

...Постановочные, декорационные, планировочные, световые, звуковые и другие средства и эффекты, создающие настроение на сцене, являются прекрасными внешними возбудителями.

...Учитесь смотреть и видеть на сцене, умейте отдаваться и откликаться на то, что вас окружает... Умейте пользоваться всеми данными вам возбудителями.

К. С. СТАНИСЛАВСКИЙ

## *Введение*

Многообразие форм, приемов, стилей — принципиальная черта советского искусства. Это в полной мере относится и к искусству театра, в том числе и к театрально-декорационному. Спектаклям присущи реалистическое и условное, символическое и ассоциативное декорационные решения. Художники предлагают как безусловные фактурные декорации, так и иллюзорные живописные. Для успешного их воплощения театр должен располагать огромным арсеналом средств и приемов, а организаторы театрального производства — художники-технологи — должны быть вооружены теорией.

Процесс создания внешней формы спектакля едва ли не самый ответственный в деятельности художника-технолога, и наиболее важным в нем является непосредственное техническое, технологическое и художественное решение декораций. В этой области театры накопили огромный опыт. Но, пожалуй, самым значительным является наследие МХАТ СССР имени М. Горького, где впервые были теоретически разработаны принципы создания внешней формы спектакля.

Изучать и развивать декорационное искусство нельзя, не обращаясь к традициям и опыту МХАТ.

К. С. Станиславский и Вл. И. Немирович-Данченко на протяжении всей творческой деятельности стремились утвердить театр жизненной правды, передовых идей, новаторства в творчестве актера, режиссера, художника, театр, способный быть проводником культуры, театр, способный создавать спектакли как законченные произведения, гармоничные во всех своих частях, в которых актер, декорации, свет, звук слились бы в неразрывное целое, утверждающее подлинность «жизни человеческого духа», театр крепко стоящий на позициях реализма. И такой театр был создан.

В первые годы жизни МХТ из всех многочисленных реформ преобразования в декорациях проводились наиболее решительно, так как это способствовало освоению новых приемов актерской игры. В своих исканиях МХТ шел от внешнего

к внутреннему, от поисков «внешней среды спектакля» к раскрытию его содержания. Искания эти всегда опирались на жизнь. Впечатления, полученные от реальной, подлинной жизни пробуждали фантазию и способствовали нахождению художественной правды — убедительной сценической внешней формы. Проблема «перевоплощения», заявленная Художественным театром, требовала иных, новых декорационных решений, способствующих воплощению «жизни человеческого духа». С рождением МХТ родилась и подлинно реалистическая декорация в драматическом театре. Эта декорация порвала со старыми традициями, отделилась от декораций оперно-балетных, обрела свое собственное лицо, а главное — привела к изменению методов оформления спектаклей на драматической сцене.

Родоначальник нового типа оформления драматического спектакля, В. А. Симов, свободно фантазируя, опираясь на громадный запас жизненных впечатлений, ищет среднюю-объем в макете и создает наилучшие «предлагаемые обстоятельства» для действия актеров, способствуя раскрытию внутреннего содержания драматического произведения. Активное творческое сотрудничество художника с режиссурой создало совершенно новые принципы оформления спектакля.

Этот новый подход к оформлению спектакля, когда изменялся не только характер живописи, но и планировочные решения, когда на сцене происходила «ломка» как в глубину, так и по горизонтали и вертикали, когда вместо писанных задников, кулис и падуг наконец появились объемные декорации, подлинные или сделанные под настоящие вещи, мебель, потребовал мастеров-художников, могущих все это выполнить. Поэтому с первых дней существования МХТ его основатели собирают и воспитывают мастеров, способных воплотить их замыслы, предельно точно передать замысел художника-постановщика, не утратить его почерка, не исказить найденного им образа. Гениальные основатели Художественного театра ставили перед собой архитрудную задачу для тех лет — создать в частном театре постоянный коллектив не только творческих, но и технических работников, иными словами, — постановочную часть, работники которой были бы способны как изготавливать оформление спектаклей, так и монтировать его и проводить спектакли. И такая постановочная часть была создана. По мере развития нового театра она постоянно совершенствовалась.

Поначалу это была группа мастеров-умельцев, организованных в отдельные цеха. Цеха были разбросаны по разным помещениям, часто не приспособленным к той работе, которая в них производилась, но в театр привлекались люди, влюбленные в свое дело, заряженные энтузиазмом. Со временем они приобретали опыт, совершенствовали свое мастерство. Примером для всех служил К. С. Станиславский, самозабвенно, жертвенно относившийся к искусству и предъявлявший высокую требова-

тельность к каждому и к себе, умевший вести за собой так, что человек отдавался искусству целиком.

Истинным мхатовцем, «воспитанным в духе учения Станиславского и бесконечно ему преданным, безраздельно верившим в миссию Художественного театра, возродившего искусство на основе жизненной правды, и самоотверженно и бескорыстно служившим этой цели, был заслуженный деятель искусств РСФСР Иван Яковлевич Гремиславский»<sup>1</sup>, с 1922 года возглавлявший постановочную часть театра и на этом посту добившийся того, что искусство художественно-постановочной части достигло небывалых высот. Понимая, что для решения все возрастающих по сложности художественно-творческих и постановочно-технических задач и требований необходимо работу поднять на качественно новую ступень высокого профессионализма с четкой организационной формой, научиться работать с различными художниками, растворяясь в их манере, осваивая их почерк, он ставил задачу — создать в театре такую службу, которая могла бы воплотить любую живописную манеру, любое образное решение. И. Я. Гремиславский блестяще справился с этой задачей. Прежде всего он объединил всю постановочную часть под единым руководством, что явилось чрезвычайно важным фактором, так как только при этом условии каждый ощущает меру своей ответственности за изготавливаемые и монтируемые на сцене декорации. Осуществив такое объединение в МХАТ, Гремиславский добился того же и для других театров. Успешному решению вопроса способствовало принятое в 1938 году постановление о стационарировании театров, установившее стабильные творческие коллективы. В связи с этим И. Я. Гремиславский говорил: «Старая система, если определить так творчество мастеров-технологов прошлого, — это замечательные практики, умельцы, талантливые самоучки; новая система — это тоже высокая практика, но на другой основе, на основе современной техники»<sup>2</sup>. Исходя из этого принципа, Иван Яковлевич внедряет новую технику и технологию в повседневную практику постановочной части. Это выразилось и в переоборудовании сцены МХАТ, в реконструкции световой аппаратуры, организации и строительстве производственных мастерских, оснащенных большим количеством различных станков, позволяющих увеличить объем выпускаемой продукции (оформления новых постановок). Работу мастерских он строит на принципах промышленного предприятия, вводит плановую систему и нормирование производственных процессов, что резко увеличило производительность труда. Но самым главным в работе поста-

<sup>1</sup> *Пожарская М. Н., Чушкин Н. Н.* И. Я. Гремиславский и декорационное искусство Художественного театра. Сб. статей и материалов. Предисл. И. Я. Гремиславского. М., 1967.

<sup>2</sup> *Гремиславский И. Я.* Конспекты лекций в Школе-студии МХАТ. — Музей МХАТ. Архив И. Я. Гремиславского.

новочной части становится умение каждого работника «влюбляться» в нового художника, приглашенного на постановку проникать в его замысел, постигать его почерк, уметь его интерпретировать и осуществлять на высоком профессиональном уровне.

Успешная деятельность постановочной части, считал И. Я. Гремиславский, возможна при наличии, с одной стороны, высококвалифицированного руководителя, с другой — подчинения ее директору театра и соподчинения режиссеру.

При этом от того, каковы знания, опыт и организаторские способности руководителя постановочной части, зависит эффективность ее деятельности. До 40-х годов в отечественных театрах вообще не было должности заведующего постановочной частью, как не было и единой структуры постановочной части. И лишь в тарифном справочнике 1939 года появляется инструкция руководителя постановочной частью, разработанная при активном участии Ивана Яковлевича Гремиславского.

Заслуга И. Я. Гремиславского не ограничивается созданием постановочной части с четкой структурой и обязанностями. Он сумел объединить всех художников, заведующих постановочной частью и технологов Москвы в творческую организацию — постановочную секцию при ВТО, призванную проводить работу по обмену опытом и творческие семинары с целью повышения профессионального мастерства. С аналогичными задачами им была создана Экспериментальная сценическая лаборатория, основными функциями которой были сбор, систематизирование и распространение опыта работы и технологических приемов театров страны.

Но как повышать культуру постановочной части, совершенствовать сценическую технику и технологию? Иван Яковлевич понимал, что без теории, без подготовки высококвалифицированных специалистов постановочное дело не может развиваться. В 1943 году при Школе-студии МХАТ организуется постановочный факультет. На одной из первых лекций И. Я. Гремиславский говорил: «Постановочная часть не может быть поставлена на должную высоту, если во главе ее не будет стоять лицо, объединяющее работу всех цехов в направлениях единой творческой мысли, единого стиля, единой системы организации. Этим лицом и является заведующий постановочной частью. Он должен быть необходимым связующим звеном между режиссером, художником, производственными мастерскими и цехами сцены. Он является представителем художника-автора и может заменить его во всех случаях, касающихся постановочных вопросов. Он направляет работу всех цехов, творчески осуществляя, а иногда и развивая замыслы художника и режиссера. По сути дела, это лицо, как нам представляется, должно обладать не только знаниями инженера, художника, машиниста сцены, художника по свету, частично искусствоведа, но и в то же время

быть организатором производства и администратором»<sup>1</sup>. Теперь нет театра в Советском Союзе, который бы не имел постановочной части, переведенной постановлением 1965 года в разряд художественных отделов театра.

Что же представляет собой современная постановочная часть? Это художественный отдел театра, работающий на принципах социалистического планового предприятия, обладающий высококвалифицированными работниками различных профессий и вооруженный современной техникой и технологией, что позволяет ему решать любые творческие задачи. Для руководства художественно-постановочной частью необходим руководитель, отвечающий современным требованиям, то есть художник-технолог, легко ориентирующийся в различных областях знаний (технике, технологии, истории искусства, материальной культуре, экономике, политике), воспитатель творческого коллектива, могущий связать усилия режиссера и художника-постановщика с мастерами, художниками-исполнителями. Это человек, влюбленный в театр, находящийся в постоянном поиске, конструктор, изобретатель, для которого нет неразрешимых задач, непреодолимых трудностей.

Работа художественно-постановочной части ведется по двум основным направлениям: во-первых, организация и обеспечение спектаклей текущего репертуара как в стационаре, так и на выездах (гастролях), и, во-вторых, подготовка внешней формы нового спектакля.

Внешняя форма как неотделимая часть спектакля оказывает эмоциональное воздействие на зрителя. Это воздействие будет тем сильнее, чем точнее, профессиональнее и художественнее она будет решена. Следовательно, все компоненты спектакля: декорации, мебель, бутафория, костюмы, свет — требуют правильного технологического и конструктивного решения на высоком художественном уровне.

В книге сделана попытка обобщить опыт Московского академического Художественного театра по изготовлению внешней формы спектакля.

Раздел первый — «Организация производственно-творческого процесса в художественно-постановочной части театра» — включает материалы, дающие представление о последовательности подготовки внешней формы спектакля от эскиза к макету и к воплощению на сцене. Этот процесс не может быть понят до конца без знания художественно-декорационного производства и работы художественно-производственных мастерских. В связи с этим предлагается материал, освещающий производство как многоотраслевое, уникальное. Рассматриваются организация и оборудование мастерских, а для понимания общих

---

<sup>1</sup> Стенограмма лекций в Школе-студии МХАТ.— Музей МХАТ. Архив И. Я. Гремиславского.

принципов постройки декораций и их монтировки на сцене — художественно-технологические требования, предъявляемые к декорациям и технической документации, а также организация монтировочных работ на сцене и монтировочная документация. Раздел второй — «Основы материаловедения и стандартизация» — знакомит с наиболее часто применяемыми в театральном производстве материалами, их свойствами, качествами, способами получения и обработки, нормами и правилами, подлежащими выполнению при их использовании.

Раздел третий — «Основы конструирования и изготовление декораций» — состоит из нескольких глав, в которых представлены основные конструктивные элементы жестких каркасных и мягких бескаркасных декораций, технология их изготовления, приведены расчеты некоторых элементов на прочность и жесткость, способы художественной обработки декораций, рассмотрены и другие вопросы, связанные с организацией производственного процесса изготовления декораций.

В разделе четвертом — «Организация и нормирование производственного процесса» — на конкретных примерах разбираются вопросы, касающиеся затрат на новую постановку, составления документации, приводится методика нормирования рабочего времени в условиях театрального производства.

В «Приложениях» даются таблицы, помогающие освоению рассматриваемого в книге материала.

Книга предназначена для студентов театральных институтов и техникумов, готовящих специалистов для художественно-постановочной части театров. Однако автор надеется, что она будет полезна и практикам.

Автор приносит благодарность работникам производственных мастерских МХАТ СССР имени М. Горького, оказавшим помощь в подготовке данной работы.

# 1 | ОРГАНИЗАЦИЯ ПРОИЗВОДСТВЕННО- ТВОРЧЕСКОГО ПРОЦЕССА В ХУДОЖЕСТВЕННО- ПОСТАНОВОЧНОЙ ЧАСТИ ТЕАТРА

## Глава 1

### ТЕХНОЛОГИЧЕСКИЙ ПРОЦЕСС РАЗРАБОТКИ ВНЕШНЕЙ ФОРМЫ СПЕКТАКЛЯ

«Предлагаемые обстоятельства», в которых должен действовать актер, требуют соответствующей органичной среды, помогающей перевоплотиться в образ. Эта среда обитания актера на сцене и все ее компоненты: грим, костюм, реквизит, мебель, декорации, свет, звук — составляют внешнюю форму спектакля. Многолетняя практика создания внешней формы спектакля выработала и утвердила определенный технологический процесс, складывающийся из обязательных этапов: работы режиссера с художником и художника с постановочной частью, создания макета, выгородки на сцене<sup>1</sup>, составления технической документации, производственного процесса изготовления декораций. Очередность их может меняться, но неперемutable выполнение — залог успешной работы в целом.

#### ПОИСКИ ВНЕШНЕЙ ФОРМЫ СПЕКТАКЛЯ

**1. Работа режиссера с художником.** Давно ушло в прошлое время, когда художник создавал просто фон для действия. Сегодня театральный художник — полноправный соучастник, сотворец общей работы, в результате которой рождается спектакль. «Художник современного театра призван наряду с режиссером, актером раскрыть идеи будущего спектакля средствами своего изобразительного искусства... Художник должен участвовать в творческом процессе столь же активно, как и остальные его участники»<sup>2</sup>. Еще К. С. Станиславский

<sup>1</sup> Во многих театрах этот этап работы исключают из технологического процесса. Однако, как показывает опыт МХАТ, выгородка на сцене позволяет проверить объемы, найденные в макете, и исключить в дальнейшем ошибки в размерах декораций.

<sup>2</sup> Горчаков Н. М. Спектакль художественной самодеятельности. М., 1954, с. 52.

говорил: «Наш театр предъявил художнику целый ряд требований специфически актерского характера. От него требовалось, чтобы он стал до известной степени и режиссером»<sup>1</sup>. Сейчас это требование справедливо для всех театров страны.

Успех первого этапа работы во многом зависит от наличия творческого контакта между режиссером и художником. Необходимо, чтобы в результате неоднократных общений выработалась единая точка зрения на пьесу, сквозное действие пьесы, стиль, время, идейный замысел постановки и т. д. При этом художник должен работать наравне с режиссером, не быть только исполнителем его воли.

У К. С. Станиславского в работе с художником был свой метод, который можно свести к следующему: «во-первых, к предельному возбуждению фантазии художника; он непрестанно горячил его мысль, толкал его вперед, ища в то же время и сам наилучшего разрешения, нападая на интересные открытия... Он доводил до полного истощения изобретательность художника, но толкал его всегда вперед в определенном направлении. Во-вторых, путем сопоставления сравнения всех набросков (находок художника) из них извлекалась квинтэссенция — все лучшее, наиболее отвечающее задачам постановки...»<sup>2</sup>.

Все лучшие постановки Художественного театра родились в тесном творческом содружестве режиссера и художника. Примеров такого содружества можно привести множество. Это работа К. С. Станиславского с В. А. Симовым над многими спектаклями, работа Вл. И. Немировича-Данченко с И. М. Рабиновичем над спектаклем «Лисистрата» и В. В. Дмитриевым над рядом спектаклей МХАТ, и наиболее значительная — «Три сестры»; работа режиссера В. Я. Станицына с художником П. В. Вильямсом, режиссера Б. Н. Ливанова с художником А. Д. Гончаровым и т. д.

Возникновение конфликта между режиссером и художником или просто полярность взглядов могут стать причиной поражения не только для художника, но и для спектакля в целом.

Поиски образного решения художник осуществляет в «почеркушках» — первоначальных набросках.

Нахождение образного решения спектакля в «почеркушках» ставит главной целью определить опорные пункты планировки, пространственно расположить основные мизансцены. Эту первоначальную работу художник осуществляет в тесном содружестве с режиссером. Затем он приступает к написанию эскизов будущего оформления, эскизов костюмов для исполнителей, уточняя в них найденное в «почеркушках», решая вопросы цвета, колорита. Однако для дальнейшей плодотворной работы только эскиза не всегда достаточно. Динамичную среду, в кото-

---

<sup>1</sup> Станиславский К. С. Моя жизнь в искусстве. М., 1983, с. 338.

<sup>2</sup> Гремиславский И. Я. Сборник статей и материалов. М., 1967, с. 143.

рой каждый предмет, каждая деталь наполнены вторым планом, несут смысловую нагрузку, помогая актеру обогащаться впечатлениями, можно найти только с помощью объемного решения — макета.

**2. Работа заведующего художественно-постановочной частью в начальный период подготовки спектакля.** Это наиболее активный период. Изучив пьесу, особенности драматургической формы, эпоху, время, ознакомившись с режиссерской концепцией и решением художника, заведующий художественно-постановочной частью театра должен подобрать литературный и иконографический материал, который понадобится в процессе работы и художнику, и режиссеру, а в дальнейшем, возможно, и исполнителям, определить, какие предметы мебели, бутафории, какие костюмы могут быть взяты из запаса. Такая подготовка позволит ему в общении с режиссером и художником разговаривать на равных, тактично решать вопросы, связанные с материальной средой спектакля, а также возможностями сцены, ее машинерией, технологией и техникой изготовления внешней формы спектакля. Кроме того, он должен возможно раньше подключить к работе над спектаклем художников-исполнителей, тех, кто будет выполнять декорации, а также работников сценических групп: машиниста сцены, художника по свету, мебельщика-реквизитора и т. д. Здесь речь идет о творческом подходе заведующего художественно-постановочной частью и его ближайших помощников к созданию внешней формы спектакля. И это участие будет тем эффективнее, чем активнее и творчески сумеет он организовать работу. В. В. Шверубович, проработавший в МХАТ не одно десятилетие в качестве заведующего художественно-постановочной частью (в том числе и под руководством К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко), говорил: «Спектакль — плод творчества целой группы людей, поэтому самое главное для руководителя этого коллектива — увлечь всех общей творческой задачей, направить фантазию, поиск, возбудить изобретательность, дать понять каждому участнику постановки, что успех спектакля — это его праздник, а неудача театра — личное горе каждого»<sup>1</sup>.

#### **МАКЕТ — ЗАВЕРШАЮЩИЙ ЭТАП ПОИСКА ВНЕШНЕЙ ФОРМЫ СПЕКТАКЛЯ**

Макет театральных декораций — это уменьшенное до определенного масштаба будущее оформление спектакля. Макет позволяет средствами изобразительного искусства, архитектуры разрабатывать в объеме среду, создавать «предлагаемые обстоятельства» в конкретном пространстве.

---

<sup>1</sup> Шверубович В. В. Режиссер и оформление спектакля. М., 1955, с. 7.

В макете решаются не только творческие, но и технические и технологические задачи. Двухмерное плоскостное изображение эскиза не может дать точного представления о пространстве, о характере фактур, о принципах монтировки, путях смены декораций, о принципах освещения оформления. В макете все перечисленные проблемы успешно решаются.

Наиболее распространенным масштабом для театрального макета является 5 см : 1 м, иными словами, 1 : 20 натуральной величины сцены. Масштаб может быть изменен, если истинные объемы сцены слишком велики или малы.

Макет будущего оформления должен быть привязан к конкретной сцене, поэтому его рассматривают в подмакетнике. Подмакетник — модель сцены — изготавливается в масштабе, соответствующем масштабу макета, оборудуется порталом с порталным отверстием (зеркалом), игровым подвижным порталом, кулисами и падугами, штанкетными подъемами. Планшет подмакетника должен иметь ту машинерию, которая имеется на конкретной сцене (поворотный круг, подъемно-опускные площадки, люки-провалы и т. д.), а также специально подобранную осветительную аппаратуру, позволяющую найти принцип освещения. Например, для макета достаточно использовать малые секции РСР-4К, светильники направленного света ПР-0, 25-100 и ПР-300М. Изготавливать и применять осветительные аппараты в масштабе 1 : 20 не следует: эта затея не дает нужного результата и отнимает массу времени.

Театральный макет изготавливается из любых материалов, легко поддающихся обработке, с тем чтобы в случае необходимости можно было быстро изменять найденные объемы, размеры. Лучше всего использовать бумагу, картон, фанеру, листовый пенопласт, деревянные бруски и рейки и т. п.

Применяя фактуры, следует всегда помнить о масштабе. Найденная в макете интересная фактура должна обязательно иметь свой прототип в натуре.

В законченном виде макет позволяет увидеть в трехмерном измерении (объеме) будущие декорации, проверить соотношения отдельных объемов, плоскостей и проемов, высоту станков и лестниц, размеры мебели, а также возможности мизансценирования, для чего в макет ставят фигурку человека, изготовленную в масштабе. Театральный макет позволяет углубить найденный в эскизах образ спектакля благодаря применению росписи, фактур, цветного освещения. Кроме того, театральный макет, выстроенный в подмакетнике, наглядно демонстрирует принципы монтировки, возможности использования сценических устройств данной сцены.

Иногда режиссеры, считая, что эскиз понятен, ограничиваются им и в целях экономии времени просят не делать макета. Такое мнение ошибочно, так как отказ от возможности проверки композиции сценического пространства в макете может

привести к неверному воплощению эскиза на сцене, а следовательно, к переделкам в готовых декорациях и к потере времени и средств уже на более сложном этапе подготовки спектакля.

Макет, как и эскизы декораций и эскизы костюмов, принимает художественный совет, о чем составляется акт или делается выписка из протокола заседания совета. Этот документ служит юридическим основанием для начала работ, он разрешает производить затраты на материальное оформление.

### **ТЕХНИЧЕСКОЕ СОВЕЩАНИЕ. ВОВЛЕЧЕНИЕ ХУДОЖНИКОВ-ИСПОЛНИТЕЛЕЙ В ТВОРЧЕСКИЙ ПРОЦЕСС**

При подготовке оформления нового спектакля проводится обсуждение макета в присутствии художника-автора. Это обсуждение получило название техническое совещание. Его проводит заведующий художественно-постановочной частью с приглашением всех руководителей сценических и производственных групп, а также (в зависимости от структуры театра) и рядовых исполнителей. На техническом совещании уточняется режиссерский замысел, разбираются построение и ход спектакля, определяются характер смены декораций, принцип освещения и в зависимости от этого принимаются решения о характере конструкций и технологии их изготовления. В сферу обсуждения включаются также вопросы использования той или иной фактуры, техники росписи и обработки декораций, наилучшие приемы членения, крепления, монтажа и демонтажа. Каждый участник совещания по ходу обсуждения вносит свои предложения; наилучший вариант принимается.

Заведующий художественно-постановочной частью должен на этом совещании направить обсуждение по пути творческого поиска, пробудить у участников фантазию и активность, так чтобы результатом работы технического совещания явилась выработка оптимальных технических и технологических решений по изготовлению элементов декораций. Решения технического совещания фиксируются в документе — монтажной описи, или ведомости. В процессе работы монтажная ведомость может корректироваться.

### **ВЫГОРОДКА — ВСЕСТОРОННЯЯ ПРОВЕРКА НАЙДЕННОГО РЕШЕНИЯ НА СЦЕНЕ**

Прежде чем приступить к дальнейшей работе по созданию внешней формы спектакля, необходимо осуществить один из важнейших этапов — примерку, выгородку на сцене будущих декораций, что позволяет проверить будущую декорацию из зрительного зала с разных точек зрения. Выго-

рода гарантирует, что готовые декорации после монтировки на сцене не потребуют переделок.

Этот прием, как и многие другие технологические приемы, родился в Московском Художественном театре. К. С. Станиславский для каждой новой постановки требовал выгородки на сцене, а мастера Художественного театра славились своим умением делать ее.

С макета, принятого художественным советом, снимается планировка. Планировка вычерчивается на плане сцены, отпечатанном типографским способом. Масштаб плана сцены в каждом театре может быть свой; он зависит от истинных размеров, но чаще пользуются масштабами 1:100 и 1:20. Помимо планировки делают еще и развертку декораций.

Руководствуясь этими документами, машинист сцены (заведующий монтировочным цехом) подготавливает выгородку, то есть вычерчивает на планшете сцены план будущей декорации и ставит перед монтировщиками задачу — из имеющихся в репертуаре элементов подобрать необходимые и выгородить будущую декорацию. Для успешного проведения этой работы он знакомит непосредственных исполнителей с замыслом режиссера и художника. Для этого на сцену приносят макет. Каждый работник машинно-декорационной группы вправе проявить творческий подход, сообразительность, изобретательность, придумать, из каких деталей можно собрать необходимую выгородку в соответствии с нужными размерами.

Выгородка одинаково важна как для режиссера, художника, так и для заведующего постановочной частью, машиниста сцены, актеров и технических работников. На выгородке легко выявить тонкости в соотношении отдельных частей декорации, видимость актера и всей композиции сценического пространства из зрительного зала, что очень трудно установить при рассмотрении макета.

Режиссеру выгородка позволяет выверить из зрительного зала (с разных точек) правильность выбора задуманных игровых мест, возможности мизансценирования в найденной среде, определить, удобно ли актерам действовать в предлагаемой планировке, не перекрываются ли актеры частями декорации и т. д., для чего на сцену приглашаются актеры.

Художник на выгородке определяет правильность найденных в макете объемов и размеров, соотношение отдельных частей, высот декораций с размерами сцены, видимость декораций из зрительного зала.

Заведующий монтировочной частью (машинист сцены), организуя выгородку, прикидывает и разрабатывает монтировочные работы по заготовке и проведению спектакля, превращая выгородку в первую монтировочную репетицию.

Заведующий постановочной частью на выгородке не только проверяет габариты декораций, найденные в макете, но пыта-

ется проверить и элементы образного решения, например фактуры.

Редко выгородка проходит без замечаний. Все выявленные несоответствия вносятся в планировку и развертку, при необходимости изменяются размеры.

Для подтверждения сказанного рассмотрим несколько примеров. В работе над спектаклем «Мария Стюарт» Ф. Шиллера (МХАТ, режиссер В. Я. Станицын, художник Б. Р. Эрдман; 1957 г.) режиссер в поисках монументальности ряда картин требовал предельной высоты стенок. В макете была принята высота 7,5 м. Когда же на сцене выгородили такую высоту, то при просмотривании из зрительного зала выяснилось, что достаточно высоты 6 м 40 см. В выгородке спектакля «Дядя Ваня» А. П. Чехова (МХАТ, режиссер М. Н. Кедров, художник В. В. Дмитриев; 1947 г.) удалось настолько близко подойти к образу, найденному художником, что актеры сочли ее за готовую декорацию. В спектакле «Ночная исповедь» А. Н. Арбузова (МХАТ, режиссер Б. Н. Ливанов, художник А. Д. Гончаров; 1967 г.) режиссеру необходимо было создать ощущение большого и высокого пространства костела. Художник решил эту задачу необычно и оригинально: с помощью столбов, уходящих в темноту свода. На сцене макет был выгорожен с помощью мягких кулис большой высоты, на которые накололи изображения, специально написанные для выгородки на бумаге, но выдержанные в цвете, предложенном художником. Режиссер и художник, приглашенные на выгородку, выразили крайнее удивление и восторг: как можно было вчера принятый макет так быстро осуществить в декорациях.

Подобных примеров можно было бы привести множество, и каждый из них был бы наглядным подтверждением необходимости и полезности проведения выгородки.

## СОСТАВЛЕНИЕ ТЕХНИЧЕСКОЙ ДОКУМЕНТАЦИИ

**1. Монтировочная опись.** Это документ, служащий исходным материалом для составления последующей документации, позволяющий контролировать все работы по созданию внешней формы спектакля (см. Приложение 1, с. 271). В монтировочную опись вносят все детали декораций, мебели, бутафории и реквизита, в ней указывается количество каждого предмета, для наглядности приводятся рисунок или чертеж, краткая художественно-технологическая характеристика по изготовлению и эксплуатации, обозначаются производственные группы, принимающие участие в изготовлении внешней формы, и основные материалы. Чаще всего принято составлять монтировочную опись, начиная с общего оформления спектакля: кулис, падуг, половиков, театральных станков, задействованных в спектакле, занавесов — затем переходить к отдельным картинам, актам, эпизодам. Декорации каждой картины членят на отдельные детали и записывают в опись под своим номером. После этого в опись вносят мебель и бутафорию.

Не следует составлять опись по наличию производственных групп, так как это может привести к путанице, поскольку многие детали должны быть записаны столько раз, сколько групп будет принимать участие в их изготовлении. Проще и нагляднее составлять опись подетально, указывая в графе «Краткая

художественно-технологическая характеристика» последовательность всех работ, особенности монтажа, художественные требования и перечисляя в графе «Производственные группы» всех участников.

Так как составить этот документ непосредственно на техническом совещании невозможно, заведующий постановочной частью подготавливает его заранее, оставляя незаполненными ряд граф, прежде всего графу «Краткая художественно-технологическая характеристика».

Возникает вопрос, не сковывает ли инициативу исполнителя данный документ? Такой опасности нет, так как в процессе непосредственного изготовления декорации всегда может быть проведен поиск-эксперимент, и если он в большей степени отвечает поставленным задачам, то монтажная карта корректируется, а деталь изготавливается по найденному варианту.

**2. Чертежи на декорации.** Чертежи изготавливаются в соответствии с основными положениями Единой системы конструкторской документации (ЕСКД). Каждый элемент декорации вычерчивается на отдельной форматке. Прежде всего выполняется чертеж планировки — основы будущей декорации, — который должен нести всю необходимую информацию: название спектакля, наименования деталей, материалов и т. д., а также быть «привязанным» к конкретной сценической площадке. Чертежи на декорации могут быть общего вида или конструктивные.

Чертежи общего вида делаются в тех случаях, когда деталь декорации не представляет большой сложности или технология ее изготовления является традиционной, а мастера достаточно опытные и профессиональные.

Конструктивные чертежи делаются на наиболее сложные, уникальные конструкции. Масштаб 1:20, принятый для чертежей на театральные декорации, позволяет вычертить элемент достаточно подробно, со всеми деталями.

Чертежи на мебель требуют иного масштаба. Предметы мебели, имеющие простые геометрические формы, вычерчиваются в масштабе 1:10. Предметы мебели, имеющие криволинейные, гнутые или резные элементы, изготавливаются по шаблонам, в натуральную величину.

Чертежи должны быть предельно ясными, снабжены необходимой размерной информацией, позволяющей без лишних перерасчетов и объяснений изготовить по ним предмет. При этом необходимо учитывать профессиональную подготовку мастеров, изготавливающих декорацию: чем менее они квалифицированы, тем более подробными должны быть чертежи.

Типовые конструкции изготавливаются из брусков установленных размеров, поэтому сечение их в чертежах обычно не указывается. В тех случаях, когда конструкция уникальна или по расчету на прочность необходимо изменение сечения, это

указывается в чертеже в размерной информации или чертеж сопровождается соответствующим пояснением.

Все чертежи должны иметь штамп, в котором указываются название театра, название пьесы, акта, картины, наименование предмета, номер чертежа, номер листа, общее количество листов, масса детали, масштаб, фамилии выполнившего, проверившего и принявшего чертеж. Чертежи, выполненные техническим работником, должны быть просмотрены и приняты художником-автором. В шаблонах, в отличие от чертежей, вычерченных в натуральную величину, размеры не проставляются. Мастер переводит шаблон на материал и изготавливает деталь.

**3. Смета затрат на новую постановку.** Составляется на основании монтажной описи и в той же последовательности. Эта работа ведется параллельно с выполнением чертежей на декорации и мебель (см. Приложение 2, с. 271). Форма сметы может быть различной, каждый театр вправе выбрать удобную ему форму, но принципиально она должна отражать расходы по внешней форме спектакля: по декорациям, по мебели и бутафории, по костюмам и т. д. Смета затрат отражает расходы на материальное оформление. По спектаклю же, кроме материальных затрат, возникают неовещественные затраты: оплата приглашенных режиссеров, художников, макетчиков, переписка нот, распечатка ролей и т. д. Как те, так и другие затраты должны быть утверждены распорядителем кредитов — директором театра. Документ этот носит название «Сводная смета затрат» на новую постановку. Сводная смета затрат является документом дисциплинирующим, регламентирующим и контролирующим деятельность постановочной части театра в области создания внешней формы спектакля (подробнее данный вопрос освещен в разделе IV, с. 267).

На основании сметы затрат на новую постановку заведующий художественно-постановочной частью составляет заявку на материалы и передает ее в отдел снабжения (снабженцу) и заместителю директора (на контроль); один экземпляр заведующий художественно-постановочной частью оставляет себе.

**4. График работы производственных мастерских (групп) по выпуску и подаче оформления спектакля на сцену.** Составляется заведующим художественно-постановочной частью до начала работ по изготовлению декораций. При этом учитываются производственные мощности и время, требующееся для изготовления декораций. В графике отражается согласованный с режиссурой порядок подачи декораций на сцену.

## ОРГАНИЗАЦИЯ МОНТИРОВОЧНЫХ РАБОТ НА СЦЕНЕ

**1. Принципы монтировки.** По мере развития театра и выработки различных форм и приемов оформления спектаклей создавались способы монтировки декораций. Каждый прием монтировки спектакля тесно связан и с определенным видом механического оборудования сцены.

С появлением кулисно-арочной системы оформления спектаклей возник способ монтировки декораций с помощью штанкетных подъемов, так как кулисно-арочная система предполагала подвеску мягких плоских декораций по планам параллельно зеркалу сцены. В наше время такая система бытует в балетных спектаклях. В современных спектаклях часто используют штанкетные подъемы и для подвески жестких объемных декораций.

Появление на сцене павильонных декораций потребовало иного способа монтировки, ибо штанкетные подъемы не могли обеспечить установки на сцене таких декораций. Поначалу приходилось монтировать каждую декорацию поочередно, то есть декорацию первой картины собирали перед началом спектакля на планшете сцены и, отыграв ее, в антракте разбирали и собирали следующую и т. д. Такой способ требовал большого количества профессиональных работников, могущих быстро и бесшумно произвести перемену за 15—16 мин. С появлением поворотного круга возникла возможность монтировки декораций на кругу и с его помощью смены мест действия, поворота декораций. Этот способ во многом убыстрил и облегчил монтировку павильонных декораций. Особенно он себя оправдал в спектаклях с большим количеством мест действия.

Поворотный круг позволяет применить способ монтировки декораций так называемой единой установки, когда установленная на кругу декорация, поворачиваясь, предстает перед зрителем необходимой своей частью.

Изобретение сцен с карманами и накатных сцен также позволило облегчить монтировку декораций за счет выкатывания попеременно накатных сцен с установленными на них декорациями.

Возможен вариант единой установки декораций, так называемый симультанный, когда декорация содержит все места действия. Классическим примером такой декорации может служить оформление, предложенное художником В. В. Дмитриевым к спектаклю по пьесе А. М. Горького «Егор Булычов и другие» (Театр имени Евг. Вахтангова, режиссер Б. Е. Захава; 1932 г.).

Для сокращения антрактов в многокартинных спектаклях и для осуществления чистых перемен широко применяют фурки (площадки на роликах), на которых монтируют крупные узлы

Конец ознакомительного фрагмента.

Приобрести книгу можно

в интернет-магазине

«Электронный универс»

[e-Univers.ru](http://e-Univers.ru)