

Министерство образования и науки Российской Федерации
Федеральное государственное бюджетное образовательное
учреждение высшего образования
«Уральский государственный педагогический университет»
Институт музыкального и художественного образования
Кафедра художественного образования

**СЦЕНОГРАФИЧЕСКОЕ РЕШЕНИЕ СПЕКТАКЛЯ «ТАЙНА
КАФЕ “РОМАШКА”» ПО ПЬЕСЕ СЕРГЕЯ БЕЛОВА «ТАЙНА КАФЕ
“РОМАШКА”»**

Выпускная квалификационная работа

Квалификационная работа
допущена к защите
Зав. кафедрой

Исполнитель:
Тарасова Ольга Вячеславовна
обучающаяся ТИ-41 группы

дата

подпись

подпись

Руководитель ОПОП

Научный руководитель:
Тихонова Елена Вадимовна,
кандидат педагогических наук,
доцент кафедры художественного
образования

подпись

подпись

Екатеринбург 2017

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	2
ГЛАВА 1. ОСОБЕННОСТИ РАЗВИТИЯ СЦЕНОГРАФИИ В СТРУКТУРЕ..	4
РЕЖИССЕРСКОЙ ПОСТАНОВКИ ТЕАТРАЛЬНОГО СПЕКТАКЛЯ.....	4
1.1. Исторические аспекты становления сценографии	4
1.2 Выразительные средства сценографии.....	18
ГЛАВА 2. СОЗДАНИЕ СЦЕНОГРАФИЧЕСКОГО РЕШЕНИЯ СПЕКТАКЛЯ	
.....	26
«ТАЙНА КАФЕ “РОМАШКА”» ПО ПЬЕСЕ СЕРГЕЯ БЕЛОВА «ТАЙНА	
КАФЕ “РОМАШКА”».....	26
2.1. Выявление сценографических особенностей пьесы Белова	26
2.2. Описание результатов опроса после премьерного показа спектакля по..	31
пьесе С. Белова «Тайна кафе “Ромашка”».....	31
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	35
БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК	36

ВВЕДЕНИЕ

Сценография – это очень важный элемент при постановке театральных и театрализованных представлений. Под сценографией понимают совокупность визуальных средств художественной выразительности, таких как: освещение, декорации, костюмы, грим, техническое оборудование. Эти компоненты создают зрительный образ спектакля и способствуют более полному эмоциональному восприятию произведения зрителем.

Проблема поиска и выбора сценографического решения при постановке театральной пьесы актуальна в наше время, так как сценография, наравне с

искусством актера и режиссера, стала способом визуализации драматургического текста в пространстве и времени спектакля. Это и определило интерес к проблеме сценографического оформления спектакля, который и будет рассмотрен в данной работе.

В разное время проблему сценографического решения спектакля изучали такие деятели театра и культуры, как Вадим Васильевич Базанов, Юрий Владимирович Мочалов, Эрвин Петрович Гааз, Г. В. Литвинов.

Необходимость творческого участия художника театра в создании спектакля известна многим, но, даже профессионалы иногда однозначно представляют себе меру этого участия и его значение для спектакля в целом. Нередко режиссеры и актеры, а то и сами художники, предпочитают видеть на сцене лишь красивую картинку, воспринимая декорацию в малых функциональных масштабах и в качестве элемента украшения спектакля. Но декорация и сценография в целом играют куда более важные роли для восприятия зрителя.

Исторически сложилось так, что сценография выполняет три главные функции: персонажную, игровую, и обозначающую место действия. Эти три функции существуют и дополняют друг друга с античных времен и по сей день. С XVII века у искусства сценографии сменилось несколько основополагающих направлений, таких как барокко, классицизм, рококо, романтизм, натурализм, авангардные художественные направления.

Основным выразительным средством сценографии является декорация. Есть несколько типов декорации: живописная, кулисная, объёмная, симультанная, пространственная. Так же важным выразительным средством сценографии является сценический свет, костюм актёра, грим и причёска.

Цель: теоретически охарактеризовать и апробировать на практике сценографическое решение спектакля «Тайна кафе “Ромашка”» театральной пьесы С. Белова.

Задачи:

1) рассмотреть основные понятия и исторические этапы

формирования и развития сценографии;

2) описать основные художественно-выразительные средства сценографии спектакля «Тайна кафе “Ромашка”»;

3) описать и реализовать на практике сценографическое решение.

Ключевые слова: СЦЕНОГРАФИЧЕСКОЕ РЕШЕНИЕ СПЕКТАКЛЯ, ХУДОЖЕСТВЕННО-ВЫРАЗИТЕЛЬНЫЕ СРЕДСТВА СЦЕНОГРАФИИ, ПЬЕСА С. БЕЛОВА «ТАЙНА КАФЕ “РОМАШКА”».

Методы художественно-творческого проекта:

-теоретические: изучение и анализ литературы по исследуемой проблеме, систематизация материала, сравнение, обобщение, опрос;

-эмпирические: наблюдение, беседа, анализ продуктов творческой деятельности, опрос.

Структура работы: выпускная квалификационная работа включает введение, две главы, заключение, библиографический список.

ГЛАВА 1. ОСОБЕННОСТИ РАЗВИТИЯ СЦЕНОГРАФИИ В СТРУКТУРЕ РЕЖИССЕРСКОЙ ПОСТАНОВКИ ТЕАТРАЛЬНОГО СПЕКТАКЛЯ

1.1. Исторические аспекты становления сценографии

Истоки сценографии уходят в ритуально обрядовые действия. Уже в то время проявился «генетический код», в котором заложены три главные функции сценографии в спектакле: 1) персонажная, 2) игровая, 3) обозначающая место действия. Первая функция – персонажная – предполагает включение сценографии в сценическое действие в качестве самостоятельно значимого материально-вещественного, пластического, изобразительного или какого-либо иного персонажа. Он будет являться равноправным партнером исполнителей, а иногда даже играть роль главного действующего «лица». Вторая функция – игровая – выражается в создании костюма, грима, маски, вещественных аксессуаров, в преобразении облика актера и в его игре. Третья функция – обозначения места действия – заключается в организации пространства сцены, в котором происходят события спектакля. Последующая реализация данного кода определила основные стадии исторического развития искусства сценографии от античности до наших дней [35].

Охарактеризуем подробнее каждую функцию сценографии. Персонажная функция преобладала на стадии ритуальных обрядов. В центре ритуально обрядовых действий находится божество или некая высшая сила: идолы, тотемы, чучела. Воплощали образ и различные виды изображений: деревья, растения, костры, как воплощение образа солнца. Яркими примерами реализации персонажной функции сценографии являются Масленица, Карнавал, наскальные рисунки, новогодняя ёлка.

В то же время сценография обрядов и ритуалов выполняла функцию организации места действия и игровую функцию. Место действия ритуальных акций и представлений было трех типов. Первый тип, наиболее древний, обозначал обобщенное место действия: например, квадрат означает знак Земли, круг – Солнца. Также существовали разные варианты вертикальной модели космоса: мировое древо, гора, столп, лестница, храм, как

архитектурный образ вселенной. Второй тип обозначал конкретное место действия: это окружающая человека среда: природная, производственная, бытовая. Третий, предсценный тип сценографии являлся сочетанием двух других. Это значит, что сценой могло стать любое пространство, отделенное от зрителей и становящееся местом для игры.

Далее, рассмотрим игровую сценографию античности и средних веков. С античных времен начинается театр, как самостоятельный вид художественного творчества. В то же время начинается игровая сценография, как исторически первая система оформления его спектаклей. В древнейших формах театральных представлений занимали существенное положение, как сценографические персонажи, так и обобщенные места действия, как образы мироздания. Доля игровой сценографии возрастала по мере исторического движения театра от мифопоэтического к светскому. Комедия дель-арте в Италии и театр Шекспира стали пиком этого движения в эпоху Возрождения. Именно здесь достигла своей кульминации система оформления спектаклей, которая основана на игре-действии-манипулировании актеров с элементами сценографии. После чего до XX века данную систему оформления сменило декорационное искусство, главной функцией которого является создание образа места действия [34].

Далее, рассмотрим декорационное искусство эпохи Ренессанса и Нового времени. Элементы декорационного искусства существовали как в античном театре, так и в европейском средневековом – симультанная декорация площадных мистерий, которая одновременно показывала разные места действия: от рая до ада, расположенные на подмостках по прямой линии фронтально. Декорационное искусство как особая система оформления спектаклей, родилось в придворном театре Италии конца XV– XIV вв. Тогда декорационное искусство существовало в виде декорационных перспектив,

которые изображали окружающий мир человека: площади и города идеального города или идеальный сельский пейзаж. Великий зодчий Д. Браманте стал автором одной из первых таких декорационных перспектив. Художники, создававшие декорационные перспективы, являлись мастерами - универсалами. Они одновременно владели искусствами архитектуры, живописи и скульптуры, например: Б. Перуцци, Бастьяно де Сангалло, Б. Ланчи. С. Серлио в трактате «О сцене» сформулировал три канонические типа перспективной декорации: для трагедии, для комедии и для пасторали. Так же Серлио сформулировал и главный принцип расположения декораций по отношению к актерам: исполнители – на первом плане, а рисованная декорация в глубине, в качестве изобразительного фона. Архитектурный шедевр А. Палладио в театре «Олимпико» в Винченцо (1580–1585) стал совершенным воплощением этой итальянской декорационной системы [35].

Последующие века эволюция декорационного искусства тесно связана, с одной стороны, с развитием главных художественных стилей мировой культуры, а с другой, с театральным процессом освоения и технического оснащения сценического пространства.

Охарактеризуем подробнее декорационное искусство XVII в.. В XVII в. в декорационном искусстве стал определяющим стиль барокко. Теперь декорационное искусство стало средой, которая окружала актёров со всех сторон. Декорации создавались во всем объеме пространства сцены-коробки. В то же время значительно расширились типы самих мест действия. Действие происходило и в подводных царствах и в небесных сферах. Декорации отражали идею барокко, которая выражалась в том, что мир бесконечен и беспределен. Человек в этом мире уже не мера всех вещей, а лишь малая частица этого мира. В XVII веке декорации стали динамичны и изменчивы. На сцене, совершалось множество самых фантастических, мифологических

метаморфоз, событий, превращений. С помощью телариев (трехгранных вращающихся призм) производились технически мгновенные смены одних картин другими. Затем были изобретены кулисные механизмы и целая система театральных машин. Ведущие мастера декорационного барокко XVII в. – Б. Буонталенти, Дж. и А. Париджи, Л. Фуртенбах, И. Джонс, Л. Бурначини, Г. Мауро, Ф. Сантурини, К. Лотти. Дж. Торелли реализовывал эту итальянскую систему оформления спектаклей в Париже. В то же время во Франции складывался другой декорационный стиль – классицизм.

Декорация снова становилась фоном для актеров, так как канон классицизма был близок канону ренессансных перспектив. Декорация была, как правило, едина и несменяема. На смену вертикальным, устремленным в небо барочным декорациям пришли горизонтальные. Концепция мира замкнутого, устроенного рационально, по законам разума, гармонично стройного, строго симметричного, соразмерного человеку противостояла идее бесконечности мира. В следствии этого сократилось количество мест действия. Декорация вновь сводилась к трем основным сюжетам, которые, обретали теперь интерьерный характер [3,6,9].

Такие художники, как Торелли, Ж. Бюффекен, К. Вигарани, Г. Берен являлись авторами как классицистских, так и барочных декораций. В результате чего происходило естественное взаимопроникновение барокко и классицизма. Таким образом, сложилось новое стилевое образование: барочный классицизм, который в начале XVIII в. перешел в классицистское барокко. Искусство декорационного барокко XVIII в., наиболее ярко на протяжении всего столетия представляли выдающиеся итальянские мастера из семьи Галли Бибиена. Глава семьи Фердинандо создавал на сцене образы «одухотворенной архитектуры» (выражение А. Бенуа). Эти образы он

раскрывал в фантастических композициях в стиле барокко на плоскостях рисованного задника, кулис или занавеса. В той же манере работали и брат Фердинандо Франческо, и его сыновья Алессандро, Антонио и особенно Джузеппе, и внук Карло. Другие представители этого направления декорационного искусства – Ф. Юварра, П. Ригини. На русскую придворную сцену стиль «торжествующего барокко» принес Дж. Валериани. В течении двух десятилетий (40-е и 50-е годы XVIII в.) он оформлял постановки итальянской оперы-серия в России [35].

В искусстве оформления спектаклей XVIII в. одновременно с декорационным барокко существовали и другие стилистические тенденции: с одной стороны они происходили от стиля рококо, с другой – от классицизма. Последние были связаны с эстетикой Просвещения.

Представителями этих направлений являлись такие мастера, как Дж. Сервандони, Г. Дюмон, П. Брунетти и более всего П. ди Г. Гонзаго, выдающийся декоратор рубежа XIX в. и автор целого ряда теоретических трактатов, написанных в годы его работы в России. Следуя во многом опыту Биббиен, эти художники внесли значительные изменения, в характер декорационных изображений. Мастера рисовали немного идеализированные, но, тем не менее, реальные мотивы, стремились к правдоподобию и естественности. Такая ориентация художников предвосхищала принципы декорации романтического театра первой половины XIXв.[6].

Ведущее положение в декорационном искусстве занимали немецкие художники, лидером которых являлся К. Ф. Шинкель – один из последних крупных художников универсального типа: выдающийся архитектор, мастеровитый живописец, скульптор, декоратор. В России опыт немецкой романтической декорации реализовал А. Роллер, его ученики и последователи. Одним из наиболее знаменитых учеников Роллера был К.

Вальц, которого называли «магом и волшебником сцены».

Отличительной особенностью романтической декорации является ее динамизм. В этом отношении она продолжает на новом этапе традиции декорации в стиле барокко XVII в.. Состояния природы, преимущественно катастрофические, стали одним из главных объектов сценического воплощения. А после того, как свои сценические «роли» отыгрывали страшные стихии, перед зрителями открывались лирические пейзажи. В то же время, природа воплощалась художниками с помощью средств сугубо сценической машинерии, света, движения и других приемов «оживления» всего трехмерного объема пространства сцены и его преобразования. Романтические декораторы превратили сцену в мир открытый, который способен вместить в себя все многообразие всевозможных мест действия и не имел ограничений. В борьбе против классицистского канона единства места и времени мастера опирались на творчество Шекспира, который стал для них образцом[35].

Во второй половине XIX в. романтическая декорация эволюционировала и начала воссоздавать реальные исторические места действия. Только создавались эти места романтически окрашенными и поэтически обобщенными. Затем, декорация эволюционирует к «археологическому натурализму», который получил воплощение в английских постановках 50-х годов Ч. Кина, и в русском театре, например, работы М.

Шишкова, М. Бочарова, отчасти П. Исакова под авторитетным патронажем В. Стасова. После чего декорация переходит к созданию на сцене развернутых декорационных живописных композиций на исторические темы. Примером тому могут послужить постановки мейнингенского театра и спектакли Г. Ивинга [9].

Рассмотрим следующую стадию развития декорационного искусства – натурализм. Представители романтизма обращались к созданию на сцене картин далекого прошлого, а в спектаклях натуралистического театра местом действия стала современная действительность. На сцене воссоздавалась совершенно реальная обстановка существования героя пьесы. Примером тому могут послужить постановки А. Антуана во Франции, О. Брама в Германии, Д. Грейн в Англии, наконец, К. Станиславского и художника В. Симова в первых постановках МХТ.

Следующий шаг в этом направлении был сделан в постановках МХТ, прежде всего по пьесам А. П. Чехова. В этих постановках Станиславский пытался психологически «оживить» реальную жизнь, придать ей качество изменчивости во времени, в соответствии с состоянием природы в разные времена суток и внутренними переживаниями персонажей. С помощью света театр искал способы создания сценической «атмосферы» и сценического «настроения», новые качества оформления спектаклей, которые можно охарактеризовать как импрессионистические. На музыкальный театр направление импрессионизма повлияло иначе. К. Коровин с помощью костюмов и декораций стремился создать на сцене Большого театра живописную «музыку для глаз», погрузить зрителей в динамичную стихию цвета, передать солнце, воздух, «цветодыхание» окружающего мира [9].

В конце XIX – начале XX в. лидирующее положение в развитии декорационного искусства мирового театра заняли русские мастера. Художники обогатили театр высочайшей визуальной зрелищностью, так как пришли на сцену из изобразительного искусства. Русские мастера начали свою деятельность в Москве, в Мамонтовской опере (В. Васнецов, В. Поленов, М. Врубель, начинающие Коровин и А. Головин). Затем в Петербурге было создано общество «Мир искусства», куда вошли такие мастера, как: А. Бенуа,

М. Добужинский, Н. Рерих, Л. Бакст и другие. По направлению мастера являлись неоромантиками. Художественное наследие прошлых веков стало для них главной ценностью. Одновременно мастера круга «Мир искусства» начали сценические искания, связанные с возрождением, на основе современной пластической и театральной культуры, додекорационных способов оформления спектаклей: с одной стороны – игровых, с другой – персонажных. Примером того могут послужить балетные костюмы Л. Бакста, «танцующие» вместе с актерами, а в драматических экспериментах Вс. Мейерхольда – аксессуары для игры, оформленные Н. Сапуновым, С. Судейкиным, К. Евсеевым, Ю. Бонди, так же живописные панно Н. Сапунова и занавеси А. Головина в постановках того же Вс. Мейерхольда [35].

Первым опытом нового вида сценического творчества XX в. – «Театр Художника» явились эскизы, сочиненные К. Малевичем для представления «Победа над солнцем» в 1913 году. Этот опыт Малевича стал проектом, обращенным в будущее. Сценические идеи, заявленные на рубеже XIX–XX вв. швейцарцем А. Аппиа и англичанином Г. Крэгом так-же носили проектный характер. Этим художникам удалось реализовать эти идеи на сцене, но истинное и многогранное развитие их идеи получили в последующих театральных исканиях художников XX в. Суть открытий этих выдающихся мастеров заключалась в том, что они повернули декорационное искусство к сотворению в сценическом пространстве образов обобщенной сценической среды. У Аппиа это мир на самой ранней мифопоэтической стадии его существования, когда он только начинает возникать из хаоса и обретает некие гармоничные вселенские формы. Мастер выстраивал эти формы в пространстве сцены как монументальные площадки и пьедесталы для ритмического движения по ним персонажей музыкальных драм Р.Вагнера.

Крэг, напротив, создавал обступавшие маленькую фигурку человека, противостоявшие и угрожавшие ему тяжелые монолиты кубов и параллелепипедов, мощных стен, башен, пилонов, столбов, поднимавшихся во всю высоту сценического. И если Аппиа создавал открытую природную сценическую среду, то Крэг, напротив, наглухо замкнутую, безысходную, в которой должны были разыгрываться кровавые истории шекспировских трагедий [29].

Далее, рассмотрим действенную сценографию новейшего времени. Первую половину XX в. мировая сценография развивалась под влиянием современных авангардных художественных направлений, таких как: экспрессионизм, кубофутуризм, конструктивизм. С одной стороны, это явилось стимулом для освоения новейших форм создания конкретных мест действия и возрождением древнейших, обобщенных, а с другой – активизация и даже выход на первый план игровой и персонажной функций сценографии [29].

Еще в середине 1900-х художники Н. Сапунов и Э. Мунк сочинили для постановок драм Г. Ибсена первые декорации, которые, оставаясь изображением интерьерных мест действия, одновременно становились воплощением эмоционального мира главных героев этих драм. Постановки были осуществлены Вс. Мейерхольдами М. Рейнхардтом. После опыты в данном направлении продолжили Н. Ульянов и В. Егоров в символистских спектаклях К. Станиславского, например, «Драма жизни и Жизнь человека». Декорации М. Добужинского к инсценировке «Николай Ставрогин» во МХТ стали вершиной этих поисков. Декорации к этой постановке считаются предпосылкой к психологической декорации, которая в немалой степени вобрала в себя опыт декорационного искусства театра экспрессионизма. На сцене изображались комнаты, улицы, город, пейзажи представляли

экспрессивно гиперболизированными. Немецкие художники: Л. Зиверт, Ц. Клейн, Ф. Шефлер, Э. Барлах первыми стали создавать такие декорации. В России Ю. Анненков произвёл целый ряд опытов подобного рода в 1910-е . В 1920-е годы в этом направлении работали художники еврейского театра: М. Шагал, Н. Альтман, И. Рабинович, Р. Фальк. В Петрограде-Ленинграде работали М. Левин и В. Дмитриев, который в 1930–1940-е стал ведущим мастером психологической декорации, например: «Анна Каренина», «Три сестры», «Последняя жертва» во МХАТ [35].

В то же время декорационное искусство осваивало виды конкретных мест действия. Во-первых, это «окружающая среда»: пространство общее и для актеров, и для зрителей, не разделенное рампой, иногда совершенно реальное. Примером может служить заводской цех в «Противогазах» у С. Эйзенштейна. Во вторую половину XX в. оформление театрального пространства, как «окружающей среды» стало основным принципом работы архитектора Е. Гуравского в «бедном театре» Е. Гротовского, а затем в самых разных вариантах стало широко использоваться во всех странах. Во-вторых – единая установка, которая выстраивалась на сцене и изображала «домжилище» героев спектакля с разными его помещениями, которые показывались одновременно. В-третьих, декорационные картины, которые динамично сменяли друг друга с помощью поворота сценического круга или движения площадок-фурок. На протяжении практически всего XX в. оставалась плодотворной традиция общества «Мир искусства» стилизации и ретроспективизма, то есть воссоздание на сцене культурной среды минувших исторических эпох и художественных культур как конкретных и реальных мест обитания героев пьесы. В этом духе продолжали работать уже за пределами России старшие члены общества «Мир искусства». В Москве и Ленинграде работали такие разные мастера, как Ф. Федоровский, П. Вильямс,

В. Ходасевич и другие. Наиболее значимый вклад в процесс возрождения древнейших, обобщенных мест действия внесли художники Московского Камерного театра: А. Экстер, А. Веснин, Г. Якулов, братья В. и Г. Стенберги, В. Рындин. Они воплощали идею А. Таирова о том, что главный элемент оформления – пластика сценической площадки, которая рассматривается как гибкая и послушная клавиатура. В спектаклях этого театра предстали обобщенные образы, в которых воплощалась квинтэссенция исторической эпохи и ее художественного стиля. Этому же направлению в 1920-е следовали такие художники русского театра, как К. Малевич, А. Лавинский и В. Храковский, Н. Альтман. Эти мастера создавали на сцене «всю вселенную», весь земной шар, как место действия «Мистерии-Буфф». Инициатива в процессе активизации игровой и персонажной функций принадлежала также художникам русского театра. Была создана целая серия спектаклей, в которых использовались переосмысленные принципы игрового оформления комедии дель-арте и итальянской карнавальной культуры. Примерами могут послужить постановки И. Нивинского

«Принцесса Турандот», Г. Якулова «Принцесса Брамбилла», В. Дмитриева «Пульчинелла». Примером еврейского народного действия «Пуримшпилль» служит постановка И. Рабиновича «Колдунья», русского лубка – постановка Б. Кустодиева «Левша», В. Дмитриева «Байка про Лису, Петуха, Кота и Барана». Примером цирковых представлений, как самой древней и наиболее устойчивой традиции игровой сценографии служат постановки Ю. Анненкова «Первый винокур». В 1930-е этот ряд продолжили работы А. Тышлера в цыганском театре «Ромэн», а с другой стороны, постановки Н. Охлопкова в оформлении Б. Г. Кноблока, В. Гицевич, В. Корецкого и прежде всего «Аристократы». Визуальный образ всех этих спектаклей выстраивался на

разнообразной игре актеров с костюмом, вещественными аксессуарами и сценической площадкой [9].

Театральный конструктивизм как один из вариантов такого рода сценографии предстал в его первом и главном произведении – постановке «Великодушный рогоносец» Вс. Мейерхольда и Л. Поповой, где единая конструктивистская установка становилась «аппаратом для игры». В данном спектакле игровая сценография обрела современное качество сценографии функциональной, в которой каждый элемент обусловлен целесообразной необходимостью его для сценического действия. Принцип функциональной сценографии стал одним из основных принципов работы художников в театре второй половины XX в. Принцип функциональной сценографии стал пониматься как оформление сценического действия в равной степени всеми тремя заложенными в «генетическом коде» способами – игровым, персонажным и организацией сценической среды. Сложилась новая система – действенная сценография. Она приняла на себя функции игровой и декорационной систем [35].

Во второй половине XX века можно выделить две наиболее существенные тенденции. Первая характеризуется освоением сценографией нового содержательного уровня. В нем создаваемые художником образы наглядно воплощали в спектакле главные темы и мотивы пьесы: коренные обстоятельства драматического конфликта, противостоящие герою силы, его внутренний духовный мир и т.д. В этом новом качестве сценография становилась важнейшим, а иногда и определяющим персонажем спектакля. Так было в целом ряде спектаклей Д. Боровского, Д. Лидера, Э. Кочергина, С. Бархина, И. Блумбергса, А. Фрейбергса, Г. Гуния и других художников советского театра конца 1960-х – первой половины 1970-х, когда эта тенденция достигла своей кульминации. Затем на первый план вышла тенденция

противоположного характера. Проявилась она в работах мастеров прежде всего западного театра и заняла ведущее положение в театре конца XX – начала XXI вв. Направление, которое возникло от этой тенденции, можно обозначить словосочетанием «сценический дизайн». Особенно, если учитывать, что таким словосочетанием в англоязычной литературе определяются вообще все виды оформления спектакля – и декорационные, и игровые, и персонажные. Оформление пространства для сценического действия и материально-вещественно-световое обеспечение каждого момента этого действия стало главной задачей художника. При этом в своем исходном состоянии пространство зачастую может выглядеть совершенно нейтральным по отношению к пьесе и к стилистике ее автора, и не содержать в себе никаких реальных примет времени и места происходящих в ней событий. Все реалии сценического действия, его места и времени возникают перед зрителем только в процессе спектакля, когда как бы из «ничего» рождается его художественный образ. Выдающимися представителями данного направления являются Й.

Свобода, В. Минкс, А. Мантей, Э. Вондер, Дж. Бари, Р. Колтаи [34].

Если же пытаться представить картину современной мировой сценографии в ее полном объеме, то она складывается из неохватного множества самых разнородных индивидуальных художественных решений. Каждый мастер работает в своём стиле и создает самое различное оформление сценического действия. Художественное решение зависит от характера драматического или музыкального произведения и от его режиссерского прочтения, что и является методологической основой системы действенной сценографии.

Таким образом, можно заметить, что в разные эпохи преобладали три основные функции декорационного искусства. На стадии ритуальных обрядов

преобладала персонажная функция. Позднее взяла верх игровая функция, и функция обозначения места действия. В разные эпохи преобладали различные стили декорационного искусства, такие как: барокко, классицизм, рококо, романтизм, натурализм, авангардные художественные направления. В современной сценографии сложилась тенденция индивидуального художественного подхода мастера. Современная сценография включает в себя эстетическую позицию определенной тематики, в рамках которой проводится спектакль или выступление. Следовательно, универсальность применения сценографии весьма условна, поскольку то, что должна включать сценография, зависит от концепции спектакля.

1.2. Выразительные средства сценографии

Под сценографией понимается искусство создания зрительного образа спектакля. Художники-сценографы создают образ спектакля с помощью декораций, костюмов, света, постановочной техники. Все эти выразительные средства являются компонентами театрального представления, способствуют раскрытию его содержания, обогащают представление определенным эмоциональным звучанием. Развитие сценографии тесно связано с развитием изобразительного искусства, архитектуры, драматургии, кино [33].

Под декорацией подразумевается оформление сцены, воссоздающее обстановку действия спектакля, помогающее раскрытию идейнохудожественного замысла спектакля. В современном театре декорации готовят с помощью разнообразных художественных и технических средств, таких как: живопись, графика, скульптура, свет, проекционная и лазерная техника, кино и т. п. История развития сценографии выделяет несколько типов декораций. Это связано с конкретными требованиями театра, драматургии,

эстетики определенной исторической эпохи, уровнем ее науки и техники. Выделяют следующие типы декораций: живописная, кулисная, объёмная, симультанная, пространственная [32].

Охарактеризуем первый тип – живописная декорация, она широко использовалась в XVIII в. Расписывались красивые и сложные задники, на которых нередко изображались целые архитектурные ансамбли или элементы интерьера, т. е. создавался живописный фон спектакля. В конце XVIII - начале XIX в. происходило развитие реалистического театра. В связи с этим намечается отход от чисто декоративно-зрелищной традиции оформления. Вместо традиционного фона, изображавшего место действия, на сцене стали детально воссоздавать определенную обстановку, которая требовалась по ходу действия. Тогда впервые появляется павильон – закрытое с трех сторон помещение, состоящее из стенок-рам. Применение павильона увеличило возможности использования в спектакле разнообразных мизансцен.

Второй тип декорации – кулисная передвижная декорация – один из распространенных типов декораций, разработанный в XVII - XIX вв. Кулисная передвижная декорация состояла из кулис, расположенных на определенном расстоянии одна за другой от портала вглубь сцены. Под порталом понимается архитектурное обрамление сцены, отделяющее ее от зрительного зала. Кулисы выполнялись из тканевых или древесных материалов и различной конфигурации - элементы ландшафта, архитектуры.

Третий тип – объёмная декорация основана на применении объемных деталей в системе плоских стенок. Пандусы, практикабли, лестницы и другие объемные элементы позволяют разнообразить планировку сценического пространства, менять в соответствии с конкретными требованиями глубину и ширину сценической коробки. Значительную роль в построении объемной декорации играет сценическая машинерия – вращающийся круг, система

штанкетов, фурки с механическим приводом – приспособления для передвижения на сцене частей декорационного оформления.

Четвёртый тип – симультанная декорация основана на открытом одновременном показе всех мест действия спектакля. Этот тип декорации активно применялся в средневековом театре и театре Возрождения. В наше время симультанная декорация нередко использовалась в театре в 40 - 60-е гг.

И последний, пятый тип – пространственная декорация близка к симультанной по способу организации различных мест действия в единую установку. Особенность пространственной декорации в том, что она включает в свою изобразительную систему зрительный зал, архитектуру театрального здания. Места действия в пространственной декорации могут быть рассредоточены в различных точках всего театрального комплекса [34].

В современном театральном искусстве используются самые разнообразные типы декораций и приемы оформления спектакля.

Охарактеризуем особенности сценического света – одного из важнейших компонентов оформления спектакля. Свет на сцене – это тот «волшебник», который, завершая труды художников и постановочной части, преобразует декорацию. С помощью света раскрашенный холст можно превратить в бархат и парчу, фанеру и картон – в сталь или гранит, жемчуг – в хрусталь, стекляшки – в алмаз, фольгу – в золото и серебро. Искусно установленный на сцене свет создает впечатление жары или холода, «солнечного утра» или «зимнего вечера», «осенней мглы» или «ясного бездонного неба». Сценический свет предназначен также для создания сценических эффектов. Но прежде всего свет на сцене способствует созданию определенной атмосферы, необходимой по ходу действия. Свет может быть нейтральным или эмоционально окрашенным, например: праздничным, тревожным, унылым, карнавально-динамичным.

Свет на сцене устанавливается на специальных световых репетициях, когда уже полностью готово и смонтировано оформление спектакля. Установкой света занимается осветительный цех во главе с художником по свету, совместно с художником спектакля и режиссером. Всю световую аппаратуру можно разделить на приборы направленного и рассеянного света. Цветное освещение достигается с помощью фильтров, сделанных из стекла или пластмассы. Световая аппаратура расположена как внутри сценической коробки, так и вне ее, в зрительном зале. На сцене аппаратура крепится на порталах и на галереях. Кроме того, переносные приборы устанавливаются в кулисах на штативах. Над сценой, во всю ее ширину, подвешены софиты, в которые вмонтирован целый набор разнообразных осветительных приборов. Софиты скрыты от зрителей падурами, поднимаются и опускаются они при помощи колосниковой системы.

Свет в спектакле бывает очень сложным, со многими переменами по ходу действия. Управляется это сложное хозяйство регулятором, к которому сходятся провода от всех осветительных приборов. Автоматический регулятор очень облегчает работу осветителя-регулирующего. В таком регуляторе имеется несколько программ, которые набираются заранее. Программы сменяются во время спектакля простым нажатием кнопки. Создание световой партитуры спектакля – дело очень сложное и трудоемкое. Каждый новый спектакль ставит перед художником и осветителями свои задачи, и поиски точного, выразительного света требуют фантазии, эксперимента, творческого подхода [34].

Охарактеризуем особенности театрального костюма, как элемента сценографии. Театральный костюм помогает актеру найти внешний облик персонажа и раскрыть его внутренний мир. Также, с помощью костюма можно определить историческую, социальную и национальную характеристику

среды, в которой происходит действие. Грим и причёска являются важным дополнением к костюму. Художник-сценограф воплощает в костюмах огромный мир образов – остросоциальных, сатирических, трагических, гротесковых и др. Об этом свидетельствуют, в частности, прекрасные работы отечественных художников во всех видах театрального искусства – балете, оперном театре, драматическом театре [34].

Подробнее опишем костюм античного театра. Официально античный театр зародился в 534 г. до н.э. когда на Великие Дионисии впервые поставили трагедию Феспида. В начале пьесы на сцене мы могли увидеть только одного артиста в пышном, ярком платье. На лице актёра была одета маска, соединенная с париком и снабженная металлическим резонатором голоса, расположенным у рта. Чтобы актёру было комфортно видеть, в маске были дыры для глаз. На ноги актёры одевали котурны на высокой платформе. Яркое платье, маска, усилитель резонатора голоса, обувь на высокой платформе позволяли лучше видеть и слышать актёров, ведь греческий театр представлял собой сценическую площадку под открытым небом и был рассчитан на 17000 зрителей. Маска являлась необходимым атрибутом актёра, так как тогда в театре играли только мужчины, и так как эмоция передавалась тоже с помощью маски. Создавались маски из гипсового волокна или из дерева, а потом раскрашивались. Цвета костюмов были очень символичны. Правители были одеты в пурпурные одежды, жены правителей – в белые, изгнанники носили чёрные или синие костюмы, юноши – красные, обычные женщины одевали жёлтые одежды, а гетеры – пестрые. Чтобы зритель легче узнавал персонаж, у каждого персонажа были постоянные атрибуты: у правителя – скипетр, у странника – посох, у Диониса – цветущая ветка плюща, у Аполлона – лук и стрелы, у Зевса – молнии. Трагические актёры были одеты в длинные одежды и высокою обувь, благодаря чему двигались плавно и выглядели

монументально. Комики были одеты в короткие прилегающие наряды. Сатиры и силены сцепляли сзади конский хвост и надевали звериную маску [39].

Подробнее опишем театральные костюмы европейского средневековья. В то время в Европе были популярны уличные артисты. Во Франции таких артистов называли – жонглёры, в Англии – менестрели, в Германии – шпильманы, а на Руси – скоморохи. Костюмы уличных артистов были удобны для акробатики, представлял собой трико, мягкие башмаки, короткая подпоясанная туника. Позже появились мистерии. В них Христос, апостолы, пророки выступали в облачениях церковнослужителей, купцы, ремесленники и другие герои имели одежды горожан их времени. Фантастические персонажи были одеты в сложный костюм с непременными атрибутами типа рогов, хвостов и волчьих или бараньих шкур у чертей.

Персонифицированные болезни (Чума, Оспа), грехи (Обжорство, Лесть), добродетели (Правдивость, Надежда) могли иметь маски. Но иногда специальные костюмы и декорации не создавались, вместо них были надпили «Рай», «Ад». В средневековой Европе так же придавалось большое значение цвету. Главные божественные персонажи были в белых и блестящих одеждах, а дьявольское отродье – в черных. Вера облакалась в белое платье. Надежда – в зеленое. Любовь – в красное. Так же у героев были постоянные атрибуты: у Веры – крест, у Надежды – якорь, у Любви – сердце или роза, у Скупости – кошелек, у Наслаждения – апельсин, у Лести – лисий хвост [39].

Подробнее опишем театральные костюмы Европы от XVI в. до современности. В то время в Италии зародилась комедия дель-арте. В комедии дель-арте была одна основная декорация – улица города. Самую важную роль в комедии играла маска. Черная маска могла закрывать все лицо или его часть. Иногда это был приклеенный нос или очки. Главное, чтобы создавалось типичное лицо, заостренное до шаржа. Костюм был удобный и комичный.

Поэтому он напоминал одежды средневековых гистрионов и дополнялся характерными смешными деталями. Например, Панталоне – купец-скряга – всегда был с кошельком. Его одежда была похожа на одежду венецианских купцов: куртка, перевязанная кушаком, короткие штаны, чулки, мантия и круглая шапочка. Доктор представлял пародию на ученого и выходил в черной академической мантии с кружевным воротничком и манжетами. В руках его всегда были бумажные свитки, а на голове – шляпа. Капитан – военный авантюрист, был одет в кирасу, шаровары, ботфорты со шпорами, короткий плащ и шляпу с перьями. Постоянным его атрибутом являлась деревянная шпага. Самыми многочисленными и разнообразными персонажами были слуги (дзанни), потому что именно они выступали "двигателями прогресса" в любовной коллизии. У Пульчинеллы был огромный крючковатый приставной нос; у Арлекина – огромное количество ярких заплаток, у Пьеро белая широкая рубашка с воротником фреза и длинные панталоны; у Бригеллы – широкая белая блуза и такие же штаны. В XVII-XVIII веках театральные костюмы стали реалистичными и определяли моду того времени [39].

Выдающиеся русские художники В. Д. Поленов, В. В. Васнецов, И. И. Левитан, К. А. Коровин, В. А. Серов, М. А. Врубель в постановке опер русских композиторов передавали своеобразие отечественной истории, картин природы, поэзию сказочных образов.

Замечательное мастерство художников «Мира искусства», куда входили А. Н. Бенуа, Л. С. Бакст, Н. К. Рерих, И. Я. Билибин, М. В. Добужинский, сыграло важную роль в постановке оперно-балетных спектаклей. Работы вышеперечисленных мастеров оказали большое влияние на западноевропейское театральное искусство.

В отечественном театре в 20-30-е гг. художники-сценографы стремились к созданию синтетических спектаклей, используют зрелищные мотивы

арлекинад, трагедии, пантомимы, цирка, агитационного театра. Сценография была призвана давать «ритмически и пластически необходимую базу для проявления актерского искусства», передавать «ритмы созидания нового государства» [34].

В театре XXI века прослеживается тенденция постановке пьес в современном прочтении или «вне времени». Ярче всего это проявляется в сценографии, так как эта такая часть постановки, в которой режиссер может показать свой уникальный взгляд на произведение. Примером может послужить постановка оперы Верди «Риголетто» в Екатеринбургском театре оперы и балета в 2016 году.

Таким образом, можно сделать вывод, что сценография включает в себя все художественно-выразительные средства, которые можно увидеть на сценической площадке. Главными выразительными средствами сценографии являются сами декорации. Существует пять видов сценической декорации: живописная, кулисная, объёмная, симультанная, пространственная. Также важным элементом является сценический свет, с помощью которого создаётся атмосфера на сценической площадке. Театральный костюм помогает актеру создать нужный образ. Но нельзя недооценивать значение вспомогательных деталей, таких как: грим и причёску актера, реквизит и т.д.

Выводы по первой главе

Таким образом, в первой главе описаны исторические аспекты становления сценографии. Истоки становления сценографии уходят в античное время. Появление сценографии связывают с обрядами и ритуалами. Уже в античную эпоху были определены три основные функции сценографии. Первая функция – персонажная, вторая – игровая, третья – обозначения места действия. На стадии ритуальных обрядов преобладала персонажная функция.

В эпоху средневековья ведущими становятся игровая функция и функция обозначения места действия. Так возникают декорации в спектакле. В разные эпохи преобладали различные стили декорационного искусства: барокко, классицизм, рококо, романтизм, натурализм, авангардные художественные направления определяли неповторимый стиль театральных спектаклей. В настоящее время сценография становится весьма условной, зависящей от концепции и жанра спектакля.

В главе рассматриваются художественно-выразительные средства сценографии: декорация, костюм, свет, грим, пластика актёра. Главными выразительными средствами сценографии являются сами декорации. Существует пять видов сценической декорации: живописная, кулисная, объёмная, симультанная, пространственная. Сценический свет создаёт атмосферу спектакля. Театральный костюм помогает актеру создать нужный образ, а так же вспомогательные детали, такие как грим и причёска актёра, реквизит и т.д.

ГЛАВА 2. СОЗДАНИЕ СЦЕНОГРАФИЧЕСКОГО РЕШЕНИЯ СПЕКТАКЛЯ «ТАЙНА КАФЕ “РОМАШКА”» ПО ПЬЕСЕ СЕРГЕЯ БЕЛОВА «ТАЙНА КАФЕ “РОМАШКА”»

2.1. Выявление сценографических особенностей пьесы Белова

Автор пьесы Сергей Николаевич Белов в 1976 году окончил отделение журналистики Иркутского госуниверситета, после чего несколько лет работал в редакциях газет Томской области и Якутии. С 1983 года профессионально занимается драматургией. Своим «крёстным отцом» в драматургии Белов считает режиссёра Андрея Борисова. В соавторстве с супругой Ириной Шамровой написал цикл веселых детских рассказов, которые публиковались в различных детских журналах. Комедии Сергея Белова идут как в московских антрепризах и профессиональных театрах, так и в народных театрах и театрахстудиях. Осуществлено более 300 постановок. Сергей Николаевич является членом Союза театральных деятелей и Союза писателей России. Первую московскую антрепризу Андрея Белова поставили осенью 2008 года по пьесе «Мамуля» под названием «Здравствуйте, я ваша... теща!».

Основной идеей пьесы Сергея Белова является личное счастье. Главная проблема, или тема спектакля – неустроенная женская судьба, реализация женщины в личной и социальной сфере жизни. Сверхзадача спектакля состоит в том, чтобы напомнить зрителям, что все мы люди, и независимо от социального положения, каждый человек нуждается в личном счастье.

Режиссер принял решение, поставить пьесу Сергея Белова в жанре служебный детектив – фарс. Детектив является преимущественно литературным и кинематографическим жанром. В произведениях данного жанра описывается процесс исследования таинственного происшествия с целью выяснения его обстоятельств и раскрытия загадки. Под фарсом мы понимаем театральную комедию, главная цель которой – развеселить аудиторию с помощью неожиданных, экстравагантных и невероятных ситуаций. Так же яркими чертами фарса является маскировка, ошибочная идентификация, словесный юмор и быстроразвивающийся сюжет. Скорость развития сюжета постепенно увеличивается и достигает кульминации. Так же

фарсы отличаются часто непонятной сюжетной линией. Обычно действие фарса имеет счастливый конец. Основной задачей фарса является беззаботное и непринужденное изображение быта с его грубостью, непристойностью, весельем и скандальными происшествиями.

Одной из главных особенностей пьесы Сергея Белова «Тайна кафе “Ромашка”» является то, что это одноактная пьеса. Следовательно, действия пьесы происходят исключительно в кабинете директора. Это немного усложняет работу режиссера и сценографа. Ведь задача мастеров – сделать кабинет директора максимально функциональным и многогранным и красочным, так как этого требует жанр. В связи с этим, режиссер принял решение расширить границы сценической площадки. Действие спектакля периодически происходит справа и слева от сценической площадки. Кабинет директора школы обставлен весьма стандартно: столы, стулья, книжный шкаф, шифоньер с сейфом и входная дверь. Так же присутствовала бутафория в виде канцелярских принадлежностей, рабочего телефона, корзины с фруктами. Всё это помогает ввести зрителя в шуточную атмосферу спектакля.

Подробно опишем аудиторию номер 31, где проходил спектакль, и особенности сценической площадки. Аудитория представляет собой просторное помещение, где для показа спектакля был организован зрительный зал и сценическая площадка. Импровизированная сценическая площадка покрашена в яркий цвет, тем самым ограничена от зрительного зала. Сценическая площадка ограничена тёмно-синими кулисами справа и слева и задником из той же ткани, что и кулисы. Особенностью площадки является отсутствие заднего прохода. В связи с этим актёрам приходится переходить из правой кулисы в левую кулису через зрительный зал. Площадь сценической площадки примерно 12 квадратных метров. Размеры зеркала сцены: высота примерно 2 метра, ширина примерно 3,5 метра.

Нельзя оставить без внимания, так называемые «точки опоры» в пространстве. «Точками опоры» называют те объекты и места сцены, которые несут важную смысловую нагрузку. В сценографическом решении данного спектакля такими объектами являются: входная дверь, директорский стол, сейф, «точки» слева и права от сцены. Подробнее расскажем о каждом объекте. Входная дверь служит Екатерине Прокопьевне средством для притока информации о делах школы и личной жизни директрисы. За директорским столом Тамара Захаровна принимает ключевые решения. Шкаф с сейфом внутри обозначает место, где хранятся материальные ценности, за которые идет «борьба» на протяжении всего спектакля. И, наконец, справа и слева портала сцены происходят откровенные признания и все искренние и правдивые моменты спектакля.

Мы разработали образы трех героинь спектакля. Первая героиня – директор школы – Тамара Захаровна сначала появляется на сцене в образе шпионки, в солнечных очках и платке на голове. Сняв верхнюю одежду, Тамара Захаровна превращается в стандартную директрису школы в строгой юбке, рубашке, жилете и в очках для зрения, волосы забраны заколкой – «крабиком». При подготовке к свиданию с учителем физической культуры распускает волосы, надевает одну красную туфлю на каблучке и примеряет красное платье. Но решив, что будет сама вести кружки боевых искусств, героиня переодевается в белое кимоно и босиком выходит на сцену. На лице Тамары Захаровны скромный повседневный макияж. Что касается пластики героини – директриса входит на сцену настороженно, крадучись, потом двигается уверенно, властно, а когда надевает кимоно, начинает двигаться в пластике боевых искусств.

Вторая героиня – учительница географии – Елена Борисовна носит круглые очки без диоптрий, прическа «шишка», ярко накрашены губы. Одета

героиня в яркое короткое платье. Елена Борисовна постоянно носит сумку, в которой оказываются глобус, бумаги, зонт. Учительница географии беременна, поэтому двигается спокойно, плавно, иногда немного неуклюже.

Третья героиня – Екатерина Прокопьевна – учитель истории. Она носит причёску «шишку», ярко красит губы. Героиня одета в чёрную рубашку с воротником, вышитым бисером, длинную юбку в клетку и туфли на высоком каблуке. Учительница истории двигается энергично, немного нервно, когда врёт, а иногда решительно.

В учебной аудитории номер 31, где проходил показ спектакля мы полностью выключили свет. Четыре софита освещали только сценическую площадку.

Таким образом, в данном параграфе описаны особенности сценографии пьесы Сергея Белова. Подробно рассмотрены декорации, свет, костюмы, грим и пластика актрис.

2.2. Описание результатов опроса после премьерного показа спектакля по пьесе С. Белова «Тайна кафе “Ромашка”»

Показ дипломного спектакля по пьесе С. Белова «Тайна кафе “Ромашка”» состоялся 25 апреля 2017 года в институте музыкального и художественного образования Уральского Государственного Педагогического Университета в аудитории номер 31. После показа спектакля зрителям было предложено заполнить анкеты, с целью получить «обратную связь» и узнать их впечатления о постановке. В опросе приняло участие 25 человек, среди которых педагоги института, студенты и близкие родственники актрис.

Анкета состояла из следующих вопросов:

- 1) Понятен ли вам режиссёрский замысел, про что спектакль?
- 2) Как вы считаете, насколько удачно спектакль вписан в пространство 31 аудитории?
- 3) Как вы оцените создание игрового пространства минимальными средствами?
- 4) Соответствует ли внешний вид актрис образам их героинь?
- 5) Была ли в процессе просмотра спектакля неожиданность для вас?
- 6) Изменилось ли ваше настроение после просмотра спектакля?
В какую сторону?

Проанализировав ответы зрителей спектакля, мы получили следующие результаты:

- 1) Понятен ли вам режиссёрский замысел, про что спектакль?
Подавляющее большинство зрителей (88%) ответили, что режиссёрский замысел понятен. Приведём некоторые высказывания:

- «Замысел понятен. Спектакль про женский коллектив и взаимоотношения в нём»,

- «Главный смысл данного спектакля заключается в том, что для каждого человека важно личное счастье».

2) Как вы считаете, насколько удачно спектакль вписан в пространство

31 аудитории?

Подавляющее большинство опрошенных (96%) считают, что спектакль удачно вписан в пространство 31 аудитории. Приведём некоторые высказывания:

- «Больше чем удачно, если брать во внимание условия, в которых пришлось ставить спектакль»,

- «Удачно, задействована большая часть пространства»,

- «Несмотря на то, что места в аудитории было недостаточно много, актёры вместе с режиссёром рационально использовали пространство».

3) Как вы оцените создание игрового пространства минимальными средствами?

Мнение зрителей единогласно, 100% опрошенных положительно оценивают создание игрового пространства минимальными средствами.

Приведём некоторые высказывания:

- «Спектакль получился интересным и выразительным; думаю, постановщику это удалось»,

- «Всё со вкусом»,

- «Образ кабинета директора был создан полно».

4) Соответствует ли внешний вид актрис образам их героинь? Абсолютное большинство опрошенных (100%) считают, что внешний вид актрис соответствует образам их героинь. Приведём некоторые высказывания:

- «Да, учителя примерно так и выглядят»,
- «Да, образы актрис передавали их внутренние составляющие».

5) Была ли в процессе просмотра спектакля неожиданность для вас? Для большинства зрителей (68%) в процессе просмотра спектакля были неожиданности. Приведём некоторые высказывания:

- «Да, исход самого спектакля оказался неожиданным»,
- «Сюжет, я бы сказал, довольно живой, он просто пестрит неожиданностями. Всего не описать»,
- «Было много внезапных моментов и сюжетных поворотов».

б) Изменилось ли ваше настроение после просмотра спектакля? В какую сторону?

Большинство зрителей (92%) ответили, что их настроение после просмотра спектакля изменилось в положительную сторону, у 8% опрошенных настроение не изменилось. Приведем некоторые высказывания:

- «Да, в лучшую. Я погрузился в спектакль, мне было интересно до последнего момента»,
- «Да, в лучшую. Повысилось настроение, почувствовала воодушевление»,
- «Да, в положительную. Очень позитивный спектакль».

Таким образом, можно сделать вывод, что зрители поняли режиссёрский замысел и главную мысль спектакля. Так же зрители высоко оценили то, как спектакль вписан в пространство аудитории номер 31. Публике понравилось созданное для спектакля игровое пространство, декорации. Зрители узнали в

образах актрис учителей, и считают, что внешний вид героинь соответствует их образам. Для многих зрителей в процессе просмотра спектакля были неожиданности. У большинства зрителей после просмотра спектакля поднялось настроение.

Выводы по второй главе

Таким образом, во второй главе описаны особенности сценографического решения пьесы Сергея Белова «Тайна кафе “Ромашка”» для студенческого учебного театра. Описаны особенности сценической площадки, жанра спектакля, а также декорации спектакля, свет, костюмы, грим и пластика актрис.

После премьеры спектакля проведен опрос зрителей. В опросе приняли участие 25 респондентов. Респондентам были заданы вопросы о сценографическом решении спектакля. Анализ ответов респондентов показал, что подавляющее большинство зрителей поняли режиссёрский замысел и главную мысль спектакля, согласились с тем, что спектакль удачно вписан в пространство аудитории номер 31 института музыкального и художественного образования. Респонденты положительно оценили игровое пространство и декорации пьесы. По мнению подавляющего большинства зрителей, внешний вид актрис соответствует их сценическим образам. Актёрская игра получила высокую оценку у зрителей, согласно ответам респондентов. Подводя итог, можно сказать, что сценография данного спектакля обеспечила целостное восприятие зрителей.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В заключение нужно отметить, что цель и задачи выпускной квалификационной работы выполнены. Сценографическое решение спектакля «Тайна кафе “Ромашка”» по пьесе Сергея Белова теоретически охарактеризовано и апробировано на практике.

Рассмотрены основные понятия и исторические этапы формирования и развития сценографии. Под сценографией понимается искусство создания зрительного образа спектакля с помощью таких выразительных средств, как декорация, костюм, свет, постановочная техника. Описаны три основные функции сценографии: персонажная, игровая, обозначающая место действия. Уже в античную эпоху были определены три основные функции сценографии. Первая функция – персонажная, вторая – игровая, третья – обозначения места действия. На стадии ритуальных обрядов преобладала персонажная функция. В эпоху средневековья ведущими становятся игровая функция и функция обозначения места действия. Так возникают декорации в спектакле. В разные эпохи преобладали различные стили декорационного искусства: барокко, классицизм, рококо, романтизм, натурализм, авангардные художественные направления определяли неповторимый стиль театральных спектаклей. В настоящее время сценография становится весьма условной, зависящей от концепции и жанра спектакля.

Описаны основные художественно-выразительные средства сценографии спектакля «Тайна кафе “Ромашка”». Главным выразительным средством сценографии является декорация. Существуют следующие типы декорации: живописная, кулисная, объёмная, симультанная,

пространственная. Описана история становления театрального костюма. В античном театре главную роль играли маски и реквизит. В средневековом европейском театре костюм был практичный и яркий. Современный театральный костюм самый разнообразный, в зависимости от жанра спектакля. Также важными выразительными средствами сценографии являются

сценический свет, грим и прическа актёра. Для данного спектакля разработана декорация кабинета директора школы. Также созданы образы директора школы – Тамары Захаровны, учительницы географии – Елены Борисовны и учительницы истории – Екатерины Прокопьевны.

Описано и реализовано на практике сценографическое решение спектакля. Во второй главе подробно описаны декорации и образы героинь спектакля. После показа спектакля проведен опрос среди зрителей. Проанализировав ответы публики, можно сделать вывод, что сценографическое решение спектакля обеспечило целостное восприятие зрителей. Аудитория поняла режиссёрский замысел и главную мысль спектакля. Публика высоко оценила декорации, организацию пространства аудитории номер 31. Так же были отмечены образы героинь: директора школы – Тамары Захаровны, учителя географии – Елены Борисовны, учителя истории – Екатерины Прокопьевны и их актёрское воплощение.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Базанов В. В. Техника и технология сцены. СПб. :2002. 365 с.
2. Сцена. Большая советская энциклопедия. : <http://bse.sci-lib.com>
3. Бородин А. Работа над пьесой. М. : 2001. 126 с.
4. Брехт Б. Театральная практика. М. : Искусство, 1965. 78 с.

5. Васильев А. С. Оспаривание первичности драматургии в современном режиссерском театре / Молодой ученый. 2015. №22. С. 703-705.
6. Владимиров С. В. К истории режиссуры. В 2 ч. Ч. 1. / Ред.-сост.А.П. Варламов. СПб. : 2012. 307 с.
7. Гааз Э.П. Театр. Сценография или как мы играем /Всерос. Центр худож. творчества учащихся и работников нач. проф. образования М.:2002. 156 с.
8. Ганелин Е.Р. От упражнения – к спектаклю. СПб. : Чистый лист, 2004. 347 с.
9. Евреинов Н. Н. История русского театра с древнейших времен до 1917 года. М.:Эксмо, 2011. 411 с.
10. Захава Б. Е. Мастерство актера и режиссера: Учебное пособие. 5-е изд. М. : РАТИ - ГИТИС, 2008. 432 с.
11. Зверева Н. А. Мастерство режиссера. М. : ГИТИС, 2002. 472 с.
12. Исмагилов Д. Г., Древалева Е. П. Театральное освещение. М. : ЗАО «ДОКА Медиа», 2005. 360 с.
13. Кнебель М. Поэзия педагогики. О действенном анализе пьесы и роли. М. : ГИТИС, 2005. 576 с.
14. Козюренко Ю.И. Музыкальное оформление спектакля. М. : 2003. 126 с.
15. Меерзон Б. Я. Акустические основы звукорежиссуры М. : 2000. 48 с.
16. Морозова Г. В. О пластической композиции спектакля: Методическое пособие. М. : ВЦХТ, 2001. 144 с.
17. Мочалов Ю. В. Композиция сценического пространства.

Отсканировано и приведено в должный вид Александром Свечниковым.

Улан-Удэ. : МХТ, 2005.

18. Сценография. Новый энциклопедический словарь. М. : Большая Российская энциклопедия, 2001. 1456 с.С. 1080.
19. Ожегов С. И. Сценография /Толковый словарь русского языка. М. : Мир и Образование, 2011. 736 с.
20. Пави П. Словарь театра: М. : Прогресс, 2001. 504 с
21. Попов П. Г. Жанровое решение спектакля. М. : 2008. 144 с.
22. Ратов С. (Муратов С. М.) Роль режиссера в прошлом нашего театра. М. : Библиотека «Театра и искусства». Кн. XIII – XIV. 1906. С. 23. Электронный ресурс
23. Ремез О. Мизансцена — язык режиссера. М. : 2000. 133 с.
24. Рехельс М. Режиссер — автор спектакля. М. : Искусство, 2005. 232 с.
25. Сахновский В. Г. Режиссура и методика ее преподавания. М. : Искусство, 2007. 238 с.
26. Сулимов М. В. Режиссер наедине с пьесой. Санкт-Петербургская Государственная Академия Театрального Искусства Кафедра режиссуры. СПб. : 2004. 168 с.
27. Товстоногов Г. А. Зеркало сцены. Кн. 1: О профессии режиссера / Сост. Ю. С. Рыбаков. СПб. : 1980. 303 с.
28. Туманишвили Ми. И. Введение в режиссуру (Пока не началась репетиция). М.: 2005. 269 с.
29. Френкель М. А. Современная сценография. К.: Мистецтво, 2000. 132 с.
30. Чехов М.А. О технике актера М.: МХАТ, 2011. 144 с.
31. Шрайман В. Действенный анализ пьесы: Методическая разработка для студентов и преподавателей кафедры актерского мастерства. ФБ ГОУ ВО Магнитог. Гос. Консерватория. : Магнитогорск , 2004. 26 с.
32. <http://fb.ru/article/297573/stsenografiya---eto-cto-takoe-vidyi-stsenografii>

33. <http://www.studfiles.ru/preview/3827076/>
34. <http://yunc.org/Сценография>
35. http://www.krugosvet.ru/enc/kultura_i_obrazovanie/teatr_i_kino/STSENOGRAFIYA.html
36. <http://odiplom.ru/lab/scenografiya.html>
37. <http://www.1sn.ru/95177.html>
38. <http://dramaturgbelov.ucoz.ru/index/0-2>
39. http://otherreferats.allbest.ru/culture/00024068_0.html