, более широкую и длинную, чем туника. Сочетание туники и столы решалось комбинацией разной фактуры и плотности тканей, длины рукавов и декоративного оформления столы. По низу столы обшивали плиссированной оборкой. Стола подпоясывалась с напуском, который создавал определенные пропорции.

Верхней женской одеждой был драпирующийся плащ— палла. Голову покрывали вуалью или краем паллы.

В качестве верхней одежды женщины носили также пенулу. В цветовой гамме женского костюма преобладали сочетания тонов коричневого с золотисто-желтым, лилового с зеленым, голубого с серым. Основными видами отделки и украшений служили вышивка, бахрома, ювелирные изделия из золота, жемчуга, драгоценных камней.

В III-IV вв. меняется представление о красоте фигуры женщины. Развитые формы, подчеркнутые пропорции, выявляемые драпированной одеждой, заменяются плоскими статичными формами, которые создает закрытая одежда из тяжелых неэластичных тканей.

Простая гармоничная прическа римлянок, сохранявшая греческие традиции, сменяется в период Империи высокой прической на веерообразном каркасе, накладками из искусственных волос.

Обувь римлянок — мягкие башмаки из цветной кожи, отделанные вышивкой или металлическими бляшками. Прически римлянок отличались разнообразием. Самой интересной была прическа из локонов, уложенных на каркасе, напоминающем русский кокошник; остальные волосы заплетались в косу и укладывались на затылке в виде корзинки.

#### **Вопросы для самопроверки:**

1. Основное отличие греческой одежды от римской?
2. Что такое тога, туника, палла?

### ***Театральный костюм Средневековья и Возрождения***

#### **Средневековый театральный костюм**

Период господства церкви над всей духовной деятельностью человека определил сложность эпохи Средневековья, социальные границы ее и эстетическое кредо. Человеческое тело, а женское особенно, было недостойно изображения, а тем более любования. Костюм облек тело в сложное сооружение из каскада складок, блеска тканей, тяжести меха и украшений.

Из наиболее общих принципов декоративного оформления одежды эпохи средневековья можно выделить следующие:

- 1) отделку горловины, низа изделия, низа рукавов и линии соединения проймы с рукавом вышивкой, мережкой, бейками (из дорогой отделочной ткани), фестонами, мехом горносталя, куницы;
- 2) использование в одежде ярких, контрастных сочетаний цветов (зеленых, красных, синих, желтых);
- 3) появление в отделке костюма объемной орнаментации — лент, бахромы, кистей;
- 4) украшение ткани золотыми и серебряными бубенчиками (в хронике того времени рассказывается, что на одном из турниров на рыцаре звучало сразу 500 бубенцов, прикрепленных к одежде, обуви, шляпе);
- 5) появление перчаток, украшенных драгоценными камнями и золотом;
- 6) подчеркивание отделкой (в общей композиции костюма) значения детали, узла (например, шнуровка с лентами).

В период раннего средневековья наиболее распространенными материалами были лен, домотканый холст, сукно, мех, кожа, восточный и византийский шелка. Расцвет ремесленного производства в городах в готический период привел к развитию ткачества, расширению ассортимента и повышению качества тканей, разнообразию их орнаментации. Получают распространение шелк, парча, бархат, эластичные сукна.

Великолепную шерстяную ткань — шарлах — преимущественно красного цвета изготавливали в Англии, Нидерландах. Бархат — ткань с льняной основой и хлопковым утком — в Германии. Лучшим сортом шелка был пурпур, изготавливаемый в Венеции.

Цветовая гамма яркая, чистая: огненно-красный, карминовый, небесно-голубой, травянисто-зеленый. В период поздней готики в костюм проникают своеобразные темные и приглушенные цвета. Например, цвет фов — рыжеватого-бурый.

Ткани были преимущественно гладкие. Затем становятся модными набивные и тканые узоры с эффектами тиснения, украшенные золотой и серебряной нитью. Рисунок — изображение в круге или ромбе точек, крестов, геральдических животных, птиц с серебряными крыльями и золотыми зубами. С XV в. модны растительные узоры: плоды граната, тюльпаны, гвоздики, розы. Готическая роза — символ молчания и любви — состояла из семи лепестков с толстыми стеблями и зубчатыми листьями, которые переплетались в узор с гранатами (также символ любви), ананасами и другими пышными растениями. Фон и орнамент всегда резко контрастировали по цвету. Горизонтальная кайма византийского типа вытесняется узором по всей поверхности ткани. Рыцарские турниры, их экипировка — латы, штандарты и гербы — в своем пестроцветии и ассиметрии рисунков породили костюмы, так и называвшиеся — «гербовыми». «Прекрасная дама», которой посвящали турнир, надевала платье, повторяющее цвета и изображения герба.

Ношение лат, в свою очередь, заставило мужской костюм сделаться узким, плотно прилегать к телу, предохраняя его от давления металла. Так родилась основа мужского костюма — пурпуэн (стеганка) и узкие штаны-чулки.

Знатная женщина была одета в платье — «роб» с узким лифом, талия которого кончалась сразу под грудью. Юбка с широким поясом, длиной своей превышавшая рост, ниспадала, оканчиваясь довольно большим шлейфом.

Рукава узкие или широкие. В первом случае они кончались раструбом, прикрывающим большой палец руки, во втором — могли быть разной ширины и украшены мехом, аппликацией из сукна, подшиты парчой или тканью другого цвета.

В XV веке к такому платью чаще всего надевали чепец — эннин. В него забирали волосы, а часть волос со лба сбривали, чтобы увеличить его размеры. С чепца свисало прозрачное покрывало, ниспадающее до пят.

Королевский убор дополнялся сюркотом — верхним платьем без рукавов, отделанным шкурками горноста. Сюркот — одежда обязательная в торжественных случаях; он свободно ниспадал с плеч и плотно прилегал к торсу.

Поверх сюркота надевались плащи – прямоугольные и подкройные, надевающиеся через голову, подбитые мехом и разноцветной тканью. На плащах могли быть нашиты гербы, что необычайно эффектно выглядит со сцены.

Мужчины намного превзошли женщин в фантазии и разнообразии туалетов. Тугие штаны-чулки из сукна плотно обтягивали ногу и бедро. Они часто шились из половин разных цветов. Так, одна нога могла быть украшена штаниной полосатой – красной и зеленой, а другая – целиком желтая.

Дублет (стеганка, пурпуэн, жакет) – плотно обтягивающий грудь, стягивался на талии тонким поясом. Подложенные плечи расширяли грудь и делали затянутую талию по-девичьи тоненькой. И только верхние одежды – тапперт (плащ с рукавами) и гуппелянд (плащ без рукавов) – были большие, собранные в громоздкие складки на спине, с рукавами, ниспадающими крыльями по бокам, с изрезанными краями суконных накидок. Целая феерия самых разных шляп и беретов с закинутыми на плечо концами разноцветных тканей дополняли костюм.

#### **Вопросы для самопроверки:**

1. Основные черты декоративного оформления средневекового костюма.
2. Что такое сюркот, гуппелянд, тапперт, эннин?

#### **Костюм эпохи Возрождения**

Интерес к человеку в эпоху Возрождения создает свой новый идеал красоты, новый облик и, естественно, новую оболочку – костюм, над созданием которого трудятся не только портные, но и многие художники века.

##### **Италия**

Верхняя одежда, а затем и нижняя становится широкой, удобной, на платье появляются разрезы, дающие свободу движения, и в которых выглядывают буфы рубашки. Плечи расширяются, торс делается массивным, ноги обуваются в широкий, просторный кожаный башмак.

Основой мужского костюма служили дублет (пурпуэн) и штаны-чулки, причем штанины можно было надевать и порознь и обе вместе. Они пристегивались к плотно сидящему на теле дублету. Пурпуэн-дублет – одежда, обязательно простегивавшаяся с несколькими кусками подкладок и сверху покрытая богатой тканью.

В XIV-XV веках рукава пристегивались булавками и привязывались лентами, позднее стали пришиваться. Дублет плотно облегал грудь, тесно прижимался к талии и от нее расходился короткой или длинной баской. Дублет надевался на рубашку, которая виднелась в просвете между штанами и курткой, под мышками, у плеча и во всех местах, где швы заменялись завязками.

Обязательным дополнением костюма дворянина считались плащ и штаны. Штаны составляли одно целое с чулками и обладали шаровидной формой. В зависимости от моды они менялись от маленьких, почти приле-



гающих к ноге, до больших полусфер, достигающих почти до колена. Последние делались из двух половин, крепившихся на одном поясе.

Женские одеяния отличались простотой, чистотой линий и силуэта, скромностью формы. Рубашка чуть видна в скромном вырезе лифа или корсажа. Грудь стянута холстом, ее линии сглажены. Корсаж затянут одним шнуром или кожаным ремешком. Талия начинается чуть ниже линии груди, здесь же крепится юбка, сложенная в крупную складку. Рукав – самостоятельная часть костюма, пристегивающаяся к корсажу, и основное украшение платья. Если рукав без разрезов, то сделан из самой дорогой материи – парчи с бархатными и заткаными рисунками. Если же рукав с разрезами, то обязательно на локте и плечах. Сверху может быть надето платье типа плаща без рукавов, свободными полотнищами падающее на спину и перед и с наглухо закрытыми боками.

Основными тканями Возрождения были лен, грубые и тонкие шерстяные ткани, сукно, парча, бархат, атлас, муар, тонкое полотно.

### **Франция**

Костюмы Франции в XVI веке отличались некоторой чопорностью. Изящество женского костюма сказалось и в придворном костюме, и в народном. Узкий, как панцирь лиф; рукав у плеча образует буф, а затем становится узким; квадратный вырез горловины закрыт сеткой, и тонкая шея закована в футляр воротника, оканчивающегося маленькой фрезой. Юбка верхнего платья могла быть целой, но чаще имела спереди разрез, в который была видна нижняя юбка из другой, как правило, более драгоценной ткани. Ожерелья, жемчуг, драгоценные медальоны и кресты украшали шею, все это довершалось поясом, отделанным драгоценностями.

Женщины кутались в плащ с откидывающимся назад капюшоном из черного бархата, вышитого и отделанного полосками красного и белого бархата. Дамы кутались также в пелеринки и мантии, сделанные из дорогих тканей; они закалывались у шеи пряжками, брошками и завязывались тесьмой.

В XV-XVI веках была известна более мягкая форма – догалин – приталенная верхняя одежда с широкими отороченными мехом рукавами гладкой или крупного узора ткани.

### **Испания**

Женская фигура оказалась закованной в корсет с металлическими или деревянными планшетами. Корсет имел длинный выступ, оканчивающийся острым углом, благодаря которому плоская грудь плавно и невидимо переходит в юбку.

На бедра надевался кринолин – каркас из нескольких конически уменьшающихся в диаметре кругов, висящих на кожаных ремнях, что сообщало юбке неподвижность и правильную коническую форму.

Жесткий, расширенный сверху и сужающийся книзу рукав прикрывался крылышком или валиком; он сопровождался вторым, свободно висящим почти до пола фальшивым рукавом.

Маленькая голова (у мужчин и женщин) поднята кверху жестким стоячим воротником, заканчивающимся у подбородка рюшем. Этот маленький

рюш очень скоро стал фрезой – круглым воротником, на который, как на блюдо, ложилась голова. Фреза делалась из тончайшего полотна, обшитого кружевом, и из металлического кружева (золотого или серебряного). Ткань расшивалась металлическими нитями, с чисто геометрической точностью прочерчивающими костюм жемчугом, золотом и серебром.

Мужской костюм также приобрел черты неподвижности. Грудь дублета простегивалась тканью, конским волосом, набивалась опилками; штаны превращаются в неподвижные шары и называются бочками; они разделялись на две части и надевались по отдельности. Плотные шелковые трико обтягивали ногу.

Обязательная принадлежность дворянина – изящный короткий плащ и шпага на перевязи или ремне. Недаром комедии Кальдерона называются комедиями «плаща и шпаги».

#### **Вопросы для самопроверки:**

1. Основные национальные особенности костюма эпохи Возрождения.
2. Что такое фреза, кринолин, пурпуэн?

### ***Западноевропейский костюм XVII-XIX веков***

#### **XVII век**

Семнадцатый век был встречен грохотом мушкетеров, звоном сабель и топотом конницы, скрипом дипломатических перьев, шумом дворцовых ассамблей тщеславных монархов. Это был век, в котором, как в форме, отличались придворное искусство, придворный церемониал и тип – лицемера-придворного. Век великих льстецов и великих дипломатов, век классической драматургии Расина и Корнеля и великого осмеятеля века Мольера. Век удивительной роскоши, абсолютизма и расцвета дворянской культуры, век искусства, отмеченного печатью торжественности и высокопарности.

В начале века повсеместно господствовала испанская мода. Ее громоздкие и неподвижные формы в женском костюме сохранялись в лифе и корсаже, в господстве черного цвета и тяжелых тканей. Высокие кружевные стоячие воротники, существовавшие одновременно с фрезой, усиливали впечатление надменности и импозантности. В придворном мужском костюме также соблюдается закон сочетания черного цвета с белым; сохраняется испанская форма дублета с простеганной грудью и крылышками, с короткими плащами и широкими мягкими, доходящими до колена штанами. Обязательны белые манжеты и кружевные воротнички. Чулки и туфли с каблуками довершали этот костюм, без которого не обойдутся комедии Лопе де Вега.

Наряду с этим мужской костюм в первой половине XVII века приобрел более свободные и удобные формы. Силуэт фигуры стал определяться завышенной линией талии и довольно длинными неширокими панталонами.

Необходимой частью мужского костюма была белая рубашка с манжетами и лежащим на плечах отложным воротником, который обычно украшался кружевами.

Поверх рубашки одевали камзол, имевший специфическую форму: талия его была сильно укорочена и обычно обозначалась рядом нашитых бантов. Рукава – широкие с разрезами во всю длину, через которые виднелась цветная подкладка. Рукава были всегда немного укороченными и украшались великолепными кружевными манжетами.

Панталоны были сравнительно узкими и доходили до середины икр, где завязывались при помощи лент или застегивались на пуговицы.

Верхней одеждой служил кафтан с отложным воротником. Его не надевали в рукава, а набрасывали на левое плечо и спину, как плащ. К вороту были пришиты шнуры, которые связывались на груди и поддерживали кафтан.

Обувью служили туфли и сапоги, причем в сапогах можно было являться даже на бал. Сапоги шили из тонкой кожи светлых тонов, они имели голенища с раструбами, поднятыми вверх в виде воронки, либо отогнутыми вниз и обшитыми кружевами.

Модным головным убором считались широкополые фетровые шляпы светлых тонов, украшенные разноцветными страусиными перьями. Обязательной деталью дворянского костюма была шпага, которая крепилась на перевязи; перчатки с раструбами; трость и розетки из лент, которые носили на груди или на плече в честь дамы сердца.

Женский костюм по силуэту был очень схож с мужским. Слегка поднятая линия талии, длинная, не очень широкая юбка с мягкими складками и пышный слегка укороченный рукав.

Женщины носили одновременно два платья: нижнее более светлое, верхнее более темное. Верхнее платье от талии до пола всегда было распахнуто так, что из-под него виднелась юбка атласного или парчового нижнего платья. Лиф верхнего распашного платья застегивался на петлицы пуговицами либо подвязками. Обязательной частью костюма являлся большой отложной белоснежный воротник, отделанный кружевами ручной работы.

Рукава были различной формы: то в виде одного буфа с продольными разрезами на цветной подкладке, то в виде нескольких мелких буфов, но всегда они были немного укороченными, пышными и имели высокий отложной манжет с кружевами.

К XVII веку, таким образом, складывается стиль барокко, костюм которого был всецело подчинен этикету двора и отличался пышностью, чопорностью и огромным количеством украшений.

В мужской моде ко второй половине XVII века появился жюстокор – плотно прилегающий кафтан с широкими цветными манжетами. Он не имел воротника, а по линии талии опоясывался бантом. Спереди жюстокор имел карманы в виде клапанов.

Панталоны этого времени были узкими, застегивались под коленом на пуговицу и уже не имели отделки из лент и кружев. Чулки обычно натягивались на панталоны.

Интересное изменение произошло в форме головного убора – круглая широкополая шляпа постепенно превратилась в треуголку.

Довольно большую роль в XVII веке начинает играть домашняя одежда. Именно в это время появляется шлафрок, который дома заменил тяжелый, расшитый жюстокор. Домашний колпак заменял пышный парик, а низкие пантуфли – неудобную обувь на высоком каблуке.

Силуэт женского костюма к концу XVII века сильно изменился: талия стала тоньше и длиннее, юбка приобрела шлейф, рукава, украшенные оборками, сильно сузились. Корсеты, сделанные из китового уса, туго шнуровались. Лиф платья кроился по форме корсета, туго стягивался и спереди, чуть ниже талии, оканчивался мысом.

Форма выреза менялась. Сначала он имел форму овала, обшитого широким кружевом, затем стал более горизонтальным – приоткрывал плечи и, наконец, к концу XVII века приобрел вид неглубокого и неширокого квадрата. Именно в этот период на долгие годы из женского костюма исчез воротник. Вместо него ворот лифа начали обшивать кружевом или оборкой.

#### **Вопросы для самопроверки:**

1. Опишите мужской костюм 17 века.
2. Опишите женский костюм 17 века.

### **XVIII век**

XVII век характеризовался укреплением и расцветом неограниченной королевской власти, век XVIII – эпоха ее упадка

XVIII век – это эпоха Просвещения и время подготовки буржуазных революций. Французское искусство породило декоративный стиль рококо, который постепенно выкристаллизовывался из барокко. Стиль рококо утвердился как носитель изысканности, утонченности, иллюзорности и наслаждения. Каприз, прихоть, легкость, игривость, импровизация стиля нового сменили помпезность, величественность, тяжеловесность и торжественность ушедшего в прошлое барокко.

#### **Франция**

В XVIII веке сблизилась внешние черты мужского и женского облика: кукольность лиц, походка, жесты, позы и частично одеяния. Пудра, косметика и парики, кружева и вышивка, инфантильность, уход от реальной действительности – все это характерно как для женщин, так и для мужчин этого времени.

В первой половине XVIII века мужчины по-прежнему носили жюстокор, весту (камзол), сорочку и кюлоты, но они изменились. Жесткая подкладка жюстокора способствовала образованию 5-6 объемных фалд, в результате чего он в нижней части напоминал юбку. Талия была подчеркнута. Такой жюстокор называли аби. Отделкой по-прежнему служили вышивка и кружева.

Во второй половине XVIII века полностью сформировался стиль рококо. Под аби еще некоторое время носили длинную весту, которую сменил жилет без рукавов, со спинкой из другой ткани (полотно, шелк); жилет был значительно короче жюстокора. Вместо галстука стали носить черную ленту

из тафты. Нарядные аби и жилеты шились из однотонного шелка, атласа и украшались вышивкой золотом или серебром.

В конце XVIII века на смену жюстокору и камзолу пришли фрак и жилет. Верхней одеждой стал сюртук прямого покроя с прорезными боковыми карманами, воротником, разрезом на спинке и однобортной застежкой спереди. Сюртук шили обычно из сукна. Редингот с воротником был основной верхней теплой зимней одеждой.

В женской одежде вновь появился каркас. Платья на таком каркасе и узком корсете имели глубокое декольте в виде каре, узкий лиф с мысом и очень широкую пышную двойную юбку. Цвета юбок были разные, но не яркие и насыщенные, а нежные, пастельные.

В первой половине века вошло в моду платье контуш – широкое, не отрезное, с драпировкой на спине, состоящей из крупных складок. Контуш имел узкий до локтя рукав и глубокое декольте. Довольно часто его шили из шелка с рисунком.

Во второй половине века каркас юбки изменился: на линии бедер стал почти горизонтальным.

В 80-х годах появилось платье-полонез. Оно состояло из юбки и лифа, поверх которых надевалось распашное платье. Юбка была задрапирована в виде полукружий как спереди, так и сзади, а распашной верх напоминал мужской фрак.

XVIII век – век сложных причесок. Модная прическа – куафюра – сложная, до 80 см на каркасе. Это натюрморты из лент и цветов, перьев птиц и тучел животных, плодов, растений, бутафорских изделий.

В самом конце XVIII века возник классицизм в результате интереса к раскопкам античных городов Помпеи и Геркуланума. Это вызвало у дам стремление походить на богинь. Шелиц стал любимым платьем дам. Шелицы были настолько тонкими и легкими, что иногда масса платья достигала 200-300 грамм. Шелиц красиво облегал тело, оставляя обнаженными шею, руки, плечи. Днем дамы набрасывали на плечи кружевную косынку, а вечером шаль.

Мужчины носили фрак, под ним жилет и рубашку; узкие штаны имели штрипки. Ансамбль завершала треуголка, позже – двууголка.

#### **Англия**

Практичные англичане не любили французской «мишуры». Вместо шелков и бархата они предпочитали добротное сукно и шерсть спокойных приглушенных тонов. Английский жюстокор имел гораздо более простой покррой, чем французский.

Фрак был со стоячим воротником. Жилет стал коротким и под него надевалась достаточно скромная сорочка. Носили белые или полосатые чулки, но затем вместо них появились гетры из плотной ткани или тонкой кожи.

Женский костюм также стал приспособливаться к деловому ритму жизни буржуазной Англии. Платья шились из простых легких тканей в мелкий рисунок и практически не имели никакой отделки. Интересным изобретением англичанок были стеганые юбки. Теплые одежды шились из тканей

спокойной цветовой гаммы. Это оттенки серого, коричневого, оливкового цветов.

Дамские и мужские прически отличались простотой и практичностью. Головные уборы мужчин – это шляпы цилиндрической формы с полями, жокейские шапочки. У женщин очень популярны соломенные шляпы с полями.

#### **Вопросы для самопроверки:**

1. Национальные особенности костюмов 18 века.
2. Что такое жюстокор, шелиц?

### **XIX век**

XIX век – это время, в котором спрессовано много событий, преобразований, потрясших Европу. В первую очередь это время быстрого роста промышленности, развития прогрессивных технологий и торговли, время изобилия товаров. Обилие тканей, их разнообразие, широкий выбор отделки, аксессуаров и ювелирных изделий не могли не сказаться на развитии моды, особенно женской.

#### **Ампир (1804-1820)**

Ампир в переводе с французского – империя. Господство ампира в костюме пришлось на время правления Наполеона I.

Деловой мужчина носил одежду скромную, но элегантную. Это темный фрак с завышенной талией, светлый или пестрый жилет, сюртук, длинные панталоны со штрипками и подтяжками. Популярными головными уборами были треуголка, двууголка и цилиндр. Белая рубашка имела стоячий тугой, накрахмаленный воротник. Популярен сюртук. С такой одеждой несовместимы парча и шелк. Текстиль для мужского костюма – это шерсть, сукно темно-синего, коричневого, зеленого, черного цветов.

В женской одежде простота и лаконизм греческой эстетики конца XVIII века уступили место римской помпезности и торжественности. К спинке стали прикреплять съемный шлейф, появились рукава-фонарики, а к ним длинные перчатки – «митенки».

Шали остались важным элементом ансамбля. Их форма и цвет самые разнообразные: квадратные, прямоугольные, треугольные; карминовые, шелковые с золотой вышивкой, мягкие шерстяные с золотой бахромой, белые индийские с широкой цветной каймой.

Изменился ассортимент ткани для шелицев. Теперь это стали плотный шелк, бархат, то есть дорогие жесткие либо плотные ткани, которые в силу своей структуры не могли драпироваться, поэтому женская фигура в таком платье напоминала пышную римскую колонну. Этому способствовал корсет, введенный в моду вновь в 1809 году.

В период позднего ампира силуэт женского платья уже не имел ничего общего с шелицем. Шаль носили, повязав крест-накрест на груди, а в прохладную погоду надевали спенсер (прототип кофточки) или короткую пелерину. Зимняя верхняя одежда была стеганной, на вате или меху.

#### **Вопросы для самопроверки:**

1. Охарактеризуйте эпоху ампира.
2. Что такое митенки, спенсер?

## **XX век**

Основными факторами, определившими развитие европейского костюма в начале XX в., были мощный технический подъем, повсеместное господство промышленного массового производства, новые условия и новый образ жизни (развитие транспорта, использование женского труда на производстве), влияние спорта и войны 1914—1918 гг. Мода все больше становится предметом купли-продажи, изменения ее происходят все чаще.

Начало демократизации одежды обусловило прежде всего то, что мода, подчиняя своим требованиям промышленное изготовление товаров массового производства, становится доступной не только избранной верхушке, но и широким слоям населения. Характер модели изменялся, отражая изменения

жизни.

В XX в. вместе с развитием промышленного производства одежды возникает и развивается профессиональное художественное моделирование костюма. Во Франции, законодательнице мировой моды, создаются первые Дома моды, появляется профессия кутюрье— художника-модельера одежды. Именно кутюрье впервые начинают создавать рациональный стиль костюма, отличающийся сдержанной простотой, отсутствием лишних деталей, дорогой отделки.

На Парижской выставке 1900 г. свое творчество демонстрировали уже около 20 крупных Домов моды. Массовое производство одежды начинает играть значительную роль в экономике.

### **Костюм 1900—1914 годов: модерн в женском костюме**

В начале XX в. стиль модерн, утвердившийся в женском костюме еще в XIX в., продолжает оказывать большое влияние на силуэт, использование тканей, декоративное решение костюма. Наиболее интересен силуэт в профиль, который создается с помощью корсета s-образной формы. По сравнению с силуэтом 90-х гг. XIX в. он изменяется незначительно: линии груди и талии спереди понижаются, в этой части лифа появляется небольшой напуск. Талия сзади несколько завышена и прямо от нее начинается мягкий валик турнюра. В начале XX в. силуэту стремились придать черты павлина, бабочки, цветка. Такой эффект достигался и четким разделением фигуры на две части под углом друг к другу, и пышным декоративным треном, напоминающим павлиний хвост, и разлетающимися, словно крылья бабочки, болеро, и росписью, аппликацией, изображающей эти стилизованные формы.

Дорогие текущие ткани модерна орнаментировались стилизованными формами вьющихся, экзотических, болотных растений, водорослей, раковин, медуз, внутренним строением цветов и листьев. Узор располагался асимметрично.

Цветовая гамма строилась на умеренных приглушенных тонах: глубокий гранатовый, темно-зеленый, табачный, бронзовый, многочисленные оттенки серого, нежно-голубого и розового.

Изогнутые линии s-образного силуэта подчеркиваются асимметричным расположением отделки, драпировками на лифе и юбке. Декоративное решение костюма осуществляется путем сопоставления фактур материалов (бархата, атласа, шифона, дорогого меха), изысканных цветовых сочетаний (синего с зеленым, желтого с зеленым, серого с розовым), широкого применения кружев и вышивки крупного рисунка шелком, бисером, драгоценными камнями. Крой юбок — в основном клеш.

Костюм дополняют шляпы огромных размеров, украшенные цветами, бантами, перьями, а также пышные прически. Модели платья из более простых и дешевых тканей, сдержанных и строгих форм создает известный кутюрье Редферн. Он предлагает новый тип костюма-тайер, состоящего из блузки, юбки и жакета. Благодаря увеличивающемуся количеству драпировок силуэт приобретает более мягкие и ровные очертания груди и талии. В моделях кутюрье Жанны Ланвен корсет сохраняется, но не деформирует фигуру.

Значительное влияние на костюм периода оказали гастролы в Париже русской балетной труппы Дягилева, поразившей французов не только мастерством исполнения, но и изумительной декоративностью костюмов художника Бакста, использовавшего античные, восточные, половецкие мотивы. Яркие краски этих костюмов зазвучали в новых модных цветах: оранжевом, лимонно-желтом, алом, лиловом. Их экспрессивные художественные формы, выразительные линии сказались в новом предложении моды — платье «реформ», освободившем женщину от корсета. На протяжении всего XIX в. художники, врачи, гигиенисты отстаивали идею освобождения костюма от корсета. Художником, сумевшим первым отразить эту назревшую эстетическую потребность, был талантливый и смелый новатор Поль Пуаре. В 1913 г. он предлагает коллекцию платьев-туник без корсета с гибким естественным силуэтом, с высокой линией талии. Его модели декоративны и выразительны по цвету. Вместо блеклых тонов и вялых сочетаний «модерна» появляются контрастные яркие цвета. Пуаре использует в своей коллекции античные, восточные, русские народные мотивы. В 1911—1912 гг. он ездил в Россию и под влиянием этой поездки создал платье из сурового полотна «Казань», зимнее манто в стиле русской шубки.

#### **Вопросы для самопроверки:**

1. Какие факторы определили развитие европейского костюма в начале XX в.?
2. В моделях какого кутюрье сохраняется корсет?



## **Новый эстетический идеал и резкое изменение моды в женском костюме (1925—1929 гг.)**

В искусстве послевоенного периода утверждается новое художественное направление - конструктивизм. Наиболее характерные его черты - эстетизация техники, всевозможных конструкций, требование функциональной, конструктивной целесообразности форм. Архитектурные сооружения из железобетона и стекла, предметы быта, окружающие человека, приобретают четкую геометрическую форму. Функциональность становится главным мерилом их красоты и ценности. Аналогичные требования предъявляются к костюму и даже к физическому состоянию человека. Спорт, гигиена все активнее входят в общественную жизнь как условие функциональной жизнедеятельности, изменяют представление о красоте человека.

Особенно резко меняется представление о красоте женщины. Это уже не беззащитное слабое существо, опекаемое мужчиной. В ее облике появляются черты независимости, решительности, приспособленности к условиям труда и быта. Сближение общественных и трудовых функций, занятия спортом создают основу для сближения определенных черт облика мужчины и женщины. Новый тип женской красоты - женщина-мальчик, тонкая, длинноногая, плоскогрудая, с узкими бедрами, без подчеркнутой талии, с мальчишеской стрижкой. Однако есть в нем и особая женственность: бронзовая от солнечного загара кожа, ярко покрашенные губы и глаза, маникюр, блестящие волосы.

Костюм, воссоздающий этот новый идеал красоты, своим кубическим силуэтом наследует основные формы архитектуры и предметов быта: эллипс, прямоугольник. Цвета его элегантны и выдержаны в одном тоне - сером, бежевом, цвета «меда и панциря светлой черепахи», белом и черном. К концу периода появляются цвета перванш (бледно-голубой), цикламен, лиловый, песочный всех оттенков. Орнамент находится под влиянием кубизма в живописи: квадраты, кружочки, черточки. Распространен также растительный орнамент.

Популярными тканями были полотно, эпонж, газ, жоржет, крепдешин, шелковый и шерстяной трикотаж, сукно.

Основным и единственным силуэтом одежды этого периода становится прямое платье-рубашка, по ширине облегающее бедра, длиной до середины коленей. Талия не подчеркивается, пояс носят на линии бедер. Ассортимент одежды разнообразен: платья, юбки, блузки, костюмы, жакеты, пальто.

Модными дополнениями к одежде были разнообразные шарфы и шали, шелковые, кружевные, вышитые, часто отделанные длинной бахромой. Поскольку ноги в новом костюме открыты до коленей, большую роль играют

чулки из искусственного или натурального шелка, песочные, розовые, серые, всегда блестящие.

В ассортименте одежды, дополнениях, форме деталей много заимствований из мужского костюма. Наиболее модными фирмами периода 20-х гг. являются фирмы Пату, Лелонг. «Королевой моды» безоговорочно становится Габриэль Шанель. Она предлагает бежевые, серые, черные платья-рубашки из недорогих шелковых и хлопчатобумажных тканей: гладкий лиф, отделанный кантами, и юбка плиссе или в складку. В историю костюма вошло ее маленькое черное платье из муслина с длинной нитью искусственного жемчуга. Фальшивые драгоценности - искусственный жемчуг, цепочки из сусального золота, разноцветное стекло, предлагаемые как украшения, заменяют настоящие и становятся необходимым элементом композиции костюма, демократичного и доступного для самых широких масс работающих женщин.

#### **Вопросы для самопроверки:**

1. Перечислите характерные черты конструктивизма.
2. Что является единственным силуэтом одежды этого периода?

#### **Костюм 30-х годов и мужской костюм**

Мужской костюм начала XX в. развивается под влиянием массового увлечения спортом и военной одежды. Это находит отражение в новых видах одежды: появляются всевозможные куртки и брюки гольф, в повседневный бытовой костюм входят толстые шерстяные носки, применявшиеся для езды на велосипеде и мотоцикле, появляются закрытый пиджак типа френча с поясом и накладными карманами, краги, брюки галифе, мягкий плащ покроя реглан, пальто тренкот на съемной теплой подкладке. Все эти виды одежды обогащают стандартизованный, унифицированный гардероб мужчины, расширяя его функциональность.

В 1929 г. в странах Западной Европы и Америки наступает экономический кризис, породивший безработицу, материальную и духовную неустойчивость. Это отражается в культуре и искусстве, в эстетических взглядах и представлениях людей. Новый эстетический идеал утрачивает те черты энергии, молодости, жизнерадостного мировосприятия, которые были свойственны предыдущему периоду.

Женская мода ориентируется на более зрелый возраст, женственный, но и более мещанский идеал. Носителем идеального облика становится героиня кино— самого популярного вида искусства в эти годы. Образы, созданные киноактрисами Гретой Гарбо и Марлен Дитрих, содержат в себе черты романтической таинственности, эксцентричности, кукольности и вместе с тем спортивности и независимости.

Идеальный внешний облик 30-х гг. — удлинённая стройная фигура с узкими талией и бедрами, плоской грудью, пушистой перманентной завив-

кой. Силуэты одежды соответствуют фигуре, разнообразие композиции основывается на многочисленных вариантах драпировок, складок, на соотношениях блестящей и матовой фактур ткани, на ее цветности. Этот период связан с творчеством известных кутюрье-женщин — Вионне и Скьяпарелли, модели которых характеризовались косым кроем и яркой цветностью тканей. Особенно моден был цвет розовой лососины, предложенный Скьяпарелли.

Преобладающей орнаментацией были мелкие цветочные узоры, натуралистично изображенные маки, васильки, ромашки, хризантемы, а также полоска и клетка, которые очень эффектно использовались в моделировании. Применялись недорогие по волокнистому составу ткани: льняные, хлопчатобумажные (полотно, перкаль, маркизет, органди), искусственный шелк. Из шерстяных тканей — разнообразные твиды. По-прежнему популярен был трикотаж — шерстяной, шелковый, хлопчатобумажный.

Ассортимент одежды 30-х гг. был разнообразен: платья, костюмы, блузки, юбки, пальто, женские брюки. Для каждого вида одежды было характерно большое разнообразие фасонных линий и отделки, но силуэт и длина, принятые модой на сезон, у всех одинаковые.

Широко применялись в костюме украшения: броши, кольца из искусственных материалов, искусственные цветы на платьях, головных уборах.

#### **Вопросы для самопроверки:**

1. Назовите имена известных женщин-кутюрье этого периода.
2. Отразился ли экономический кризис на развитии театрального костюма?

#### **Костюм 1947—1962 годов**

Военизированный костюм продержался в послевоенном мужском и женском гардеробе еще несколько лет. В 1947 г. модная французская фирма «Кристиан Диор» предлагает новую коллекцию, которая наиболее полно отразила уже созревшую общественную эстетическую потребность в новых формах одежды. Женственное платье с прилегающим лифом, покатыми плечами, широкой юбкой, удлинившейся на 25-30 см, легкие туфли на высоком и тонком каблуке воплотили в себе идеал женственности.

В это же время модельеры фирмы «От кутюр» предложили еще два модных силуэта: прямой и овальный. Одновременное существование в моде нескольких силуэтов также было новостью.

С 1954 г. вновь наибольшую популярность получают модели Шанель, которые были преимущественно прямого силуэта в ассортименте - платье с жакетом и юбка, блузка, жакет. По воротнику, борту, карманам, клапанам, шлицам рукавов они обычно отделялись декоративной тесьмой, шнуром, бахромой, бейкой, ручным вязанием. Подкладка у жакета и блузка — часто из одной ткани. Блузка у ворота заканчивалась бантом или галстуком.

В послевоенном мужском костюме также много нового. Прежде всего, отмечается тенденция заимствований из женской моды: введение цвета и растительного узора в рубашки, галстуки, разнообразие колорита; отказ от жесткой прокладки в пиджаках, пальто, появление нового ассортимента удобных мягких курток, блуз; разнообразие покроя, использование цельнокроеного рукава. Так же как и в женском, в мужском костюме основное внимание уделяется удобству формы, приспособленности ее к образу жизни.

Характерной особенностью является и то, что в мировой моде многократно появляются элементы одежды народов СССР. Французская мода и раньше проявляла интерес к русскому народному костюму. В Россию за источниками вдохновения приезжали Пуаре, Кристиан Диор, Скьяпарелли и другие модельеры. С 1959 г. после демонстрации моделей фирмы «Кристиан Диор» в Москве контакты между французскими и советскими художниками стали частыми и систематическими. В мировой моде появились русские сапожки, киргизские меховые шапки, одежда в стиле «а ля рюс».

#### **Вопросы для самопроверки:**

1. Модели какого кутюрье получают наибольшую популярность в середине 50-х годов?
2. Что заимствовал мужской костюм от женского?

#### **Костюм 1963—1970 годов**

1963—1965 гг. - годы агрессивного молодежного протеста в западноевропейских странах против старых буржуазных идеалов. Тинейджеры - подростки от 13 до 19 лет - пытались утвердить свои вкусы и в манере одеваться, что получило название антимода. Идеалом их красоты стала Твигги (английское - прутик), очень худая и длинноногая девочка-подросток с короткими светлыми волосами и наклеенными густыми ресницами. Антимода отказывалась от общепринятых типов одежды и их сочетаний, утверждала в костюме эстетику безобразного. Тип одежды «как придется»: потертые джинсы, рваный свитер, мотоциклетная куртка из искусственной кожи с заплатами. На ином ниспровергателе буржуазной системы - бархатные штаны, рубашка «а ля маркиз де Восс», сандалии на босу ногу, колокольчики, цветы в волосах. Парижские модные фирмы тщетно пытались противопоставить ей свои изысканные коллекции по самым разнообразным мотивам. Курреж использует конструктивные элементы, Карден - космические мотивы, Сен-Лоран - цыганскую романтику и стиль сафари.

В 1964—1965 гг. французский кутюрье А. Курреж и английская художница Мэри Куант предложили длину мини, которая к 1968 г. стала ультрамини, и ярко выраженный геометрический стиль одежды. В эти же годы началась эра джинсов под влиянием старых ковбойских фильмов Голливуда.

В начале 70-х гг. антимода постепенно стала превращаться в эффектный дизайнерский стиль.

Развивается несколько стилей в модной одежде: ретро— стилизация моды 30-40 гг. XX в., рассчитанный на средний возраст; диско— эксцентричный молодежный стиль; фирменный— утверждающий престижность и высокое качество, и др.

### **Вопросы для самопроверки:**

1. Какие стили развиваются в середине 70-х годов?
2. Назовите имена знаменитых кутюрье этого периода.

### **Заключение**

Греки создали амфитеатр – архитектурное тело, синтезирующее особую, специфически античную целостность множества точек зрения. Она и послужила той формой умного зрения, что унаследована Европой от греков. Однако в итоге культурного цикла античный театр принял вид оптического объектива, открывающего вид на иллюзию. Из средства постижения действительности театр превратился в ее зеркало.

Итак, театр организует коллективное зрение. Это циклопический глаз существа, которое мы называем социумом, а греки – полисом или городом-государством. Театр – средство визуальной проекции сцены в пространство зала, и способом этого отражения определяется его форма.

Предельные формы театра (в том числе и театра будущего) можно установить абстрактно, определив крайние случаи соотношения пространств сцены и зала. Если эти пространства совпадают, то перед нами «нулевая степень» театральности – «театр жизни». Если пространство зала охватывает пространство сцены, то это арена античного театра, стадиона или цирка. Если, напротив, зал охвачен сценой, то перед нами круговая панорама, убранство храма или любого иного интерьера. В общем же случае пространства сцены и зала пересекаются друг с другом, имея общую часть.

Действительно, из всех исторических форм театра театроведение выделяет в качестве предельных две: центральную и линейную. В первом случае зрительный зал охватывает сцену и тогда театр имеет радиально-центрическую организацию, именуемую «центральной» или «лучевой», а круговая сцена называется ареной. Во втором – объемы зала и сцены соприкасаются лишь во фронтальной плоскости; тогда театр имеет осевую симметрию и сцена называется коробкой.

Все прочие формы театра сводимы к комбинации указанных форм. Первая форма театра обладает центральной симметрией, а вторая – осевой. В обоих случаях между сценой и залом существует отношение геометрического подобия, но при осевой организации театра оно дополняется зеркальной симметрией сцены и зала.

В истории театра были испытаны все перечисленные формы, и ни одна из них не вытеснила все остальные. И все же античный театр эволюционировал в строго определенном направлении: от радиально-симметричной формы к осевой, от сцены-арены к сцене-коробке.

Простой итог этой эволюции театра состоит в перемещении действия с открытой оркестры на закрытую сцену. Но тем самым начальная форма античного театра превратилась в свою противоположность: центральная симметрия сменилась осевой. Это преобразование можно получить чисто формально: переводом плана театра из полярных координат в прямоугольные.

Когда круглая арена втягивается в проскениум и становится коробкой – замкнутым объемом со снятой передней стенкой, происходит следующее:

Во-первых, действие рассматривается уже не сверху, не в птичьей перспективе, а сбоку: зритель и актер располагаются на одной (или почти на одной) горизонтальной плоскости, отчего их горизонты совпадают.

Во-вторых, пространство зала уже не включает в себя пространство сцены: их разделяет портал. Видимое вписывается не в круг оркестры, а в прямоугольный проем портала: зрелище вставляется в архитектурную раму – становится картиной.

В-третьих, центры миров актера и зрителя уже не совпадают в алтаре оркестры: игровая площадка не имеет опредмеченного центра. Роль пространственных ориентиров начинают играть невидимые точки схождения зрительных линий на осевых полюсах театра. Центр раздваивается вдоль центральной оси, как если бы портал становился зеркалом, отражающим точку зрения зала в точку схода сценической картины. Перед нами две зрительные пирамиды с общим основанием на видимой сцене. Вершина одной из них находится где-то в зрительном зале, вершина другой – в точке схождения зрительных линий за сценой. Таким образом, наряду с осевой симметрией в организацию театра вводится зеркальная симметрия: сцена начинает служить отражением зала. Пределом натурализма в подобном театре стала бы замена занавеса зеркалом: таков театр нашего быта.

Объемный мир сцены разворачивается к зрителю одной, самой выразительной стороной: из всестороннего зрение становится односторонним, отчего пространство сцены обретает глубину, а все вещи на сцене – невидимую обратную сторону. Из скульптурного зрелище становится живописным. Поскольку глазу теперь предъясняется плоский, неоднозначный образ объемного мира открывается возможность всевозможных обманов зрения: расширяются возможности бутафории, декорации, машинерии – создания сценической иллюзии.

Исходный театр служил скорее абстрактным «чертежом» человека и мира, чем их полнокровной картиной – об этом говорит крайняя условность сценического представления: маска, котурны, жреческое одеяние при полном отсутствии бутафории и декораций. Первые драматурги представляли человека так, как геометры чертили свои фигуры на песке – не принимая во внимание характеристик их места. В дальнейшем маска сбрасывается с человека, он превращается в полнокровного гражданина, а бутафория и декорация набрасываются на его мир. Театр сближается с жизнью за счет все более детального изображения места действия – мира человека в его предметной, но случайной конкретности. В этом смысле итог эволюции античного театра

можно уподобить превращению умозрительного чертежа в зримую картину. Из средства идеализации действительности театр превращается в ее зеркало.

Если рассматривать эволюцию античного театра в терминах геометрической оптики, то ее содержание можно определить как разрешение конфликта всестороннего зрения с односторонним, божественного с человеческим. Что касается завершающей стадии театра, то она оставляет зрителя наедине с собой. В открытом амфитеатре зрители обращены лицом не только к зрелищу, но и друг к другу: их взгляды всюду пересекаются. Главное здесь – обращенность всех ко всем; окруженность события всеми; наличие особого поля внимания, пересекаемого взглядами. Линейная же схема отличается наличием единой, общей для всех зрителей оси внимания. Каждый здесь ощущает себя как один, наедине с объектом внимания, даже если рядом много других людей. Это новая форма интеграции точек зрения – субъективное зрение претендует на объективность. В итоге культурного цикла античный театр принял вид оптического объектива с затвором занавеса.

## Список литературы:

### Основная

1. Аникст А. Театр эпохи Шекспира. Л., 1972.
2. Базанов В.В. Сцена XX века. Л., 1990.
3. Базанов В.В. Техника и технология сцены. Л., 1976
4. Березкин В.И. Художник в театре сегодня. – М., 1980.
5. Васильева Т.И. Технические средства в художественно-зрелищном мероприятии. СПб, 1992
6. Власова Р.Н. Русское театральное-декорационное искусство 20 века. Л., 1984.
7. Гвоздев А., Пиотровский А. История западноевропейского театра. Л., 1968.
8. Пожарская М.Н. Русское театральное-декорационное искусство конца 19-начала 20 века. М., 1980.
9. Пави Патрис. Словарь театра. М., Прогресс, 1991.

### Дополнительная

1. Бархин Г.Б. Архитектура театра. М., 1967.
2. Бачелис Т.И. Шекспир и Крег. М., 1984.
3. Березкин В.И. Спектакль и сценическое пространство. М., 1978.
4. Березкин В.И. Искусство оформления спектакля. М., 1986.
5. Да будет свет и звук. Материалы семинара «Театральные технологии XXI в.» //Культура – 2000. - № 22 (15-21 июня).
6. Козюренко Ю.И. Звукозапись в оформлении спектакля. М., 1972.
7. Козюренко Ю.И. Звуковое оформление спектакля. М., 1973.

8. Ленгинович С. Art forart. [Светотехника и сценические аксессуары] //Экран и сцена – 2001. - № 37-38 (октябрь).
9. Малыгина И., Ситнов Д., Снежецкий Л. Грим и костюм в современном спектакле. – М., 1963.
10. Михайлова А.А. Образный мир сцены. – М., 1979.
11. Монсов А.Д. Конструирование и технология изготовления театральных декораций: Уч. Пособие. М., 1988.
12. Мочалов Ю.А. Композиция сценического пространства. М., 1981/
13. Нехорошев Ю.И. Декоратор художественного театра В.А. Симов. М., 1985.
14. Театральное пространство. М., 1979
15. Сценическая техника и технология. Вып.1-86. Л., 1966. Вып.1-3. 1981
16. Сырпина Ф.Я. Пастро ди Готардо Гонзаго. Жизнь и творчество. М., 1974.
17. Таршис Н.А. Музыка спектакля. – Л., 1978.
18. Художник, сцена, экран. – М., 1975.
19. Художник, сцена. – М., 1978.
20. Шверубович В.В. Режиссер и оформление спектакля. М., 1975
21. Шкап Л.Ц. Световое оформление спектакля. М., 1975
22. Эксузович И.В. Техника театральной сцены в прошлом и настоящем. Л., 1970

## Приложение № 1

### Глоссарий

**АксонOMETрическое восприятие сценического действия** - объединение сцены и зрительного зала в единое пространство и создание одинаковых условий для зрительского восприятия.

**Архонт** - высшее должностное лицо в Афинах. Архонт выбирал поэтов для состязания, одобрял или не одобрял пьесы.

**Биомеханика** – раздел биофизики, изучающий механические свойства живых тканей органов и организма в целом. Термин используется для описания системы физической тренировки актера, основной целью которой является немедленное выполнение заданий, полученных извне (актером от режиссера).

**Гиматий** - древнегреческий мужской плащ.

**Гуппелянд** - плащ без рукавов.

**Декорация** – создание на сцене живописными, изобразительными, архитектурными средствами зрительного образа действия. **Дидаскалии** - записи о составе драматических состязаний и о победителях.

**Догалин** - в XV-XVI веках приталенная верхняя одежда с широкими отороченными мехом рукавами гладкой или крупного узора ткани.

**Жюстокор** – французский плотно прилегающий кафтан с широкими цветными манжетами.



**Колосники** – верхняя часть театральной сцены, арены цирка или съемочной площадки павильона киностудии. Служат местом для установки верхних блоков, сценических подъемов и устройств, размещения осветительных приборов. Их основной элемент – решетчатый настил, состоящий из деревянных прямоугольных брусков. Колосники удобно сообщаются с обслуживаемой ими площадью при помощи рабочих галерей и огнестойких лестниц.

**Куафюра** - модная прическа — сложная, до 80 см на каркасе.

**Кулисы** (франц. – скользить) – плоские части театральной декорации (мягкие и натянутые на рамы), располагаемые по бокам сцены параллельно или под углом у рампы. Вместе с падугами образуют одежду сцены.

**Кутюрье** - художник-модельер одежды.

**Миракль** (XIII-XIV вв.) – рассказы о чудесах (miraculum – чудо), совершенных девой Марией или святыми.

**Мистерия** (лат – служение) – средневековая форма уличного театра.

**Митенки** - длинные перчатки.

**Моралите** – пьеса на темы морали. Средневековая форма уличного театра.

**Одеон** – крытый театр.

**Орхестра** (греч. – танцюю) – основная древнейшая часть театрального здания в Древней Греции; круглая (диаметр 20 м и более), окаймленная амфитеатром площадка, на которой в 5 в. До н.э. выступали хор и актеры.

**Палла** – римская верхняя женская одежда - драпирующийся плащ.

**Педжент** (лат. – пластина, плита) – передвижная сцена в средневековом театре, применявшаяся при постановке мистерий, мираклей, театрализованных процессий. Представлял собой большую повозку, на которой устраивался двухъярусный балаган; в нижнем ярусе переодевались актеры, а в верхнем, имевшем занавес, показывалось представление. В начале 20 века педжентом называли театр, представления с применением передвижной сценической площадки.

**Пеплос** - верхняя одежда женщин в Древней Греции.

**Поворотный круг сцены** – вращающаяся часть сценической площадки. С помощью п.к. осуществляется быстрая смена картин на сцене, создается реальное ощущение непрерывности сценического действия. Изобретен и впервые применен в Японии в 1758 году Намики Седзо (театр Кабуки).

**Проскений** (греч. – место перед сценой) – деревянный фасад сцены или особая декоративная стена, сооружавшаяся перед ней.

**Просцениум** – передняя, ближайшая к зрителям часть сцены, расположенная перед порталом сцены.

**Пурпуэн** (стеганка) - основа мужского костюма.

**Симультанное оформление** - (лат. – симул – совместно) сцена для всех картин была обставлена одновременно и заранее.

**Система Станиславского** - научно обоснованная теория сценического искусства, метода актерской техники.

**Спенсер** - прототип кофточки.

**Страфион** - чтобы придать фигуре стройность, гречанки стягивали грудь специальным бинтом.

**Сюркот** – королевское верхнее платье без рукавов, отделанное шкурками горностая.

**Тапперт** - плащ с рукавами.

**Театральное пространство** – совокупность сцены и зрительного зала.

**Теларии** (итал. – полотно) – элемент декорационного оформления в западноевропейском театре 16-17 вв. – прямоугольные трехгранные призмы, составленные из трех рам с натянутым на них холстом, на котором изображены дома, деревья. Изобретение их приписывается итальянскому художнику Б. Буонталенти (впервые применил теларии в 1585 году).

**Тога** - представляла собой род римского широчайшего плаща.

**Трансгрессия** – это поглощение одной стихии другой. Как море поглощает стихию суши, так и стихия сцены, по мысли Ежи Гротовского, должна вобрать в себя стихию зрительного зала.

**Тренчкот** - пальто на съемной теплой подкладке.

**Трюм** в театре – нижняя часть сцены, расположенная под сценической площадкой. В трюме размещены установки различных сценических механизмов.

**Фарс** (лат – начинка) - Средневековая форма уличного театра.

**Феатрон** – в пер. с греч. - театр

**Фреза** – испанский круглый воротник, на который, как на блюдо, ложилась голова.

**Хорегия** – государственная повинность.

**Шелиц** – дамское платье. Шелицы были настолько тонкими и легкими, что иногда масса платья достигала 200-300 грамм.

**Энвайромент** - в пер. с англ. окружение, окружающая обстановка, среда. Произведения энвайромента создавались при помощи реальных предметов и вещей, помещенных в любое или специально организованное пространство.

## Проверочные тесты по дисциплине «Техника и технология современной сцены»

### I. Сцена как пространство зрелища: от античности до нового времени

1. Самые богатые люди в Древней Греции, которые несли расходы по содержанию и обучению актеров, – это...

- а) архонты
- б) илоты
- в) хореги**
- д) ахейцы

2. Орхестра – это...

- а) круглая площадка, в центре которой располагался жертвенник**
- б) палатка, где переодевались актеры
- в) длинная и узкая сценическая площадка, служившая местом действия
- г) место, где располагались зрители

3. В 1881 году в Греции при раскопках найден...

- а) театр Диониса
- б) театр в Эпидавре
- в) театр Поликлета**
- г) Королевский театр

4. Характерная черта древнеримского театра...

- а) аскетизм
- б) пессимизм
- в) романтизм
- г) **натурализм**

5. Римляне являются первооткрывателями...

- а) проскениума
- б) занавеса**
- в) подъемников
- г) деревянных декораций

6. После крушения Римской империи возрождение театра относят к...

- а) **IXв.**
- б) Xв.
- в) XIв.
- г) XIIв.

## II. Архитектурное устройство сценической площадки

7. Прием симультанного (совместного) действия в театре впервые был использован...

- а) в античности
- б) **в эпоху Средневековья**
- в) в эпоху Возрождения
- г) в эпоху Просвещения

8. Рассказы о чудесах, которые совершила Дева Мария, получили жанровое название...

- а) **миракль**
- б) мистерия
- в) моралите
- г) фарс

9. В уличном театре Средневековья использовалась должность...

- а) руководителя актеров
- б) руководителя билетов
- в) руководителя спектакля
- г) **руководителя секретов**

10. Самый прославленный актерский союз в Средневековье...

- а) Афинский театральный союз
- б) Лондонское братство комедий
- в) Сообщество зрелищных спектаклей
- г) **Парижское братство страстей**

11. Моралите сопоставимо с...

- а) комедией
- б) трагедией
- в) **драмой**
- г) мираклем

12. Центром движения эпохи Возрождения была...

- а) Франция
- б) Италия**
- в) Греция
- г) Испания

13. Гуманист эпохи Возрождения, автор трактата «Об архитектуре»...

- а) Рафаэль
- б) Перуцци
- в) Серлио**
- г) Саббатини

14. Первый оперный спектакль прошел в 1594 году...

- а) в Венеции
- б) в Париже
- в) в Лондоне
- г) во Флоренции**

15. В городских театрах эпохи Возрождения использовалось правило...

- а) вовлекать публику в действие спектакля
- б) встречать зрителей и провожать их на место
- в) наиболее знатных зрителей сажать прямо на сцене**
- г) оставлять отклики и пожелания после спектакля в специальной книге

### **III. Новаторские поиски русской и советской сцены первой трети 20 века**

16. Бессмертный автор книги «Моя жизнь в искусстве»...

- а) Мейерхольд
- б) Станиславский**
- в) Товстоногов
- г) Немирович – Данченко

17. Нештатный руководитель МХТ, взявшийся на собственные средства выстроить специальное здание театра в историческом прошлом...

- а) Морозов**
- б) Щукин
- в) Шехтель

г) Лианозов

18. Первый проект театра имени В.Э. Мейерхольда относится...

- а) к 1930 году
- б) к 1931 году**
- в) к 1933 году
- г) к 1935 году

19. «Дух века требует важных перемен и на сцене драматической», - эту фразу увековечил В.Э. Мейерхольд на фасаде своей творческой башни, и принадлежит она...

- а) М.Ю. Лермонтов
- б) А.С. Грибоедову
- в) А.С. Пушкину**
- г) А.П. Чехову

20. Представления о сцене социалистической эпохи складываются из...

- а) проблемы идеологической направленности
- б) проблемы отказа от устаревших методов воздействия на публику
- в) проблемы антизападной ориентации
- г) проблемы массовости и универсальности театрального пространства**

21. Самая ранняя форма сцены в истории театра...

- а) пространственная сцена
- б) сцена - коробка
- в) сцена - арена**
- г) трансформационная сцена

#### **IV. Архитектура сцены конца 19 – первой трети XX века (Западная Европа и США)**

22. Возникновение пространственной сцены связано с...

- а) английским театром конца XVI века**
- б) французским театром середины XVII века
- в) итальянским театром конца XVIII века
- г) греческим театром начала XVII века

23. Структура для осуществления постановки в любых условиях: в специально созданном помещении или в стихийной ситуации – это...

- а) сцена-арена
- б) театральное пространство**
- в) пространство зрительного зала
- г) трансформационная сцена

24. Первый профессиональный американский театр носит название...

- а) театр Блейк
- б) театр Гриффитс
- в) театр Джонс**
- г) театр Гатри

25. Театр 1956 года постройки с вмонтированным в потолок круговым занавесом находился...

- а) в России
- б) в США**
- в) в Италии
- г) во Франции

#### **V. Архитектура театральнo-концертной сцены 2-й половины XX века**

26. Идея создания Молодежного театра на Фонтанке принадлежит:

- а) М. Мирош
- б) С. Спиваку
- в) Н. Охлопкову
- г) В. Малыщицкому**

27. До реконструкции и перестройки помещение будущего Молодежного театра на Фонтанке было...

- а) продовольственным магазином
- б) складским помещением
- в) катком**
- г) городской библиотекой

28. Форма однопространственного театра предполагает...

- а) неразличимость классических частей и постоянное движение**
- б) статичность и однообразность сценического пространства
- в) единое декорационное решение на протяжении всего спектакля
- г) отсутствие каких-либо декорационных элементов

29. Идея «трансгрессии» театра возникает у Гротовского в...

- а) 50х годах
- б) 60х годах**
- в) начале 70х годов
- г) середине 70х годов

30. Е. Гротовский мечтал и добивался от актеров внутреннего духовного света, как на картинах...

- а) Эль Греко**
- б) Эмиля Бернара
- в) Мориса Дени
- г) Эмиля Галле

31. Энвайромент в переводе на русский язык означает «»...

- а) другая реальность
- б) поглощение, растворение
- в) окружающая среда**
- г) польза, выгода

32. Главное условие энвайроментального театра Шехнера...

- а) ограничение актерской импровизации и полное подчинение режиссеру
- б) постоянное обновление актерского состава на сцене
- в) отсутствие единого сюжета и спонтанное действие со зрителем
- г) полная свобода**

33. Идея игры в реальной обстановке нашла свое отражение в...

- а) однопространственном театре
- б) интерьерном театре**
- в) театральном энвайроменте
- г) в театральном авангарде В.Э. Мейерхольда

## **VI. Устройство современной театральной и концертной сцены**

34. Впервые опыты интерьерного театра в России (СССР) проводились...

- а) в начале 70х годов**
- б) в середине 70х годов
- в) в конце 70х годов



г) в середине 80х годов

35. Театр – эксперимент в России (СССР) был создан в...

- а) Москве
- б) Ленинграде**
- в) Тбилиси
- г) Саратове

36. Какой из принципов использования пространства является лишним и не соответствует трем другим...

**а) аксонометрическое восприятие сценического действия (создание одинаковых условий для зрительного восприятия)**

б) нейтрализация пространства, ликвидация всех его основных признаков

в) сохранение подлинной архитектуры во имя атмосферы, которую она создает и которая действует на зрителя в определенном эмоциональном ключе

г) подбор помещений, соответствующих месту действия

37. В 50х годах XX века немецкий инженер Доблхоф предлагает для Малого театра в Штутгарте проект...

а) единой функциональной системы освещения сценического пространства

б) системы акустической направленности во все части зрительного зала

в) многофункционального использования зрительских мест

**г) многоцелевого зала с 18-ю вариантами трансформации**

38. Последнюю попытку создания в России массового театра с трансформируемым пространством в 1960 году предпринял...

а) Харитонов

**б) Охлопков**

в) Беляк

г) Бей

39. Польский Национальный театр в Варшаве, Опера в Сиднее, Балтийский Дом в Петербурге, Александринский театр - все они имеют общую концепцию, которая заключается в...

а) едином внешнем архитектурном решении

б) постановке новых спектаклей каждые две недели

**в) наличии трех сцен: оперной, драматической и студийно-экспериментальной**

г) наличии единой системы заказа билетов на сезон вперед

40. Архитектура сцены какого театра подчинена больше детской специфике...

а) театра в Иваново

**б) Ярославского театра**

в) театра в Евпатории

г) театра в Челябинске

41. Наиболее крупный театральный комплекс за рубежом...

**а) Национальный театр в Лондоне**

б) Национальный театр во Франции

в) Польский Национальный театр

г) Национальный театр в Италии

42. Очень часто «чудом искусства» называют...

а) несколько ролей одного и того же актера в одном спектакле

б) участие зрителей непосредственно в самом спектакле

**в) преобразование нейтрального пространства в сценическое**

г) использование новейших сценических эффектов с помощью высоких технологий

**VII. Оборудование современной театральной и концертной площадки**

43. Метафорическая декорация – это...

а) художественная декорация того места, где происходит действие спектакля

**б) декорация, предлагающая обобщенный образ всего спектакля в целом, наполненная творческой энергией и пафосом**

в) декорация, воспроизводящая на сцене картину реальной жизни с большей или меньшей степенью подробности, обобщенности, повествующая об окружающей обстановке

г) декорация, трансформируемая под каждое изменение художественного действия в спектакле

44. Метафорическая декорация появляется на сцене театра...

**а) Мейерхольда**

- б) Вахтангова
- в) Товстоногова
- г) Акимова

45. Мастером в театральных кругах называли...

- а) Станиславского
- б) Мейерхольда**
- в) Немировича - Данченко
- г) Товстоногова

46. В 1918 году сорежиссером В.Э. Мейерхольда и исполнителем нескольких ролей в спектакле «Мистерия Буф» стал поэт...

- а) Бродский
- б) Мандельштам
- в) Блок
- г) Маяковский**

47. Для спектаклей художника декораций Тышлера характерно...

- а) религиозные сюжеты и мотивы народных притч
- б) фантастические образы и символы, как будто рожденные сном и подсознанием
- в) любовь к иронии, к гротеску и пластическому парадоксу**
- г) слияние элементов реальности и вымысла, сквозные мотивы

48. Питер Брук точно заметил, что «высшая похвала спектаклю, если можно утверждать, что он - ...»

- а) зрелищный
- б) эмоционально-чувственный
- в) цельный**
- г) соответствует актуальным проблемам современной ему эпохи

### **VIII. Грим, костюм, игра с вещью в технологии современного зрелища**

49. Эпохой сукна принято считать...

- а) античность
- б) Средневековье**
- в) эпоху Возрождения
- г) Новое Время

50. Легкость и гармоничность греческого костюма предопределило:

- а) **отношение к человеку, как к мере всех вещей**
- б) жаркий климат греческих островов
- в) стремление к практичности
- г) стремление создать свою культуру костюма, не заимствованную у других народов и цивилизаций

51. Каким образом складывалась одежда грека...

- а) выкраивалась по соответствующим пропорциям
- б) сшивалась в специальных мастерских
- в) единое полотно обвязывалось вокруг тела
- г) **соединялись два куска ткани вместе**

52. Белый гиматий в Древней Греции могли носить только...

- а) богатые
- б) **свободные люди**
- в) высшие должностные лица
- г) женщины

53. Мужская рубашка, представляющая собой кусок материи, сложенный пополам с прорезом на сгибе для руки, носит название...

- а) **хитон**
- б) капот
- в) спенсер
- г) страфион

54. Пеплос – это...

- а) специальный бинт, которым гречанки стягивали грудь
- б) мужские сандалии
- в) **верхняя одежда женщин, по способу и форме драпировки напоминающая хитон**
- г) головной убор, защищающий от солнечных лучей

55. Какая характерная черта тоги позволяла римлянам разнообразить складки...

- а) «быстрая мнучесть»
- б) **превышение роста человека в 2-3 раза**
- в) гибкость материала, поддающегося любым движениям материи и сохраняющего изменения формы

г) подверженность воздействию солнечных лучей, что видоизменяло ткань

56. Эмбаты – это...

**а) мужская обувь, используемая греками в театральных представлениях**

б) специальные пуговицы, запахивающие несколько слоев одежды

в) специальные подкладки актеров в комедии, увеличивающие пропорции человеческого тела

г) женская повседневная обувь

57. Женское платье с узким лифом, талия которого кончалась под грудью, называлось...

а) пурпуэн

**б) роб**

в) сюркот

г) дублет

58. Какой из перечисленных элементов одежды принадлежит к совершенно другой эпохе...

а) кринолин

б) шлейф

**в) палла**

г) турнюр

59. Гуппелянд – это...

**а) верхняя мужская одежда без рукавов**

б) верхняя женская одежда с рукавами

в) детский плащ

г) головной убор богатых горожан

## **IX. Сценическая техника и механизмы на театрально-концертной сцене**

60. Малые и Сельские Дионисии праздновались греками...

а) в конце ноября

**б) в конце декабря – начале января**

в) в конце января – начале февраля

г) в конце марта – начале апреля

61. Способ действия спектакля в Древней Греции, при котором идет перемещение актеров и хора путем оговаривания, получил название...

- а) декорационного
- б) имитационного
- в) ситуативного
- г) **игрового**

62. Расписные декорации вошли в обиход при...

- а) Еврипиде
- б) **Софокле**
- в) Феспиде
- г) Эсхиле

63. Длина древнегреческого хитона указывала на...

- а) **сословную принадлежность**
- б) на профессию актера
- в) на географическую составляющую
- г) на наличие семейных уз

64. Специальная машина, с помощью которой на сцену в Древней Греции появлялись боги подземного царства, называется...

- а) экиклема
- б) зорема
- в) **харонова лестница**
- г) журавль

65. Отличительная особенность французского костюма эпохи Возрождения...

- а) **изящество и чопорность**
- б) скромность при наличии множества декоративных элементов
- в) детали костюма, заимствованные из античности
- г) функциональные и практичные модели одежды

66. Кринолин – это...

- а) пышное дамское платье для балов
- б) одна из разновидностей корсета
- в) легкое платье для утреннего визита
- г) **каркас из нескольких кругов, висящих на кожаных ремешках**

67. Круглый воротник, на который, как на блюдо, лежала голова, в Испании получил название...

- а) фреза
- б) догалин
- в) тюрлюрю
- г) ольстер

**Х. Технология декоративного оформления спектакля, концерта, зрелища**

68. Костюм стиля барокко характерен...

- а) изысканностью, утонченностью, иллюзорностью
- б) **полным подчинением этикету двора с отличительной пышностью**
- в) помпезностью и торжественностью
- г) простотой и лаконизмом

69. К концу XVII века дамский костюм приобретает...

- а) рукава - фонарики
- б) митенки
- в) **шлейф**
- г) шаль

70. Внешние черты мужского и женского облика (кукольность лиц, походка, жесты) сблизились в...

- а) XVII веке
- б) **XVIII веке**
- в) конце XVIII – начале XIX
- г) XIX веке

71. Каприз, игривость, легкость, прихоть – характерные черты...

- а) **рококо**
- б) барокко
- в) ампира
- г) бидермайера

72. Жюстокор – это...

- а) мужской головной убор для вечернего визита
- б) разновидность жилета, появившегося во второй половине XVII века
- в) мужская рубашка с длинными рукавами

**г) плотно прилегающий кафтан с широкими цветными манжетами**

73. Фрак и жилет появляются в обиходе в...

- а) середине XVII века
- б) конце XVII века
- в) конце XVIII века**
- г) начале XIX века

74. Широкое не отрезное платье с драпировкой на спине в начале XVIII века получило название...

- а) контуш**
- б) карако
- в) редингот
- г) полонез

75. Стилиевое направление в европейском искусстве, в переводе означающее «империя»...

- а) модерн
- б) позитивизм
- а) бидермайер
- г) ампи́р**

76. Позитивизм в костюме - это...

- а) сдержанная цветовая гамма
- б) неброская элегантность
- в) мода большого города, вкусы крупной буржуазии, внимание к деталям**
- г) эклектичность, всеядность

77. Ношение кринолина прекратилось в...

- а) 1867 году**
- б) 1869 году
- в) 1873 году
- г) 1875 году

**XI. Технология светового оформления спектакля, концерта, зрелища**

78. Великие Дионисии в Древней Греции включали в себя...

- а) 3 трагедии, 6 комедий и 6 «сатирских драм»



**б) 9 трагедий, 3 комедии и 3 «сатирские драмы»**

в) 6 трагедий, 6 комедий и 3 «сатирские драмы»

г) 3 трагедии, 3 комедии и 9 «сатирских драм»

79. Первая входная плата за билет в древнегреческом театре...

а) пол обола

б) один обол

**в) два обола**

г) три обола

80. Вся церковь становится сценической площадкой в...

а) X веке

б) XI веке

**в) XII веке**

г) XIII веке

81. Олимпийский театр в Виченце был построен...

а) в 1582 году

б) в 1583 году

**в) в 1584 году**

г) в 1585 году

82. Интермедии становятся популярными в...

а) конце XV – начале XVI веков

б) в середине XVI века

**в) в конце XVI – начале XVII веков**

г) в конце XVII – начале XVIII веков

83. Первый оперный спектакль в доме мецената Корси получил название «...»...

а) Дельфина

б) Жозефина

в) Ариадна

**г) Дафна**

84. Театр основателя кулис Фарнезе находился в...

**а) Парме**

б) Риме

в) Венеции

г) Милане

## **ХII. Сценография современного зрелища**

85. Обновлением сцены – коробки современный театр обязан...

- а) Мейерхольду
- б) Станиславскому**
- в) Вахтангову
- г) Товстоногову

86. Первый сезон МХТ при Станиславском состоялся...

- а) 1895 – 1896 гг.
- б) 1896 – 1897 гг.
- в) 1898 – 1899 гг.**
- г) 1899 – 1900 гг.

87. «Театр тринадцати рядов», в котором Е. Гротовский поставил наиболее значительные спектакли, находился в...

- а) в Варшаве
- б) в Братиславе
- в) в Любляне
- г) в Ополе**

88. Автором камерного театра 1914 года и манифеста со словами «Покажите нам жизнь иного, большого масштаба, иных, большого масштаба людей...», - был...

- а) Таиров**
- б) Охлопков
- в) Акимов
- г) Рындин

89. Процесс технической готовности показывать на сцене различные производственные процессы получил название...

- а) модификации спектакля
- б) индустриализации спектакля**
- в) авангардизации спектакля
- г) позитивизации спектакля

90. Театр Гатри был основан в 1963 году в городе...

- а) Вашингтон
- б) Даллас
- в) Чикаго
- г) **Миннеаполис**

91. Какое из перечисленных обстоятельств, влияющих на форму сцены, не относится к театру Гатри...

- а) тесный контакт между актером и зрителями
- б) ориентация на классику
- в) **стремление к созданию реального комедийного действия**
- г) желание сохранить специфику театра, как вида искусства

92. О влиянии реалистического театра какой страны говорили американские режиссеры в середине XX века...

- а) **России**
- б) Италии
- в) Франции
- г) Германии

### **ХIII. Технология музыкального оформления представления, зрелища**

93. Какое из этих стилевых направлений не относится к XIX веку...

- а) модерн
- б) **барокко**
- в) второе рококо
- г) позитивизм

94. Какое из стилевых направлений имело характерную черту возрождения интереса к античности в costume...

- а) рококо
- б) барокко
- в) позитивизм
- г) **ампир**

95. В каком году на время потерявший актуальность корсет вновь входит в моду...

- а) **в 1809**
- б) в 1813
- в) в 1815

г) в 1817

96. Второе рококо – это стилевое направление, в котором отразилось...

- а) демократизм бюргерской среды, ее обывательские воззрения
- б) интерес к разносторонним стилям, соединение и сочетание разных элементов
- в) эстетические взгляды буржуазии, воплощение женской добродетели, красоты, олицетворение богатого мужа в дорогих нарядах**
- г) полное подчинение этикету двора, пышность, огромное количество украшений

97. Режиссером Мариинского театра является...

- а) Додин
- б) Гергиев**
- в) Пази
- г) Табаков

98. Художественным руководителем театра «Современник» является...

- а) К. Райкин
- б) С. Спивак
- в) В.Меньшов
- г) Г. Волчек**

99. Великий русский драматург, написавший 47 пьес для театра...

- а) Островский**
- б) Чехов
- в) Горький
- г) Грибоедов

100. Золотым веком театра в Европе считался...

- а) XVII век
- б) XVIII век**
- в) XIX век
- г) XX век