ББК 85.33

У93

УДК 792

Ушаков, А.Л.

Социальный театр: постановка спектаклей для людей с ограниченными физическими возможностями / А.Л.Ушаков. – Тюмень: «Библиотека молодежного театра», 2016. – 136 с., 26 ил.

Эта брошюра, являясь по сути учебно-методическим пособием, претендует и на роль практического руководства. Она адресована режиссерам и руководителям молодежных, экспериментальных театров, театральных студий и других творческих коллективов, а также студентам театральных вузов и театральных отделений вузов искусств и культуры, руководителям клубов, дворцов творчества и другим специалистам, работающим с театральными и смежными творческими коллективами. В ней изложены важные и актуальные для современного театрального творчества вопросы организации работ по подготовке, созданию, оформлению и прокату спектаклей, адаптированных или предназначенных для людей с ограниченными физическими возможностями. Автор знакомит читателей с техническими особенностями организационной и постановочной деятельности режиссера и художника-постановщика в подготовительный, репетиционный и выпускной периоды работы над экспериментальными, социально ориентированными спектаклями.

Ответственный редактор: Е.А.Матюшкина

Рецензент:
проф., д.м.н. Л.В. Вихарева

Рисунки и схемы автора, фото из архива театра.

ББК 85.33

У93

УДК 792

© А.Л. Ушаков, 2016 г.
© Экспериментальный Шекспировский Театр, 2016 г.
© Тюменский государственный институт культуры, 2016 г.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение в социальный театр

Художественное оформление социально-ориентированного спектакля

Подготовительный период

Определение внешнего образа социально-ориентированного спектакля

Решение сценографического образа социально-ориентированного спектакля

Театральные костюмы социально-ориентированного спектакля

Реализация художественного замысла и репетиционный период

Художественный свет в решении социально-ориентированного спектакля

Музыкально–шумовое оформление социально-ориентированного спектакля

Специальные эффекты социально-ориентированного спектакля

Выпускной период

Генеральная репетиция социально-ориентированного спектакля

Премьера социально-ориентированного спектакля

Краткий словарь театральных и специальных терминов

Список использованной литературы

Для заметок

ВВЕДЕНИЕ В СОЦИАЛЬНЫЙ ТЕАТР

Театр – один из самых значимых, и по-прежнему актуальных видов искусства. Он позволяет человеку овладеть системой «социальных ролей», материализует общественный смысл значимости личности, является средством социальной адаптации и ориентации. Театр более других видов искусств в наиболее доходчивой форме привлекает людей к сопереживанию и сотрудничеству, даёт человеку возможность определенным образом наладить связи с другой личностью, установить с ней более глубокие, разнообразные отношения, интегрироваться в обществе.

Современные рыночные механизмы оказывают не лучшее влияние на российский театр. Рынок, все более снижая зависимость театрального искусства от государства, ставит его в сложные условия – с одной стороны театральное творчество должно обладать художественными достоинствами и социальной ценностью, с другой, быть прибыльным предприятием. Перекос в сторону активной и неизбежной коммерциализации театрального искусства приводит к проблемам потери театром некоторых важных социальных функций. Одной из таких проблем стало то, что современный театр совершенно не ориентирован на зрителя с ограниченными физическими возможностями. Речь не идет об инвалидах с нарушениями опорно-двигательного аппарата – эти люди, несмотря на ограничения мобильности, все же остаются полноправными зрителями, не имеющими ограничений по восприятию спектакля. К счастью, для этой категории зрителей в современном театре сделано и делается многое (специальные пандусы, колясочные лифты, широкие проходы, специальные места в зале и т.д.). Речь идет о людях с другими ограничениями физического здоровья – слабовидящие и слепые, слабослышащие и глухие. К сожалению, эти люди практически лишены театра как социально-культурного института.

Но эта проблема не является неразрешимой. Более того, в век стремительного технического прогресса и высокой социальной активности она может эффективно решаться. Одним из действенных вариантов решения этой проблемы может стать создание современного, экспериментального, инновационного, социально-ориентированного театра. Социальный театр должен создаваться таким образом, что бы максимально учитывать особенности и нужды зрителя с ограниченными возможностями, т.е. необходим комплексный социально-ориентированный подход к модернизации современного театрального дела, созданию театра нового типа.

При работе над этим изданием было дополнительно проведено широкое социологическое исследование «Доступность театрального искусства для людей с ограниченными физическими возможностями». Реализация данного исследования стала возможной благодаря партнерскому участию «Института социологических, экономических и политических исследований» (ИСЭПИ, Москва). Совместно со специалистами московского института была разработана программа социологического исследования, проведена большая практическая работа, сделан анализ полученных данных (выводы и заключения специалистов тюменского театра и института социологических исследований вошли в это издание, послужили методической базой для разработки и уточнения окончательного варианта книги).

Многолетние эксперименты, методическая и научная работа в области социально-ориентированного театрального творчества показали, что главной особенностью «Социального театра» должна стать его особая репертуарная политика. Крайне необходимым становится создание полномасштабных синтетических спектаклей адаптированных как для восприятия специфическими категориями зрителей, так и учитывающих интересы простого зрителя. Постановка таких спектаклей несет в себе главную социальную составляющую – попытку объединить в одном зрительном зале людей, относящихся к разным социальным группам, людей с разными физическими возможностями, попытку поставить обычного зрителя на место человека с ограниченными физическими возможностями. Примером такого «специализированного» репертуара могут служить уникальные, экспериментальные постановки молодежного «Экспериментального Шекспировского Театра», который уже на протяжении нескольких лет создает инновационные спектакли, приспособленные к потребностям зрителей с ограниченными физическими возможностями (при этом совсем не ущемляющих интересы и возможности обычных зрителей). Среди экспериментальных постановок театра: сурдо–драма «Сонеты» (по

мотивам одноименного стихотворного цикла У.Шекспира) адаптирована для слабослышащих и глухих людей; социодрама «Оркестр продолжал играть..» (по мотивам одноименного романа Р.Шилтса) о проблемах больных СПИДом; аудио-тактильная фантасмагория «Кысь» (по мотивам одноименного романа Т. Толстой), создана для незрячего «зрителя»; 4D спектакль «Сказки строго Тролля» (по мотивам европейских сказок), спектакль предназначен для незрячих детей 6–12 лет; моноспектакль сурдо-драма «Король Лир. Конец игры» (по мотивам одноименного трагедии У. Шекспира), адаптирован для глухих зрителей; сурдо-сказка «Нефритовый дракон» (по мотивам азиатских сказок и легенд), адаптирован для глухих детей 5–10 лет, 4D спектакль «Кавказский пленник Мальборо» (по мотивам произведений Л.Н. Толстого, А.С. Пушкина, М.Ю. Лермонтова), спектакль создан для незрячего «зрителя».

Организационная структура социального театра тоже должна иметь свои особенности. В «социальном театре» должны быть предусмотрены дополнительные вакансии для поводырей, гидов, администраторов зрительного зала, специально обученных гардеробщиков (возможным вариантом решения этого вопроса может стать создание специальной волонтерской службы).

Оборудование и оснащение здания «социального тетра» должно иметь системы дублирующей звуковой и световой сигнализации, предназначенной для людей с ограничениями по слуху или зрению. Все важные информационные надписи и стенды должны быть укрупнены, специально подсвечены, а в случае необходимости снабжены информацией по Брайлю, или озвучены аудиогидами. Буфеты, санитарные узлы, гардеробы, зрительный зал должны быть оборудованы специальными местами для людей с ограниченными движенческими возможностями (низкие столешницы буфетных стоек, заниженные окна гардеробных парапетов, буфетные столики с центральными ножками, расширенные туалетные кабинки с поручнями, специальные зрительские площадки для инвалидных колясок в залах и т.д.). Холлы, гардеробы, зрительный зал должны быть оборудованы широкими безлестничными проходами с направляющими поручнями. Особо важным вопросом оснащения социального театра является корректировка систем и правил противопожарной безопасности – более широкие пожарные выходы, дублирующая (звуковая и световая) пожарная сигнализация, обязательное применение автоматических систем пожаротушения, стенды правил противопожарной безопасности и эвакуационные схемы должны быть продублированы планшетами по Брайлю и звуковыми информаторами.

Тротуары и скверы вокруг «социального театра» должны быть оборудованы безбордюрными проходами-проездами удобными для людей на инвалидных колясках, с костылями, тростями и т.д. Вдоль тротуаров, ведущих к театру, должны быть установлены специальные световые дорожки (например, вмонтированные в асфальт), позволяющие слабовидящим людям свободнее ориентироваться около театра. Подходы к театру должны быть оборудованы металлическими поручнями, позволяющими полностью слепым людям безопасно попадать в здание театра. Необходимо использование специальных систем звуковой сигнализации для слабовидящих и слепых зрителей (зуммеры, автоматические аудио-информаторы). В зависимости от конструктивных особенностей предполагаемого театрального здания необходимостью могут стать специальные подъемники или эскалаторы для людей с ограниченными движенческими возможностями.

Не умоляя значимость всего вышесказанного, все же хотелось бы подчеркнуть – в этой книге речь пойдет о художественной и постановочной составляющих социального театра, об особенностях его технического оснащения, об экспериментальных оформительских и технологических решениях экспериментальных/социальных спектаклей, об особенностях подготовительной и организационной работы, о специфике работы с особенным зрителем. Но прежде чем говорить собственно о принципах художественной и технологической адаптации экспериментальных спектаклей для восприятия зрителя с теми или иными ограничениями физического здоровья, хотелось бы акцентировать внимание на главном – все описанные в этой книге творческие, технологические и организационные решения – это лишь один из множества возможных вариантов социального театра. Основополагающим моментом в процессе реализации социально-ориентированного театрального творчества является понимание главной сути «социального театра» – создание таких театральных постановок, которые смогли бы без ущерба

для художественной ценности и смысла спектакля объединить в одном зрительном зале людей с разными физическими и социальными возможностями, и решить сложную социально значимую задачу – уменьшить пропасть между общедоступным театром и зрителем, отличающимся от большинства.

Спектакль является произведением театрального искусства независимо от того на сколько он мал или масштабен, от того сколько десятков или сотен людей в нем занято, а главное от того, для какого именно зрителя он сделан. Питер Брук писал, — «Человек вышел на сцену – начался спектакль». Безусловно, дело не в размерах, не в размахе, и уж тем более не в зрительской направленности, но только в мастерстве, в художественном качестве театрального коллектива и таланте режиссера. Творчество театрального режиссера-экспериментатора, генератора необычных, инновационных художественных идей — особый вид творчества. Такая работа, с одной стороны, сродни работе инженера, изобретателя, с другой — абсолютно творческая, вдохновенная деятельность по созданию особенного, часто инновационного сценического действия.

В XXI веке, в эру технологий и инноваций визуальная и вербальная направленность театрального творчества стала стереотипом. Однако данный стереотип легко разрушается театральными экспериментами, в основе которых не визуальное или вербальное воздействие сценического действа, но воздействие на другие чувственные принципы восприятия окружающего человека мира. Экспериментальные спектакли, специально адаптированные для людей со слабым или вовсе отсутствующим зрением, не нужно видеть, а спектакли, адаптированные для глухих не обязательно слышать, или звук может быть заменен другими механизмами восприятия. При этом данные постановки ни в коей мере не перестают быть театральными, и не являются узконаправленными, приспособленными для узкой категории «нестандартных» слабовидящих или глухих зрителей. Напротив, подобные постановки могут быть универсальны, интересны зрителям с разными физическими возможностями, а их инновация – лишь сложное художественное решение с применением самых современных технических средств.

В свете вышесказанного представляется, что перед современным режиссером открывается доселе неизвестная и неизведанная стезя – театр, который не нужно видеть или слышать (по крайней мере как все окружающие). Создавая подобный спектакль, режиссер-экспериментатор должен применить всю свою фантазию, все свои самые современные знания техники и технологии, всю находчивость и главное уверенность, что нет зрителя подходящего или неподходящего для театра. Есть зритель разный. До недавнего времени, слепые и глухие зрители являли собой нонсенс театрального искусства – не видеть или полностью не слышать обычный спектакль нельзя. Но в результате кропотливой инновационной работы режиссер и вся его постановочная бригада новаторов с помощью специальных интерактивных декораций, технических систем, стереофонических аппаратов, специальных сценических костюмов, различных современных эффектов, специального художественного освещения создает целостный образ спектакля, доступный для зрячего и незрячего, слышащего и глухого зрителя одновременно.

Опыт многолетней инновационной работы «Экспериментального шекспировского театра» показывает, что наиболее эффективным принципом экспериментального театра, адаптированного для нестандартных зрителей является *интерактивность*. Не стороннее наблюдение со стороны (как в большинстве общедоступных постановок), но непосредственное вовлечение зрителя в драматический процесс, трансформация доминирующей роли визуальности или звука, полная ликвидация «четвертой стены», и одновременное приближение и актуализация так называемых эффектов «погружения» и «присутствия».

Поиск экспериментального образа спектакля, умение сконцентрировать его в нескольких нестандартных (тактильных, осязательных, звуковых, световых и т.п.) деталях, полноценно и доходчиво раскрыть в этих деталях суть своего творчества — большой талант, который говорит об остроте видения режиссера, о его способности мыслить современно и образно, но при этом реалистически, видеть свой спектакль глобально, но при этом конкретно и содержательно.

ОСНОВЫ ТЕХНИКИ И ТЕХНОЛОГИИ СЦЕНЫ

Современный режиссер (руководитель) экспериментального, социально-ориентированного театра обязан быть универсальным театральным специалистом, должен уметь грамотно оперировать сценическими приборами и эффектами, разбираться в свойствах различных материалов, знать работу художника, костюмера, гримера, монтировщика, уметь чертить, производить технические расчеты. Он должен видеть не декорации, костюмы, специальные приборы, гримы и т.д. в отдельности, но весь инновационный спектакль в целом. В настоящее время в его распоряжении сложная компьютерная техника, тактильные эффекты, стереозвук, многофункциональный свет, синтетические материалы и т.д. и т.п. Все это расширяет арсенал выразительных средств режиссера, с помощью которых можно осуществлять эмоциональное воздействие театральной постановки на зрителя, не воспринимающего полностью обычные, общедоступные образы.

В профессиональном словаре современного режиссера появились абсолютно новые, как модно сегодня говорить, инновационные термины – аудио-тактильный спектакль, 4-D постановка, «не визуальный» спектакль, осязательные эффекты, «звук вокруг», «иллюзия присутствия», интерактивная декорация, специальный эффект, «тактильный звук» и т.д. Используя все эти, по сути своей, технологические новации шоу-индустрии современный автор сможет так подать правильно найденный образ новаторского спектакля, что тот станет одной из его наиболее важных режиссерских удач.

Но прежде чем говорить об этапах работы над экспериментальным, социально-ориентированным спектаклем, необходимо подробно разобрать один важный вопрос – устройство и оснащение современной театральной сцены, без знания которой невозможен никакой, и в особенности экспериментальный, инновационный постановочный процесс. К сожалению, немногие молодые режиссеры в деталях знают организационные и технические особенности устройства и функционирования сценической площадки, и особенно малой сцены, или даже совсем не сценической площадки, свойственной большинству экспериментальных театров.

Художественное решение и дальнейшее оформление экспериментального спектакля, адаптированного для слабовидящих и незрячих, слабослышащих и глухих зрителей в первую очередь зависит от того, насколько режиссер грамотно, изобретательно, по-современному целесообразно использует имеющиеся технические и постановочные возможности своей площадки. Многие режиссеры часто не знают, как должна быть устроена и оснащена сцена, как правильнее и удобнее оборудовать площадку под конкретный нестандартный спектакль, как с помощью, иногда, примитивных средств создать выразительное оформление, помогающее раскрыть идею драматического произведения и мысли режиссера, для людей, которые не видят сцены или не слышат актеров.

Рассмотрим принципиальное устройство *сцены.* Классическое деление сценического пространства на глухую каменную коробку (*сцену–коробку*) с большим отверстием – сценическим *порталом*, через которое сценическая площадка сообщается со зрительным залом для экспериментального театра не актуально, т.к. усиливает «визуальный» барьер, препятствует «оживлению» сценического пространства.

Однако классическое деление сценического пространства на: *трюм*, или нижнюю сцену; *планшет*, или игровую сцену; *колосники*, или верхнюю сцену (рис. 1), остается актуальным и в экспериментальных постановках, т.к. применение всех технических возможностей современных сценических площадок, является одним из слагаемых художественного решения инновационного спектакля.

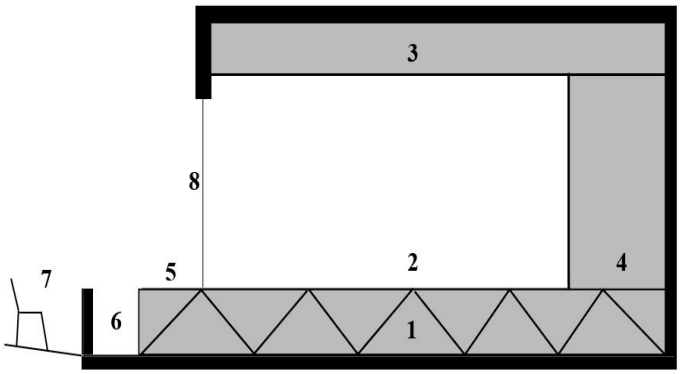


Рис. 1 Устройство классической сцены–коробки (схема):
1 – трюм (нижняя сцена); 2 – планшет (игровая сцена); 3 – колосники (верхняя сцена); 4 – арьерсцена; 5 – авансцена; 6 – оркестровая яма; 7 – зрительный зал (портер); 8 – портальная арка

В *трюме* размещаются подъемники, механизмы привода круга и другая *машинерия*. Трюм можно использовать для создания эффекта неровной поверхности – с помощью люков можно изобразить чердачные помещения, погреба, подвалы, блиндажи, окопы, корабельные трюмы, спуски с горы к реке и т.д. *Планшет* — это, по сути, пол сцены. На нем устанавливаются декорации, и происходит основное действие спектакля. *Колосники* — это подвесной потолок, выполненный в виде решетки. Такое устройство верхней сцены необходимо для специальных подъемов – *штанкетов*, тросы которых проходят через отверстия решетки. На колосниках устанавливают деревянные или металлические блоки, а переброшенной через них веревкой вручную (или с помощью электромотора) можно поднимать кулисы, тяжелые стенки, укреплять колонны, бутафорские деревья и другие элементы декораций. Сложное устройство *колосников* может быть заменено металлической сеткой под потолком – такая система позволяет размещать легкие декорации в любом направлении с помощью металлических крючков: по диагонали, полукругом, шатром, под углом, создавая впечатление различных объемов: стены, угла дома, ниши и т.д., однако при этом имеются ограничения по весу декораций.

На боковых стенах сцены-коробки размещаются *рабочие галереи* – технические балконы различной ширины и протяженности, которые используются для размещения световой и специальной аппаратуры. Деление сцены по горизонтальному сечению (*авансцена*, *игровая сцена*, *арьерсцена)* также важно знать, но такое деление чаще всего не является актуальным для интерактивных постановок.

Экспериментальная сцена — это часто не приспособленное для театрального творчества пространство, просто отведенное под театр, и иногда оно так мало, что нечего и думать об устройстве *колосников*, *карманов*, *арьерсцены*, *трюма* и т.п. Можно ли в таких условиях подготовить полноценную, и уж тем более, экспериментальную театральную постановку и успешно осуществить ее? Да! Для показа экспериментального спектакля можно приспособить и оборудовать любую площадку, даже не относящуюся к собственно театральным подмосткам.

Чтобы максимально использовать технические возможности не сценического пространства экспериментальной постановки и сделать ее интерактивной, планшет сцены искусственно приподнимают над уровнем пола основного помещения не более чем на 50—100 см. Небольшую сцену застилают разборными плотно подогнанными деревянными или фанерными щитами. В этом случае можно будет пользоваться небольшим трюмом для игровых перемещений и перестановок, можно спрятать в нем специальную аппаратуру, а убирая один из деревянных щитов покрытия можно получить *люк–провал*. Если в дополнение к стандартным щитам изготовить несколько штук половинного размера, то с их помощью можно даже в совсем нетеатральном пространстве собрать полноценную сцену, причем самой разнообразной формы. Такая сцена уже сама по себе может являться элементом интерактивного оформления спектакля. Форма ее может меняться от спектакля к спектаклю (рис. 2).

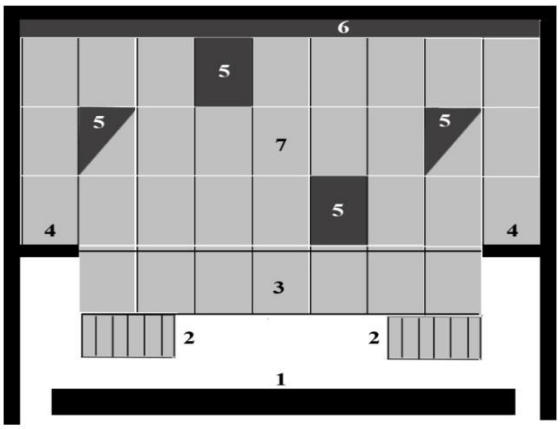


Рис. 2 Трансформирующаяся разборная сцена из стандартных станков (схема):
1 – зрительный зал; 2 – передвижные лестницы; 3 – станки авансцены; 4 – порталы;
5 – люки–провалы; 6 – световой ров; 7 – игровая сцена

Применение основных технологических решений стандартной сцены, при их изначальном наличии (*арьер*, *портал*, *горизонт* и т.п.) в экспериментальных постановках вполне оправдано, так как иногда позволяет просто и эффективно решать некоторые сценографические задачи экспериментальных постановок, поэтому полностью перестраивать уже имеющиеся сценические площадки под нестандартную «экспериментальную» сцену нецелесообразно.

Подробно говорить об *одежде сцены* (общее наименование *занавесов, падуг, кулис, боковиков, дежурных половиков* и т.д.) не имеет практического смыла, т.к. для экспериментальных постановок (без «четвертой стены») они не играют большой оформительской и технологической роли. Однако наличие в распоряжении «социального» режиссера отдельных элементов одежды сцены также бывает оправдано.

К механическому стандартному оборудованию сцены можно также отнести накатные сценические фурки и сценические поворотные круги для сменяющихся или интерактивных декораций. *Фурками* называются подвижные плоские площадки на колесиках для установки и перемещения частей декорации. Многие стационарные театры оборудованы *поворотными кругами*. Круги эти бывают: *накладные, врезные и барабанные.* Единственно возможный круг малой экспериментальной сцены – накладной. К сожалению даже самое солидное устройство накладного круга все же недостаточно прочно и очень негигиенично (между плоскостями собирается огромное количество пыли и мелкого мусора), все это ограничивает возможности его использования на малой сцене, хотя и может быть эффективно в интерактивных постановках.

Не смотря на то, что в данной книге речь идет об экспериментальных постановках, адаптированных, в том числе, для слабовидящего и слепого зрителя, нельзя подробно не остановиться на световом оборудовании сценической площадки. Влияние сценического света, даже в спектаклях для слепых, имеет существенное художественное значение (95 % даже полностью слепых людей все же воспринимают контрасты света и тени, что может быть использовано для художественного воплощения режиссерского замысла), не говоря уже о том, что визуальные решения являются важными для постановок, адаптированных для глухих зрителей.

Световое сценическое оборудование состоит из различных *осветительных приборов, световых пультов, аналоговых* и *цифровых диммерных блоков, коммутации* и условно разделяется на группы:

1) *постоянное оборудование сцены*;
2) *группа выносного света*;
3) *переносная световая аппаратура* (сюда входят и приборы для сценических эффектов);
4) *осветительная арматура* спектакля;
5) *приборы специальных эффектов.*

Основные типы осветительных приборов разного назначения представлены на рис. 3.

Рис. 3 Театральные прожекторы различных типов и конструкций

Принципиальная схема расположения различных групп световой аппаратуры сцены в стандартной схеме редко применима для экспериментальных постановок, однако может быть активно использована для светового оформления экспериментального спектакля, адаптированного для глухих зрителей (рис. .4).

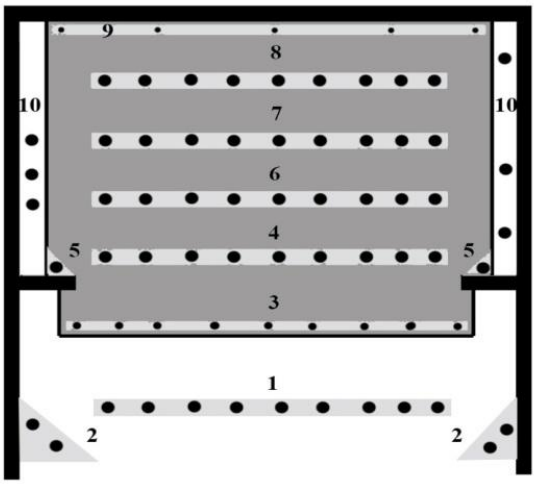


Рис. 4 Схема стандартного размещения светового оборудования сцены–коробки:
1 – выносной софит; 2 – осветительные ложи; 3 – рампа; 4 – портальный софит; 5 – боковой портальный свет; 6 – софит 1–го плана; 7 – софит 2–го плана; 8 – софит 3–го плана; 9 – световой ров; 10 – боковой свет рабочих галерей

К первой группе осветительных приборов относится *рампа* — горизонтальная установка для освещения сцены спереди снизу. Рампа делится на правую и левую половину, а каждая половина в свою очередь делится на три, а иногда и на четыре «цвета». Для освещения сцены сверху служат *софиты* – верхняя горизонтальная система прожекторов различной конструкции и назначения.

Во вторую группу театрального осветительного оборудования входит весь комплекс *выносного освещения*. Он состоит из *выносного софита* и *осветительных лож.* Технически эта группа состоит из *линзовых фонарей,* пользуясь которыми можно бросать на сцену произвольно направленный луч, при этом подавая световое пятно нужного размера, силы и цвета.

Третья группа светового оборудования сцены — *переносная аппаратура* — состоит из самых разнообразных световых приборов. Существуют малые, совсем крошечные прожекторы, тубусы и арматуры открытого (безлинзового) света. К этой же группе относятся и *подсветы,* скрытые в различных предметах обстановки сцены. Приборы этой группы наиболее активно используются в создании световой партитуры *интерактивного* спектакля.

К четвертой группе, относится *световая арматура* спектакля, то есть видимые зрителю источники света: люстры, бра, торшеры, «керосиновые» лампы, «свечи» и т.п.— вплоть до «лучины в избе» – эти световые приборы также часто применяются в экспериментальных постановках. Применение открытого огня на современной сцене не допускается – свечи, канделябры, пылающая жженка, спиртовка, факел и т.д., которые раньше были в реквизите, теперь

только электрические и входят в инвентарь электроосветителей, следовательно, также относятся к электрооборудованию. Все, что переносится с места на место и вследствие этого не может получить питания от общей сети, питается батарейками или небольшими аккумуляторами.

В классическом устройстве сцены для управления всем освещением существует *регуляторная будка* (пульт), расположенная обычно в глубине зрительного зала. Однако для экспериментальных постановок более эффективным и удобным является переносной (мобильный) *световой пульт*, снабженный современными системами регулирования и монитором (рис. 5).

Рис. 5 Современный мобильный, компьютеризированный световой пульт (фото).

Распространенное мнение о том, что качество экспериментальной сцены определяется ее оснащенностью самыми дорогими многофункциональными приборами — ошибочно. Дело не в большом количестве сложной и дорогостоящей аппаратуры, но в умелом и грамотном использовании имеющейся. Экспериментальная сцена должна напоминать кухню домовитой хозяйки, где вся планировка продумана, предметы расставлены разумно в соответствии с назначением, имеют свое место и находятся под руками. В данной книге вы сможете ознакомиться с азбукой сценической техники наиболее применимой в условиях малой экспериментальной сцены, где могут быть поставлены спектакли, адаптированные для глухого или слепого зрителя. О более сложных элементах оборудования сцены можно прочитать в специальной литературе, список которой приведен в конце данного пособия.

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ОФОРМЛЕНИЕ СОЦИАЛЬНО-ОРИЕНТИРОВАННОГО СПЕКТАКЛЯ

Эта книга не ставит перед собой задачу в подробностях разъяснить вопросы и принципы режиссерского решения спектакля. Для этого есть уже давно зарекомендовавшие себя уважаемые издания, где подробно и последовательно разбираются принципы работы режиссера над спектаклем. Основная цель данного издания – это практические рекомендации по созданию художественных и технологических решений спектаклей с целью их адаптации для нужд людей имеющих те или иные физические ограничения. Поэтому перейдем непосредственно к разбору этих вопросов.

Работу над любым спектаклем принято делить на три основных периода. Первый – *подготовительный*, когда разрабатывается творческая экспликация (режиссерский план, замысел) будущего спектакля, определяются предварительные варианты оформления, технологические новации, рисуются эскизы оформления и сценических костюмов, изготавливаются черновой и выставочный макеты, разрабатываются предварительные проекты специальной аппаратуры. Второй – *репетиционный*, когда проходит читка пьесы за столом, репетиции, изготавливаются декорации, костюмы, монтируется специальная аппаратура. Третий – *выпускной*, когда спектакль готовится к показу зрителю, производятся окончательная подгонка декораций, настройка специальных приборов, утверждение фонограмм, подгонка костюмов, наладка аппаратуры, проводятся заключительные *генеральные репетиции*, *предпремьерный показ* и *премьера* спектакля.

I
ПОДГОТОВИТЕЛЬНЫЙ ПЕРИОД

Итак, первый этап создания экспериментального, адаптированного спектакля – *подготовительный*. Главными действующими лицами на этом этапе являются режиссер, художник и инженер спектакля. Иногда, особенно в небольшом театре или театральной студии, режиссер сам становится и художником и инженером своего спектакля, однако практика доказывает, что вопросами эффективного воплощения художественного образа и технических инновационных решений, безусловно, должны заниматься профессионалы своего дела.

ОПРЕДЕЛЕНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА СОЦИАЛЬНО-ОРИЕНТИРОВАННОГО СПЕКТАКЛЯ

Без глубокого и серьезного изучения литературного или драматического материала немыслима работа режиссера, но в данной книге хотелось бы подчеркнуть важность такого изучения именно для поисков художественного образа инновационного, уникального спектакля для зрителей, не воспринимающих постановку, так как все. Далеко не каждое, даже классическое произведение (пьеса, роман, рассказ, авторская инсценировка и т.п.) может быть использовано в качестве исходного материала для экспериментального/социального спектакля. Режиссер-экспериментатор должен заранее представить себе сложную взаимосвязь идейного содержания, актуальности, доступности исходного материала, возможности его художественного и технологического воплощения в конкретном спектакле, предназначенном для конкретной категории зрителей, ограниченных в некоторых возможностях его восприятия. Материал должен подбираться и анализироваться режиссером так, что бы полностью удовлетворять будущую постановку с точки зрения ее идейной и эстетической доступности. Опыт показывает, что почти невозможно используя одну пьесу, одинаково качественно поставить спектакли, адаптированные для слепого или глухого зрителя. При выборе исходного творческого материала для постановки у режиссера-экспериментатора не будет шанса исправить свои ошибки и «подогнать материал» под нужного зрителя в процессе работы, поэтому решение этого вопроса должно быть особенно ответственным. Не существует универсальных алгоритмов режиссерского отбора исходного материала для постановки – каждый режиссер, художник, автор неповторим в этом процессе. Не смотря на это, есть несколько общих критериев (субъективных), которые могут помочь режиссеру при отборе драматического или литературного материала. Это в первую очередь четкое понимание того, для какого именно особенного зрителя предназначается спектакль. Для незрячего зрителя главным элементом воплощения спектакля становиться звук, следовательно, в выбираемом литературном материале нет необходимости кардинально ограничивать *вербальную*, текстовую составляющую, и даже объемные по количеству текста произведения могут быть эффектно воплощены. И, наоборот, для глухого зрителя произведения, построенные на большом количестве диалогов и монологов будут более сложны для реализации. Далее. Большое количество персонажей в исходном произведении также может существенно осложнить создание некоторых экспериментальных спектаклей. Практика показывает, что произведения с множеством героев более сложны для реализации в условиях адаптации спектакля для незрячего зрителя, поскольку для таких постановок чаще используются небольшие, камерные и даже замкнутые пространства. При этом спектакли для слабослышащих зрителей могут быть масштабными, с множеством персонажей, поскольку главным в спектакле становится его визуальная составляющая. Режиссер, интерпретируя автора, может на свое усмотрение уменьшать или увеличивать количество героев в своем спектакле, но должен это делать профессионально, без ущерба исходному произведению и своему видению будущей постановки. Еще одним фактором оказывающим существенное влияние на выбор исходного произведения является *круг предлагаемых обстоятельств*, заложенных в произведение автором. Чем более разнообразен и сложен этот круг (по времени, месту действия и т.д.), тем сложнее становится его сценическая реализация в рамках экспериментальных спектаклей (хотя это и не означает полной

бесперспективности работы с такими произведениями). Также на целесообразность режиссерского выбора оказывают влияние исторические аспекты литературных произведений (классические произведения более сложны для постановки в экспериментальном социальном театре, чем произведения современных авторов), национальная принадлежность автора и героев его произведений (реализация «эффектов присутствия» усложняется, если зритель напрямую не может ассоциировать себя с интерактивно действующими героями спектакля), и множество других факторов, оценить и проанализировать которые сможет лишь сам режиссер, создающий художественный образ своей будущей постановки. Ведь именно художественная составляющая спектакля провоцирует у особенного зрителя нужное самочувствие, настраивает его в определенной тональности, готовит его к восприятию произведения. Технологические новации, современные технологии должны быть лишь средствами реализации инновационного, но все же творческого замысла, поскольку зрители, имеющие те или иные физические ограничения часто более восприимчивы к фальши и творческой халтуре. Перекос режиссера-экспериментатора от творчества к техническим изобретениям – одна из самых больших и опасных ошибок в деле социально-ориентированной модернизации современного театрального искусства.

После того как режиссер уловил общую художественную картину будущего спектакля наступает период, когда он должен ответить себе на ряд конкретных, по сути технологических и оформительских вопросов. Он должен представить себе в составе единого, пусть и первичного еще не сформированного окончательно образа декорации, фактуры, цвета, специальные эффекты, звук, свет, сценические костюмы и т.д. Хотелось бы отметить, что многие современные режиссеры стремятся во всех своих работах использовать максимально условные художественные решения, они считают будто бы условное (в крайнем случае – *условно–бытовое*) оформление более современно, оригинально, а главное просто для практической реализации в условиях и без того сложных экспериментальных постановок. Но практический опыт показывает, что такая чрезмерная тяга к «адаптированной» условности, часто оборачивается «художественным ребусом», который только запутывает зрителя, отвлекая его от главной составляющей театра – психологической его сути, а в худшем случае становится безвкусицей.

При дальнейшей, более детальной работе над образом спектакля у режиссера должны возникать все более четкие ощущения пропорций спектакля — соотношения высоты с глубиной и шириной. При этом объем в спектаклях для слепых людей играет особенную роль – ведь слепой зритель манипулирует пространственно-тактильными понятиями, следовательно, он должен быть погружен в такую среду и атмосферу, где сможет активно использовать другие, не поврежденные органы чувств. И, наоборот – для глухого зрителя пространство воспринимается в визуальном его качестве, значит, этот элемент художественного решения спектакля не должен приноситься в жертву адаптации. От того, как режиссеру представляются основные мизансцены будущего спектакля, зависит многое: ведь бывают мизансцены, построенные в высоту, в глубину, в плоскости, что буде существенно влиять на уточнение пространственных решений спектакля. Не может он не думать и о том, есть ли потребность в создании особых пространств и фактур, помогающих слепому человеку понять атмосферу или даже суть происходящего вокруг. Или художественных решений компенсирующих глухому человеку отсутствие звуковой и речевой составляющей. Так шаг за шагом, постепенно конкретизируется первоначальный режиссерский замысел специфического, ориентированного для конкретных особенных зрителей внешнего образа спектакля. Размышляя над всем этим, режиссер должен определить основной оформительский принцип своего экспериментального спектакля. Режиссер, и никто другой, определяет, как через художественный образ, оформление, атмосферу будет выражаться основная мысль произведения — в фактуре, в архитектурных формах, тактильных особенностях, осязательных и обонятельных эффектах, звуковых партитурах и т.д. Для реализации этого этапа режиссеру и художнику спектакля стоит приложить немало усилий, потратить время на поиски конкретных материалов, фактур, предметов, тканей, рассмотреть множество цветовых решений. Вместе с инженером экспериментального (инновационного) спектакля оценить возможность применения тех или иных технологических решений, отобрать наиболее реалистичные и эффективные из них.

Не смотря на столь конкретные поиски и обсуждения, в этот период фантазия режиссера должна работать по-прежнему свободно и вольно, ему необходимо «намечтать» еще столько, чтобы потом, когда наступит момент осуществления задуманного, и от чего-то придется отказываться, у него все-таки осталось бы достаточно художественного материала и технологических решений. А в сложных, экспериментальных постановках отказываться, к сожалению, приходится от многого. Если в поисках внешней формы спектакля перед режиссером будет одна задача — добиться для его особенного зрителя самого яркого, самого выразительного, убедительного раскрытия содержания, идеи произведения, его поиски, несомненно, увенчаются успехом. Но если форма и технологические новации будут для него самоцелью, если его задачей будет, лишь удивить, создать «небывалое», поразить воображение, поэкспериментировать – неудача предрешена: зритель с особенным, обостренным восприятием мира, скорее всего, не поверит такому режиссеру.

Когда литературный или драматический материал подобран и утвержден, общий стиль и характер будущего спектакля, эпоха и среда (художественный образ) максимально ясны, места действия определены, общие задачи поняты, изобразительный и фактурный материал подобран и проработан с учетом особенностей зрителей, тогда режиссер достаточно подготовлен к окончательному оформительскому решению спектакля.

РЕШЕНИЕ СЦЕНОГРАФИЧЕСКОГО ОБРАЗА СОЦИАЛЬНО-ОРИЕНТИРОВАННОГО СПЕКТАКЛЯ

Итак, проделав огромную подготовительную работу для решения образа спектакля, режиссер приступает к конкретному воплощению своих замыслов.

Говоря об этом этапе работы над экспериментальным спектаклем, следует четко разграничить художественные и технологические подходы в решении спектаклей для незрячего и глухого зрителя. Так как механизмы восприятия мира у этих людей существенно разняться, будут и принципиальные отличия в способах и приемах воплощения художественного образа таких спектаклей. Многочисленные творческие эксперименты нашего театра показали, что одним из наиболее эффективных вариантов решения спектаклей, адаптированных для незрячих людей, является создание интерактивной, максимально технологичной декорации, с помощью которой зритель будет погружаться в атмосферу «присутствия» (этот жанр получил название *аудио-тактильный* спектакль). Спектакль, где по специально отобранным и проработанным условиям драматического действия влияние визуальных образов сводится к минимуму, а на первый план выходит звуковое, тактильное, обонятельное воздействие (*4-D формат*). Аудио-тактильные спектакли показали более высокую эффективность такого подхода, по сравнению с методами погружения зрителей в искусственную темноту (плотные светонепроницаемые маски на глаза) на общедоступных постановках, когда собственно спектакль оставался неизменным, но менялось лишь его восприятие (это скорее социальный эксперимент, нежели театральный). Подобные спектакли лишь меняют социальное отношение к театру слепых людей, мало влияя на их особенное эстетическое и художественное восприятие. Аудио-тактильный спектакль погружает зрителя в полноценную драматическую среду, где люди оказываются в равных условиях эстетического и смыслового восприятия, независимо от физического состояния зрения, т.к. главенствующими органами чувств становятся слух, осязание, обоняние. Следует подчеркнуть, что при разработке и воплощении сценографических решений конкретных аудио-тактильных постановок необходима совместная работа режиссера, художника и инженера спектакля.

Спектакли, адаптированные для глухого зрителя с точки зрения визуального воплощения образа спектакля мало отличаются от общедоступных постановок. Особенности и специфика художественного оформления таких спектаклей могут меняться лишь при условии применения специальных тактильных систем (о них речь пойдет ниже), существенно меняющих конфигурацию сценографических решений.

Разобравшись в общих приемах и принципах сценографического решения конкретного экспериментального спектакля можно переходить к его реализации. Один из самых простых и в

связи с этим самых употребляемых приемов начальной работы над сценографическим воплощением спектакля является его визуализация в виде *эскиза–картины*, т.е. на плоскости холста или бумаги. *Эскиз* — это плоскостное двухмерное изображение пространства в различных направлениях его рассмотрения, преображенного в соответствующее данной постановке место действия. Эскиз в оформительском решении спектакля может иметь разное значение – от чисто художественного, атмосферного, оформительского (рис. 6 А), до технологического, что особенно важно при создании интерактивных декораций аудио-тактильных спектаклей (рис. 6 Б).

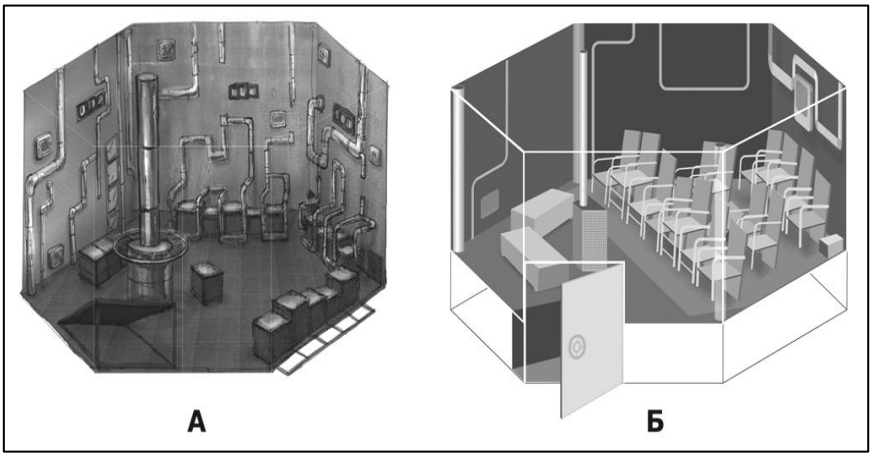


Рис. 6 Эскизы сценографических решений 4–D спектакля «Сказки старого Тролля» (адаптирован для слабовидящих и слепых детей), художник Е.Августеняк, 2012 г.
А – художественный эскиз; Б – технологический эскиз

Как только эскизы проработаны и утверждены, начинается работа по их воплощению в *рабочих макетах*, то есть перевод плоскостного изображения в пространственное, из двухмерного в трехмерное. *Макет* – уменьшенная в необходимом масштабе сценическая площадка, имеющая три измерения: высоту, ширину, глубину и выполненная в значительно меньшем масштабе по отношению к декорациям в натуре.

Макеты декораций бывают *черновые* (рис. 7), или рабочие (выполненные в простой технике из картона, бумаги, фотографий, плоскостных эскизов и т.п.), и *чистовые,* или выставочные *макеты-модели* (изготавливаются с применением различных сложных художественных приемов и разнообразных фактурных материалов, размещаются чаще в *подмакетнике*).

Рис. 7 Бумажный черновой макет к спектаклю «Сонеты» (адаптирован для глухих зрителей), художник А.Ушаков, 2008 г.

Черновой макет позволит режиссеру внимательно проверить в объеме задуманные ранее планировки, убедиться в выгодности построения мизансцен, найти принцип ведения спектакля и т.д. В процессе дальнейшей работы в него могут быть внесены изменения и дополнения. Только после тщательной отработки чернового приступают к изготовлению чистового выставочного макета-модели, в котором каждая деталь оформления разрабатывается подробно, учитывается ее масштаб, фактура, окраска и т.д. Именно чистовой макет является главным художественным и технологическим элементом в реализации будущей сценографии в условиях реального сценического пространства (рис. 8).

Рис. 8 Сцена из спектакля «Сонеты»
(адаптирован для глухих зрителей), художник А.Ушаков, 2008 г.

ТЕАТРАЛЬНЫЕ КОСТЮМЫ СОЦИАЛЬНО-ОРИЕНТИРОВАННОГО СПЕКТАКЛЯ

Очень важно с самого начала работы над художественным воплощением спектакля думать о костюмах. Создание образов персонажей в спектаклях адаптированных для слабослышащего и глухого зрителя не отличается от таковых в общедоступных постановках, где визуальные решения строятся по общепринятым канонам и принципам. Следует особо подчеркнуть, что значение театральных костюмов в постановках для незрячих людей не менее велико, о чем часто забывают молодые режиссеры, ссылающиеся на «невидимость» экспериментальных постановок для слепых, и сводящие всю работу над сценическими костюмами к так называемому *подбору* – использованию различных сочетаний бытовой одежды участников театрального коллектива, в лучшем случае переделыванию старых списанных костюмов профессиональных театров или Дворцов детского творчества. Если декорация создает атмосферу спектакля, передает эпоху, быт и пр., то костюм, кроме подобных же задач, призван решить еще и задачу создания не просто внешнего облика, но целостного образа героя пьесы. При этом костюм в решении персонажа в спектакле для слепого зрителя играет такую же важную роль, как и для обычного, зрячего человека и не может быть решен примитивно или не творчески.

Все работы по созданию костюмов экспериментального спектакля для слабовидящих и слепых людей ведутся с учетом двух задач: надо одеть актера так, чтобы костюм помог ему почувствовать себя тем, кого он играет, и надо создать *фактуру* костюмов так, чтобы они вместе с остальным оформлением составили бы единый объемный или даже тактильный образ спектакля. Несмотря на отсутствие ярко выраженной визуальной картины в *аудио-тактильных* спектаклях, цвета костюмов выбираются, исходя из общего цветового решения спектакля – общий принцип комбинации цветов должен быть единым как для декорации, так и для костюмов – принижение визуальной составляющей для актеров или для зрячих зрителей (что очень важно в

адаптированных спектаклях) не приемлема. Самое главное в создании сценического костюма — это обнаружение такого внешнего образа роли, который поможет до конца раскрыть ее внутреннюю сущность и дать возможность слепому человеку оценить ее не только визуальными методами. Костюм для аудио-тактильных спектаклей может иметь как унитарное, бытовое воплощение (рис. 9 А), так и специальное – *тактильное* (рис. 9 Б).

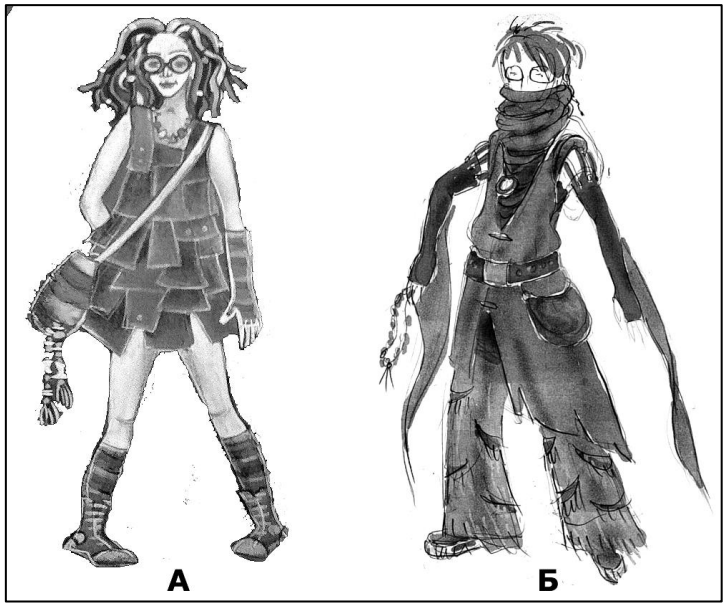
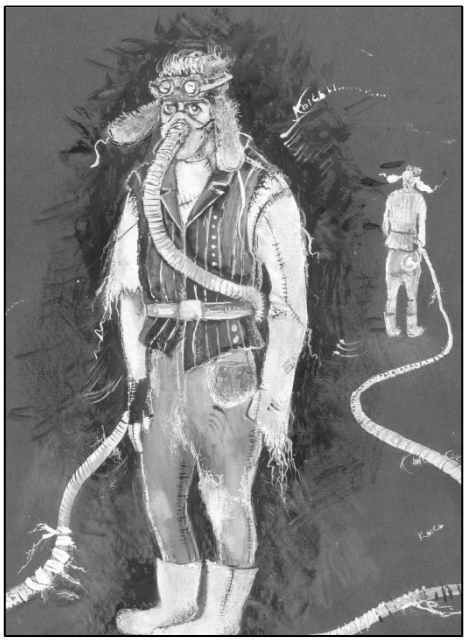
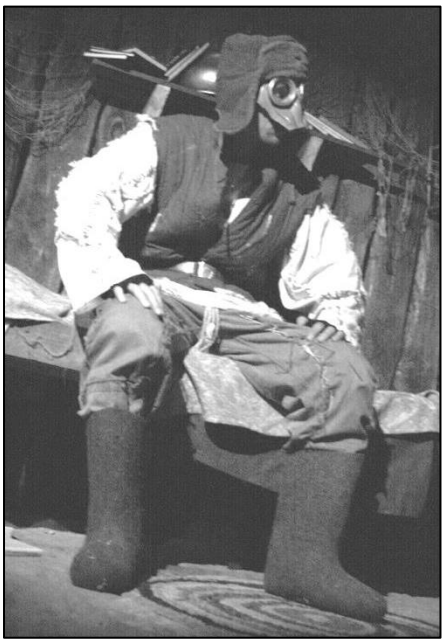


Рис. 9 Эскизы различных вариантов костюма к аудио-тактильному спектаклю «Сказки старого Тролля» (адаптирован для слабовидящих и слепых детей), А – бытовой вариант эскиза костюма «Колдунья», Б – «тактильный» вариант эскиза костюма «Колдунья», художники Э.Васильева, Е.Августеняк, 2012 г.

Второй вариант более сложен, т.к. требует от режиссера и художника по костюмам дополнительных решений в детализации образа, усиливающих тактильное, осязательное восприятие героя слепым зрителем – объемные или фактурные детали, крупная фурнитура, особое качество тканей, т.е. все то, что сможет усилить восприятие образа героя при тактильном контакте слепого человека с актером во время интерактивного спектакля и т.п. (рис. 10).



А



Б

Рис. 10 Эскиз (А) и фотография (Б) костюма, спектакль «Кысь»
(адаптирован для слабовидящих и слепых людей), художник Э.Васильева, 2009 г.

Естественно, что режиссер и художник по костюмам четко определяют (без поблажек на слепоту зрителя) возраст действующего лица, его социальное и экономическое положение, продумываются характер, привычки, вкусы, его отношение к своей внешности, продумывается весь гардероб героя от туфель до головного убора, составляют *детализированный эскиз костюма* (рис. 11).

А **Б**

Рис. 11 Детализированный эскиз (А) и фотография (Б) костюма «Дракон»,
4-D спектакль «Сказки старого Тролля»
(адаптирован для слабовидящих и слепых детей), художник Е.Августеняк, 2012 г.

Все это делается не отвлеченно, а применительно к конкретному актеру, играющему данную роль. Обсуждаются его внешние данные, необходимость подчеркнуть или затушевать какие-то черты его внешнего облика. Нельзя забывать также и об удобстве костюма: ведь актеру иногда приходится прыгать, бегать, падать и т.п. Кроме того, составляется подробная опись всех частей костюма, как видимых, так и невидимых (*толщины, ватоны, кринолины, корсеты, турнюры* и т. п.), всех деталей костюма (обуви, белья, головных уборов, верхних вещей), а также сумок, зонтов, вееров, ювелирных изделий, личного оружия, орденских знаков и т.п. После этого режиссер утверждает рабочие эскизы костюмов (с технологическими пояснениями художника или модельера), которые затем направляются на изготовление (рис. 12).

Рис. 12 Подробный рабочий эскиз костюм «Тролль» с технологическими пояснениями, 4-D спектакль «Сказки старого тролля» (адаптирован для слабовидящих и слепых детей), художник Е.Августеняк, 2012 г.

Выясняется возможность переодеваний: успеет ли актер между картинами сменить костюм, если по смыслу пьесы он должен явиться в другой одежде. В таких случаях костюм должен быть специально сконструирован для быстрого переодевания (на замках-липучках, кнопках, крючочках и т.п.). После утверждения эскизов костюмов, к ним подкалываются образцы тканей будущих костюмов, и они вместе с описями (также утвержденными и подписанными режиссером) сдаются на изготовление. Что же касается, собственно, изготовления театральных костюмов, надо отметить, что на сегодняшний день имеется достаточно возможностей полноценного, профессионального пошива костюмов – в коммерческих ателье, учебных цехах профессиональных училищ, частных пошивочных мастерских, хотя в большинстве театров есть свои портные достаточно хорошо справляющиеся с подобными заданиями. Оптимальным решением данного вопроса является разделение труда, когда основные (посильные) этапы изготовления костюмов берет на себя портной театра, а этапы работы связанные с применением специальной пошивочной техники, изготовлением сложных деталей костюмов заказываются в профессиональном ателье. Такой подход к изготовлению существенно упрощает и удешевляет процесс создания сценических костюмов для спектакля.

Грим в решении образа персонажа не менее важен, чем костюм. Поиски грима обычно носят индивидуальный характер, они происходят между актером и гримером с глазу на глаз, а потом уже выносятся на суд режиссера и художника-постановщика. Игнорирование грима как элемента создания образа персонажа в спектаклях адаптированных для слабовидящего или слепого зрителя также не допустимо (как уже многократно говорилось выше, пренебрежение обычными для театральных постановок художественными решениями чревато созданием откровенно халтурных работ, не говоря уже о том, что адаптированные спектакли часто посещают люди и с нормальным зрением). При этом работа гримера все же имеет свои особенности – основной задачей гримера становится не создание яркого внешнего вида персонажа, а уточнение его образа, помогающего актеру и зрителю понять его суть. В адаптированных спектаклях часто используется непосредственный тактильный, осязательный контакт актёра и незрячего зрителя, поэтому в гриме делается упор на использование *париков* и накладных (объемных) деталей лица и рук персонажа. При этом использование *гримерных красок* также необходимо, но в меньшей степени. При разработке и воплощении грима важно делать это в полном объеме, без скидок на невидящего зрителя.

Одновременно с костюмами продолжается и работа по оформлению сценографического

решения. Режиссер вносит последние замечания и предложения по решению сценографии спектакля и утверждает макет и пояснительные эскизы к нему. Только по утвержденному макету делаются рабочие чертежи, а по ним уже строятся полномасштабные декорации. Начинаются подготовительные, инженерные работы по будущему техническому оснащению интерактивной декорации специальной аппаратурой, приборами, звуком – разрабатываются, проектируются, закупаются необходимые тактильные и другие специальные приборы и механизмы.

На этом первый, *подготовительный период* подготовки спектакля заканчивается. В работе над спектаклем наступает второй – *репетиционный период*, в котором оформительская работа переходит в фазу изготовления и подгонки элементов интерактивной декорации, костюмов, апробации звуковых, тактильных, световых других специальных решений.

II
РЕПЕТИЦИОННЫЙ ПЕРИОД
РЕАЛИЗАЦИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ЗАМЫСЛА

Подготовительный период работы над внешним образом будущего спектакля заканчивается утверждением чистового (выставочного) *макета-модели*, пояснительных *эскизов* к нему, составлением и утверждением согласно макету плана размещения декораций, изготовлением рабочих (технологических) эскизов сценических костюмов, утверждению инженерных проектов и технических заданий по изготовлению и наладке специальной аппаратуры.

Начинается *репетиционный период* – для актеров проходят первые читки пьесы (инсценировки) за столом, начинаются установочные репетиции в репетиционном зале или на сцене. Параллельно с этой репетиционной деятельностью активно продолжаются и работы над реализацией внешнего – художественного образа спектакля.

Оформление спектакля — это огромный фронт работ, большое количество оформительских и технологических элементов – на все это необходимо изготовить чертежи, эскизы, планы, подобрать иллюстративный материал. В огромной массе предназначенных для спектакля вещей помогает разобраться *монтировочный лист* – подробная рабочая опись, утвержденная режиссером (иногда целая тетрадь или блокнот), в которой перечисляются, с указанием количества, все элементы оформления спектакля: декорации, мебель, бутафория, реквизит, костюмы, головные уборы, обувь, парики, специальная, звуковая и электроосветительная аппаратура, шумовые приборы и т.д.

Начинается изготовление (по утвержденному выставочному макету и инженерному проекту) интерактивных декораций, а также подготовка бутафории, мебели и необходимого реквизита. Приступая к изготовлению декораций (особенно интерактивных), надо тщательно продумать их конструктивное решение. Отдельные детали оформления должны будут выдержать нагрузку и быть особенно прочными. Декорации должны быстро подаваться на сцену, а в контексте экспериментального социального театра еще легко и быстро собираться и разбираться. От решения этих задач зависит ритм спектакля и его гастрольная пригодность.

Под «интерактивностью» декораций, в условиях экспериментального театра, адаптированного для слабовидящих зрителей, понимаются такие технологические сценографические решения, когда вся декорация, или ее отдельные части, могут трансформироваться, перемещаться, передавать тактильные эффекты, в целом «обживаться» незрячим зрителем, создавая эффект «присутствия» и для реализации этих функций сценографии художник часто предлагает несколько вариантов решения этой задачи (рис. 13).

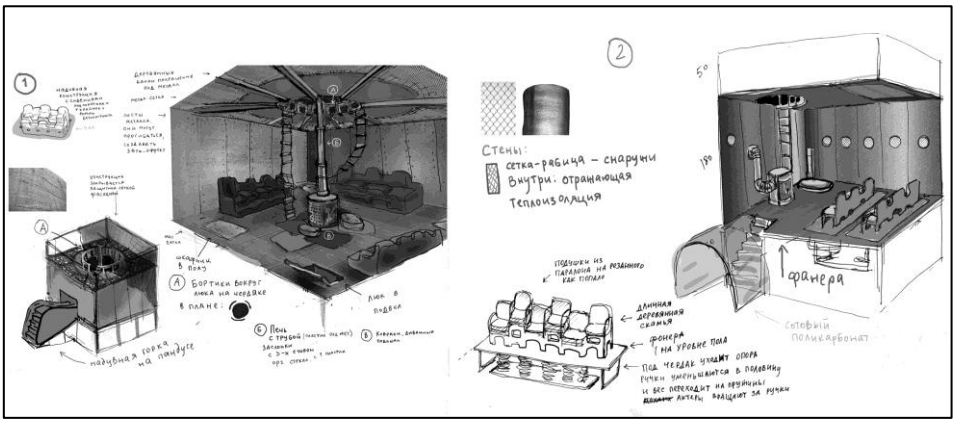
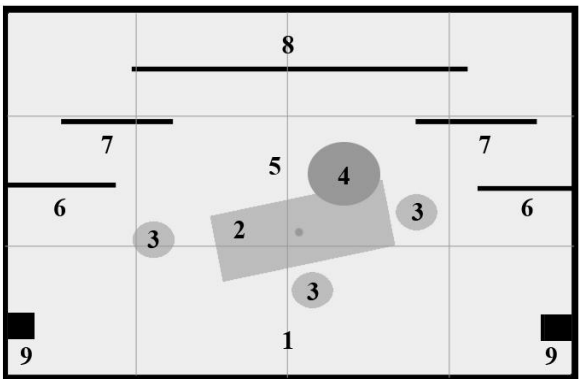


Рис. 13 Различные варианты проекта сценографических решений интерактивной декорации,
4-D спектакль «Сказки старого Тролля», художник Е.Августеняк, 2012

Для этого применяются различные технологические приемы – подвижность павильонных стенок, резинометаллические платформы зрительских мест, бытовые подвижные детали и т.п. Для сложных, трансформирующихся и подвижных конструкций обязателен профессионально выполненный инженерный проект.

Начинают работу над изготовлением декораций с утвержденных инженерным проектом чертежей и эскизов. Для упрощения монтажных работ, по проекту сначала чертят *черновой* (приблизительный) *план* размещения декорации (рис. 14 А), масштаб избирается заранее (для масштабирования удобно использовать специальную масштабную линейку, расчерченную на полоске полужесткого картона, рис. 15), а затем, используя план, чертежи и эскизы выстраивают полномасштабную декорацию (рис. 14 Б).



А

Б

Рис. 14 План размещения декораций (А) и фото собранной декорации (Б)
спектакль «Оркестр продолжал играть…», художники А.Ушаков, А.Слепков, 2009 г.
1 – авансцена; 2 – медицинский стол; 3 – стулья; 4 – бестеневая хирургическая лампа; 5 – игровая сцена;
6 – живописные кулисы 1-го плана; 7 — живописные кулисы 2-го плана; 8 – живописный задник; 9 — порталы

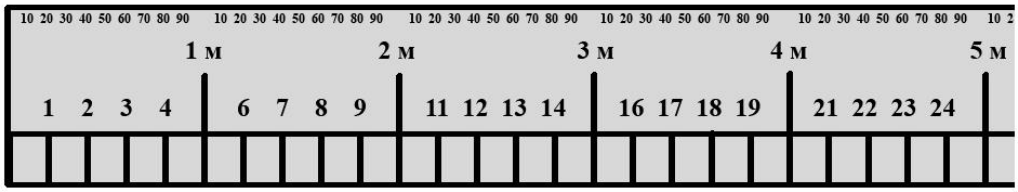


Рис. 15. Масштабная линейка 1 к 20 (1 м = 5 см)

Используя план и эскизы делают чертежи фасада декораций, или ее внешнего вида. В чертежах будут видны размеры декораций не только по ширине, как в плане, но и по высоте и

глубине. Чертежи, в которых показаны только общие размеры детали оформления и не раскрыто конструктивное построение предмета, называются *габаритными* (рис. 16 А).

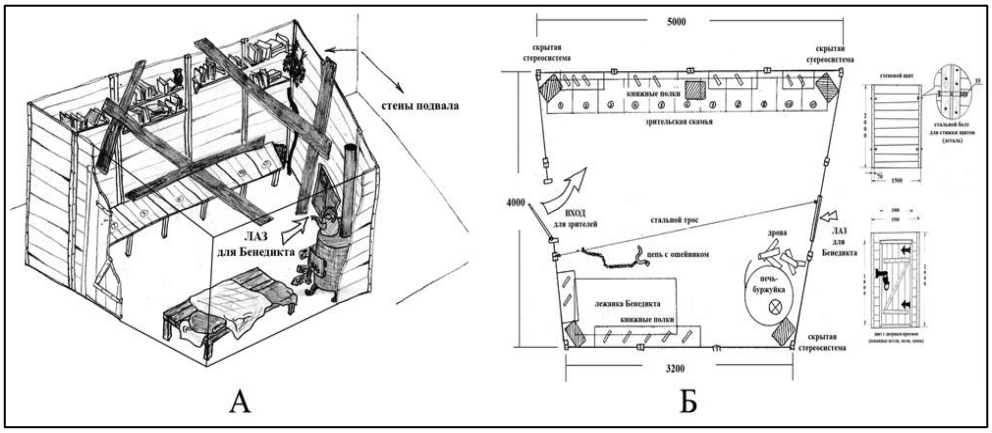


Рис. 16 Эскиз и чертеж сценографического решения спектакля «Кысь», художник А.Ушаков, 2009 г.
А – габаритный эскиз; Б – конструктивный чертеж-план

С них делаются более подробные технологические чертежи, отражающие точное техническое решение, то есть показывающие толщину и ширину элементов, их размещение, способы крепления отдельных деталей, — такие чертежи называют *конструктивными* (рис.16 Б).

Детали оформления подразделяют на три основных типа: *мягкие, жесткие* и *металлические*. Мягкие декорации – изготавливают из различных текстильных материалов, тюля, плетеной сетки, синтетических тканей и т.д.; жесткие — из дерева, картона, фанеры, гипсокартона, пластика; металлические — из полос железа, тонкостенных труб, проволоки, листового железа, дюралюминия и т.д. Как правило, в интерактивных декорациях сочетаются все виды деталей оформления. Важным принципом оформления интерактивной декларации для аудио-тактильных спектаклей является ее тщательная тактильная, фактурная проработка – ведь слабовидящим или полностью слепым людям придется приспосабливаться к внутренней среде декорации на ощупь. В такой декорации не приемлемо использование грубых, травма опасных материалов (нестранного дерева, необработанного металла и т.п.). Также следует обратить самое пристальное внимание на применение внутри декорации различных специальных приборов и аппаратов – галогенные прожекторы должны быть вне досягаемости зрителя (опасность ожога), вентиляторы, кондиционеры, резино-металлические соединения, вибрационные машины и т.п. должны быть установлены надежно и безопасно для зрителей (опасность механической травмы), вся электрическая и специальная коммутация по возможности выводится за пределы интерактивной декорации (опасность поражения электрическим током, рис. 17). И конечно крайне важно учесть противопожарную безопасность – в игровой и зрительской зонах декорации должны быть установлены детекторы дыма, в шаговой досягаемости должны располагаться порошковые огнетушители (применение жидкостных огнетушителей и водяных гидрантов не рекомендуется из-за большого количества электрических приборов, свойственных театральной площадке), пути пожарной эвакуации должны быть доступны, весь персонал театра проинструктирован.

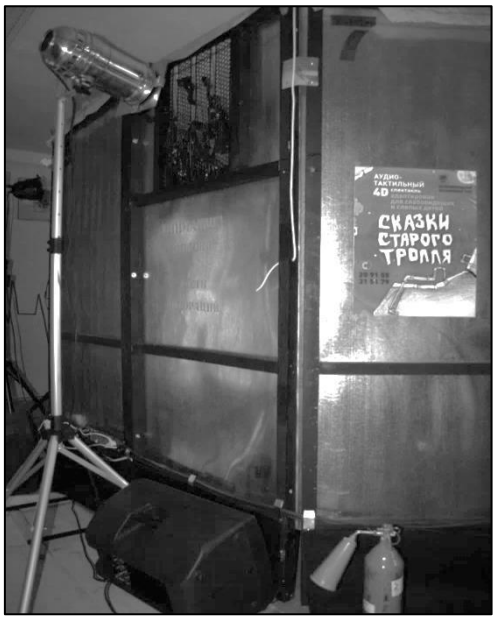


Рис. 17 Световая, звуковая и специальная аппаратура, коммутация (фото декорации снаружи)
4-D спектакль «Сказки старого Тролля», сценографы Е.Августеняк, А.Ушаков 2012 г.

Очень важно еще при начале работ над спектаклем решить принцип изготовления или подбора мебели и интерьеров: будут ли изготовляться вещи «настоящие», то есть такие, которые могли бы быть использованы не только на сцене, но и в быту, или это будет театральная мебель, стилизованная, преувеличенная или преуменьшенная в размерах. В первом случае допустимо соединение настоящей мебели, купленной в магазине или подобранной из других пьес (или старой бытовой мебели) с вновь сделанной. Во втором случае это невозможно – рядом с театральными вещами, если они сделаны умело, настоящие покажутся невыразительными и скучными. Самое правильное — это творческий подбор. Разумеется, часть подобранной мебели и реквизита при этом переделывается, приспосабливается к данному спектаклю (рис. 18)

Рис. 18 Работа над мебелью и интерьером интерактивной декорации (фото декорации изнутри),
4-D спектакль «Сказки старого Тролля», сценографы Е.Августеняк, А.Ушаков 2012 г.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ СВЕТ В РЕШЕНИИ СОЦИАЛЬНО-ОРИЕНТИРОВАННОГО СПЕКТАКЛЯ

В начале *репетиционного периода* осветитель (художник по свету, светорежиссер) театра привлекается для решения (пока еще в общих чертах) задач освещения. Как уже было сказано выше, в случае оформления спектаклей для глухих зрителей никаких принципиальных различий в визуальном воплощении спектакля нет. Чего нельзя сказать об *аудио-тактильных* спектаклях. Не смотря на то, что художественный свет в адаптированных для слепых людей спектаклях играет

второстепенную (но все же, важную) роль, с художником по свету подробно оговаривают все технические и художественные аспекты работы со светом – характер освещения, особые световые эффекты, а также световые приборы, которые могут потребовать специальных заказов и предварительной работы. Все найденные решения осветитель должен проверять. Характер особых световых эффектов (они должны быть намечены еще в макете) можно окончательно проверить и уточнить лишь в условиях черновой или законченной сценографии, и только после этого сделать чертежи для конструирования необходимой специальной аппаратуры. Как уже было сказано выше, пренебрегать световым оформлением в *аудио-тактильных* спектаклях для слабовидящих и слепых зрителей ни в коем случае нельзя. Во-первых, световые эффекты оказывают художественное воздействие даже на слепого зрителя. Во-вторых, на спектаклях всегда присутствуют зрители с нормальным зрением и совсем лишать их визуального ряда спектакля также не правильно. В-третьих, нельзя забывать и о технической стороне работы актеров внутри интерактивной декорации – ориентироваться в полной темноте, существовать в импровизационной манере (основной актерской технике в интерактивных постановках) для них будет практически невозможно. Поэтому режиссер, художник по свету, художник-постановщик должны совместно найти такие художественные и технические решения, когда учитываются все из перечисленных выше критериев работы со сценическим светом. Практика *аудио-тактильных* спектаклей «Экспериментального Шекспировского Театра» показывает, что применение в световой партитуре каких либо специальных, уникальных или даже индивидуально изготовленных световых приборов не целесообразно, для этих целей вполне достаточно стандартного светового оборудования третьей и четвертой группы.

Методы и способы создания сценического освещения аудио-тактильных спектаклей столь же разнообразны, сколь важны задачи, которые ставят перед осветителями, ведь внешняя форма уникального экспериментального спектакля, общая визуальная картина, не видны особому зрителю. В связи с этим методы организации световой репетиции экспериментальной постановки не поддаются стандартизации. Его определяют исключительно задачи света в данной постановке. И все же не смотря на «второстепенность» света в постановках, адаптированных для слабовидящих и слепых людей, некоторые правила и приемы можно считать применимыми и в этих условиях. Первое — это тщательная, продуманная предварительная подготовка точек, с которых будет производиться освещение (расстановка аппаратуры) и подготовка самой аппаратуры, как с художественной точки зрения, так и технологической допустимости, общей безопасности (рис. 19).

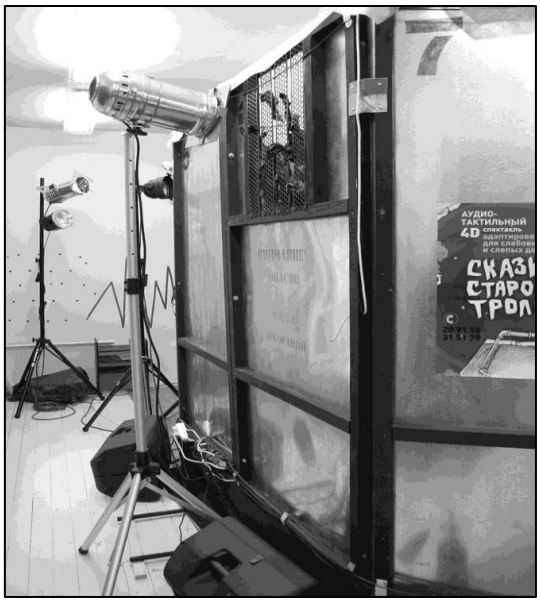


Рис. 19 Прожекторы и стробоскопы на стойках, световое оформление (фото), спектакль «Сказки старого Тролля», художник по свету Ю. Геркул, 2012 г.

Второе — необходимость всегда идти от темного к светлому, а не наоборот, то есть начинать с минимума света и потом уже добавлять, накладывая световые пятна, как мазки краски в живописи. С помощью современной осветительной техники можно усилением и ослаблением света, игрой цветовых комбинаций и контрастов, движением направленных лучей создать полноценный творческий, художественный аккомпанемент развитию внешнего и внутреннего действия пьесы, который будет в какой-то степени виден, или как минимум понятен даже слабовидящему или слепому человеку. Третье правило — это постоянная рабочая запись (режиссером в свой постановочный блокнот, осветителем – в примечания к световой партитуре) всех удачных моментов, фиксация на бумаге того, что уже найдено, даже если есть желание продолжать поиски. Последнее правило — это окончательная *пошаговая запись* установки света. По завершении всех экспериментов со светом должна быть сделана образцовая, тщательная запись – *световая партитура* спектакля (с учетом всех пометок, замечаний, вариантов).

МУЗЫКАЛЬНО–ШУМОВОЕ ОФОРМЛЕНИЕ СОЦИАЛЬНО-ОРИЕНТИРОВАННОГО СПЕКТАКЛЯ

В поисках художественно-выразительных средств в общем ансамбле экспериментального спектакля, адаптированного для слабовидящих и слепых или слабослышащих и глухих зрителей музыка, шумы и различные звуки занимают важное место и наряду с декорациями, костюмами, тактильными эффектами, светом помогают раскрытию основной идеи драматургического произведения. Весь комплекс музыкального, шумового и звукотехнического оформления принято называть *звуковым сопровождением спектакля,* а специалиста творчески и технически организующего это сопровождение – *звукорежиссером*. К *музыкальному оформлению* относится включение в спектакль вокальных произведений, танцев, инструментальных пьес, фрагментов симфонических произведений, хора — одним словом, музыки всех жанров и форм. К *шумовому оформлению* — включение в сценическое действие различных театральных шумов, а также таких звуков, как пение птиц, крики животных, колокольный звон, гул моторов, цокот копыт и т.п. К *звукотехническому оформлению* относится использование в спектакле различных фонограмм с записью монологов, диалогов, речевых сообщений, а также микрофонной техники. Сюда же относятся и различные специальные звуковые эффекты.

При работе над музыкально-шумовым оформлением экспериментальных, адаптированных, социально-ориентированных спектаклей следует четко разделять художественные и технологически подходы в решении спектаклей для слабовидящих и слепых, и слабослышащих и глухих зрителей. И если для первых музыка, шумовые эффекты и разнообразный звук будут играть одну из главных ролей, то для вторых звук будет лишь предметом слабого дополнительного воздействия, требующего инновационных решений.

Музыка в общедоступном театре часто занимает подчиненное положение (кроме сугубо музыкальных жанров – балетов, мюзиклов, опер, оперетт), но в экспериментальном, особенно *аудио-тактильном* спектакле она должна давать самостоятельное толкование происходящих событий, по-своему интерпретировать содержание, тему произведения, помогать развитию сюжетных линий и тем самым активно влиять на восприятие особенного зрителя. Точный и яркий музыкальный и звуковой образ всегда помогает действию. Даже если музыка — всего лишь фон, она должна выполнить это свое скромное, но необходимое назначение. Музыка активно формирует впечатление зрителя, но делает это, как правило, незаметно, ненавязчиво, почти всегда оставаясь вне его конкретного восприятия. Однако даже самое лучшее музыкальное произведение, будучи использованное без всякого изменения и необходимой режиссерской корректуры, может не только не произвести должного впечатления на зрителя, но даже помешать игре актеров и восприятию всего спектакля.

Обычно музыка вводится в спектакль фрагментами, и порой самых разных музыкальных жанров, на первый взгляд «не монтирующихся», именно поэтому музыка в экспериментальном спектакле всегда должна быть «сделана» на основе тщательного изучения пьесы и режиссерского решения спектакля, она должна нести дополнительный заряд драматизма, а иногда и просто

иллюстрировать.

Музыку в спектакле принято делить на несколько видов: *увертюра, музыкальные антракты* (вступление к действию или картине), *музыкальный финал акта* или *спектакля, музыкальные номера* по ходу сценического действия. *Музыкальная увертюра* звучит в начале спектакля, обычно вводит зрителя в атмосферу, подготавливает его эмоционально к восприятию трагедии, комедии, может быть, даже ориентирует зрителя в предстоящем знакомстве с эпохой, социальной средой и т.д. Музыкальные темы, впервые прозвучавшие в увертюре, могут получить продолжение и развитие по ходу действия спектакля. Наиболее многогранна роль музыки, включаемой непосредственно по ходу сценического действия – *музыкальные номера*. По способу использования музыки в спектакле ее разделяют на две основные категории – *сюжетная* и *условная*. *Сюжетной (бытовой, реальной, оправданной, мотивированной*, «*музыкой по ходу действия*», «*от автора*» и т.д.) называют такую музыку, звучание которой в данной сцене оправдано самой ситуацией, когда ее либо исполняют действующие лица, либо они слушают и как–то реагируют на нее. Сюжетная музыка в спектакле в зависимости от условий ее применения может нести самые разнообразные функции. В одних случаях она дает эмоциональную или смысловую характеристику отдельной сцены, не вторгаясь непосредственно в драматургию. В других случаях сюжетная музыка может сыграть роль важнейшего драматургического фактора. Сюжетная музыка: характеризует действующих лиц; указывает на место и время действия;·создает атмосферу и настроение сценического действия; рассказывает о действии, невидимом для зрителя. Перечисленные функции, естественно, не исчерпывают все многообразие приемов использования сюжетной музыки в спектаклях. В качестве сюжетной музыки обычно используют бытовые музыкальные формы — песни, романсы, частушки, танцевальные пьесы, марши и т.д. Но могут быть использованы и классические произведения сложных академических музыкальных форм, таких, как симфонии, оратории, арии из опер и т.д. Также сюжетная музыка может звучать непосредственно в исполнении героев пьесы или по радио, с грампластинки, магнитофона, доноситься с предполагаемой поблизости концертной площадки, из ресторана и т.д. Хотелось бы предостеречь – злоупотребление технической простотой сюжетной и особенно бытовой музыкой (такую музыку легко оправдать, вложив в уста героев или их бытовой обстановки) может привести к звуковому «захламлению» спектакля.

Музыка, которую слышит только зритель (действующие лица ее якобы «не слышат» и на нее не реагируют) называется *условной* (*психологической, раскрывающей, обобщающей, эмоциональной, иллюстративной, фоновой, «музыкой от режиссера»*). Источник этой музыки физически не находится на сцене и не подразумевается где–то рядом. Это музыка «внутренней», «духовной» жизни героев. Условная музыка, вводится режиссером для создания эмоционального настроения какой–либо сцены, она помогает зрителю, активизирует его внимание, заставляет более остро воспринимать сценическое действие. К условной музыке можно отнести те песни персонажей спектакля, которые адресуются непосредственно зрительному залу. Подобный прием типичен для музыкальной комедии, мюзикла, водевиля, однако он применяется и в драматических спектаклях – в виде *зонгов*. Ввести условную музыку в спектакль значительнее труднее, чем сюжетную. Ее условность может войти в противоречие с реальностью жизни, показываемой в спектакле. Поэтому условная музыка всегда требует убедительного внутреннего оправдания. Вместе с тем выразительные возможности такой музыки очень широки, для нее могут быть привлечены разнообразнейшие оркестровые, а так же вокально–хоровые средства. Условная музыка влияет на эмоциональное усиление диалогов и монологов, характеризует действующих лиц, подчеркивает драматический конфликт.

Шумовое и *звукотехничекое* сопровождение *аудио-тактильного* спектакля формируется по тем же законам, что и музыкальное. В аудио-тактильных спектаклях особенно важно избегать чрезмерного нагромождения шумов, как бы не хотелось режиссеру или звукооператору заполнить для слепого зрителя моменты «звенящей тишины», как бы ни были соблазнительны возможности создания эффектных стереофонических шумов. Надо уметь ограничить себя во имя художественной правды, точно определить степень участия каждого отдельного звука, его время, продолжительность, правдивость звучания и т.д. и главное – перегрузка звукового фона для

незрячего человека превратит спектакль в звуковую пытку, о чем нельзя забывать.

Первая и наиглавнейшая задача шумового оформления — это имитация нужных по ходу действия пьесы звуков: гром, дождь, выстрелы, бой часов, звон посуды, треск стекла, подъезд автомобиля, отход и приход поезда и т.п., создающих звуковую (для аудио-тактильного спектакля – основную) атмосферу спектакля. Вторая задача шумового оформления в экспериментальных постановках — это «расширение» сценического пространства. У звукомонтажа есть огромное, только ему присущее преимущество — это «*звуковая перспектива*», которая не требует пространства. Звуковое расширение пространства, создание ощущения дали при небольших размерах интерактивной декорации достигается приемами звуковой перспективы, но при этом необходима отдаленность звуков, «отдаленность» интерактивной декорации от актера: иначе человеческая речь нарушит иллюзию, созданную звуковой перспективой.

Третья его задача — это воздействие на эмоции зрителя, звуки помогают создавать в спектакле необходимую атмосферу, настроение, делают его более ярким, эмоционально окрашенными, а иногда они даже становятся (в отдельных моментах постановки) в уровень с главными действующими лицами, вступая с ними во взаимодействие. В этом смысле говорить о звуковом оформлении спектакля можно как об особом роде искусства. В отношении к звукомонтажу, в той артистичности, с какой подходят к шумам, заложена значительная часть успеха всей работы. Основное при составлении шумовой партитуры – это артистичность, фантазия, способность вообразить обстановку, родственную и близкую к изображаемой. Как бы совершенен ни был современный звуковой компьютер, синтезатор и любой другой аппарат, действует, прежде всего, человек – при этом не важно, актер ли производит шумы на сцене, звукооператор ли в звуковой будке, – режиссеру необходимо пробудить в них эти свойства, добиваться от всех «артистичности звука». Для эффективного решения данных задач в экспериментальных, *аудио-тактильных* спектаклях необходимо применение современных стереофонических систем и компьютерных аудио программ, позволяющих максимально обогатить звуковой мир спектакля, давая, таким образом, возможность незрячему зрителю, восполнить недостающие визуальные картины спектакля. Применение систем «звук вокруг» в подобных постановках крайне желательно (рис. 20).

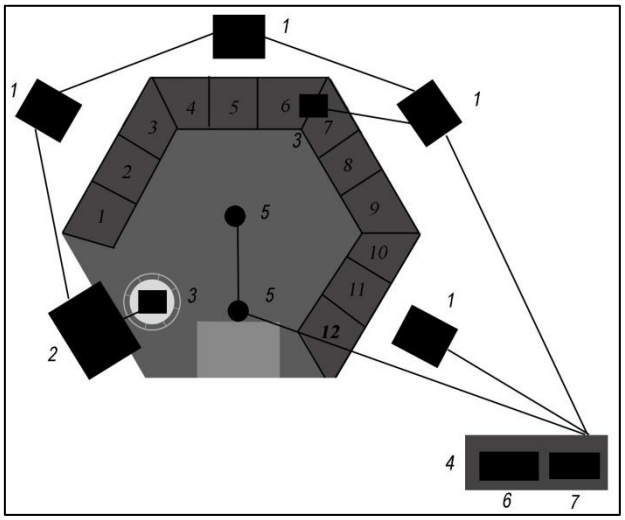


Рис. 20 Схема акустической системы стереофонического комплекса «звук вокруг»,
4-D спектакль «Сказки строго Тролля», инженеры А.Джус и И.Захарчук, 2012 г.
1 – акустические системы внешние (на стойках), 2 — сабвуфер, 3 – акустические системы внутренние, 4 – микшерный пульт, 5 – микрофоны подзвучки, 6 – световой пульт, 7 — компьютер

Чаще всего подобный подход требует создание специальных, сложных полифонических фонограмм с эффектами «стерео» или «звук вокруг». На заключительном этапе репетиционной работы, когда все музыкальные и шумовые номера определены и опробованы, т.е. установлены реплики на включение и выключение, подкорректирован уровень звучания для каждого звукового

фрагмента, звукорежиссер составляет окончательный вариант *общей звуковой партитуры* (музыкальное, шумовое, звукотехническое сопровождение) постановки, которую утверждает режиссер. После этого все изменения и исправления в партитуру вносятся только с разрешения режиссера.

Еще каких–то 15–20 лет назад шумы и звуки в театре создавались исключительно с помощью примитивных, чаще всего самодельных аппаратов – *шумовых машин*. Они были дешевы, и их нетрудно было сделать (рис. 21). Не смотря на их простоту и даже примитивность, многие из подобных приборов могут и сегодня с успехом использоваться в некоторых постановках.

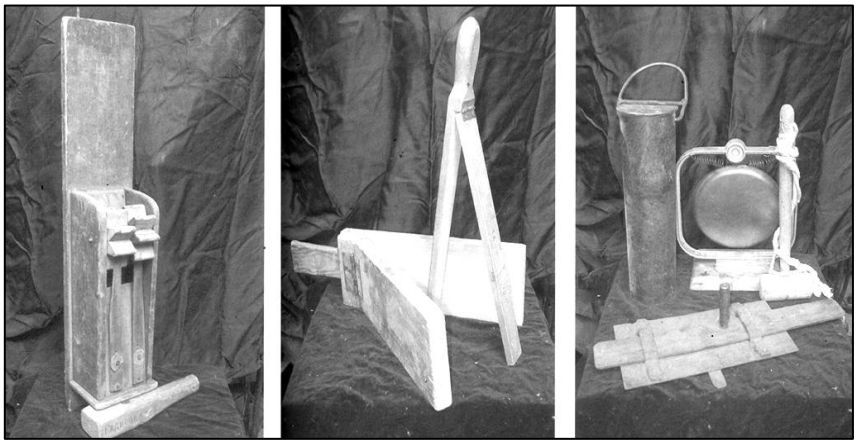


Рис. 21 Театральные шумовые машины («гром», «цокот копыт», «засов» и др.), из коллекции В.Григорьева, Академический театр драмы им. А.С.Пушкина

Однако внедрение в театре мощных акустических стерео систем, современной звуковой воспроизводящей аппаратуры – проигрывателей компакт и мини-дисков, мультимедийных проигрывателей, музыкальных компьютеров, привело к тому, что шумовые приборы стали встречаться все реже и реже. На сегодняшний день звукорежиссер (звукооператор) театра может воспроизвести любой шум и звук, не вставая со своего места в звуковой будке, достаточно лишь заранее скомпоновать с помощью специальных звукомонтажных компьютерных программ (например, Sound Forge, Adobe Audition, Wavelab, Acoustica Premium Edition, Audacity, Goldwave и др.) необходимую звуковую партитуру и четко сопоставить ее с общим планом спектакля и отдельными монтировочными *партитурами*.

Не смотря на доступность звуковых программ и отдельных треков в Интернете, в каждом театре должна собираться своя собственная *коллекция шумов и звуков*, распределенная по группам: звуки леса, моря и воды, города, деревни, звуки ветра, военные звуки, звуки животных и т.д. и т.п. Все разделы такой коллекции лучше всего хранить на отдельных компакт–дисках (обязательно продублированных архивом), т.к. при монтаже крайне неудобно разыскивать конкретный звук среди множества других «наваленных» в одну бесконечную звуковую вереницу. Также не рекомендуется хранить всю коллекцию на жестких дисках звуковых компьютеров театра, т.к. довольно часто происходит «зависание» мультимедийных проигрывателей или повреждение звуковых программ компьютерными «вирусами».

При решении музыкально-звукового оформления спектаклей, адаптированных для слабослышащих и глухих зрителей в «Экспериментальном шекспировском театре» применяются совершенно другие, по сути, инновационные методы. Существует стереотип, что для полностью глухого зрителя звуковое сопровождение не может играть какой-либо существенной роли. На самом деле это не так. Многочисленные эксперименты нашего театра показали, что звуковое и музыкальное сопровождение спектакля даже для полностью глухих людей имеет большое значение, при определенных условиях значительно обогащая спектр восприятия постановки.

СПЕЦИАЛЬНЫЕ ЭФФЕКТЫ СОЦИАЛЬНО-ОРИЕНТИРОВАННОГО СПЕКТАКЛЯ

К специальным эффектам, применяющимся в жанре *аудио–тактильного* спектакля, мы относим: тактильные, осязательные, обонятельные эффекты, прямой тактильный контакт актеров со зрителями. Все эти новации уже давно придуманы и апробированы в развлекательной индустрии и кинематографе, однако до сих пор не применялись в театральном искусстве.

Технологически большинство из перечисленных эффектов в театре не требуют особо сложной специальной аппаратуры и механизмов, и ассоциирование современных D–технологий с дорогостоящим шоу оборудованием стало лишь стереотипом.

В постановках «Экспериментального Шекспировского Театра» применялись следующие технологические приемы создания специальных эффектов. Тактильные эффекты, возникающие во время «грома», «землетрясения», «урагана», «боя великанов» и т.п.: вибрации подвижных стенок интерактивной декорации (применялись резинометаллические сочленения и шарниры отдельных панелей и щитов); вибрации зрительских сидений (рычажные механизмы); подвижный пол (стационарная платформа на резинометаллических «подушках»). Все вышеперечисленные эффекты приводились в движение техниками сцены с помощью ручных приспособлений, рычажных механизмов, электроприводов. Данные технологии не исключают применения другой аппаратной механизации с помощью электродвигателей, электромагнитов, редукторов и т.п., однако в условиях строгих бюджетов данных проектов они редко применялись, из-за существенного удорожания интерактивной декорации.

Осязательные эффекты: фактура художественного убранства интерактивной декорации (искусственная паутина, натуральное дерево и металл, фактурные ткани и т.п.); эффект «холод» (интегрированная система кондиционирования отдельных зон интерактивной декорации); эффект «жар» (интегрированная калориферная система, с обогревом отдельных зон интерактивной декорации); эффект «ветер» (ветродуйные машины и интегрированные вентиляторы); эффект «дождь» (капиллярные системы и точечные распылители); эффект снег (сочетание локального кондиционирования с распылением холодной воды и ветра). Работа всех вышеописанных эффектов также не требовала сложных систем регулирования и механизации и частично управлялась с главного пульта, частично приводилась в действие техниками сцены.

Обонятельные эффекты: применение в создании интерактивных декораций натуральных или специально обработанных материалов (натуральное вымоченное дерево в спектакле «Кысь» или листовой металл с участками ржавчины и мазутной смазки в спектакле «Сказки старого Тролля»); специальные обонятельные растворы (например, каша с запахом соленой рыбы и редьки в спектакле «Кысь»); запахи натуральных материалов и продуктов питания (свежие обожженные поленья для «очага», заваренный кофе, свежие апельсины, натуральный лимонад, пучки свежескошенной травы, цветочные ароматы бытовых дезодорантов, мокрая древесная стружка и т.п.).

Прямой тактильный контакт актеров со зрителями был строго регламентирован (не смотря на импровизацию в актерской игре), т.к. был предварительно досконально проработан с психологами, социальными педагогами, медиками, работающими с категорией слабовидящих и слепых людей. Однако непосредственный контакт зрителей и актеров существенно усиливал интерактивный эффект постановки, создавая полную иллюзию реалистичности происходящего.

Одновременное применение в разных сочетаниях вышеописанных эффектов («жар + обугленные поленья», «ветер + дождь», «гром + тактильные вибрации» и т.п.) создавали реалистическую картину происходящего, создавая эффект «присутствия», усиливая художественное влияние (без акцента на визуальную составляющую) спектакля в целом. Так, например, комплексный эффект «горящего очага» в спектакле «Сказки старого Тролля» был устроен следующим образом – внутрь металлической бочки («печки-буржуйки») устанавливалась сетчатая стальная корзина, заполненная свежими обожженными поленьями с вмонтированным в нее электрическим *калорифером–вентилятором*, так же в бочке размещался тонированный красным фильтром театральный светильник и две стереофонические акустические колонки. Вся

система через безопасный заземленный коммутационный разъем соединялась со световым и звуковым пультом.

Нагретый калорифером воздух, проходящий через обугленные поленья, генерировал реальный запах горящего очага, а звук потрескивающих дров из стереофонических колонок завершал эту картину, создавая полную иллюзию горящего в печи, но при этом полностью безопасного, огня (рис.18).

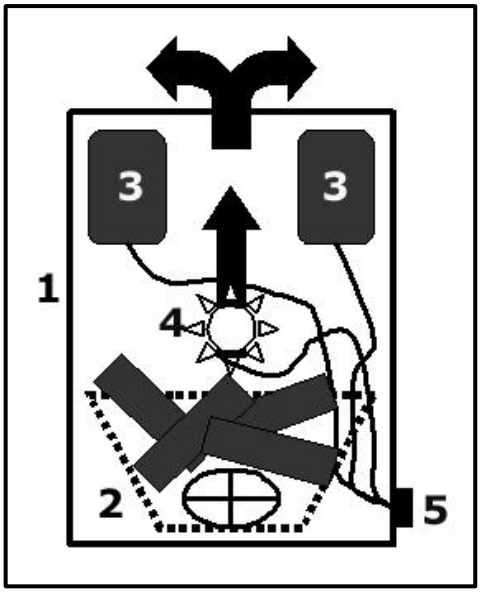


Рис. 18. Схема устройства «очага», спектакль «Сказки старого Тролля», художник Е.Августеняк, инженер И.Захарчук, 2012

1 – металлическая печь-буржуйка; 2 – стальная корзина с вентилятором и обожженными поленьями; 3 – акустические стереоколонки; 4 – светильник; 5 – коммутационный разъем; 6 – направления выхода горячего воздуха.

Управляли эффектами всплесков пламени и жара операторы соответствующих систем, которые в нужные моменты сценического действия могли усиливать или ослаблять данные эффекты, просто повышая или понижая мощность театрального светильника и калорифера-вентилятора, при этом усиливая и ослабляя звук специальной стереофонической фонограммы «костра», транслирующейся только из акустических колонок «очага».

Не смотря на принципиальную важность применения специальных эффектов в работе над *социально-ориентированными* постановками, хотелось бы еще раз предупредить начинающих режиссеров-экспериментаторов, что все эти эффекты хоть и являются одними из основных художественных средств реализации экспериментальных постановок, адаптированных для зрителей, имеющих ограничения зрения или слуха, их нельзя превращать в самоцель, одностороннее увлечение ими ведет к снижению художественного качества постановки.

III
ВЫПУСКНОЙ ПЕРИОД

Надо отметить, что мизерные и строго регламентируемые бюджеты экспериментальных театров или узкоспециализированных студий, часто подталкивают их режиссеров к выполнению интерактивных декораций в самом минималистском, иногда даже примитивном (в смысле затратности, технической сложности) стиле, когда все образные решения в спектакле подчинены не творческой реализации замыслов коллектива, а лишь экономии средств, упрощении монтировочных действий, исключению сложных трансформаций и т.д. и т.п. Такая «оправданная» финансовыми и организационными условиями позиция не должна лишать спектакли возможности полноценной реализации фантазий (в хорошем смысле этого слова) режиссера и художника.

Многолетний опыт существования Молодежного «Экспериментального Шекспировского Театра» доказал, что экономически обоснованное распределение финансов, грамотное одновременное применение ультрасовременных и старых, простых (доказавших свою эффективность) технологий, методически правильная организация труда всех участников коллектива, практически всегда, позволяет наиболее полно (без особых компромиссов) решать художественный образ спектакля, реализуя самые смелые и даже фантастические режиссерские решения.

Для быстрого и эффективного слаживания всех элементов оформления спектакля, необходимо, чтобы каждый из них был предварительно четко проработан. Если декорации громоздки и технически сложны (именно поэтому экспериментальные спектакли чаще всего имеют камерную природу и рассчитаны на небольшое количество зрителей) и требуют длительной сборки, надо монтировать весь спектакль одновременно, стараясь не разделять его на отдельные блоки и акты. Иначе хорошо смонтированные порознь сцены, могут при общем прогоне мешать друг другу, технологически быть не совместимыми.

Последнее время в театре часто применяют так называемые *игровые перестановки* – прием, когда оправданные несложные перемещения декораций и мебели осуществляют сами актеры, или рабочие (люди театра) «вписанные» режиссером в партитуры спектакля. Такой способ удобен, прост и часто художественно ярок, и может эффективно применяться в интерактивно действующих декорациях. Однако хотелось бы предостеречь – чрезмерное увлечение такой перестановкой декораций приводит (как и при любом другом «творческом злоупотреблении») к однотипности режиссерских и художественных решений разных спектаклей, еще больше «приучая» режиссера и художника к «нищенской психологии».

Параллельно с доработкой оформительских решений продолжается активный репетиционный процесс, в котором важную роль играют режиссерские и монтировочные записи – *партитуры* спектакля. Пока режиссер репетирует только с актерами, он сам все записывает и после репетиции делает актерам свои замечания. Но когда начались сценические репетиции в декорациях, со светом, со звуками, с тактильными эффектами, в костюмах и гримах, когда приближаются генеральные репетиции,— записи и выписки из записей становятся все сложнее и режиссеру необходимо перепоручить такую работу своему помощнику или другим менее занятым специалистам театра. Теперь и режиссер, и художник, и *завпост* делают краткие заметки в своих «постановочных блокнотах». После репетиции эти заметки зачитываются, режиссер сводит их воедино и на полях помечает, к кому они относятся, кто отвечает за исправление недостатков. Например, записано замечание: «Сквозь дальнюю стенку просвечивает прожектор». Адресуется это замечание – осветителю, который должен проверить, правильно ли стоял фонарь; художнику — может быть, стенку надо закрыть; помощнику, который устанавливал декорацию. Если накладка повторится, виноват будет помощник режиссера (либо сам режиссер): он не добился ее устранения. Не позднее чем через полчаса после репетиции замечания розданы участникам. Режиссер уже к следующей репетиции должен требовать выполнения всего необходимого. От правильности и систематичности работ зависит разумное использование времени, которого к концу остается всегда просто катастрофически мало. И не спешкой, не торопливостью можно его возместить, а только продуманным использованием каждой минуты. Спешка во время работы только снизит качество, вызовет у всех работников вреднейшее настроение, которое определяется атмосферой «аврала». Возможно, что режиссеру придется по ночам продумывать все по десять-двадцать раз, взвешивать все возможности, все комбинации. Может быть, он подобно К.С. Станиславскому, помчится ночью к художнику, и уже в который раз обсудит с ним, как разумнее использовать время такой–то перестановки, или предложит какое-нибудь изменение, которое позволит улучшить спектакль. Но эта творческая лихорадка не выносится умным режиссером на репетиции. Здесь режиссер всегда выдержан и спокоен, и все знают, что он выпустит спектакль в срок, но не выпустит его неготовым.

При проверке интерактивных декораций, режиссер должен еще раз подумать, получились ли те малые куски «большой жизни», которые не уместились в павильоне, предназначенном для особого зрителя, но, тем не менее, которые существуют и влияют на происходящее в самом спектакле. Для интерактивных, *аудио-тактильных* спектаклей «обжитость», подлинность вещей,

убранство комнат — необходимый элемент, помогающий актерам и особенному зрителю поверить в правду и жизненность обстановки (рис. 19).

Рис. 19 Бытовое убранство интерьера кельи главного героя (фото),
спектакль «Кысь», художник А.Ушаков, 2009

Всякая деталь в *аудио-тактильном* спектакле должна иметь свое значение — либо смысловое, либо фактурное, либо пространственное. Если отсутствие какого-либо предмета не обедняет оформления — значит, он и не нужен, и его следует убрать совсем. Позднее, на *генеральной репетиции* все эти продуманные и решенные вещи в последний раз проверяются и либо утверждаются окончательно, либо бракуются и отвергаются.

ГЕНЕРАЛЬНАЯ РЕПЕТИЦИЯ СОЦИАЛЬНО-ОРИЕНТИРОВАННОГО СПЕКТАКЛЯ

При создании экспериментальных, социально-ориентированных спектаклей, адаптированных для особого зрителя, на протяжении всего репетиционного процесса режиссер и его актеры должны проходить несколько важных, организационных этапов. Работа над спектаклем должна идти от репетиций «в свете», через репетиции «в полумраке», к репетициям «в темноте». Художественные решения *аудио-тактильных* спектаклей «Экспериментального Шекспировского Театра» подразумевают помещение героев спектакля (соответственно и зрителей) в условия оправданной темноты. В спектакле «Кысь» главный герой – отшельник, отрекшийся от мира и живущий в темной келье. В спектакле «Сказки строго Тролля» все герои спектакля – современная «нечистая сила», обитает в странном, постиндустриальном подземном убежище. И в одном и в другом случае – главная обстановка – темнота, и зритель попавший «в гости» к этим существам, оказывается в вынужденном состоянии «слепоты» (социально-психологическая составляющая данных спектаклей – все зрители, независимо от их физических возможностей зрения находятся в одинаковых условиях). Для реализации этих художественных приемов и необходима поэтапная работа с темнотой. На последних этапах работы над подобными спектаклями режиссер должен стать «представителем зрителя на репетиции» (пройти весь путь с закрытыми глазами), на себе в полной мере опробовать все технологические приемы, ощутить обонятельные и осязательные эффекты, прочувствовать обстановку, найти необходимый «зрительский» контакт с актерами, прожить спектакль от его начала и до окончания (рис. 20).

Рис. 20 Режиссер перепроверяет тактильные эффекты,
фрагмент репетиции в «полумраке» (фото),
спектакль «Сказки старого Тролля», режиссер А.Ушаков, 2012

Очень желательно, что бы режиссер «смотрел» *прогоны* спектакля с разных мест (*визирных точек*): только тогда он может с полной уверенностью в точности своих ощущений и наблюдений обнаруживать недочеты и неполадки в установке декораций, в работе специальных эффектов и т.д.

Еще более эффективным организационным приемом на генеральной репетиции является рассаживание помощника режиссера, художника и др. в разных «районах» зрительного зала и, кроме того, попросить их два-три раза сменить свои места. Если они будут вести тщательное наблюдение, это может дать дополнительный материал для некоторых рабочих поправок и изменений. Все наблюдения и записи на генеральной репетиции должны вестись с особой, даже придирчивой тщательностью — это последняя возможность исправить и переменить какие-то части оформления, бутафории, костюма, грима, эффектов.

Как бы благополучно ни прошла (что, кстати сказать, бывает редко) генеральная репетиция, надо после нее, и перед следующей генеральной, которая, всегда, бывает уже на публике, организовать рабочую актерскую репетицию с помощником режиссера (или ведущим артистом) – «замыленный» взгляд режиссера требует подсказки со стороны. По окончании генеральной репетиции собирают короткое совещание, на котором сверяются записи всех служб. Здесь же решаются срочные мероприятия, которые могут и должны быть проведены немедленно, составляется точный график их выполнения.

По возможности между первой, «*адовой*» и публичной генеральной репетицией необходимо провести полный монтировочный *прогон* пьесы без текста (как шутя, говорят в театре «на бла–бла–бла»), тогда можно ручаться, что не только генеральная репетиция и премьера пройдут хорошо, но и последующие спектакли будут так крепко и основательно отработаны всеми, что они не «разболтаются», не потеряют ни четкости, ни темпа, сколько бы раз спектакль ни шел.

В некоторых театрах последнее время публичные прогоны, практически приравнены к премьере – они также активно анонсируются (или даже рекламируются), на них приглашаются театральные критики, представители СМИ, а бывает, раздаются пригласительные билеты для зрителей (от чего даже возникли новые театральные термины – *«техническая премьера», «вторая премьера»*), иногда в качестве информационного эксперимента всем участникам таких прогонов раздаются черные повязки для глаз. Однако, как нам кажется, такая практика существенно приуменьшает значимость главного события – торжественной премьеры спектакля.

ПРЕМЬЕРА СОЦИАЛЬНО-ОРИЕНТИРОВАННОГО СПЕКТАКЛЯ

В современном театре бытует наивное, или даже нездоровое суждение: чем хуже были организованы работы по подготовке нового спектакля, чем больше риск, на который идет театр, выпуская спектакль, тем больше торжество, если, несмотря на всю лихорадочность и спешку, спектакль прошел благополучно. Премьера при такой работе — это труднейший прыжок через неизвестное препятствие; волнение и напряжение достигают последних пределов, и, если театр не «шлепнулся» при этом прыжке, его участники мнят себя героями, а скороспелую премьеру считают великим праздником. «Бывалые» режиссеры считают, что если все ясно, все испробовано, проведено четыре-пять генеральных и, стало быть, первое представление идет без риска, без лихости — значит, премьера «не состоялась» и никакой победы театр не одержал. Это опаснейшее заблуждение. Задача истинного режиссера-профессионала — сделать так, чтобы в премьеру коллектив не «врывался с авралом», а систематически и ритмически входил день за днем, при этом праздник, тем не менее, оставался праздником. Праздник создается в том случае, если накал творческого состояния коллектива доведен до такой точки, когда все действия, помыслы, стремления направлены на успех спектакля. Не должно быть никакой истерической суетливости, должно быть полное творческое напряжение, внутреннее волнение, которое вдохновляет человека на большие, плодотворные дела.

Режиссер, подтягивающий весь коллектив для напряженной, но плановой работы на премьере, сумеет и создать триумф коллектива после премьеры. Режиссер должен уметь оценить по заслугам труды каждого участника спектакля, поэтому он принимает личное участие в составлении афиши и программы. Правильное, справедливое упоминание фамилии и должности работника в программке спектакля — это не только оценка всего проделанного им, но и большой стимул для дальнейшей его работы. Причем афиша редко сохраняется в архиве людей театра, да и публика читает ее, как правило, бегло. В этом смысле она не имеет особого значения. На афише достаточно упомянуть основной костяк спектакля — режиссера, актеров, художника, композитора. Другое дело — программка. Зрители всегда внимательно прочитывают все ее содержание.

В программке необходимо подробно перечислить всех, принимавших хоть какое-нибудь творческое или организационное участие в создании спектакля. Это упоминание является не только формой благодарности, выражением признания заслуг работника, но и причисляет его к группе лиц, отвечающих за спектакль. Если в программе будет упомянуто, что звук ведет такой-то звукооператор, он не позволит ни себе, ни другим отступить от первоначального замысла, будет и на сотом спектакле работать так же творчески, как и на премьере. То же самое относится и ко всем остальным. Пропущенная фамилия испортит праздник не только тому, кто пропущен, но и всем его друзьям. Итак, лучше десять раз проверить и исправить список, чем по небрежности испортить кому-нибудь заслуженную радость труда (рис.21).

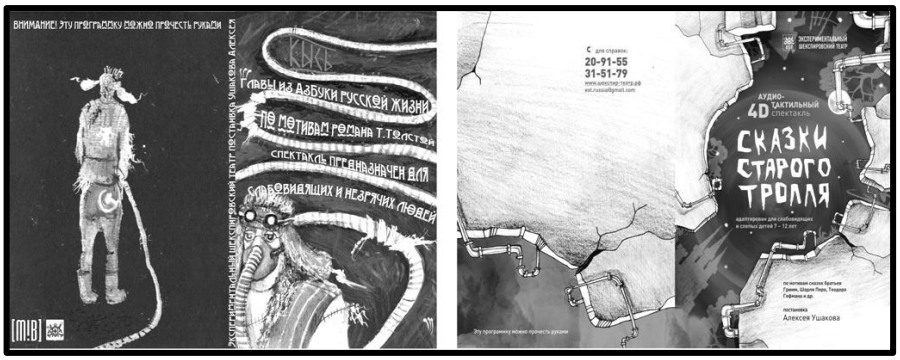


Рис. 21 Программки аудио-тактильных спектаклей молодежного «Экспериментального Шекспировского Театра», художники Э.Парфенова и Е.Августеняк

Но говоря о программках, афишах и билетах аудио-тактильных спектаклей нельзя не

указать на одну важную их особенность. Помимо своей, безусловной, художественной ценности, стилистического соответствия всей постановке, информационной нагрузки полиграфическая продукция должна быть адресована специфическому зрителю – людям, которые их не увидят. Для решения этой важной задачи специалисты «Экспериментального Шекспировского Театра» предложили выпускать несколько типов полиграфических материалов для аудио-тактильных спектаклей, имеющих, однако, единую стилистическую и оформительскую форму. Первый тип – афиши, программки и билеты, предназначенные для полностью слепых зрителей. В них визуализированы минимальные оформительские элементы общей полиграфии и предусмотрены специальные открытые пространства для печати информации о спектакле шрифтом Брайля (точечный, объемный шрифт для слепых людей). На таких афишах и программках имеется предупреждение – «эту афишу/программку можно прочесть руками». Шрифт Брайля достаточно сложен, поэтому на подобных печатных материалах размещена только основная организационная информации – где, когда, во сколько и т.п. (рис. 22 А). Второй тип – полиграфические материалы для слабовидящих зрителей.

В них, по сравнению с обычными афишами, вся информация оптимизирована и подана максимально крупным шрифтом (рис. 22 Б). Третий тип – общедоступные полиграфические материалы обычных размеров, с наличием максимального количества рекламной информации (рис. 22 В).

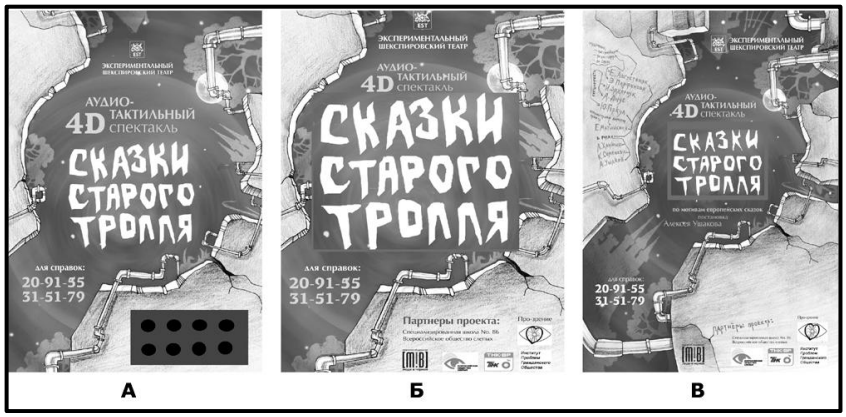


Рис. 22 Афиши спектакля «Сказки старого Тролля», художник Е.Августеняк, 2012
А – для слепых; Б – для слабовидящих; В – общедоступная

Все подготовительные мероприятия пройдены, приходит день премьеры. В этот день режиссер находится в театре с самого утра, уже в момент начала подготовки к спектаклю. Он должен сам проследить, чтобы все чисто вымели, прочистили все элементы декораций, проверят работу аппаратуры, техники сцены приноровятся в своим тяжелым механизмам. Он проверяет также всю бутафорию и мебель, проверяет, приготовлен ли и разнесен ли реквизит, костюмы и гримы. Каждому ответственному за участок он дает последнее наставление, разъясняя ему в последний раз, как много в спектакле зависит от его работы. Затем в каком-нибудь месте, где собралось большинство актеров и помощников, он призывает к себе помощника режиссера и передает спектакль ему (участие в ведении спектакля самого режиссера не желательно, как показывает практика – это сильно нервирует актеров, работников сцены и самого режиссера). Во время спектакля хозяином на сцене является уже не режиссер, а помощник режиссера («*помреж*»). Его права становятся неограниченными. Работа помощника режиссера, или как его иногда называют, *ведущего режиссера* — это большая, сложная, тонкая и ответственная работа. Она заключается не только в техническом ведении спектакля, а и во внесении в спектакль соответствующего настроения, организации правильной обстановки, налаживании актерского самочувствия. Бывает так, что актеры отвлечены чем–то посторонним, чем-то расстроены, хороший помреж всегда сумеет одному напомнить замечания и указания режиссера, другому, чтобы подбодрить, расскажет о хороших отзывах товарищей об его игре,— словом, постарается вернуть мысли актера к спектаклю. Перед началом спектакля двумя-тремя фразами, коротким

призывом к вниманию, к сосредоточенности он сможет заставить актеров встряхнуться, отрешиться от всего лишнего, ненужного и мешающего в данный момент. Бывает и просто слишком весело среди актеров: кто-то пришел с анекдотом, с новым рассказом, кого-нибудь талантливо «разыграли» — и в театре гремит веселый смех. Помреж должен не постесняться «испортить настроение», расстроить веселую компанию (особенно если в спектакле требуется драматический настрой). А может быть, и наоборот: конец сезона, жарко, все устали, общий тонус понижен — надо поднять его, надо взбодрить людей, иначе они понесут свою вялость публике. Помощник проверяет актеров, мягко, но решительно заставляет их вовремя начать гримироваться. Он должен собрать актеров не слишком рано, чтобы они не «пересидели», не растеряли того самочувствия, которое нажили во время грима, но и не допуская, чтобы кто-то приходил на сцену в последнюю минуту.

То же и в отношении публики, особенно слабовидящих или слепых зрителей. Для *аудио-тактильных* постановок в «Экспериментальном Шекспировском Театре» предусмотрена должность проводника (им может быть кто-то из не занятых актеров, а иногда и сам режиссер), или в самом решении спектакля предусмотрен такой персонаж.

В задачи проводников входит сопровождение зрителя до его места, знакомство с атмосферой и убранством интерактивной декорации, инструктирование по технике безопасности. Проводнику надо, чтобы публика села на свои места не слишком рано, но и не слишком поздно. Однако, современный зритель часто не «блещет» пунктуальностью, поэтому для таких случаев в театре необходим *распорядитель*, который тихо и спокойно сможет контролировать опоздавших, обеспечивать тишину и т.д. и т.п. Кстати, о тишине. Необходимо требовать абсолютной тишины, нельзя мириться с любым даже самым тихим шумом; ограничивать какие-нибудь разговоры или хождение по театру вовремя спектакля бессмысленно — их нужно только искоренять. На премьере, такая обстановка, тишина и серьезность особенно важны. Тон этому должен с самого начала задавать режиссер, а на спектакле – помощник режиссера. По поводу опоздавших зрителей. Практика *аудио-тактильных* спектаклей показывает, что рассаживание задержавшихся зрителей неприемлемо, т.к. полностью разрушается иллюзия «присутствия», камерность обстановки становится очевидной, размещение зрителя в полной темноте приводит к шуму и сумятице.

Интерактивность и камерность социально-ориентированных постановок выявили еще одну, по сути «не театральную», особенность – после таких спектаклей зрители чаще всего не аплодируют. Это связано, прежде всего, с особенностями самого жанра, где наивысшей степенью качества постановки является полное стирание грани между зрителем и театром, когда интерактивное художественное решение превращает зрителя не в стороннего наблюдателя, но в активного соучастника происходящего. Именно по этому в заключении спектакля зритель некоторое время не ассоциирует себя с посетителем культурного учреждения, выходя из зала (из жизни героев спектакля) он лишь продолжает чувствовать, иногда анализировать произошедшее с ним. По опросам зрителей экспериментальных социально-ориентированных спектаклей была получена следующая информация – посетившие спектакли люди с ограниченными возможностями зрения и ли слуха на столько были погружены в атмосферу спектаклей, что к их концу не воспринимали их как театральное действо, и еще долго переживали некий «культурный шок», ведь некоторые из них впервые ощутили на себе волшебство театра, теперь понятного и им.

В заключении хотелось бы сказать. Описанные в этой брошюре социальные театральные эксперименты Молодежного «Экспериментального Шекспировского Театра» – это первые шаги на нелегком, но чрезвычайно интересном пути решения важной культурной и социальной задачи – создать такой театр, который смог бы уменьшить современную пропасть между общедоступным театром и зрителем, отличающимся от большинства…

КРАТКИЙ СЛОВАРЬ ТЕАТРАЛЬНЫХ И СПЕЦИАЛЬНЫХ ТЕРМИНОВ

АВАНЗАЛ (от фр. avant — впереди и salle — зал) – помещение перед главным залом в общественных зданиях, напр., театрах.

АВАНЛОЖА (от фр. avant — впереди и loge — маленькая комната) – небольшая комната перед ложей, где зрители оставляли верхнее платье и отдыхали в антрактах. А. характерны для театров, сооружённых в XVIII — XIX вв. со зрительным залом, ярусы которого разделены на ложи. Возникновение А. связано с тем, что ложи прежде абонировались целиком отдельными семьями. В театрах, построенных в XX в. (где количество лож сведено к минимуму), А. имеются гл. образом в ложах дирекции (VIP-ложах).

АВАНСЦЕНА (фр. avant-scene — перед сценой, от фр. avant — впереди и scene — сцена) – передняя часть сцены, берущая начало от рампы, или переднего обреза сцены, заканчивающаяся по линии соединяющей задние края (глубину) портальных сукон или занавеса. В старых театрах границей между А. и игровой сценой является «красная линия». Авансцена в современном театральном искусстве представляется дополнительной игровой площадкой, дающая возможность непосредственного общения с залом (см. также *Рампа, Передний обрез сцены, Портал, Портальные сукна, Просцениум, Красная линия*).

АВАРИЙНОЕ ОСВЕЩЕНИЕ – электрическое освещение, автоматически включаемое при нарушении в работе основного рабочего освещения (из резервных источников питания – аккамуляторные батарее, электрогенераторы и т.п.). А.о. используется в зонах повышенной опасности (рабочие галереи, колосниковое пространство, закулисное пространство и т.п.), для освещения путей эвакуации со сцены и из зрительного зала, а также как резервное освещение.

АВТОСУФЛЕР (от гр. autos – сам и фр . souffleur, от фр. souffler — дышать, дуть, подсказывать) – техническое приспособление невидимое зрителю (монитор телетекста, дистанционный радионаушник и т.п.), позволяющее актеру, диктору, репортеру отслеживать большие куски сложного текста, и своевременно корректировать свою речь.

АВТОТРАНСФОРМАТОР (от англ. Autotransformer — автотрансформатор) – электрический трансформатор с одной обмоткой, имеющей несколько выводов для подключения к источнику переменного тока и к нагрузке. Мощные автотрансформаторы применяются для связи электрических сетей, имеющих близкие значения напряжений. А. позволяет изменять напряжение переменного тока подаваемое на электроосветительные приборы сцены и зрительного зала. А. пришел на смену реостата (см. также *Электроосветительное оборудование, Реостат*).

«АДОВА» РЕПЕТИЦИЯ – *театр. сленг.* первая генеральная репетиция (см. также *Генеральная репетиция*).

АКРИЛОВЫЙ ЛАК (полиакриловые лаки) – растворы полиакрилатов или их производных в органических растворителях. Образуют свето-, атмосферо- и водостойкие покрытия с хорошей адгезией к металлу. Эмалевые краски на основе акриловых лаков активно применяют при изготовлении театральных декораций.

АКТ О СДАЧЕ СПЕКТАКЛЯ – документ подтверждающий выполнение государственного заказа на создание театрального представление (спектакля, постановки, шоу и т.п.), оформляется и визируется руководством театра и представителем учредителя (свойственно государственным театрам).

АКТИВНЫЕ ЦВЕТА – *спец.* желтый (оранжевый) и красный цвета, имеющие визуальный перевес над «пассивными» цветами — синий, зеленый (см. также *Пассивные цвета*).

АМФИТЕАТР (от гр. amphitheatron — кругом, с обеих сторон) – древнеримское монументальное здание для публичных зрелищ: боёв гладиаторов, травли диких зверей, массовых театрализованных представлений. Развился из греческого театра, представляя собой как бы соединение двух театров, образующих грандиозное сооружение с эллипсовидной, усыпанной песком ареной посредине. Арену окружала высокая стена – «подий» (подиум), на которой размещались ряды кресел для привилегированных зрителей. За подиумом поднимались кверху 1-2 открытых яруса, завершавшихся крытой кольцевой колоннадой. Крыши у А. не было: зрителей защищал от солнца составной тент – «велярий», натянутый на мачты. В подземельях, под ареной,

помещались клетки зверей и сценич. машины. В центр, части арены, очевидно, имелись подъёмно-опускные устройства, служившие для театр. эффектов. Древнейший известный А. в Помпеях был построен в 70 г. до н. э. и вмещал около 15 тыс. зрителей. Наиболее грандиозным по размерам и совершенным по архитектуре А. был Колизей, сооружённый в Риме в 80 г. н. э. (сохранилась лишь часть наружной стены и конструкций). Предполагается, что он вмещал ок. 50 тыс. зрителей. Сохранились руины А. в Вероне, Арле, Ниме и др. городах Римской империи; 2) в современных театрах — места за партером или над ложами, расположенные полукругом (см. также *Арена, Колизей*).

АНИЛИН (фр. aniline, от араб. an-nil – индиго) – бесцветная или желтоватая маслянистая жидкость, продукт каменноугольного дегтя, употр. для приготовления стойких красящих веществ – анилиновых красок (см. также *Анилиновые краски*).

АНИЛИНОВЫЕ КРАСКИ (от *анилин*) – содержащие анилин красящие вещества (краски), применяются в оформлении декораций.

АНКЕР — (нем. anker , от лат. ancora – якорь) – метиз, работающий по принципу распорки, предназначен для устойчивого крепления металлических болтов, крюков, стержней и т.п. в каменной или бетонной стене (потолке, полу).

АНТАБЛИМЕНТ (фр. Entablement, от англ. table – стол, доска) — верхняя горизонтальная часть сооружения, обычно лежащая на колоннах, — составной элемент классического архитектурного ордера. Антаблемент членится на несущую часть – архитрав, на опирающийся на него фриз и венчающую часть – карниз. Встречается неполный антаблемент (без фриза). Антаблемент возник на основе деревянного балочного перекрытия и в своих формах отражает его структуру.

АНТРАКТ (от фр. entre — между и acte — действие) — краткий перерыв (от 10 до 20 мин) между актами, действиями спектакля или отделениями концерта.

АНТРАКТНЫЙ ЗАНАВЕС – подвижное тканевое полотно, отделяющее игровую сцену от зрительного зала (или авансцены), расположенное позади портальной арки. Существуют подъемный, раздвижной типы и подъемно-раздвижной А.з. (см. также *Подъемный занавес, Раздвижной занавес*).

АНФИЛАДА (от фр. enfilade — ряд вытянутых в нить предметов) – ряд примыкающих друг к другу помещений, дверные проемы которых расположены по одной оси, что создает сквозную перспективу интерьеров (напр., во дворцах барокко и классицизма).

АППАРАТУРА ГОРИЗОНТНОГО ОСВЕЩЕНИЯ – *театр*. комплекс осветительных приборов, служащих для освещения театральных горизонтов (см. также *Горизонтное освещение*).

АППЛИКАЦИЯ (от лат. applicatio –накладывание, прикладывание) – в театре приём изготовления декораций, обивки мебели, мягкой бутафории, костюмов. А. в декорациях создаётся путём наложения на основу (непрозрачную — холст, просвечивающую — бязь, или прозрачную — сетка, тюль) деталей, вырезанных из материала различной плотности, фактуры и окраски. Для А. на плоских задниках применяются мягкие, лёгкие материалы (бязь, марля, тюль и др.); при апплицировании на объёмных предметах также и более тяжёлые материалы (холст, байка, плюш и др.). Художник-исполнитель наносит на основу материала рисунок А. Затем окрашенные куски А. нашивают или наклеивают пластическим клеем на основу (предварительно А. пропитываются огнезащитным составом и подкрахмаливаются). При подсвечивании сбоку и освещении сзади декорации с А. могут создавать разнообразные выразительные эффекты (см. также *Декорация, Задник, Тюль, Художник-исполнитель*).

АРЕНА (лат. arena, *букв*. — песок) – 1) посыпанная песком площадка в древнеримском амфитеатре, где происходили бои гладиаторов, конные состязания и т. п.; 2) круглая площадка (13 м в диаметре) с барьером для выступлений артистов в цирке; 3) место проведения спортивных соревнований; 4) в переносном смысле — поприще, область деятельности, напр., А. политической борьбы.

АРЛЕКИН (от ит. Arlecchino, от ср.веков. фр. Herlequin или Hallequin — дьявол-шут) – 1) часть декоративного оформления сцены: первая, со стороны зрительного зала, полоса ткани (падуга), неподвижно закреплённая в верхней, не раскрывающейся части портальной арки сцены.

Назначение «А.» — скрыть от зрителей конструкции и механизмы верхней сцены. Вместе с антрактным занавесом, завершением которого он является, «А.» входит составной частью в архитектурный интерьер зрительного зала. Возникновение этого термина связано с одним из традиционных персонажей итал. комедии масок — Арлекином, который, появляясь перед занавесом, драпировался в его складках; 2) традиционный персонаж итальянской комедии дель арте. Создан актёром А. Ганасса во 2-й пол. XVI в. А. занимал в труппе положение 2-го Дзанни — простака, неотёсанного увальня, запутывавшего своими глупыми выходками интригу комедии. Носил костюм, покрытый многочисленными разноцветными заплатами, обозначавшими бедность и скупость его обладателя. (см. *также Портал, Падуга, Антрактный занавес*).

АРМАТУРА ОСВЕТИТЕЛЬНАЯ (лат. armatura — вооружение, снаряжение) – четвертая группа светового оборудования театра — видимые зрителю источник сценического света: люстры, бра, торшеры, абажуры и т.п. (см. также *Группы светового оборудования*).

АРХИТЕКТУРНОЕ ОБЕСПЕЧЕНИЕ ПОСТАНОВОЧНОГО СВЕТА – процесс проектирования (корректировки) архитектурных элементов декораций с учетом технических аспектов светового оформления спектакля (см. также *Световое оформление*).

АРХИТЕКТУРНОЕ ОСВЕЩЕНИЕ (лат. architectura, от гр. architekthon — строитель) – искусственное освещение фасадов зданий и сооружений, произведений монументального искусства и элементов городского ландшафта для обеспечения их художественной выразительности, отвечающее требованиям зрительного восприятия. Принципы А.о. применимы при создании светового оформления архитектурных декораций.

АРХИТЕКТУРНЫЙ АНТУРАЖ (лат. architectura, от гр. architekthon — строитель и фр. entourage — окружение, окружающие) – совокупность архитектурных элементов сценических декораций, сценическое окружение.

ОРДЕР АРХИТЕКТУРНЫЙ (от лат. ordo — строй, порядок) **—** вид архитектурной композиции, состоящей из вертикальных (колонны, пилястры) и горизонтальных (антаблемент) частей в соответствующей архитектурно-стилевой обработке, в классической форме сформировавшийся в Древней Греции.

АРХИТРАВ (фр. architrave, от гр. archi — первый, главный и лат. trabs — балка) — в строительном искусстве — первая часть антаблемента, лежащая на колоннах (см. также *Антаблемент*).

АРЬЕРЗАНАВЕС (от фр. arriere – задний) – *театр*. элемент одежды сцены – тканевое полотнище, отделяющее игровую сцену от арьерсцены (позадиарьерного пространства). В качестве А. возможно использование декоративного задника или панорамы (см. также *Арьерсцена, Задник, Панорама*).

АРЬЕРСЦЕНА (от фр. arriere — scene — задняя сцена) **–** *театр*. задняя часть сцены, расположена позади игровой сцены и отделена от нее *арьерзанавесом*. Используется для углубления сценического пространства, а также для размещения декораций и фурок (см. также *Арьерзанавес, Фурка*).

АФИША (от фр. affiche — объявление, прибитое к стене) — вывешиваемое объявление о предстоящем спектакле, концерте, лекции и т.д. Вид рекламы.

АЭРОГРАФ (от гр. aero — воздух и grapho — пишу) – устройство для распыления жидкой краски сжатым воздухом при нанесении ее на бумагу, ткань и т. п. в процессе изготовления плакатов, театральных декораций, ретуширования фотографических изображений, иллюстраций и т. д.

АЭРОГРАФИЯ (от *аэрограф*) – способ нанесения красок на бумагу, ткань и др. с помощью аэрографа.

БАЛКОН (фр. balcon, или ит. balcone, от позднелат. balcus – балка, брус) – 1) места в зрительных залах, расположенные амфитеатром в верхних ярусах (балкон 1-го яруса, 2-го яруса); 2) выступающая из стены и огражденная (решеткой, балюстрадой или парапетом) площадка на фасаде или в интерьере здания. В театре Б. — часть декорации имитирующей высокие здания, например: сцена у Б. в трагедии «Ромео и Джульетта» У. Шекспира (см. также *Амфитеатр, Балюстрада, Парапет*).

БАРАБАННЫЙ ПОВОРОТНЫЙ КРУГ – специальный вращающийся в горизонтальной плоскости элемент сценической машинерии, позволяющий перемещать декорации и актеров прямо во время спектакля, устроенный в виде деревянного, или металлического щитового круга большого диаметра (в крупных, чаще государственных театрах). Б.п.к. представляет собой сложную самодостаточную (не связанную напрямую с механизмами планшета сцены) механическую поворотную конструкцию барабанного типа, имеющую независимую систему крепления, электромеханических приводов, систему торможения и пр.

БАРЕЛЬЕФ (фр. bas-relief, букв. — низкий рельеф) – выпуклое (не более чем на половину своего объема) скульптурное изображение на плоской поверхности (*искус.*). Прием Б. активно используется при создании театр. декораций и реквизита с целью создания эффекта объемности чего-л.

БАШНИ ПОРТАЛЬНЫЕ – часть игровой портальной арки сцены, представляет собой жёсткую металлич. или деревянную конструкцию, которая может двигаться параллельно архитектурному порталу, если необходимо сократить ширину игрового портала. На Б. п. монтируется большое количество осветительной аппаратуры и пульты управления осветителя, машиниста сцены. Б. п. со стороны зрительного зала закрываются нейтральными или спец. драпировками, деталями оформления (см. также *Портальная арка*, *Портал архитектурный*).

БЛОК РОЛИКОВЫЙ (нем. block, голл. blok) **–** деталь в виде колеса с желобом по окружности для цепи или каната. В театре применяют в штанкетных подъемных механизмах, подъемных лебедках (см. также *Штанкетный подъемный механизм*).

БОКОВИКИ – *театр*. элемент одежды сцены — тканевые полотна, соответствующие по цвету и фактуре кулисам и задникам, с помощью которых полностью закрываются закулисные пространства и рабочие галереи. Размер этих полотнищ должен быть таким, чтобы они могли закрыть весь бок сцены — от потолка до пола и от портала (занавеса) до последнего задника сцены. Они мешают выходам артистов, выносу вещей и являются помехой для оснащения, но все же, ими приходится пользоваться при работе на сцене с открытым занавесом, либо в случаях, когда кулисами невозможно перекрыть все пролеты (см. также *Кулисы, Задник, Закулисное пространство*).

БОКОВОЕ ОСВЕЩЕНИЕ СЦЕНЫ – освещение сценической площадки с использованием всей осветительной аппаратуры бокового сценического света (см. также *Боковые кулисные софиты, Боковые портальные софиты*).

БОКОВОЕ СУКНО – *театр*. комплекс боковых тканевых полотнищ портального сукна (см. также *Портал*).

БОКОВОЙ СЦЕНИЧЕСКИЙ СВЕТ – комплекс осветительной сценической аппаратуры, включающий в себя боковые кулисные и боковые портальные софиты (см. также *Боковой кулисный софит, Боковой портальный софит*).

БОКОВЫЕ КУЛИСНЫЕ СОФИТЫ – комплекс осветительной сценической аппаратуры — прожекторы, установленные за кулисами, и на боковых осветительских галереях (см. также *Галерея, Закулисное пространство, Прожектор, Софит*).

БОКОВЫЕ ПОРТАЛЬНЫЕ СОФИТЫ – прожекторы, установленные на портальных башнях (см. также *Портал, Портальная башня*).

БРЕЗЕНТ (фр. preceinte , от голл. presenning — оболочка) — плотная льняная, полульняная или хлопчатобумажная ткань, вырабатываемая из толстой пряжи, пропитанная водоупорными и противогнилостными составами. В театре Б. применяют для изготовления дежурных половиков, покрытия театральных станков, а также при изготовлении жестких декораций.

БУТАФОРИЯ (от ит. butta fuori, букв. — выбрасывающий вон, первонач. приказ режиссера актеру выходить на сцену) – 1) участник спектакля в старом итальянском театре, освобождающий сцену во время представления от уже «отыгравших» предметов, сломанных, забытых. Видимо, после этого ему приходилось чинить и делать новые необходимые вещи; 2) в современном театре — это специально изготовленные предметы, элементы декораций и детали реквизита, имитирующие мебель, бытовую утварь, детали туалета или продукты питания; 3)

предметы, выставляемые в витринах магазинов в качестве замены настоящих вещей, товаров; 4) в перен. смысле что-л. обманчивое, рассчитанное на короткий эффект (см. также *Реквизит*).

БУТАФОРСКАЯ МАСТЕРСКАЯ (от *бутафория*) – подразделение театрального цеха по проектированию и изготовлению бутафории (см. также *Бутафория*).

БУТАФОРСКИЕ ИСТОЧНИКИ СВЕТА – 1) осветительные приборы из группы выносного сценического света (обычно малой мощности), вмонтированные в предметы бутафории; 2) бутафория, имитирующая световые приборы (см. также *Бутафория*).

БУТАФОРСКИЙ ЦЕХ (от *бутафория*) – театральный цех, осуществляющий производство бутафории (см. также *Театральный цех, Бутафория*).

БЫТОВОЙ ИСТОЧНИК СВЕТА – осветительные приборы бытового назначения, применяемые в создании светового оформления спектакля (торшеры, бра, карманные фонарики, парафиновые свечи и т.п.).

БЯЗЬ (тур. baz, от араб. bazz) – плотная хлопчатобумажная ткань, в которой нити основы тоньше, чем нити утка. Шьют постельное и мужское белье, спецодежду и др. Беленую бязь обычно называют полотном.

ВАТОН (от *вата*) – нашитая на нижнее трико или трикотажные кальсоны вата, покрытая марлей. Их назначение — имитировать мускулатуру ног (см. также *Грим*).

ВЕДУЩИЙ РЕЖИССЕР – помощник режиссера руководящий спектаклем во время его показа. Штатный сотрудник в театре оперы и балета, оперетте (см. также *Помощник режиссера*).

ВЕРЕВОЧНЫЕ МОЧКИ – *спец.* небольшие веревочные петли, прикрепленные по краю рамы павильонной стенки или павильонного потолка, необходимые для быстрой фиксации этих элементов при монтаже сценических павильонов с помощью прокидных веревок (см. также *Прокидные веревки*).

ВЕРТИКАЛЬНАЯ ОСВЕЩЕННОСТЬ – уровень освещенности сценической площадки обеспеченный за счет осветительных приборов верхней осветительной аппаратуры (см. также *Верхняя осветительная аппаратура*).

ВЕРТИКАЛЬНЫЙ ЖИВОПИСНЫЙ ЗАДНИК – *театр.* живописное полотно на ткани, которое подвешивается вертикально в растянутом виде (на штанкетном подъеме). В.ж.з. является фоном оформления спектакля и располагается позади других декораций (см. также *Задник, Декорация*).

ВЕРТИКАЛЬНЫЙ РАЗМЕР СЦЕНЫ – общая высота сценического пространства от пола трюма до колосников. Определяется для расчета высоты жестких декораций или протяженности мягких декораций (см. также *Трюм, Колосники, Жесткие декорации, Мягкие декорации*).

ВЕРХНЕДИАГОНАЛЬНОЕ ОСВЕЩЕНИЕ (лат. diagonalis — от угла к углу) – диагональное освещение сценической площадки с помощью верхней осветительной аппаратуры. В.д.о. хорошо обрисовывает пластические формы предметов и рельеф сцены (см. также *Верхняя осветительная аппаратура*).

ВЕРХНЕЕ КОНТРОВОЕ ОСВЕЩЕНИЕ (лат. contra — против) — освещение сценической площадки (направленное сзади наперед) с помощью верхней осветительной аппаратуры. Результат его действия — светлый контур на освещенном объекте при полностью затененной фронтальной плоскости. На практике применяется также и нижненаправленное костровое освещение (см. также *Контровое освещение*).

ВЕРХНЕЕ ОСВЕЩЕНИЕ СЦЕНЫ – система осветительных приборов (софитов, выносных прожекторов, люстр, бра и т.д.) установленных на верхней сцене и в зрительном зале. Основное назначение В.о. – создание необходимого уровня освещенности на живописных задниках и декорациях (включая цилиндрическую поверхность заднего фона — горизонта), а также на объемных и плоскостных декорациях сценической площадки, за исключением первого плана и авансцены (см. также *Софит, Софитная ферма, Живописный задник, Горизонт, Декорация*).

ВЕРХНЕЕ ФРОНТАЛЬНОЕ ОСВЕЩЕНИЕ – система осветительных приборов прожекторного типа, установленных вне поля зрения зрителей: за уступом потолка зрительного

зала, в верхних технических помещениях (позволяет вести незаметное обслуживание приборов). В старых театрах В.ф.о. осуществлялось с помощью софит-мостов (см. также *Прожектор, Софит-мост*).

ВЕРХНИЙ ОСВЕТИТЕЛЬНЫЙ ПРИБОР – осветительный прибор прожекторного типа, относящийся к системе верхнего освещения сцены.

ВЕРХНЯЯ МАШИНЕРИЯ (механизация) СЦЕНЫ – комплекс технических приспособлений и механизмов, расположенных выше планшета сцены (подъемное оборудование сцены).

ВЕРХНЯЯ СЦЕНА – 1) часть сценического пространства. Находится над игровой площадкой (между первой рабочей галереей и крышей). Состоит из 2 частей: а) надколосникового пространства, где помещаются площадка для верхних блоков подъемного устройства и крыша с поддерживающей ее конструкцией; б) пространства от колосников до первых боковых рабочих галерей; эта часть В. с. имеет систему подъемов с противовесами (*калкаши и грузы*) и направляющих (*шпунты*), а также боковые рабочие галереи, переходные мостики, полетные устройства, механизмы для горизонтов и панорам; 2) в широком смысле все сценическое пространство расположенное выше планшета сцены (см. также *Подъемное оборудование, Планшет сцены, Калкаш, Шпунт, Грузы, Блок, Рабочая галерея*).

ВЕРХОВОЕ ПОДЪЕМНОЕ ОБОРУДОВАНИЕ – *театр*. специальная тросово-блочная механическая система противовесов, предназначенная для подъема-спуска штанкетов и софитов. В современных условиях может оснощаться электроприводами (см. также *Штанкет, Софит*).

ВИДЕО-ПРОЕКЦИЯ (от лат. video – вижу и лат. projector — выбрасывающий вперед) **–** оформительский прием проецирования какого-л. динамического (видео) изображения на вертикальную поверхность чего-л. с помощью видеопроекционных устройств, с целью получения необходимой плоскостной визуальной картины. Активно применяется в современном театре, цирке, эстраде и др.

ВИЗИРНАЯ ТОЧКА (нем. visier, от лат. viso – смотрю) – места в зрительном зале расположенные в наиболее удаленных точках по сторонам от сцены. Располагаясь в них, режиссер (помреж) определяет видимость всего происходящего на сцене, или устраняет ошибки оформления в области кулис и закулисного пространства (см. также *Режиссер, Помощник режиссера, Закулисное пространство*).

ВИЗУАЛЬНЫЕ ЭФФЕКТЫ (от лат. visualis — зрительный и effectus — действие) – разнообразные приемы художественного оформления спектаклей, создающие иллюзии зрительного восприятия объектов — их цвета, величины, формы, удаленности и др. В.э. связаны с влиянием цветового контраста, освещенности окружающих предметов, движения объекта и др. К В.э. следует отнести стробоскопический эффект, различные световые и лазерные проекции, зеркальные иллюзии, дым, цветомузыкальные представления и др.

ВИТРАЖ (фр. vitrage, от лат. vitrum — стекло) – орнаментальная или сюжетная декоративная композиция (в окне, двери, в виде самостоятельного панно) из стекла или другого материала, пропускающего свет. Цветные витражи в окнах (напр., в готических соборах) создают игру окрашенного света в интерьере.

ВИТРАЖИСТ (от *витраж*) – художник, создающий витражи.

ВНУТРЕННЯЯ СЦЕНА — многие пьесы шекспировской эпохи предполагали наличие пространства за сценой, откуда могли внезапно являться персонажи, выдвигалась кровать (как в «Отелло») или открывалась пещера (как в «Цимбелине»). Некоторые историки полагали, что внутреннее пространство сцены находилось за основным игровым пространством, а сам термин «внутренняя сцена», не употреблявшийся в елизаветинскую эпоху, был специально придуман. Сегодня господствует мнение, что, если в некоторых театрах и могла быть большая дверь или занавес позади сцены, за которыми в случае надобности зрителю открывалось дополнительное пространство, то таковое было всего лишь продолжением основной сцены, где происходило главное действие. Согласно альтернативной точке зрения, у задней стены располагалась одна или более кабин, которые могли открывать взору зрителей персонажей или дополнительные фрагменты декораций. В современном театре роль внутренней сцены выполняет позадиарьерное

пространство (см. также *Арьер*).

ВОЗДУШНАЯ ПЕРСПЕКТИВА (фр. perspective, от лат. perspicio — ясно вижу) – *театр*. 1) система изображения предметного мира на плоскости (задники, панорамы, горизонты) в соответствии со зрительным восприятием предметов человеком, передающая изменения в цвете и в ясности очертаний предмета на расстоянии; 2) вид вдаль (см. также *Перспектива*).

ВОЙЛОК (от тат. ojlyk – покрывало) – плотный толстый материал из валяной шерсти.

ВРЕЗНОЙ ПОВОРОТНЫЙ КРУГ – специальный вращающийся в горизонтальной плоскости элемент сценической машинерии, позволяющий перемещать декорации и актеров прямо во время спектакля, устроенный в виде деревянного, или металлического щитового круга различного диаметра. В.п.к. технически вмонтирован («врезан») в стационарный (неразборный) планшет сцены, и является его бессменной составной частью.

ВСТАВКА – *спец. театр*. отдельная часть какой-либо декорации. В. включается в декорацию и вынимается из неё по мере надобности. Имеет вид рамки из реек, обшитой холстом или фанерой, окрашенными в соответствующий цвет. Глухая В. — В., приделанная на долгое время, накрепко. В. с пролётом — декорационный щит, вставляемый в остов павильона в виде окна или двери.

ВУАЛЬ-ЗАНАВЕС (от фр. voile) **–*театр*.** разновидность специального сценического (туго натягиваемого) занавеса, выполненного из тонкого тюля и предназначенного для создания иллюзорных статических и динамических проекций на авансцене или переднем плане сцены. Применяется с приборами «интеллектуального света» и различными проекционными аппаратами.

ВЫГОРОДКА – *спец. театр*. проверка эскиза или макета декорации нового спектакля путём воспроизведения его на сцене в виде макета в натуральную величину. Для проведения В. используются декорации идущих или снятых с репертуара пьес, а также имеющиеся в большинстве театров спец. выгородочные ширмы. Хорошо организованная В. должна воспроизвести макет или эскиз в пространстве, т. е. в 3 измерениях, с абсолютной точностью во всех размерах и пропорциях, по возможности в цвете и фактуре. Обставленная соответствующей мебелью и аксессуарами и продуманно освещённая, В. даёт режиссёру и художнику единственную возможность до начала изготовления декораций увидеть внешний образ будущего спектакля, проверить ракурсы и линии видимости из различных точек зрит. зала, продумать и проверить мизансцены, рассчитать необходимое количество участников нар. сцен и т. д. В ходе проверки В. всегда подвергается изменениям, к-рые фиксируются и тщательно замеряются; это даёт возможность изготовить декорации без переделок. Репетицией в В. наз. репетиция, при которой используются не декорации, а подборки — выгородочные ширмы или переносные раздвижные загородки.

ВЫНОСНОЕ ОСВЕЩЕНИЕ СЦЕНЫ – (по технической классификации) – вторая группа театральных осветительных приборов (прожекторного типа), установленных вне сценической площадки. Расположена в зрительном зале, т.е. в осветительных ложах, на балконе, на стенах, на штативах в зрительном зале и т.д. (см. также *Группы осветительного оборудования, Осветительная ложа*).

ВЫНОСНОЙ СОФИТНЫЙ ПОДЪЕМ (от ит. soffitto — потолок) – группа театральных осветительных приборов прожекторного типа, расположенных на специальной выносной софитной ферме и предназначенных для освещения сцены спереди и сверху, т.е. со стороны потолка зрительного зала (см. также *Софит*).

ВЫПИСКА ОСВЕТИТЕЛЯ – краткая выписка из световой партитуры, касающаяся действий конкретного осветителя на сцене, в ложах, на галереях и т.д. (см. также *Световая партитура*).

ВЫПУСК СПЕКТАКЛЯ – последний этап работы над спектаклем. В период В.с. проводятся генеральные репетиции, и фиксируется порядок проведения спектакля, проверяется готовность всех элементов оформления, музыкальное и шумовое сопровождение, световые перемены, сценич. эффекты, длительность антрактов и т.п.

ВЫПУСКНОЙ ПЕРИОД – один из организационных периодов подготовки спектакля, когда спектакль готовится к показу зрителю, производятся окончательная подгонка декораций и

костюмов, проводятся заключительные *монтировочные* и *генеральные репетиции, предпремьерный показ* спектакля

«ВЫРУБКА СВЕТА» — одновременное выключение всех источников света на сцене, кроме дежурного. Применяется при открытом занавесе между картинами спектакля, или как оформительский прием.

ГАБАРИТНЫЙ ЧЕРТЕЖ (от фр. gabarit — модель, шаблон) — подробный пространственный чертеж (эскиз) элементов декораций (павильонных стенок, мебели, рельефных станков и т.д.), без указания масштаба, точных математически выверенных пропорций и размеров, конструктивного построения предмета.

ГАЛЁРКА (от *галерея*) – *разг.* 1) верхний ярус в театре, цирке и т.п.; 2) *перен.* зрители, занимающие такую часть театра, цирка и т.п.

ГАЛОГЕ́ННАЯ, ГАЛОГЕ́НОВАЯ ЛАМПА (от *галоген*) – газополная лампа (повышенной светоотдачи), внутри замкнутого пространства, которой содержится галоген или его соединения (см. *такжэе* Галоген).

ГАРМОНИ́ЧНЫЕ ЦВЕТА (от *гармония*) – цвета спектра расположеные в цветовом круге на одинаковом расстоянии друг от друга (см. также *Цветовой круг*).

ГОРИЗО́НТ (от гр. horizon – ограничиваю) — *театр*. технический прием подвески сплошного задника от арьерсцены до портала с помощью фрамуги и удлиняющей веревки, когда нет необходимости в кулисах декорация, изображающая с помощью спец. освещения небесный свод. Г. развился из т. н. «воздуха» или «неба» — плоской задней завесы, окрашенной в светло-голубой цвет. Его возникновение относится к 80-м XIX в. и связано с поисками реалистич. отображения явлений природы на сцене. Существуют разл. конструкции Г.: мягкие (матерчатые), жёсткие (бетон, штукатурка по сетке рабиц, фанера), полужёсткие (матерчатые на каркасе). Г. бывают неподвижные — встроенные в здание, и подвижные — откатывающиеся (поднимающиеся и скатывающиеся) . По форме они подразделяются на прямые- полукруглые в плане или очерченные по сложной кривой, и купольные, являющиеся частью сферы. Наибольшее распространение получили мягкие Г. (скатывающиеся и поднимающиеся), полотнища к-рых обрамляют игровую площадку сцены (с 3-го или 4-го плана сцены) сзади и с боковых сторон. Высота мягкого Г. достигает верхней рабочей галереи, что позволяет оформлять сцену без падуг на средних и задних планах. «Дорога» или «ход» совр. скатывающегося Г. представляет собой металлич. раму, выгнутую по заданной кривой, с установленными на ней (через каждые 300 мм) парными роликами. Эти ролики несут пеньковый канат, к к-рому подшито полотнище. Передвижение полотнища по «дороге» осуществляется с помощью лебёдки ручного или электрич. привода. Поднимающийся мягкий Г. представляет собой упро' щённый вариант скатывающегося. Полотнище его подвязывается к изогнутой трубе или деревянной фасонной раме, подвешенной на обычном штанкетном или спец. подъёме. Сферич. жёсткие Г. позволяют добиться лучших результатов (по сравнению с др. типами Г.) при создании художеств. световых эффектов. Однако из-за своей громоздкости они широкого распространения не получили. Неподвижный, встроенный сферич. Г. исключает возможность устройства арьерсцены и штанкетных подъёмов на последних планах сцены; подвижный (откатывающийся или поднимающийся) сферич. Г. требует большого дополнит, пространства.

ГОРИЗО́НТНОЕ ОСВЕЩЕНИЕ – комплекс осветительных приборов, обеспечивающих освещение сценического горизонта (см. также *Горизонт, Софит*).

ГОРИЗО́НТНЫЙ СОФИ́Т – *спец. театр*. группа осветительных приборов постоянного светооборудования сцены расположенных в два-три яруса в последнем софитном ряду, т.е. за падугой закрывающей верхнюю кромку горизонта. Г.с. предназначен исключительно для подсветки горизонта или задников. Свою задачу — освещение «горизонта» — он может успешно выполнить только в том случае, если между горизонтным софитом и «горизонтом» не будет никаких падуг (см. также *Постоянное светооборудование сцены, Горизонт, Задник*).

ГРА́ФИК ВЫПУСКА СПЕКТАКЛЯ – четкая, временная последовательность этапов создания спектакля, включающая все элементы постановки (режиссерское, световое, сценографическое, музыкальное и др. решения), утвержденная режиссером-постановщиком и

руководством театра.

ГРИМ ТЕАТРАЛЬНЫЙ (фр. grime, букв. — забавный старикан, или от стар.-ит. grimo — морщинистый) — иск-во изменения внешности актёра, преим. его лица, с помощью гримировальных красок (т. н. грима), пластических и волосяных наклеек, парика, причёски и пр. в соответствии с требованиями исполняемой роли. Работа актёра над Г. тесно связана с его работой над образом. Г. как одно из средств создания актёрского образа — связан в своей эволюции с развитием драматургии и борьбой эстетич. направлений в иск-ве. Характер Г. зависит от художеств. особенностей пьесы и её образов, от замысла актёра, режиссёрской концепции и стиля оформления спектакля.

ГРИМЁР (от *грим*) – специалист по театральному гриму.

ГРИМЁРКА (*театр. сленг*) **– см. ГРИМ-УБОРНАЯ.**

ГРИМЁРНЫЕ МА́СКИ (от фр. grime и masque) — специальная эластичная (силиконовая, резиновая, тряпичная и т.д.) накладка с изображением человеческого лица, звериной морды и т. п., надеваемая на лицо актера, пластический элементм театрального грима.

ГРИМЁРНЫЙ ГРА́ФИК – почасовой график фактической работы гримеров с актерами во время спектакля, необходимый для того, что бы исполнители, занятые в конце акта зря не сидели в гриме, а занятые в первых явлениях не задерживали начала.

ГРИМЁРНЫЙ КЛЕЙ – специальный органический, гипоаллергенный клей для фиксации на лице и теле пластических накладных элементов грима – накладных носов, подбородков, усов, бород и т.д. (см. также *Грим*).

ГРИМИРОВА́ЛЬНАЯ КРАСКА (от *грим*) — гримировальные краски — специальные косметические средства, состоящие из жирной массы: — приготовленной по специальным рецептам; и — окрашенной в разные цвета минеральными красителями. Из этой массы изготавливают наборы гримировальных карандашей или кубиков, которыми заполняют ячейки гримировальных ящиков. Гримировальные краски дают возможность живописными приемами изменять лицо актера (см. также *Грим, Минеральные краски*).

ГРИМИРОВА́НИЕ, ГРИМИРОВА́ТЬСЯ (от *грим*) – накладывать грим, приклеивать накладные элементы грима (см. также *Грим, Разгримировываться*).

ГРИМИРО́ВКА (от *грим*) – см. гримирование, гримироваться (*разг.*).

ГРИМ-УБО́РНАЯ – специальное помещение в театре оборудованное гримерным столиком, зеркалом, вешалкой, платяным шкафом, где актеры могут переодеться, наложить грим, подготовится к спектаклю. Г.у. могут быть индивидуальными или коллективными, отдельные Г.у. обычно закреплены за конкретными актерами театра (см. также *Грим*).

ГРУЗЫ – металлические (чаще чугунные) болванки от 1 до 10 кг, окрашенные в черный цвет; мешочки с песком различного размера и веса, изготовленные из плотной черной ткани; обшитые черной тканью силикатные кирпичи и др., предназначенные для фиксации частей мягких и жестких декораций, а также для равномерного натягивания различных элементов одежды сцены.

ГРУППЫ ПРИБОРОВ СВЕТОВОГО ОБОРУДОВАНИЯ СЦЕНЫ – весь комплекс световых приборов сценической площадки и зрительного зала, по расположению и выполняемым функциям разделенный на группы: *постоянное оборудование сцены; группу выносного света*; *переносную светоаппаратуру* (сюда же входят приборы для сценических эффектов); *осветительная арматура* (см. также *Постоянное оборудование, Выносного света, Переносная светоаппаратура, Осветительная арматура*).

ДВИЖЕ́НИЕ ГОРИЗОНТА – *спец. театр*. передвижение элементов мягких верховых декораций (задника-горизонта) по горизонтали (см. также *Верховые декорации*).

ДВИЖЕ́НИЕ ПАНОРА́МЫ — передвижение элементов мягких верховых декораций по вертикали (см. также *Верховые декорации*).

ДВОЙНИК — 1) *театр. сленг*. второй по счету спектакль, который проходит на одной и той же сценической площадке в один день; 2) человек, имеющий полное сходство с другим; 3) *перен. разг*. что-л., имеющее полное сходство с чем-л. другим; 4) предмет, имеющий две однородные части или состоящий из двух частей; 5) два сросшихся кристалла одного и того же минерала.

ДВОЙНОЕ ПРЯМОЕ БОКОВОЕ ОСВЕЩЕНИЕ – метод освещения сцены. Может быть создано с помощью двух источников прямого света, расположенных на различной высоте и по обе стороны сцены. Поскольку такое освещение является главным образом контровым, оно отчетливо подчеркивает мелкие нюансы освещения, а не смягчающего их.

ДВУХРУЧЕЙНЫЙ РОЛИКОВЫЙ БЛОК – одна из разновидностей блока, состоящего из металлического или пластмассового ролика с двумя продольными бороздками и пропускающего через себя два троса одновременно. Применяется в театре при конструировании и изготовлении штанкетного подъема.

ДВУХСТУПЕНЧАТАЯ ПРИСТАВНАЯ ЛЕСТНИЦА – одна из разновидностей передвижных напольных (приставных) лестниц состоящая из двух ступенек (уровней).

ДЕЖУ́РНОЕ ОСВЕЩЕ́НИЕ – *тех. театр.* минимальное количество осветительных приборов (чаще всего малой мощности) — необходимых для освещения сцены в нерабочее время. К элементам Д.о. относят также постоянно горящие таблички аварийных выходов.

ДЕЖУ́РНОЕ ОФОРМЛЕ́НИЕ – сменный комплект одежды сцены, состоящий из падуг и кулис одного цвета и фактуры. В крупных театрах может быть до пяти комплектов дежурного оформления сцены (см. также *Падуга, Кулиса, Одежда сцены*).

ДЕЖУ́РНЫЙ ПОЛОВИ́К – тканевое полотнище из плотной, чаще всего черной ткани, предназначенное для покрытия планшета сцены. Применяется в разных спектаклях.

ДЕЖУ́РНЫЙ СВЕТ — см. ДЕЖУРНОЕ ОСВЕЩЕНИЕ

ДЕКОРАЦИО́ННАЯ СЕТКА (от *декорация*) — разновидность ткани, имеет крупноячеистую сетчатую структуру полотна, применяется для создания аппликационных декораций (см. также *Декорации аппликационные*).

ДЕКОРАЦИО́ННОЕ ОФОРМЛЕ́НИЕ (от *декорация*) – оформление сцены созданное с помощью разных декораций, создающее зрительный образ спектакля.

ДЕКОРА́ЦИЯ (фр. decoration, от позд.-лат. decoratio, букв. — украшение) – 1) живописное, объемное или архитектурное оформление сцены, павильона, съемочной площадки, создающее зрительный образ спектакля, представления, фильма. Художественное оформление места действия на театральной сцене, помогающее раскрытию его идейно-художественного замысла. Значение декорации трудно переоценить. Д. — одно из важнейших выразительных средств, посредством которого создается атмосфера представления, спектакля. Посредством Д. передается эпоха и время действия; 2) перен. Что-л. показное, служащее для прикрытия недостатков, непривлекательной сущности чего-л. Напр., «Пестрые декорации конституционной Франции ненадолго могли скрыть внутреннюю болезнь, глубоко разъедавшую ее…», Герцен. Выражения: *Перемена декораций; Изменить декорации; Декорации переменились* и т. п. — об изменении обстановки, *перен.* — положения дел, общего вида чего-л. и т. п.

ДЕМОНТА́Ж ДЕКОРАЦИЙ (от лат. de – отмена и фр. montage – поднимать, подъем) — разборка на отдельные части декораций спектакля (конструкций, жестких и мягких декораций, выносных осветительных приборов и т.п.), снятие их с места установки (см. также *Жесткие декорации, Мягкие декорации, Выносной свет*).

ДИАГОНА́ЛЬНОЕ ОСВЕЩЕ́НИЕ (лат.Diagonalis от гр. diagonios — идущий от угла к углу) — метод освещения сцены, когда источники света смещены относительно центральной оси сцены (объекта) на 15 – 45 гр., при этом часть объекта освещается ярко, а другая часть находится в тени. Чаще всего применяется Верхнее Д.о.: свет падает на актера из осветительной ложи под углом 20 – 30 гр. Такое несимметричное освещение прекрасно выявляет черты лица актера, позволяя скорректирвать его недостатки.

ДИАПОЗИТИВ, СЛАЙД (от греч. dia — через) — позитивное фотографическое изображение на светочувствительном слое с прозрачной подложкой (стекле или пленке) для проецирования на экран. Изготовляются в виде отдельных кадров, либо серии кадров на одной пленке, объединенных общей темой (в виде диафильмов). Применяется в театре для создания световых проекций.

ДИАФРАГМИ́РОВАНИЕ СЦЕНЫ — изменение размера зеркала сцены с помощью элементов декоративного портала (см. также *Портал*).

ДИМИНУЭНДО (ит. diminuendo, сокр. — dim. или dimin., буквально — уменьшая) — постепенное ослабление силы звучания.

ДИНАМИЧЕСКАЯ СВЕТОВАЯ ПРОЕКЦИЯ (от гр. dynamikos – действующий) – подвижная световая проекция, меняющая форму и место (напр., плывущие облака).

ДИНАМИ́ЧЕСКИЕ СЦЕНИЧЕСКИЕ ЭФФЕКТЫ (от гр. dynamikos — действующий и лат.effectus – исполнение) — иллюзии полетов, проплывов, наводнений, пожаров, взрывов и т.п., создаваемые при помощи специальных приборов и приспособлений. Сценические эффекты подразделяются на звуковые, световые и механические. По характеру впечатлений световые эффекты подразделяются на: стационарные — зарница, звезды, луна, молния, радуга, туман; и на динамические — взрывы, извержения, волны, снегопад и т.д.

ДИНАМИ́ЧЕСКИЙ РИТМ (гр. rhythmos, от rheo — теку) — 1) чередование каких-либо элементов (звуковых, речевых и т. п.), происходящее с определенной последовательностью, частотой, скорость протекания, совершения чего-либо; 2) *музык.* – временна́я организация музыкальных звуков и их сочетаний. С XVII в. в музыкальном искусстве утвердился тактовый, акцентный ритм, основанный на чередовании сильных и слабых ударений. Системой организации ритма служит метр; 3) реальное звуковое строение конкретной стихотворной строки в противоположность отвлеченной метрической схеме; в этом значении, наоборот, ритм является частным случаем ("ритмической формой", "вариацией", "модуляцией") метра и стихотворного размера.

ДИНАМИ́ЧЕСКИЙ СВЕТОВОЙ ЭФФЕКТ (от гр. dynamikos — действующий и лат.effectus – исполнение) — визуальный прием использования различных оптических приборов или фильтров осветительной аппаратуры (имеющих разнообразную структуру поверхности), с помощью которых удается создать различные изменяющиеся во времени, подвижные оптические эффекты (льющийся дождь, блики солнца, вспышки молнии, мерцающее зарево пожаров и т.п.), что придает сценическому действию ярко выраженный динамический характер.

ДОПОЛНИ́ТЕЛЬНАЯ ЛАМПА — прием добавления единичных источников света, для усиления необходимых локальных световых эффектов.

ДОПОЛНИ́ТЕЛЬНАЯ ПОДСВЕ́ТКА – осветительский прием добавления источников рассеянного света для ослабления бликов и затемнения заднего фона, за счет чего «картинка» приобретает большую глубину.

ДОПОЛНИ́ТЕЛЬНЫЙ ЦВЕТ – цвета аддитивного и субтрактивного синтеза, образующие в смеси ахроматический цвет. В модели аддитивного синтеза синий и желтый, зеленый и пурпурный, красный и голубой цвета, подобранные в определенном соотношении, дают белый. При смешении двух красок соответствующих Д.ц. (за исключением белой) также образуются ахроматические цвета. Напр., при сочетаниях желтой и синей красок, взятых в равных количествах, получается черный цвет. В равных, но малых, количествах смесь этих, же красок на белой бумаге дает серый цвет. Аналогично пурпурная и зеленая краски, красная и голубая образуют черные и серые цвета.

ДРАПИРОВКА (от фр. drap – сукно) — 1) то же, что: драпирование; 2) укрытие сценических пространств и элементов декораций с помощью тканей различной фактуры и цвета; 3) портьера, занавеска; 4) ткань, одежда, изображаемые в произведениях живописи, скульптуры.

ДУБЛИКАТКРА (от лат. dublicatus – удвоенный) – часть ткани или баннера подвернутая и проклеенная (прошитая) для укрепления кромки. Принцип Д. применяют при изготовлении мягких декораций.

ДЮБЕЛЬ (нем. dubel – гвоздь, шип) — специальная вкладка (стержень) из дерева или пластика, которую вбивают в кирпичную или бетонную стену и уже в эту вкладку вкручивают шуруп.

ЕСТЕСТВЕННОЕ ОСВЕЩЕНИЕ — освещение, создаваемое природными источниками света. Наиболее часто используется солнечный свет — прямой, рассеянный атмосферой или отраженный от объектов, находящихся на земной поверхности. Главная особенность естественного освещения — его непостоянство по интенсивности, контрасту и спектру излучения.

ЕСТЕСТВЕННЫЙ ЦВЕТ — белый, черный, красный, зеленый, желтый, синий.

ЕСТЕСТВЕННЫЙ ЦВЕТОВОЙ КРУГ – *спец.* оформительский прием художника — если смешать два основных цвета, то получим *чистую цветовую смесь* или *вторичные краски*. Площадь круга разделена в этом случае на шесть равновеликих секторов. Основные цвета расположены в каждом втором поле. В свободном поле между желтым и красным образуется смесь из обоих цветов, а именно — оранжевый цвет. Между красным и синим находится фиолетовый, а между синим и желтым — насыщенный зеленый. На нашем рисунке — это дополнительные треугольники. Эти смешанные цвета возникают посредством смешения двух одинаковых частей первичных красок разного цвета. Эти шесть цветов находятся в одинаковой последовательности в радуге. Таким образом, этот цветовой круг является естественным расположением цветов спектра (см. также *Цветовой круг*).

ЖАНР (фр. genre — вид) — вид произведений литературы и искусства. Ж. объединяет группу произведений, общих по поэтич. структуре. Эстетически близкие между собой Ж. образуют род литературы (напр., драматургию). Осн. Ж. драматургии – трагедия, комедия, драма, трагикомедия, мелодрама, фарс, сатира и т.д. Понятие Ж. этим не ограничивается. Ж. драмы и комедии также могут иметь многочисленные разновидности: версия, роман, психологическая драма, водевиль, трагифарс, комедия-памфлет, трагикомедия, комедия-пародия, детектив, сатирич. комедия, сон, лирич. комедия, фантазия и т.д. Ж.- категория историческая. Возникновение новых Ж. объясняется потребностью общества в эстетич. освоении новых явлений и процессов действительности. Ж. постоянно изменяются, эволюционируют, сохраняя в то же время свои осн. признаки. Утрата этих признаков ведет к слиянию данного Ж. с другими либо к его отмиранию, напр., отмирание мистерии, миракля, моралите, сати и мн. др.

ЖЕСТКАЯ ТЕНЬ – оптический эффект резко очерченной границы света и тени, при использовании мощных прожекторов в театре, кино, фотографии.

ЖЕСТКИЕ ДЕКОРАЦИИ – *театр.* это такие декорации, которые изготавливают из дерева, картона, фанеры, гипсокартона, пластика, металлических метизов и т.п. К Ж.д. относят павильонные стенки, мебель, деревянные станки, двери, окна, деревянные лестницы и т.д.

ЖЕСТКИЕ КУЛИСЫ – *театр.* разновидность кулис – тканевые полотнища различной фактуры и цвета натянутые на деревянных или металлических рамах, или обитые тонкой фанерой (см. также *Мягкие кулисы*).

ЖЕСТКИЙ ГОРИЗОНТ, РА́ДИУС (от гр. horizon – ограничиваю) — *театр.* это одноцветная вертикальная полуовальная или полукружная плоскость (штукатурка или бетон задней стены сцены-коробки, бутафорский Г. из бумаги и картона), чаще голубого, серо-голубого, серого или белого цветов, которое охватывает сзади и по сторонам значительную часть сцены. Такой горизонт чрезвычайно практичен, хорошо воспринимает цветное освещение; светом на нем можно писать, как акварелью, с его помощью на сцене изображают пространство, применяя различные проекции.

ЖЁСТКИЙ ЛУЧ – *театр. сленг.* яркий, точно направленный, монохромный узкий луч (малый угол рассеивания) прожектора большой мощности, создающий резкую границу света и тени.

ЖИВОПИ́СНАЯ ДЕКОРАЦИЯ (от *декорация* и *живопись*) – *театр.* детали оформления спектакля, чаще всего сделанные из мягких материалов и расписанные вручную художниками-оформителями. Техника Ж.Д. применяется при создании крупных панорам, пейзажей. Для росписи используются анилиновые, гуашевые, реже клеевые краски. В современном театре к ним также относят полноцветную печать на ткани и баннерной пленке (см. также *Декорация, Мягкая декорация, Живопись*).

ЖИВОПИСНО-АПЛИКАЦИОННЫЕ ДЕКОРАЦИИ – одна из разновидностей мягких декораций (например, задников), где наряду с живописной росписью применяют аппликационную технику, тем самым делая декорацию более объемной и выразительной (см. также *Аппликация, Задник*).

ЖИВОПИСНО-ДЕКОРАЦИОННЫЙ ЦЕХ – *театр.* художественно-производственное подразделение, театральный цех, в котором художники-оформители выполняют роспись («по клеточкам») мягких декораций по эскизам художника-постановщика. Такой цех размещается в

просторном, светлом, помещении с высокими потолками и галереями (см. также *Художник-постановщик, Художник-оформитель, Мягкие декорации*).

ЖИВОПИСНОЕ ПРОТИВОПОСТАВЛЕНИЕ – живописный или оформительский прием, когда отдельные элементы картины (полотна, задника, панорамы) входят в очевидный цветовой, световой, фактурный или любой другой художественный диссонанс, с целью выделить данный элемент изображения. Напр., черная фигура человека на светлом фоне неба, или яркий узкий луч света в полутемной комнате и т.п.

ЖИВОПИ́СНЫЕ МАСТЕРСКИЕ – одна из разновидностей театральных мастерских в крупных государственных театрах, в которых создается сценическое оформление спектаклей, в частности — живописные декорации и другие элементы, требующие ручной росписи. Организационно Ж.М. входят в состав живописно-декорационного цеха (см. также *Живописно-декорационный цех*).

ЖИВОПИ́СНЫЙ ЗАДНИК – *театр.* элемент мягких декораций, живописное, расписанное вручную или напечатанное на ткани (баннере) полотно, которое подвешивается в растянутом виде (на штанкетном подъеме). Задник является фоном оформления спектакля и располагается позади других декораций (см. также *Задник, Штанкетный подъем*).

ЗАВЕ́ДУЮЩИЙ ХУДОЖЕСТВЕННО-ПОСТАНОВОЧНОЙ ЧАСТЬЮ — театр. руководитель процесса изготовления и эксплуатации театральных декораций, в его ведении находятся все театральные цеха. Заведующий художественно-постановочной частью руководит технической подготовкой показа спектакля.

ЗАВЕ́СЫ – 1) *театр*. большое полотнище, служащее для завешивания, загораживания части декораций, или не используемых пространств сцены, может применяться как один из вариантов занавеса; 2) преграждение, создаваемое артиллерийским, минометным и т.п. огнем, служащее препятствием для продвижения вражеских сил; 3) *истор*. в храме Ирода З. отделяли притвор от Святого и Святое от Святого Святых (Мф 27:51).

ЗА́ДНИЙ ПЛАН – один из планов игровой сцены (сценической площадки), наиболее удаленный от авансцены, чаще всего 3-й или 4-ый план (см. также *Планы сцены*).

ЗА́ДНИК – 1) *театр***.** элемент одежды сцены, элемент декораций – тканевые полотна (или жесткие плоские конструкции), являющиеся задней стенкой игровой сцены, сшитого как правило, из холста с нанесённым на него перспективным изображением, обозначающим место действия (или из чёрного бархата, так называемый «чёрный кабинет «). В средние века и в эпоху Возрождения в условиях площадного театра З. имел исключительно функциональное значение — это был кусок светлого холста, ограничивавшего сцену по задней линии. С появлением в XVII в. стационарных театров возникло искусство создания масштабных полотен, создающих на сцене правдоподобную иллюзию какого-либо места действия, пришедшее в упадок к концу XIX в. (в России, ко второй половине XX в.); 2) задняя часть обуви над каблуком, охватывающая пятку (см. также *Черный кабинет*).

ЗАДНИК-ЭКРАН – большое тканевое или синтетическое полотно, выполняющее роль проекционного экрана при различных фронтальных проекциях. Подвешивается на штанкете какого-л. из планов сцены (чаще заднего плана). Тонкий тканевой З.-э. может проецировать изображение как фронтально (спереди), так и контражурно (сзади).

ЗАКИДНАЯ ВЕРЕВКА – *спец***.** *театр*. тонкая пеньковая веревка около 1,5 м длинной, одним концом прикрепленная к раме павильонной стенки, другим (свободным) концом связывающая через «кобылку» ручники другой павильонной стенки — прием скрепления между собой павильонных стенок при монтаже павильонных декораций или ширм (см. также *Кобылка, Павильонная стенка*).

ЗАКРОЙ — *спец. театр*. тонкая фанерная или металлическая продольная полоска, прибитая к одному из вертикальных брусков павильонной стенки, закрывающая с лицевой стороны щель (шов), образующуюся при стыке павильонных стенок. При чистовой доделке декораций стенки затягиваются единым холстом вместе с закроем, полностью устраняя для зрителей место стыка.

ЗАКУЛИ́СНОЕ ПРОСТРАНСТВО – неигровая часть сцены скрытая от зрителя за

боковыми порталами и кулисами, часто соединенная с боковыми карманами сцены. Предназначена для «зарядки» декораций, а также для укрытия актеров готовящихся к выходу на сцену (см. также *Портал, Кулиса, Карман сцены*).

ЗАЛИВКА – *театр. сленг.* осветительский прием равномерного освещения большей части сценического пространства, с использованием большого количества различных осветительных приборов.

ЗА́НАВЕС – *театр***.** тканевые полотнища или деревянно-металические конструкции, отделяющие игровую сцену от зрительного зала (или авансцены), расположенные позади портальной арки. Назначение З. — сделать невидимым процесс перемены обстановки, создать ощущение промежутка во времени между действиями. Несколько соединенных между собой тяжелых тканевых полотнищ, закрывающихся в горизонтальном направлении – *раздвижной* З., единое тканевое или жесткое полотнище, двигающееся в вертикальном направлении – *подъемный* З., несколько полотнищ раздвигающихся и подбирающихся по диагонали к углам зеркала сцены называют *комбинированный* З. Существуют антрактный, пожарный, запасный и специальный З. В древнеримском т-ре существовал З. (auleum), к-рый убирался в спец. углубление, устроенное на краю сцены (logeion). Об этом З. упоминают Вергилий в «Георгиках» и Овидий в «Метаморфозах «. В Италии в эпоху Возрождения (1519) в придворном т-ре был впервые применен передний, т.н. основной, З. С возникновением в XVII в. общественных театр. зданий, оборудованных колосниками (сцена-коробка), З. стали делать подъемными. Раздвижной З. появился лишь в начале XX в. и долгое время считался «дилетантским» (см. также *Портальная арка*, *Антрактный занавес, Пожарный занавес, Запасный занавес, Специальный занавес*)**.**

ЗАПА́СНЫЙ ГАРДЕРОБ – элементы сценических костюмов и бытовой одежды, редко используемых в подборе. З.г. хранится в костюмерных запасниках (см. также *Подбор, Театральный костюм*).

ЗАПА́СНЫЙ ЗАНАВЕС – дополнительный тканевой занавес, чаще всего черного или темно-серого цвета, расположен позади штатного антрактного занавеса и использующийся лишь в редких случаях.

ЗАПЛЕ́ЧНИКИ (*театр. сленг.*)**– см. ЗАКУЛИ́СНОЕ ПРОСТРАНСТВО.**

ЗАСВЕТ, **ЗАСВЕ́ТКА** – 1) *театр. сленг.* чрезмерное освещение сценической площадки софитами или рампой «белого рядя», создающее резкие светотени и разнонаправленные блики; 2) *фото*. порча светочувствительных материалов под воздействием света.

ЗАСПИ́ННИК – *театр. сленг.* часть подвесной декорации на рамах, на которой изображается пейзажный или архитектурный мотив (см. также *Мягкие декорации*).

ЗАСТО́ЛЬНЫЙ ПЕРИОД — процесс творческого осознания пьесы через логику совершающихся событий; теоретическая («за столом») разработка режиссерского замысла. Поиск действенного начала и реализация его через словесное действие, мысль и образное видение.

ЗАТЕМНЕ́НИЕ ЗА́ДНИКА – *театр. спец.* осветительный прием получения размытой тени, выделяющей задний план путем подвешивания перед верхним краем задника полосы черной ткани (см. также *Задник*).

ЗВУКОВА́Я АНИМА́ЦИЯ – *спец. театр.* технология, позволяющая при помощи стерео-акустической системы создавать звуковую иллюзию движения (пролетающего самолета, приближающегося поезда и т.п.)

ЗВУКОВАЯ ОКРАСКА — это характерная особенность звука, которая отличает один звук от другого (например, пение жаворонка и карканье вороны).

ЗВУКОВАЯ ПЕРСПЕКТИВА – *спец. театр***.** акустический эффект (стереозвук или система «звук вокруг»), создающий с помощью звука иллюзию большого пространства. З.п. может расширять пределы сцены, раскрывать «бесконечные просторы», создавать ощущение «необъятных горизонтов».

ЗВУКОВИ́К — *разг.* и *спец.* то же что и звукооператор (см. также *Звукооператор*).

ЗВУКОВОЕ СОПРОВОЖДЕНИЕ СПЕКТАКЛЯ — весь комплекс музыкального, шумового и звукотехнического оформления спектакля.

ЗВУКОВОЙ РИТМ — это закономерное чередование различных длительностей звуков и

пауз (звучание азбуки Морзе, конский топот, стук колес поезда и т.п.).

ЗВУКОВОЙ ТЕМП — это скорость, с которой чередуются звуки (стук колес у быстро идущего поезда — стремительный темп, у медленно идущего — медленный, ритм в обоих случаях остается один и тот же).

ЗВУКОВЫ́Е СЦЕНИ́ЧЕСКИЕ ЭФФЕКТЫ — сценические эффекты, воспроизводящие звуки окружающей жизни: звуки природы — ветер, дождь, гроза, пение птиц; производственные шумы — завод, стройка и т.п.; транспортные шумы — поезд, самолет; батальные шумы — движение кавалерии, выстрелы, взрывы; бытовые шумы — часы, звон стекла, скрипы и т.п.

ЗВУКОЗА́ПИСЬ — запись специальными записывающими аппаратами на компакт-диск, мини-диск, компьютерный жесткий диск, пленку, пластинку и т.п. звучащей речи, музыки или звуков с целью ее сохранения и последующего воспроизведения.

ЗВУКООПЕРА́ТОР — специалист звукооформительского цеха, обеспечивающий работу записывающей, воспроизводящей и регулирующей звуковой аппаратуры, работающий совместно с режиссером и звукорежиссером над звуковым решением спектаклей. Звукооператор: осуществляет звуковое и шумовое оформление спектаклей; руководит расстановкой микрофонов; проводит пробные записи особых звуковых эффектов и др. Обычно пульт звукооператора находится в ложе перед сценой или в конце зрительного зала.

ЗВУКООФОРМИ́ТЕЛЬ — работник театра, создающий звуковое (шумовое) оформление спектакля. Часто звукооформитель одновременно является конструктором шумовых приборов, организатором и дирижером «шумовой бригады» (см. также *Шумовая бригада*).

ЗВУКООФОРМИ́ТЕЛЬСКИЙ ЦЕХ — театральный цех, в задачу которого входит подготовка фонограммы спектакля или звуковое сопровождение спектакля с применением звуковой и шумовой аппаратуры.

ЗВУКОРЕЖИССЕ́Р (от *звук* и *режиссер*) **–** постановщик звуковой части спектаклей, фильмов, эстрадных и цирковых программ, специалист высшей категории (чаще всего с высшим специальным образованием), принимающий (наряду с режиссером-постановщиком и художником-постановщиком) активное участие в художественной разработке звукового и музыкального решения спектакля (фильма, шоу, цирковой программы), а также обеспечивающий слаженную работу звукооператоров, звукотехников и рабочих электроцеха.

ЗВУКОРЯ́Д — *муз.* последовательность расположенных в восходящем или нисходящем порядке звуков музыкальной системы, лада, а также звуков, которые могут быть извлечены на определенном музыкальном инструменте (см. также *Обиходный звукоряд*).

ЗВУКОТЕ́ХНИК – специалист, обеспечивающий работу воспроизводящей звуковой аппаратуры сценической площадки.

ЗВУКОТЕХНИЧЕСКОЕ ОФОРМЛЕНИЕ – использование в спектакле различных фонограмм с записью монологов, диалогов, речевых сообщений, а также микрофонной техники. Сюда же относятся и различные специальные звуковые эффекты.

ЗВУКОУСИЛИ́ТЕЛЬ – электронный прибор для усиления звука.

ЗДАНИЕ ТЕАТРАЛЬНОЕ — сооружение, предназначенное для показа зрелищ, З.т. появились в начале возникновения древнегреческого т-ра и видоизменялись на всем протяжении истории театр. иск-ва. Архитектура и технологич. структура З.т. определялись социальным составом зрителей, идейными и художеств. задачами театра, уровнем развития постановочной и строительной техники.

ЗЕ́РКАЛО СЦЕНЫ (окно сцены, рама сцены) – *спец. театр.* линия периметра портальной арки; рама обрамляющая происходящее на сцене (сценическое пространство между порталами сцены по длине, и между просцениумом и арлекином по высоте). Площадь зеркала сцены может быть не постоянной, за счет изменяемых размеров портальных сукон (см. также *Портальные сукна*).

ЗОНГ (англ. song – песня) — *театр., муз.* обозначение песен в театре Б.Брехта (со времени постановки «Трехгрошовой оперы» в 1928 г.) — вид баллады, близкой к джазовому ритму, часто пародийного, гротескного характера с плебейской, бродяжнической тематикой, содержащей едкую сатиру и критику общества. Исполняется в виде интермедии или авторского

комментария.

ЗРИТЕЛЬНЫЙ ЦЕНТР – *спец.театр.* оптический эффект, когда для зрителя визуальный центр сценического пространства, находится выше (чаще) или ниже (реже) геометрического центра вертикально расположенных (ориентированных) декораций, что необходимо учитывать при проектировании декораций и других элементов художественного оформления спектакля.

ИГРОВАЯ ПЕРЕСТАНОВКА – *театр***.** режиссерский прием, когда оправданные несложные перемещения декораций и мебели осуществляют сами актеры, или рабочие («люди театра») вписанные режиссером в действенную партитуру спектакля.

ИГРОВАЯ СЦЕНА – *театр.* часть сценической площадки (планшета сцены), расположенная между авансценой и арьерсценой, на которой происходит основное действие спектакля. И.с. состоит из планов сцены, соответствующих вывешенным кулисам.

ИЛЛЮЗИЯ СОЛНЕЧНЫХ БЛИКОВ (лат. illusio, от illudere — играть) – 1) *спец. театр*. осветительный прием, имитирующий естественное, солнечное или «отсутствующее» освещение. Создается благодаря прожекторам или лампам «желтого ряда», спрятанным за деталями декораций (павильонов), напр. за высокими светлыми жалюзи, на которых создаётся *иллюзия солнечных бликов*; 2) *спец. театр*. оформительский прием нанесения белых и желтых штрихов, полос и пятен на листьях деревьев и кустарников, создает *иллюзию солнечных бликов,* что особенно ценно для затененных участков декораций (см. также *Павильон, Декорации*).

ИЛЛЮЗОРНО-РЕАЛИСТИЧЕСКИЕ ЭФФЕКТЫ – *спец.* оформительский прием создания жизнеподобных изображений, с помощью искусного применения соотношений света и тени, создающий оптическую иллюзию объемности и реальности изображения.

ИЛЛЮЗОРНЫЕ ЭФФЕКТЫ (лат. illusio, от illudere — играть) – *спец. театр*. комплекс осветительных приемов психологического и физического воздействия на зрителя. Визуальное (иллюзорное) изменение с помощью света объема, фактуры, живописных нюансов и т.д. материалов из которых выполнены декорации и сценические костюмы, а также создание «естественных» световых картин рассвета, заката, наступления ночи, пожаров, молний и т.п.

ИНСТОЛЛЯЦИЯ (англ. installation, *букв.* — установка) — 1) прием художественной экспозиции, благодаря которому произведение или их совокупность активно распространяется в пространстве, уподобляясь развитой сценической конструкции, занимающей целые залы. Является чисто техническим принципом экспозиции, в отличие от инвайронмента, представляющего собой уже особый вид искусства; 2) установочные работы, монтаж сооружений, проводка осветительной сети, сборка системы кондиционирования воздуха и т.п.

ИНСТРУМЕНТАЛЬНАЯ МУЗЫКА — музыка сыгранная на одних только музыкальных инструментах, без пения (таковы напр. по самому своему существу увертюры, симфонии, сонаты и пр.).

ИНТЕРЛЮ́ДИЯ (ит. interludio, от лат. inter — между и ludus — игра) — *муз.* небольшая инструментальная пьеса свободной формы, легкого содержания, исполняемая в промежутках между двумя большими произведениями и сопровождаемая пением или танцами, иногда — самостоятельный оркестровый номер в опере.

ИНТЕРМЕДИЙНЫЙ ЗАНАВЕС (от *интермедия* и *занавес*) – одна из разновидностей специального театрального занавеса, перед которым разыгрываются интермедии во время перестановки. И.з. не относится к элементам постоянного оформления сцены и изготавливается специально для конкретного спектакля, когда он необходим.

ИНТЕРМЕ́ДИЯ (ит. intermedio, от лат. inter mediae — междудействие, в середине) — короткое представление, обычно сценки весёлого, шутливого содержания, которые в старину разыгрывались в перерыве между действиями серьёзных пьес, чтобы дать возможность зрителям отдохнуть и посмеяться. В русском т-ре интермедии имели иногда сатирический характер. Такие интермедии были частым явлением в т-ре XVII — XVIII вв. В переводе с латинского языка означает «находящийся посреди». В данное время интермедия имеет свой обособленный разговорный жанр эстрады.

ИНТЕРЬЕР (от франц. interieur — внутренний) – 1) *архитект*. внутреннее пространство

здания или помещение в здании (вестибюль, комната, зал); 2) *живоп.* жанр живописи — изображение интерьера.

ИНТРОДУКЦИЯ (лат. introductio, от intro — внутрь, и ducere — водить) –1) *муз.* короткое вступление, предшествующее основной части музыкального произведения; 2) *перен.* вступительная часть чего-л.

ИСКАЖАЮЩИЕ ТЕНИ – *спец.* световой эффект, возникающий при освещении разновеликих, в разнобой стоящих предметов единственным источником света, когда тень падающая от предмета стоящего ближе к источнику света, искажается на поверхности предмета удаленного от того же источника света.

ИСКАЖЕНИЕ ПРОЕКЦИИ – *спец.* оформительский прием, когда изображение предмета на плоскости не соответствует его реальной размерности с учетом правил проекции. Применяется для создания визуальных иллюзий, подчеркивающих асимметрию, дисгармонию изображаемых на плоскости предметов (см. также *Проекция*).

ИСКУССТВЕННОЕ ТЕАТРАЛЬНОЕ ОСВЕЩЕНИЕ – весь комплекс осветительных приборов и аппаратуры в театре (софиты, рампа, выносные прожекторы, декоративные лампы, бытовые бра, торшеры и др.), применяемый при освещении различных пространств сцены и др. закрытых помещений (без доступа солнечного света, или в темное время суток).

ИСТОЧНИК ДНЕВНОГО СВЕТА – 1) *спец.* осветительный прибор, свет которого по своему спектральному составу в видимой области спектра приближается к солнечному (естественному) свету. Напр., лампа дневного света; 2) архитектурный элемент — проем (окно, витрина, фрамуга, иллюминатор, витраж и т.п.), позволяющий солнечному (естественному) свету проникать в помещение.

КАЛКАШ – *спец. театр.* элемент подъемного штанкетного механизма – металлический стержень, на который навешиваются контргрузы. К. двигаясь по шпунтам верх и вниз, соответственно опускает или поднимает штанкет (см. также *Штанкетный механизм, Контргруз, Шпунт)*.

КАПИТЕЛЬ (ново.-лат. capitellum, *уменьш.* от caput — голова) — верхняя часть колонны, поддерживающая антаблемент. По той или иной форме капители отличаются архитектурные ордена один от другого. Капителей считается пять: дорическая, ионическая, коринфская, тосканская и сложная.

КАРМАН СЦЕНИЧЕСКИЙ – *театр.* углубление в боковой стене сцены (боковая комната с широкой аркой) предназначенное для хранения или зарядки на фурки активно используемых декораций, а также формирования актерских групп перед выходом на сцену. «Карманом» иногда ошибочно называют закулисное пространство.

КАРНИЗ (нем. Karnies, фр. corniche, лат. coronis, от гр. koronis — венец) — 1) архитектурное украшение, идущее вдоль верха стен при соединении их с потолком или крышей; такие же украшения над окнами и под окнами или вокруг верхней части пьедестала; 2) в колонне верхняя часть антаблемента (см. также Антаблемент).

КОБЫЛКА – *спец. театр.* деревянный крюк в виде буквы «Т», прикрепленный к одному из вертикальных брусков рамы павильонной стенки. Применяется как крепежный крюк, вместе с закидной веревкой, при слаживании павильонных стенок (см. также *Закидная веревка, Павильонная стенка*).

КОЛЛЕКЦИЯ ШУМОВ – подборка звуковых фонограмм различной тематики и направленности, применяется для звукового и шумового оформления спектаклей. Принято разделять звуки на разделы (природные, производственные, автомобильные и т.д.), и на группы (домашние животные, дикие животные, легковые автомобили, грузовые автомобили, звуки моторов и т.д.). Современные К.ш. чаще всего записаны на CD или DVD дисках (продублированы) и воспроизводятся в музыкальных проигрывателях или компьютерных музыкальных программах.

КОЛОСНИКИ – *спец. театр.* деревянные бруски расположенные параллельно рампе (решетка), прикрепленные с интервалом в 10-12 см к основным несущим потолочным фермам. На этих брусках установлены передаточные шкивы (роликовые блоки), а между брусков на шкивы проброшены тросы штанкетных подъемов, таким образом обеспечивается работа верхового

подъемного оборудования сцены. Оптимальной высотой для монтажа колосников является две с половиной высоты портальной арки. В широком смысле К. называют все верхнее (техническое) пространство над сценой (см. также *Штанкетный механизм*).

КОМПОЗИЦИЯ (от лат. compositio – составление, связывание) — расположение и соотношение составных частей произведения литературы, искусства, архитектуры. Устранение всех лишних элементов, мешающих целостному восприятию содержания произведения. Единое целое (экспозиция, завязка, развитие действия, кульминация, развязка, финал.)

КОНСТРУКТИВНЫЙ ЧЕРТЕЖ (от п.-лат. constructivus – составляющий основу) — подробный плоскостной чертеж элементов декораций (павильонных стенок, мебели, рельефных станков и т.д.), полностью отражающий конструктивное решение, с учетом необходимого масштаба и указанием точных математически выверенных пропорций и размеров. Является технической инструкцией (утверждается режиссером) для мастеров поделочных подразделений театра при изготовлении данных элементов декораций.

КОНТРАЖУРНОЕ ОСВЕЩЕНИЕ СЦЕНЫ (фр. contre-jour – против света) – осветительский прием, когда сценическое действие, происходит в пространстве между источником освещения и зрителями, в результате чего участники действия предстают перед зрителями в виде своеобразного контура (теней) на фоне освещенной декорации или задника сцены.

КОНТРГРУЗ (от фр. contre-jour – против и *груз*) **–** элемент подъемного штанкетного механизма — специальные чугунные болванки весом от 3 до 10 кг, которые надевают на калкаш для уравновешивания подъемного штанкетного механизма (см. также *Штанкетный механизм, Калкаш*).

КОНТРОВОЙ СВЕТ (от фр. contre-jour – против) — освещающий объект со стороны, противоположной к объективу и направленный в его сторону. Благодаря этому объект отделяется от фона. Если контровой свет очень яркий, видны только очертания объекта или силуэт

КОРСЕТ (фр. corset) — 1) особый пояс, стягивающий нижнюю часть грудной клетки и живот для придания фигуре стройности; 2) ортопедический аппарат, применяемый при заболеваниях, искривлениях и травмах позвоночника

КОСОУГОЛЬНЫЙ СТОЛ – технический прием изготовления бутафорского стола (и др. сценической мебели), при котором столешница (любая другая горизонтальная плоскость) имеет не прямоугольный (бытовой), а трапециевидный профиль, тем самым позволяя актерам размещаться в разных вертикальных позициях, не перекрывая друг друга относительно зрительного зала. Впервые К.с применил в своем спектакле «В людях» (по М.Горькому) М.Н. Кедров.

КОСТЮМ ТЕАТРАЛЬНЫЙ (фр. costume, от лат. consuetudo — привычка) **–** специально разработанный художником по костюмам (художником-постановщиком), изготовленный, приобретенный или подобранный комплект верхней, нижней одежды и аксессуаров для создания сценического образа персонажа спектакля (см. также *Подбор, Художник по костюмам, Художник-постановщик*).

КОСТЮМЕР (фр. costumier, от фр. costume – костюм, наряд) **—** специалист в театре, цирке, на эстраде по театральным костюмам, который несет ответственность за состояние сценического костюма. Костюмер призван “обслуживать” актеров во время репетиций, концертов, спектаклей.

КОСТЮМЕРНАЯ МАСТЕРСКАЯ — театральная мастерская, в которой изготовляются театральные костюмы и детали к ним: обувь, головные уборы, цветы и другие украшения. Обычно костюмерную мастерскую возглавляет художник, который руководит изготовлением костюмов.

КОСТЮМНЫЙ РЕКВИЗИТ – необходимые для создания сценического костюма аксессуары и детали туалета – ордена и ленты, оружие, портупеи, часы, браслеты, сумки, ожерелья и т.п. (см. также *Театральный костюм*).

КРАСНАЯ ЛИНИЯ – черта красного, белого или черного цвета обозначающая на полу сцены задний край противопожарного занавеса. По правилам пожарной безопасности на эту линию нельзя ничего ставить, так как декорации, мебель, реквизит могут помешать пожарному занавесу вплотную прилежать к полу сцены, тем самым открывая путь для распространения огня

(см. также *Пожарный занавес*).

КРЕЩЕНДО (ит. crescendo, от лат. crescere – возрастать) — постепенное усиление звуков.

КРИНОЛИН (фр. crinoline, от лат. crinis — волос и linum — полотняная ткань) — в XIX в. нижняя юбка из волосяной ткани, либо на обручах из стальных полос или китового уса, поддевавшаяся под платье для придания ему колоколовидной формы.

КРУГ ПОВОРОТНЫЙ (сценический) — специальный вращающийся в горизонтальной плоскости элемент сценической машинерии, позволяющий перемещать декорации и актеров прямо во время спектакля, устроенный в виде деревянного, или металлического щитового круга различного диаметра.

КУЛИСНО-АРОЧНАЯ ПОДЪЕМНАЯ ДЕКОРАЦИЯ — декорация, представляющая собой холст, сшитый в виде арки с написанными по ее краям и по верху стволами деревьев, ветвями с листвой, архитектурными деталями и т.п. На сцене может быть подвешено несколько кулисных арок, фоном для которых служит писаный задник или горизонт.

КУЛИСЫ (от фр. coulisse — занавес) – 1) *театр*. часть подвесной декорации. Одежда сцены. Боковые, тряпичные ткани, ограничивающие пространство сцены, сужающие или расширяющие размер сцены. Кулисы являются частью декорации, трогать их и передвигать во время концерта, спектакля запрещено. Словосочетание “за кулисами” означает — за сценой; 2) неофициальная биржа, организуемая частными маклерами, функционирующая по свободным правилам.

ЛАТЕРНА ЛАНТЕРНА, (фр. lanterne — фонарь) — башенка на куполе, световой фонарик, служащий завершением купола.

ЛОЖА (фр. loge — маленькая комната) – *театр*. места в зрительном зале, расположенные вокруг партера и на ярусах, отделенные перегородкой или барьерами.

ЛЮК-ПРОВАЛ – *спец. театр***.** часть планшета сцены, с убранным щитом открывающим отверстие в трюм сцены, где неглубоко (не более 1 м) расположена неподвижная опорная площадка. Применяют Л.-п. для имитации на сцене оврагов, ям, колодцев, окопов и т.п., а также для создания неровной «гористой местности» (см. также *Люк-трап*).

ЛЮК-ТРАП – *спец. театр* специальный щит планшета сцены, который оттягивается особым приспособлением в сторону под соседние щиты, открывая тем самым отверстие в трюм сцены, под этим отверстием расположен подъемный механизм (трап, лифт) с площадкой равной этому отверстию. С помощью люка-трапа достигается эффект появления чего-л. или кого-л. «из-под земли».

МАКЕТА ЗАЩИТА – обсуждение и утверждение оформительского решения спектакля в макете режиссером, художником-постановщиком, завпостом и др. специалистами задействованными в художественном оформлении спектакля.

МАКЕТ-МОДЕЛЬ (фр. maquette — масштабная модель, ит. macchietta — уменьшенный, от лат. macula — пятно) — выставочный вариант, тщательно проработанного, выполненного с учетом всех необходимых фактур, цветов и пр. деталей сценографического оформления будущего спектакля в уменьшенном виде (1 : 14 или 1 : 20). Неприемлемо изготовление законченного выставочного М.-м. без этапа чернового (рабочего) макета, т.к. в процессе работы над спектаклем (макетом) могут потребоваться значительные его изменения. М.-м. в дальнейшем может стать экспонатом музея театра, или участвовать в художественных и театральных выставках и конкурсах.

МАЛАЯ СЦЕНА – 1) сценическая площадка незначительных размеров, свойственная небольшим частным и самодеятельным театрам; 2) вторая по значимости и размерам сцена крупных государственных театров, применяющаяся чаще всего для постановки «малой драматургии» и детских спектаклей.

МАРКИ ВЕРХОВЫЕ – *спец. театр.* специальные метки, чаще в виде цветных тесемок, которые рабочие сцены подвязывают (используя какие-либо вертикальные ориентиры) на оттяжные веревки во время монтировочных репетиций. М.в. используются для фиксации уровней подвеса декораций и элементов одежды сцены (см. также *Оттяжная веревка, Одежда сцены,*

Декорации, Монтировочные репетиции).

МАРКИ ПЛАНШЕТНЫЕ – *спец. театр.* специальные метки на планшете сцены или сценическом половике — точки, линии, стрелки, уголки, треугольники и т.п. — нарисованные анилиновыми или клеевыми красками, или вырезанные из цветного скотча. М.п. применяют для многократного точного определения мест и условий установки декораций, реквизита, сценического оборудования и пр. во время монтировочных и генеральных репетиций, а также во время показов спектаклей (см. также *Маркировка*).

МАРКИРОВКА (от англ. mark – знак) – обозначение планшетными или верховыми марками мест установки и подвеса декораций, а также элементов одежды сцены и сценического оборудования при проведении монтировочных и генеральных репетиций (см. также *Марки, Планшет, Половик, Монтировочные репетиции, Генеральные репетиции*).

МАСШТАБ (нем. Masstaq, от нем. Mass — мера) — 1) мерило, линейная мера, принятая при чертежах в уменьшенном виде. Принятым в театре масштабом является 1 : 14 или 1 : 20; 2) в артиллерии: медная линейка с обозначением на ней калибра орудий, снарядов и употребляемых мер в артиллерии.

МАСШТАБНАЯ ЛИНЕЙКА (от *масштаб*) — *спец.* деревянная, реже пластмассовая 50-см линейка, с лицевой стороны которой карандашом, маркером, или электровыжигателем наносят деления, обозначающие метры, равные выбранному в театре масштабному измерению. Наиболее применимый масштаб — 1 м = 5 см. Расстояния между метрами разбивают на десятые доли – дециметры. Такой М.л. можно измерить любую деталь макета или чертежа и узнать ее размер в метрах реальной сцены, не прибегая к таблице перевода в масштаб.

МАШИНЕРИЯ (нем. Maschine, фр. machine, от лат. machina, от гр. Mechane — орудие действия) **–** весь комплекс механизмов, аппаратов и приспособлений сцены. Выделяют нижнюю и верхнюю машинерию (см. также *Нижняя машинерия, Верхняя машинерия*).

МАШИНИСТ СЦЕНЫ – специалист машинно-декорационного цеха отвечающий за установку элементов декораций и механизмов сценической машинерии (см. также *Театральный цех*).

МАШИНИСТ-КОНСТРУКТОР – специалист машинно-декорационного цеха, разработчик приспособлений и механизмов сценической машинерии и декораций (см. также *Театральный цех*).

МЕТАЛЛИЧЕСКИЕ ДЕКОРАЦИИ – это такие декорации, которые выполнены из полос железа, тонкостенных труб, проволоки, листового железа, дюралюминия и т.д. К М.д. относят металлические станки, лестницы, металлические конструкции пролетов, балконов и т.д.

МИНЕРАЛЬНЫЕ КРАСКИ — различного цвета руды, глины, минералы и другие горные породы. Хромофором у природных пигментов являются окислы железа, марганца и других металлов, а также углеродистые вещества. По цвету минеральные краски делятся на восемь групп: -1- белые: мел, барит, каолин; -2- желтые: охра, сиена; -3- красные: мумия, сурик, железная киноварь; -4- зеленые: волконскоитовая зелень, малахитовая зелень, глауконитовая зелень, гарниеритовая зелень; -5- синие: лазуритовая синяя, вивианитовая синяя, азуритовая синяя; -6- коричневые: жженая, марганцовая коричневая, кассельская коричневая умбра; -7- серые: железная слюдка; -8- черные: природная сажа, пиролюзитовая черная сажа.

МНОГОПЛАНОВОСТЬ — размещение сценического действия таким образом, чтобы ритмически работали передний, средний и задний планы. При этом возникает перспектива сцены и ее глубина.

МОНТИРОВОЧНАЯ РЕПЕТИЦИЯ — *театр*. это последовательная «склейка» друг с другом целых картин и актов в декорациях спектакля рабочими машинно-декорационного цеха. Монтировочными репетициями руководит завапост совместно с режиссером и художником-постановщиком (см. также *Картина, Акт, Сценический цех, Завпост*).

МОНТИРОВОЧНЫЙ ЛИСТ – *театр*. подробная рабочая опись (тетрадь или блокнот), утвержденная режиссером, в которой перечисляются, с указанием точного количества, все элементы оформления спектакля: декорации, мебель, бутафория, реквизит, костюмы, головные уборы, обувь, парики, электроосветительная аппаратура, шумовые приборы и т.д. Составляется

М.л. по трем разделам. В первый вносятся названия тех вещей и оборудования, которые находятся на сцене с самого начала картины; во второй — все то, что вносится-выносится по ходу действия из-за кулис; в третий — то, что дается на руки актерам. В М.л. также подробно описывают оформление спектакля по отдельным картинам или актам, с приложением планировок или даже подробных зарисовок. В планировке отображается не только расстановка деталей декораций и другого оформления, но и места заготовки мебели, бутафории, реквизита и т.д., которые по ходу спектакля должны вноситься на сцену. С помощью М.л. можно оперативно следить за изготовлением и подбором декораций, точно, без накладок проводить монтировочные и генеральные репетиции, а позже — каждый очередной спектакль. Он также будет необходим при возобновлении постановки после длительного перерыва.

МУЗЫКАЛЬНАЯ ПАРТИТУРА – *театр*. выписка из общей звуковой партитуры спектакля (звукового сопровождения спектакля), указывающая звукооператору (ам) необходимые моменты в ходе спектакля, когда требуется включить или выключить соответствующую музыкальную фонограмму. В М.п. указывают действующих лиц и исполнителей, с репликами и действиями которых связаны те или иные музыкальные номера (во избежание путаницы при возможной замене исполнителей, реплики удобнее указывать с ссылкой только на действующих лиц), а также наименование соответствующего музыкального фрагмента, например: «вальс» или «шум поезда» и пр.

МУЗЫКАЛЬНАЯ УВЕРТЮРА – отрывок, или полное музыкальное произведение, звучащее в начале спектакля при закрытом занавесе и завязывающее первый контакт со зрителем. В средневековом театре о начале спектакля возвещали призывные фанфары. Позднее как М.у. к драматическому спектаклю стали использовать разные оркестровые произведения (в балетах и операх увертюра использовалась всегда). В современном спектакле в качестве М.у. нередко звучат народные, лирические, эстрадные песни, танцевальные и джазовые пьесы и даже отдельные музыкальные аккорды. М.у. вводит зрителя в атмосферу спектакля, подготавливает его эмоционально к восприятию трагедии, комедии, ориентирует в предстоящем знакомстве с эпохой, социальной средой и т.д. Музыкальные темы, впервые прозвучавшие в М.у., могут получить продолжение и развитие по ходу действия спектакля.

МУЗЫКАЛЬНОЕ ОФОРМЛЕНИЕ – *театр*. включение в спектакль вокальных произведений, танцев, инструментальных пьес, фрагментов симфонических произведений, хора и др., т.е. музыки всех жанров и форм.

МУЗЫКАЛЬНЫЙ АНТРАКТ – *театр*. отрывок или полное музыкальное произведение, звучащее во время перестановки декораций или отделяющее паузой смену картин. Музыка в этом случае излагает те события, которые совершаются между действиями. Эти события зритель не видит, он их должен себе вообразить. Воспринимая происходящее лишь на слух, зритель становится «соучастником» самого действия, развивающегося в музыкальных образах. В то же время М.а. — связующее звено между двумя действиями: он продолжает настроение предыдущего и подготавливает эмоциональное восприятие следующего.

МУЗЫКАЛЬНЫЙ НОМЕР – *театр*. множественные отрывки или полные музыкальные произведения, включаемые непосредственно по ходу сценического действия и характеризующие его.

МУЗЫКАЛЬНЫЙ ФИНАЛ – *театр*. отрывок или полное музыкальное произведение, завершающее восприятие, обобщающее в музыке все эмоционально высказанное в спектакле. М.ф. как бы подводит итог мыслям и чувствам, которые зритель уносит из театра. Музыка в конце спектакля ставит финальную точку, а при наличии увертюры создает симметричное музыкальное обрамление всего спектакля.

МУЛЬТИМЕДИЙНАЯ ПРОЕКЦИЯ (англ. Multimedia, от лат. multum — много и medium — центр, середина) **—** оформительский прием проецирования сложного анимированного изображения на поверхность чего-л. с помощью мультимедийных (компьютерных) видеопроекционных устройств, с целью получения необходимой плоскостной визуальной картины. Активно применяется в современном театре, цирке, эстраде и др.

МЯГКИЕ ДЕКОРАЦИИ – *театр*. это такие декорации, которые изготавливают из

различных текстильных материалов, тюля, плетеной сетки, синтетических тканей и т.д. К М.д. относят специальные задники, драпировки, павильонные шторы и т.д.

МЯГКИЕ КУЛИСЫ – *театр.* элемент одежды сцены – свободно висящие тканевые полотнища различной фактуры и цвета, перекрывающие от взгляда зрителя боковые пространства сцены (закулисные пространства) от уровня планшета до колосников (см. также

НАБОРНЫЙ СВЕТОФИЛЬТР – *спец.* разновидность стеклянного светофильтра, собранного в металлической рамке из полосок цветного стекла. Более долговечен по сравнению с

НАКИДНАЯ ЛЕСТНИЦА — одна из разновидностей переносных многоступенчатых вертикальных лестниц, подвешиваемых (вертикально или под небольшим наклоном) к элементам жестких и металлических декораций, или штанкетным подъемам.

НАКЛАДКА — *театр.* техническая или творческая ошибка при проведении репетиции, спектакля, концерта. Погрешность в работе технических служб (при смене декораций, перемене света, включении музыки). Актерская накладка (опоздал на выход, забыл текст, не успел переодеть костюм и т.п.).

НАКЛАДНОЙ ПОВОРОТНЫЙ КРУГ – специальный вращающийся в горизонтальной плоскости элемент сценической машинерии, позволяющий перемещать декорации и актеров прямо во время спектакля, устроенный в виде деревянного, или металлического щитового круга различного диаметра. Н.п.к. выполнен в виде соединенных между собой плоских сборных щитов, установленных на роликовые колеса, и смонтирован над циркулярными направляющими (металлические полозья), временно прикрепленными к планшету сцены для конкретного спектакля.

НАМЕТКА – *театр. сленг.* черновая расстановка осветительных приборов на сцене и в зале, с целью определения их художественной ценности и влияния на другие элементы художественного оформления спектакля (жесткие декорации, павильонные стенки, мягкие декорации и т.п.).

НИЖНЯЯ МАШИНЕРИЯ (механизация) СЦЕНЫ – комплекс технических приспособлений и механизмов трюма игровой сцены (т.е. ниже уровня планшета сцены) — люки, трапы, поворотные круги, лифты, лебедки и т.д. (см. также *Люк-трап, Люк-провал, Поворотный круг*).

ОБЛАЧНЫЙ БАРАБАН – *спец. театр.* техническое приспособление (аппарат), выполненное в виде прозрачного цилиндра или барабана, сделанного из органического стекла и вращаемого вручную или от электрического привода, на котором непрозрачными красками рисуют облака. При просвечивании изнутри картинка с облаками проецируется на задник-горизонт. По отношению к горизонту облака могут двигаться вертикально или (и) горизонтально. Для этого необходимо установить барабан под определенным углом к горизонту. Этим же аппаратом, меняя рисунок, цвет и скорость вращения, добиваются эффекта падающего снега, метели, буйно горящего пламени и т.п.

ОБЩАЯ ЗВУКОВАЯ ПАРТИТУРА — основной руководящий документ звукового сопровождения спектакля, утвержденный режиссером, указывающий звукооператору(ам) необходимые моменты в ходе спектакля, когда требуется включить или выключить соответствующую музыкальную, шумовую, звукотехническую фонограмму, а участникам «шумовой бригады» время подачи шумов. В окончательной О.з.п. указывают действующих лиц и исполнителей, с репликами и действиями которых связаны те или иные музыкальные, шумовые номера (во избежание путаницы при возможной замене исполнителей, реплики удобнее указывать с ссылкой только на действующих лиц), технические средства, необходимые для воспроизведения того или иного звука (количество и типы аудио-проигрывателей, усилителей, группы акустических колонок на сцене и в зрительном зале, место и способ их установки и т.п.), наименование соответствующего музыкального фрагмента, например: «вальс» или «шум поезда» и пр., а также реплику на включение-выключение. Репликой может быть слово персонажа, смена света, команда помощника режиссера и пр. (см. также *Музыкальное оформление, Шумовое оформление, Звукотехническое оформление, Шумовая бригада*).

ОГРАНИЧЕННОСТЬ СЦЕНИЧЕСКОГО ПРОСТРАНСТВА — реальные факторы, влияющие на развитие сценического, художественного образа и ограничивающие его пространственное и временное существование наличием рамок сцены, размера сцены, за пределами которых действие прекращается. Ограниченность выбора сценического пространства создает условную стилистику в работе над спектаклем, представлением.

ОДЕЖДА СЦЕНЫ – *театр***.** весь комплекс тканевого оформления сцены — занавесы, портальные сукна, кулисы, падуги, боковики, половики (см. также *Занавес, Сукна, Кулиса, Боковик, Половик*).

ОДНОРУЧЕЙНЫЙ РОЛИКОВЫЙ БЛОК — одна из разновидностей блока, состоящего из металлического или пластмассового ролика с одной продольной бороздкой, пропускающей через себя один трос. Применяется в театре при конструировании и изготовлении штанкетного подъема.

ОЗВУЧЕНИЕ — подбор звукового ряда, усиливающего атмосферу представления, эмоциональное напряжение конфликта, подчеркивающего значение события, или эпизода. В это понятие входит: шумы и музыка, передающие состояние атмосферы действия, в котором живут и актеры и зрители.

ОПЕРА (ит. Opera, от лат. opus — труд) – род музыкально-драматического произведения, в котором объединяются слово, музыка, сценическое действие, живопись (декорации).В основе оперы лежит стихотворное или прозаическое либретто, которое пишется драматургом-либреттистом или самим композитором.

ОПЕРЕТТА (фр. operetta — маленькая опера, от ит. opera) – музыкально-сценическое произведение комедийного содержания, в котором музыкально-вокальные и танцевальные номера чередуются с разговорными эпизодами. И.Кальман “Марица”, А.Александров “Свадьба в Малиновке”. Род комического, веселого музыкально- драматического представления с диалогом, пением и танцами.

ОПИСЬ РЕКВИЗИТОРСКАЯ – детальная выписка из монтировочного листа, сделанная реквизитором или помощником режиссера и содержащая все необходимые элементы реквизита для данного спектакля. Может уточняться в процессе репетиций и даже показов спектакля.

ОПОРНАЯ РАМА – специально изготовленная деревянная или металлическая конструкция, выполняющая опорную или фиксирующую роль для конкретного элемента декораций.

ОРГАНИЗАЦИОННЫЙ ПЕРИОД — включает в себя в первую очередь процесс “собирания” материала спектакля (роли) в единое целое. Все компоненты (музыка, свет, декорация, костюмы и т.п.), необходимые для завершения работы над спектаклем.

ОРГАНИЗАЦИЯ ТВОРЧЕСКОГО ПРОЦЕССА — управление творчеством, связанное с планированием и воплощением постановки спектакля, представления. Обязательно присутствуют негласные законы организации труда под руководством режиссера, в подчинении которого группа лиц, которые осуществляют реализацию проекта, замысла и постановки.

ОРДЕР АРХИТЕКТУРНЫЙ (от фр. ordre, от лат. ordo — порядок) – *арх*., определенное сочетание несущих и несомых частей стоечно-балочной конструкции, их структура и художественная обработка. Ордер включает несущие части (колонна с капителью, базой, иногда с пьедесталом) и несомые (архитрав, фриз и карниз, в совокупности составляющие антаблемент). Классическая система ордеров сложилась в Др. Греции; основные ордера получили название от племен и областей: дорический, ионический, коринфский. Разновидность дорического ордера — тосканский, коринфского и ионического — композитный.

ОРКЕСТРОВАЯ ЯМА (от гр. orchestra) **–** техническое углубление в начальной части планшета сцены (перед авансценой), предназначенное для размещения музыкантов и музыкальных инструментов оркестра, обычно ниже уровня партера и огорожено барьером от зрительного зала. (см. также *Авансцена, Планшет сцены*).

ОРКЕСТРОВЫЙ НАСТИЛ – деревянные щиты для укрытия оркестровой ямы, применяются для удлинения авансцены.

ОСВЕТИТЕЛЬ – специалист электроцеха, обеспечивающий работу светового

оборудования (см. также *Цех театральный*).

ОСВЕТИТЕЛЬНАЯ АРМАТУРА – (по технической классификации) четвертая группа светового оборудования сцены. Видимые зрителю источники света: люстры, бра, торшеры, «керосиновые» лампы, «свечи» и т. п.— вплоть до «лучины в избе».

ОСВЕТИТЕЛЬНАЯ ЛОЖА – *спец. театр*. место в зрительном зале (обычно на втором ярусе, сбоку от сцены), где расположены осветительные приборы прожекторного типа из группы выносного осветительного оборудования сцены.

ОСВЕТИТЕЛЬНЫЙ РОВ – *спец. театр***.** это система подсвета на задник и «горизонт» сзади и снизу, как бы из под сцены (расположена в щели планшета сцены у арьерзанавеса или последнего плана сцены). Задача О.р. — уравновесить и усилить свет горизонтного софита, так как иногда этого света недостаточно для освещения нижней половины горизонта. О.р. пользуются и для создания на полотне задника эффектов зари, рассвета, заката и т.д.

ОТТЯЖНАЯ ВЕРЕВКА – *спец. театр*. элемент подъемного штанкетного механизма **—** свободно перемещающаяся пеньковая веревка (трос) прикрепленная к калкашу, с помощью которой рабочий сцены поднимает или опускает контргрузы подъемного штанкетного механизма (см. также *Калкаш, Контргруз, Штанкетный подъем*).

ПАВИЛЬОН (фр. pavillon, от лат. papilio — шатер) – 1) небольшая, легкая, отдельно стоящая постройка открытого характера, связанная с природой (многие храмы и дворцы Востока, европейские парковые павильоны); 2) часть дворцового здания, имеющая самостоятельную крышу; 3) постройка для выставочной экспозиции или торговли; киносъемочный павильон — здание, в котором производят киносъемки с применением декораций и искусственного освещения; 4) в театре — декорация, изображающая интерьер, т. е. внутренность здания.

ПАВИЛЬОННАЯ СТЕНКА — *спец.театр.* один из конструктивных элементов павильона – деревянная рама (укрепленная «косынками» и ручником), обтянутая плотной непрозрачной тканью, или обитая тонкой фанерой. П.с. бывают «глухими» (упрощенная сплошная конструкция), или с оконными и дверными проемами. По конструкции П.с. могут быть цельными и складными (см. также *Павильон*).

ПАВИЛЬОННЫЙ СОФИТ – *спец.театр.* первый софит, расположенный за портальным сукном. Состоит П.с. из таких же ячеек, как и рампа, и также делится на группы. Задача П.с. в основном та же, что и рампы: они вместе дают сцене общий световой колорит, они создают световой фон, по которому другие световые приборы «пишут» более полную и выразительную световую картину. Тубусы, вмонтированные в П.с., уже частично выполняют эту более сложную задачу (поэтому они только технически, а не по существу относятся к первой группе светооборудования).

ПАДУГА, ПАДДУГА – *театр*. элемент одежды сцены – полоса ткани, подвешивающаяся по верху сцены на штанкет, по длине равна его длине (или чуть длиннее), ограничивающая высоту сцены, а также закрывающая от глаз зрителей механизмы верхней машинерии и световую аппаратуру. Падуга подвижна, она отпускается вниз или поднимается вверх на определенную высоту, визуально увеличивая или уменьшая высоту сцены. Портальная падуга относится к элементам бессменного оформления (см. также *Одежда сцены, Штанкет, Бессменное оформление сцены*).

ПАНДУС (от фр. pente douce — пологий склон) — пологая площадка, склон. Наклонная плоскость на сцене, служащая для формирования горизонта сцены на уровне, превышающим его начальное значение. Строится пандус из станков (дерево, железо) и накрывается деревянными щитами. П. может быть покрыт тканью.

ПАНОРАМА (от греч. pan — всё и horama – зрелище) — 1) *театр*. подвижная живописная декорация, применяемая для создания иллюзии передвижения; 2) вид местности (обычно с возвышенного места), простирающейся на далекое пространство; 3) картина больших размеров с рельефным передним планом, помещенная внутри круглого освещенного сверху здания, дающая зрителю иллюзию реального вида (помещение для демонстрации такой картины); 4) картина, рисунок, которые при рассмотрении через специальные стекла или стекло создают впечатление объемности, рельефности, перспективы; 5) оптический прибор у орудий,

позволяющий видеть любую точку на 360 градусов вокруг и измерять углы на местности.

ПАНОРАМНАЯ ДОРОГА (от *панорама*) **–** металлическая рельса с прикрепленными к ней горизонтальными роликами, простирающаяся в полукружной проекции от правого портала, через арьерсцену к левому порталу. Пропущенное через ролики полотно задника-горизонта может горизонтально двигаться, создавая иллюзию движения самой сцены или декорации и людей на ней (см. также *Горизонт, Движение горизонта*).

ПАНОРАМНЫЙ БАРАБАН (от *панорама*) **–** механическое приспособление, выполненное в виде двух деревянных или пластиковых цилиндров (высотой не менее 3 м), насаженных на вертикальную ось с подшипниками и расположенных по бокам на глубине последнего плана сцены. На эти барабаны наматывается задник-панорама, который раскручивая-закручивая П.б. может горизонтально перемещаться (справа налево, или слева направо) на глазах у зрителя, создавая различные иллюзии движения или меняя, таким образом, место действия.

ПАПЬЕ-МАШЕ (фр. papier mache, букв. — жеваная бумага) — декоративное изделие (бутафория), выполненное по объему чего-л. путем наклеивания обрывков бумаги на форму (пластилин, парафин, воск), например — ваза, облако и т.д. Затем эти предметы просушиваются до полного затвердения и расписываются красками для достижения сходства с настоящими предметами.

ПАРИК (фр. perruque, от ит. parucca, от лат. pilus — волос) — искусственный головной покров из чужих волос или синтетических и натуральных волокон.

ПЕРЕДНИЙ ОБРЕЗ СЦЕНЫ – *спец. театр***.** передняя кромка сценической площадки (планшета) выступающая в зрительный зал (см. также *Планшет*).

ПЕРЕНОСНАЯ СВЕТОАППАРАТУРА – (по технической классификации) третья группа театральных осветительных приборов. Состоит из самых разнообразных световых приборов. Существуют малые, совсем крошечные прожекторы, тубусы и арматуры открытого (безлинзового) света. К этой же группе относятся и подсветы, скрытые в различных предметах обстановки сцены: чернильный прибор, настольная шкатулка, телефонная трубка; толщина окна или двери и т.п. Если посредством общего света создается фон картины, а выносной, свет как бы выписывает ее содержание, то переносная аппаратура помогает завершению художественного произведения, дает ему окончательную отделку, наносит «последние штрихи». С помощью П.с. достигаются световые эффекты: молния, пожары, костры, печи, восходящее солнце, луна, звезды, радуга, северное сияние, волны, водопады, трассирующие пули, разрывы снарядов, зенитные разрывы в небе, различные фантастические эффекты и т.д. К этой же группе относят лампы ПРК при облучении светящихся красок (см. также *Световые эффекты, ПРК*).

ПИЛЯСТРА (фр. pilastre, исп. pilastra, ит. pilastro, от лат. Pila – столб) – *арх*. четырехугольная колонна, вделанная в стену.

ПЛАН СЦЕНЫ – поперечный участок (полоса) игровой сцены, связанный с особенностями распределения сценического освещения и механизации планшета сцены. Выделяют: нулевой, первый, второй и т.д. планы.

ПЛАНИРОВКА ДЕКОРАЦИЙ – выполненный в масштабе (в виде подробного плоскостного чертежа) план размещения на планшете сцены отдельных элементов декораций, реквизита, сценической аппаратуры и пр., предназначенных для конкретного спектакля. П.д. проверяется и уточняется в выгородках и монтировочных репетициях.

ПЛАНШЕТ СЦЕНЫ (фр. planchette, от planche — доска) **–** пол сценического пространства, включает в себя авансцену, игровую сцену и арьерсцену. Разделен на планы (см. также *Авансцена, Игровая сцена, Арьерсцена, Планы сцены*).

ПОВОРОТНЫЙ КРУГ – специальный вращающийся в горизонтальной плоскости планшета сцены элемент сценической машинерии, устроенный в виде деревянного, или металлического щитового круга различного диаметра. Существуют три типа поворотных кругов – *накладной, врезной* и *барабанный* (см. также *Машинерия сцены, Накладной круг, Врезной круг, Барабанный круг*).

ПОДБОР – создание нового сценического костюма из элементов одежды и аксессуаров уже имеющихся в костюмерной после предыдущих спектаклей, или использование бытовой

одежды (см также *Костюмерная, Театральный костюм*).

ПОДГОНКА — *спец. театр*. техническое слаживание между собой отдельных элементов декораций вне репетиционного процесса.

ПОДГОТОВИТЕЛЬНЫЙ ПЕРИОД — он длится с первого прочтения пьесы, встречи с актерами (режиссером) и коллективом единомышленников (художник, композитор, балетмейстер и т.д.). Подготовительный период включает в себя действенный анализ пьесы и роли.

ПОДИУМ (лат. podium, от гр. podion – ножка) — возвышение на эстраде, на котором происходит действие. Предназначается для демонстрации показа мод. В основном используется в массовых мероприятиях и представлениях.

ПОДМАКЕТНИК – специальный деревянный или металлический ящик, чаще всего черного цвета (уменьшенная копия конкретной сцены с учетом всех ее особенностей), предназначенный для разработки и изготовления макета к спектаклю. Наиболее удобным для производства считается масштаб П. (макета) 1 : 14 или 1 : 20. К П. необходимо иметь несколько разных миниатюрных (соответственно масштабу) предметов — кресла, столы; несколько сценических станков. Необходимо также, иметь несколько человеческих фигурок из картона или тонкой фанеры (8 см — для женских фигур, 9 см — для мужских), две-три из них даются в полный рост, две-три в сидячем положении. Фигурка исполнителя, поставленная в П., наглядно убеждает, что детали макета звучат осмысленно, так как они проверены человеческим ростом (основным мерилом любой архитектуры, в том числе и сценической).

ПОДМОСТКИ – 1) вид компактной сценической площадки, устанавливаемой под открытым небом. Изначально выполнялись в виде настила из досок на возвышении; 2) то же, что сцена, эстрада. В переносном значении получила распространение фраза: «пьеса не сходит с театральных подмостков», т.е. идет с постоянным успехом.

ПОДСВЕТЫ – *спец. театр*. небольшие осветительные приборы разной мощности, вмонтированные в элементы декораций, мебели или реквизита – в телефоны, картины, пепельницы, комоды и т.п.

ПОДЪЕМНЫЙ ЗАНАВЕС – тип антрактного занавеса, открывание портала происходит путем поднятия занавеса кверху.

ПОЖАРНЫЙ АКТ – официальный документ, подтверждающий соответствие сценической площадки правилам противопожарной безопасности. Акт оформляют после осмотра сцены, декораций, осветительного оборудования, противопожарного оборудования специалистом управления пожарной охраны и начальником пожарной охраны театра либо общественным инспектором по технике безопасности.

ПОЖАРНЫЙ КАРАБИН – металлическая скоба с фиксатором для страховочного крепления осветительных приборов софитов.

ПОЗАДИАРЬЕРНОЕ ПРОСТРАНСТВО – *театр***.** неигровая часть сцены, расположенная позади арьерзанавеса (позади последнего плана игровой сцены). П. п. предназначено для размещения крупногабаритных декораций или увеличения глубины игровой сцены.

ПОКАЗ – 1) итоговое представление учебных работ студентов по специальным предметам обучения (актерское мастерство, режиссура, сцен. речь, пластика, вокал, танец и т.д.) перед зрителями; 2) постановочный и педагогический прием, которым пользуется режиссер в работе с актером, подсказывая (показывая) нюансы роли в данном куске спектакля.

ПОЛОВИК – *театр*. большие тканевые полотна, натягиваемые на планшет сцены. П. шьются из плотного материала — сурового полотна, холста-двунитки, хлопчатобумажной башмачной ткани, темного брезента. В случае необходимости ткань для половиков окрашивается в нужный цвет, затем сшивается крепкими нитками швом внакладку. Форма половиков зависит от планировки декораций — она может быть прямоугольной, трапециевидной, круглой и т.д.

ПОЛУГОРИЗОНТ – *театр.* технический прием подвески сплошного задника от арьерсцены до задних или средних кулис с помощью фрамуги (см. также *Задник, Кулиса, Фрамуга*).

ПОМОЩНИК РЕЖИССЕРА — административный работник или один из артистов

театра, помощник режиссера-постановщика по организационным вопросам. В обязанности помрежа входит поддержание творческой дисциплины в процессе репетиций над спектаклем и эксплуатации его. Полноправно руководит спектаклем во время показа. К.С. Станиславский говорил о работе помрежа: – «Что бы быть помощником режиссера, надо быть художником. Надо быть психологом. Надо любить и понимать артиста…».

ПОМРЕЖ (*театр. сленг*) **– см. ПОМОЩНИК РЕЖИССЕРА**

ПОРТАЛ (фр. portail, исп. portal, от лат. porte – дверь, ворота) **–** *театр*. сооружение из монолитных или легких переносных материалов, ограничивающее ширину сцены слева и справа от авансцены. Понятие «портал сцены» означает «архитектурное обрамление сцены, отделяющее её от зрительного зала», в результате чего образуется портальное отверстие, называемое «зеркало сцены» (см. также *Зеркало сцены*).

ПОРТАЛ ДЕКОРАТИВНЫЙ – сменные элементы одежды сцены расположенные между портальной аркой (зеркалом сцены) и игровой сценой (см. также *Портальная арка, Игровая сцена*).

ПОРТАЛЬНАЯ АРКА – архитектурный (неизменный) проем в стене, отделяющий зрительный зал от сценического пространства; *арка* – последняя неизменная часть архитектуры сцены между зрительным залом и сценическим пространством. (см. также *Портал, Зеркало сцены*).

ПОРТАЛЬНЫЕ СУКНА – все тканевые элементы декоративного портала (см. также *Декоративный портал*).

ПОРТНОЙ – специалист костюмерного цеха ответственный за пошив (переделку) сценического костюма. В небольших театрах функции закройщика и портного часто совмещает один специалист (см. также *Закройщик*).

ПОРТНОЙ-ОДЕВАЛЬЩИК – специалист костюмерного цеха ответственный за подгонку и комплектование сценического костюма, а также помогающий актерам в спектакле быстро и правильно снимать и надевать сценические костюмы (см. также *Театральный цех, Театральный костюм*).

ПОСТАНОВОЧНЫЙ ДОГОВОР — вид авторского договора о передаче неопубликованного произведения, чтобы исполнить его публично. В силу П. д. одна сторона (поставщик) обязуется инсценировать или экранизировать произведение, созданное другой стороной (автором). Посредством П. д. передается (как правило, возмездно) имущественное правомочие автора на публичный показ (исполнение) своего произведения. Подчиняется общим положениям об авторских договорах. Может содержать условия о заказе нового произведения.

ПОСТИЖЕР (от фр. pastiche – искусственный, фальшивый) — в театральных мастерских специалист по изготовлению париков, накладных усов, бород, бакенбард.

ПОСТИЖЕРНЫЕ ИЗДЕЛИЯ – изделия из натуральных или искусственных волос (парики, накладные усы, бороды, бакенбарды).

ПРЕДПРЕМЬЕРНЫЙ ПОКАЗ — *спец. театр*. последняя полная прогонная генеральная репетиция (для «пап и мам», *сленг.*). Пробный показ спектакля перед официальной премьерой (см. также *Премьера, Прогон*).

ПРЕЛЮДИЯ (от лат. praeludere — прежде чем играть) — пролог; действие еще не примененное в движение, но готовое начать борьбу с предлагаемыми обстоятельствами.

ПРЕМЬЕРА (фр. premiere, букв. — первая) — первый (или один из первых) публичный показ нового спектакля, циркового или эстрадного представления, первая демонстрация фильма и др.

ПРИСТАВНАЯ ЛЕСТНИЦА — передвижная напольная лестница, выполненная в виде многоступенчатого театрального станка.

ПРК — ртутная газоразрядная лампа, использует газовый разряд в парах ртути для получения света. Дает слабое свечение белого цвета, а также интенсивное ультрафиолетовое излучение, что позволяет использовать ее для создание световых эффектов (свечение белых поверхностей в темноте, свечение люминесцентных красок).

ПРОГОН – *театр. сленг* вид репетиции, завершающий режиссерский просмотр

спектакля (показа, концерта) перед премьерой. Последняя публичная генеральная репетиция (см. также *Генеральная репетиция*).

ПРОГРАММКА (от гр. pro — прежде, вперед и grapho – пишу) – художественно оформленный или просто отпечатанный на бумаге порядок спектакля, концерта, литературного вечера и пр. В П. указываются авторы постановки, актеры, технический персонал и т.д., а также какая-л. дополнительная информация о спектакле и самом театре.

ПРОЕКЦИОННЫЙ АППАРАТ – приборы различных типов и конструкций, предназначенные для проецирования динамических и статических плоскостных изображений.

ПРОЕКЦИЯ (лат. projectio, от projicere — выставлять, простирать) — изображение предмета (картины) на плоской поверхности с помощью различных приспособлений и приборов на какую-л. воспринимающую поверхность.

ПРОЖЕКТОР ((англ. projector, от лат. projectus — брошенный вперед) **–** осветительный прибор различной конфигурации и мощности без сфокусированного светового потока.

ПРОКИДНЫЕ ВЕРЕВКИ – *спец. театр*. веревочные стропы с «пожарными карабинами» на концах. Применяются для многоэтапного монтажа отдельных павильонных стенок или потолков, при их подвешивании к штанкетам. П.в. прокидывается через штанкет, крепится карабином к «веревочным мочкам» на павильонной стенке и постепенно, в два-три этапа, поднимаются вручную до нужной высоты, и там фиксируются (см. также *Веревочные мочки*).

ПРОСМОТР ГРИМОВ И КОСТЮМОВ – окончательный отсмотр и утверждение режиссером и художником (при участии костюмеров, гримеров, руководителей костюмерного и гримерного цехов) всех сценических костюмов и вариантов грима к спектаклю (см. также *Театральные цеха*).

ПРОСТЕЙШАЯ ПОДГОНКА – *спец. театр*. процесс соединение стенок павильонов друг с другом (с помощью закидной веревки и «кобылки») и крепление их к полу.

ПРОСТРЕЛЫ – *театр. сленг*. прожекторы, расположенные на боковых стенах сценической коробки (или на машинных галереях) и направленные параллельно порталу (см. также *Машинная галерея, Портал*).

ПРОСЦЕНИУМ (лат. proscenium) **–** передняя узкая часть сцены, выступающая перед занавесом (при отсутствии авансцены). Используется при закрытом занавесе для обращения к публике, для чтецов, лекторов, а также для разыгрывания интермедий (см. также *Авансцена, Интермедия*).

ПРОТИВОПОЖАРНЫЙ ЗАНАВЕС – специальный, часто металлический, огнеупорный герметический подъемный занавес, расположенный за антрактным занавесом. В случае пожара опускаясь, перекрывает пространство между зрительным залом и сценическим пространством (см. также *Антрактный занавес, Красная линия*).

ПРОТОКОЛ ПРОСМОТРА ГРИМОВ – специальные записи, которые ведет помощник режиссера при утверждении режиссером и художником сценических костюмов и гримов для спектакля (см. также *Театральный костюм, Грим*).

РАБОЧИЕ ГАЛЕРЕИ (от фр. galerie или ит. galleria — помещение) – *театр*. узкий длинный технический балкон за кулисами. Обычно тянется вдоль стен, вокруг сцены. Необходим для размещения элементов осветительной аппаратуры, механизмов сценической машинерии, дополнительных элементов одежды сцены, машинистов сцены и т.д. Г. могут соединяться между собой переходными мостиками и лестницами.

РАБОЧИЙ МАКЕТ (фр. maquette — масштабная модель, ит. macchietta — уменьшенный, от лат. macula — пятно) – черновой (выполненный без тонкой проработки деталей, из простых материалов – картон, бумага, пластилин, деревянные рейки и т.п.) макет, необходимый для первичного перевода плоскостных эскизов художника-постановщика в трехмерное пространство. Р.м. может существенно дополняться и изменяться в процессе работы над ним (над спектаклем). Р.м. служит первичной основой для изготовления окончательного (выставочного) макета-модели (см. также *Макет-модель*).

РАЗГРИМИРОВЫВАТЬСЯ – смывать с помощью специальных лосьонов и ватных

тампонов грим, снимать накладные элементы, обрабатывать лицо и руки кермами.

РАЗДВИЖНОЙ ЗАНАВЕС – тип антрактного занавеса, открывание портала происходит путем горизонтально раздвигающихся в стороны половин занавеса.

РАМПА (от фр. ramper — ползать, цепляться) **–** 1) низкий барьер вдоль авансцены, закрывающий от зрителя осветительные приборы, направленные на сцену; 2) светотехническая установка для освещения сцены спереди и снизу, размещается в передней части авансцены или просцениума, делится пополам на правую и левую, каждая половина в свою очередь делится на 3-4 ячейки, называемые «цветами рампы». В современном театре в последние годы Р. Практически не используется для постановки спектаклей; 3) в широком понимании слова заменяет термины «сцена» и «театр» — например: «Спектакль так и не увидел света рампы» (см. также *Авансцена, Просцениум, Цвета рампы*).

РАСПОРЯДИТЕЛЬ ЗАЛА – *театр*. работник театра, обеспечивающий порядок в зрительном зале, помогающий зрителям, контролирующий хождения зрителей вовремя спектакля. Условный сигнал Р.з. дает указание помрежу на возможность начать спектакль.

РАССЕЯННЫЙ СВЕТ — мягкий свет, формирующий слабо- или умеренно контрастное освещение. Имеет место, например, в пасмурный день.

РЕЖИССЕР (фр. regisseur, от лат. regere — давать надлежащее направление) — постановщик, организатор спектакля, представления, концерта, праздника; художественный руководитель постановки. На основе собственного творческого замысла режиссер создает новую сценическую реальность, объединяя в работе над спектаклем всех участников: актеров, художника, композитора, балетмейстера и т.д.

РЕЖИССЕРСКАЯ ТЕХНИКА – знание законов актерского творчества, его природы; умение сопереживать вместе с актером. Непосредственность и живость восприятия. Способность мгновенного переключения, умение в каждом отдельном элементе видеть частицу целого. Ощущение, охват целого является основой режиссерской профессии. Единство “льда и пламени”. Пламя – от горячего сопереживания актеру, лед – от острого анализа пьесы, спектакля.

РЕЖИССЕРСКИЙ БЛОКНОТ – специальная рабочая тетрадь или блокнот (заводится для конкретного спектакля), в которую режиссер записывает все свои идеи и решения (в подготовительном и репетиционном периоде), замечания артистам, постановщикам, мастерам, рабочим и т.д. (в репетиционном и выпускном периоде), обобщает выводы работы над спектаклем, фиксирует работу над звуковой, световой партитурой и т.д.

РЕЖИССЕРСКИЙ ЗАМЫСЕЛ — предвосхищение будущего спектакля, его первое проявление в сознании режиссера. З. — главное условие полноценного творчества в любом виде искусства. Зародившийся З. побуждает работать над его конкретизацией и воплощением, иногда — в течение многих лет. Метод, с которого начинается творческий процесс отбора изобразительных средств, посредством которых воплощается тема и идея пьесы, сценария. Р.з. — результат организации умственного процесса формирования спектакля (представления) методом разведки умом и действием. Окончательный вариант может сильно отличаться от первоначального по разным причинам: и потому, что автор не справился с задачей, и потому, что за время работы изменился сам режиссер, его мировоззрение и т.д. Развитие Р.з. состоит из ряда этапов: анализ пьесы (материала) и авторской идеи; изучение эпохи, быта; анализ персонажей, происходящих между ними конфликтов; детального отбора и разработки наиболее важных предлагаемых обстоятельств; обдумывание вопросов художественного и музыкального оформления и т.д.

РЕЖИССЕРСКОЕ МАСТЕРСТВО – особый слух, обоняние, осязание, зрение, вкус к драматургическому произведению. Умение сохранить до конца работы над спектаклем свое первое, непосредственное впечатление от пьесы. Не растерять его при встрече с актерами, художником, при столкновении с собственными штампами, общепринятыми решениями. Способность видеть, способность мыслить, способность воплощать. Материалом режиссерского искусства является — борьба.

РЕЖИССУРА (от фр. regisseur) — это превращение литературного материала в сиюминутный, жизненный процесс, образно выраженный через игру актеров, а также через выразительные средства театра.

РЕКВИЗИТ (от лат. requisitum — требуемое, необходимое) — все предметы, которые находятся во время спектакля на сцене (картины, часы, вазы, книги, посуда, ружье, шпага и т.п.), т.е. предметы быта, используемые в спектакле (представлении) актерами.

РЕКВИЗИТОР (от *реквизит*) – *театр*. специалист тетара оьтвечающий за изготовление, ремонт и хранение реквизита (см. также *Реквизит*).

РЕКВИЗИТОРСКАЯ ВЫПИСКА – полный письменный перечень реквизита, используемого в спектакле. За соответствие реквизита выписке отвечает реквизитор (см. также *Реквизит, Реквизитор*).

РЕКЛАМА (от фр. reclamer, от лат. reclamare — провозглашать, громко кричать) — распространение сведений о ком или о чем — либо с целью создания известности, популярности. Объявление, видео и аудиролик, афиша, плакат- содержание сведений о предстоящих гастролях, концертах и т.д.

РЕМАРКА (фр. remarque — пометка, замечание) — уточняющее или дополняющее замечание автора пьесы, сценария, которые помещаются обычно в скобки. В драматургии, театре — пояснение автора к тексту, касающееся обстановки, предлагаемых обстоятельств, поведения действующих лиц, их внешнего вида и т.д.

РЕОСТАТ (от греч. rheos — поток и латин. status — неподвижное положение), устройство для регулирования напряжения и тока в электрической цепи, основная часть которого — проводящий элемент с активным электрическим сопротивлением, значение которого можно изменять плавно или ступенями в соответствии с заданными условиями, стояние

РЕПЕРТУАР (фр. repertoire, от п.-лат. repertorium — роспись) — запас, наличие чего-либо. Совокупность произведений в драматическом или музыкальном театре, на эстраде, ряд ролей, номеров, исполняемых актером. Определенное количество спектаклей в театре, внесенных в репертуар.

РЕПЕТИЦИОННЫЕ ЗАПИСИ – система специально записанных замечаний и предложений, которые ведут основные специалисты тетра – режиссер-постановщик, художник-постановщик, завпост, звукорежиссер на всем протяжении репетиций и подготовки спектакля. После проведения генеральных репетиций все замечания и пометки сводит воедино помощник режиссера, который и контролирует их исправление (см. также *Режиссер-постановщик, Художник-постановщик, Завпост, Звукорежиссер, Помощник режиссера*).

РЕПЕТИЦИОННЫЙ ПЕРИОД — это, в первую очередь, «застольный период», включающий в себя «разведку умом» с переходом на «разведку действием». Этот период включает в себя тщательную работу над спектаклем (ролью) методом действенного анализа с выходом на сцену; т.е. мизанценирование по законам сценического действия в предлагаемых обстоятельствах пьесы и роли.

РЕПЕТИЦИЯ (от лат. repetere — повторить) — подготовка и пробное исполнение будущего спектакля при помощи актеров и вспомогательных служб. Подготовка номера и исполнение на сцене. Учебно-воспитательный процесс, направленный на выработку профессиональных навыков работы на сцене под руководством режиссера. Сценическое действие — многократное повторение текста, движений и жестов.

РЕПЕТИЦИЯ АКТЕРСКАЯ — этап репетиционного процесса, в котором участвуют актеры. Актерская репетиция может быть индивидуальной и коллективной.

РЕПЕТИЦИЯ ГЕНЕРАЛЬНАЯ (лат. generalis — общий, главный) – этап репетиционного процесса, в котором в полной мере используются все художественные и технические решения, с целью завершения всех подготовительных работ по выпуску спектакля. Пробное исполнение спектакля. Особо выделяют первую генеральную репетицию («адова» репетиция) – первичное слаживание всех подготовительных работ по созданию спектакля воедино (см. также *«Адова» репетиция, Прогон*).

РЕПЕТИЦИЯ ДЛЯ «ПАП-МАМ» (*театр. сленг*) – **см. ПРОГОН**

РЕПЕТИЦИЯ МОНТИРОВОЧНАЯ ПОЛНАЯ – этап репетиционного процесса, в котором апробируются все режиссерские решения с целью уточнения художественных и технических особенностей оформления спектакля (световые, шумовые, музыкальные и др. репетиции).

РЕФЛЕКТОР (от лат. reflecto — обращаю назад, отражаю),1) отражатель — устройство, состоящее из одного или нескольких зеркал и обеспечивающее почти полное отражение падающих на него электромагнитных (напр., световых) или звуковых волн. Отражающая поверхность рефлектора — зеркальная (шероховатости ? длины волны). Для концентрации отраженных волн поверхность рефлектора должна быть вогнутой (сферической, параболоидальной и т. п.). Рефлектор используется в акустике, астрономии, радиотехнике (антенны), в быту.2) В астрономии — отражательный телескоп, в котором изображения светил (звезд, планет, Солнца и др.) создаются главным вогнутым зеркалом и вспомогательными выпуклыми или плоскими зеркалами. Самый большой в мире рефлектор (Россия) имеет диаметр главного зеркала 6 м

РИРПРОЕКЦИЯ (англ. rear — задний) — метод проецирования объекта (изображения) с помощью различных проекционных аппаратов на тканевой полупрозрачный экран с обратной его стороны («с изнанки»).

РИТМ (гр . rhythmos, от rheo — теку) — соразмерность чередования каких-либо элементов (звуковых, речевых, изобразительных), происходящее с определенной последовательностью, частотой. Ритм — поведение, интенсивность действий и переживаний актера; внутренний, эмоциональный накал; организация во времени и пространстве. Динамический характер действия, его внешний и внутренний рисунок.

РОЛИКОВАЯ КАРЕТКА (от ит. carretta — тележка) – *театр*. специальный подвижный узел фермы-дороги, передвигающийся по направляющим и вращающийся в виде ролика в шарикоподшипниках, с помощью которого свободно перемещается занавес, а также др. элементы одежды сцены или декораций.

РУНДУК (тюрк. orunduk – подкладка, сиденье) — 1) *театр*. низкие неразборные театральные станки, высотой не более 300 мм, выполненные в виде глухих деревянных ящиков. Применяется как универсальный элемент декораций или выгородок; 2) род ларя, крытой лавки с подъемной крышкой.

РУЧНИК – *театр*. отшлифованный поперечный деревянный брусок в раме павильонной стенки или ширмы. Устанавливается на уровне около 700 мм от пола и используется для удобства при ручной переноске павильонов и ширм.

СБОРОЧНАЯ РЕПЕТИЦИЯ – техническая репетиция с участием режиссера, художника-постановщика, завпоста, помрежа и рабочих сцены, цель которой — добиться правильной сборки изготовленных декораций. Если при этом выяснится, что какие-то детали неудобны, их переделывают так, чтобы они легко собирались

СВЕТОВАЯ АППАРАТУРА — электрические приборы, предназначенные для освещения сцены, декораций, актера; световые эффекты и т.д. Один из важных компонентов в работе режиссера над спектаклем.

СВЕТОВАЯ ПАРТИТУРА – тщательная запись окончательной установки света по окончании световой репетиции. Должен быть записан свет не только по регулятору, но и по каждому аппарату: его точное место, направление его лучей (то есть что он освещает), какая лампа, какой светофильтр (см. также *Световая репетиция, Регулятор, Светофильтр*).

СВЕТОВОЙ РИТМ – *спец. театр*. специфическое средство световой композиции, заключающееся в повторении по определенной схеме (световой партитуре) зрительных элементов визуального оформления спектакля. С.р. может быть замедляющимся, нарастающим, убывающим, равномерным и др.

СВЕТОРЕЖИССЕР (от *свет* и *режиссер*) — специалиста театра творчески и технически организующий звуковое сопровождение спектакля, руководитель звукооформительского цеха (звукооператоров, звукотехников).

СВЕТОТЕХНИК – технический специалист театра, отвечающий за работу осветительной

аппаратуры (обслуживание, ремонт), а также за световое «ведение» спектакля на определенном «световом посту».

СВЕТОФИЛЬТР – один из элементов оптических устройств — полупрозрачная перегородка из стекла, жаропрочного пластика или целлофановой пленки различных цветов, предназначенная для придания световому потоку из прожектора необходимого цветового оттенка (см. также *Прожектор, Заливка*).

СЕТЧАТЫЙ РАССЕИВАТЕЛЬ (СВЕТОФИЛЬТР) — рассеиватель света, устанавливаемый перед прожектором для уменьшения его яркости. В качестве такого светофильтра может применяться «рыхлая» ткань (марля, бязь, тонкая двунитка), натянутая на рамку прожектора. Рассеивающие лучи позволяют скрыть морщины и неровности кожи актера, «омолаживают» его лицо.

СИМУЛЬТАННАЯ ДЕКОРАЦИЯ (от фр. simultane — одновременный) — тип оформления спектакля, при котором на сцене по прямой линии устанавливались одновременно все декорации, необходимые по ходу действия. Симультанная декорация получила распространение в церковном средневековом театре.

СЛУЖЕБНАЯ ЛЕСТНИЦА – многократно используемые деревянные или металлические универсальные лестницы различной высоты и ступенчатости, устанавливаемые позади декораций и не видимые для зрителя.

СОФИТ (от ит. soffitto — потолок) – основной театральный осветительный прибор прожекторного типа, предназначенный для освещения сцены спереди и сверху.

СПЕЦИАЛЬНЫЙ ЗАНАВЕС — *театр.* одна из разновидностей антрактного или интермедийного занавеса, специально изготавливаемого для конкретной театральной постановки и имеющего свою собственную ценность для художественного оформления спектакля. Напр., вуаль-занавес (см. также *Антрактный занавес, Интермедийный занавес, Вуаль-занавес*).

СТАНОК ТЕАТРАЛЬНЫЙ — деревянная или металлическая конструкция различных форм и размеров для изменения высоты планшета сцены, или сценического монтажа элементов декораций (т.е. используется как основной монтажный элемент разборной сценической площадки, а также как отдельная сценографическая деталь). Представляет собой сборно-разборный каркас из металлического уголка или профиля (реже из деревянного бруска), обычно размером 1000 х 2000 мм, покрытый деревянным щитом из толстых (не менее 40 мм) струганных досок. Для «бесшумности» Т.с. обивают войлоком, холстиной или линолеумом.

СТАНОК-ЛЕСТНИЦА – специальный театральный станок, выполненный в виде двух, трех и четырехступенчатого металлического (реже деревянного) каркаса, покрытого толстыми деревянными досками (реже фанерными листами, не менее 15 мм толщиной), по которым актеры могут во время спектакля подниматься на сцену или спускаться в зрительный зал. Также С.-л. может использоваться как отдельная сценографическая деталь (см. также *Станок театральный*).

СТАНОК-РЕЛЬЕФ (фр. relief) — специальный театральный станок, выполненный в виде металлического или деревянного каркаса неправильной формы, с использованием разно-размерных кружал, обитых тонкой фанерой и проклеенных пенопластом (или другим пластичным наполнителем), обклеенных толстой тканью или брезентом. С.р. имитируют большие камни, пни, стога сена, неровности поверхности, крупные объемные детали статуй и т.п.

СТАТИЧЕСКАЯ СВЕТОВАЯ ПРОЕКЦИЯ (от гр. statike — равновесие) — проекция не меняющая своей формы и места в течении спектакля.

СТРАХОВЫЕ ОПРЕДЕЛИТЕЛИ – ориентирные записи в специальной тетради завпоста, например: «правая кромка двери ставится прямо перед левым краем суфлерской будки» или «под третьей лампой второго софита». Применяется в случае стирания марок или споров во время монтировочных репетиций (см. также *Суфлерская будка, Софит, Марка, Монтировочные репетиции*).

СТРОЕННЫЕ ДЕРЕВЬЯ – декорации в виде натуральных стволов дерева или проволочных каркасов с наклеенными на ветви бумажными или тканевыми листьями.

СУКНА – *театр. слег.* собирательный термин, обозначающий тканевые элементы одежды сцены, декоративного портала, мягких (тканевых) декораций (см. также *Одежда сцены,*

Портал).

СУФЛЕР (фр. Souffleur — подсказывать) — работник театра, следящий за ходом репетиции или спектакля по выверенному тексту; и подсказывающий актерам текст роли в случае необходимости.

СФОРЦАНДО (ит. Sforzando — усиливая) **–** *спец. муз.* резкое усиление уровня звучания какого-либо отдельного аккорда, выделение музыкальной фразы.

СЦЕНА ИГРОВАЯ – *театр***.** основная часть сцены (планшета), находится между авансценой и арьерсценой, разделяется на планы (см. также *Авансцена, Арьерсцена, Планшет сцены, Планы сцены*).

СЦЕНА-КОРОБКА ГЛУБИННАЯ – наиболее часто встречающаяся разновидность устройства сцены, когда зрительный зал отделен от сценического пространства портальной аркой (см. также *Портал, Портальная арка, Зеркало сцены*).

СЦЕНИЧЕСКИЙ СЕЙФ – *спец. театр.* небольшое узкое поперечное помещение с полками (часть трюма близ арьерсцены) для хранения верховых декораций.

СЦЕНОГРАФИЯ (от лат. scena, и греч. grapho — пишу) — организация театрального пространства, художественной среды, в которой существует спектакль. Искусство создания зрительного образа спектакля посредством декораций, костюмов, света, постановочной техники и т.п. Художественное оформление спектакля. Его образ, объединяющий драматургию, воплощающий замысел режиссера и художника, игру актеров. Оформление зрительного зала, фойе в зависимости от решения и замысла спектакля или представления.

СЮЖЕТНАЯ МУЗЫКА (бытовая, реальная, оправданная, мотивированная, «музыка по ходу действия», «музыка от автора») — музыка, звучание которой в данной сцене оправдано самой ситуацией, когда ее либо исполняют действующие лица, либо они слушают и как-то реагируют на нее. С.м. в спектакле несет самые разнообразные функции: дает эмоциональную или смысловую характеристику отдельной сцены, не вторгаясь непосредственно в драматургию; играет роль важнейшего драматургического фактора. С.м.: характеризует действующих лиц; указывает на место и время действия;·создает атмосферу и настроение сценического действия; рассказывает о действии, невидимом для зрителя.

ТЕАТРАЛЬНАЯ МУЗЫКА – 1) музыка в любых театральных спектаклях (опера, балет, оперетта, музыкальная драма, музыкальная комедия); 2) музыка в спектаклях драматического театра (трагедия, драма, комедия). Классификация Т.м.: музыкальная увертюра, музыкальный антракт, музыкальный финал акта или спектакля, музыкальный номер. Выделяют «сюжетную» и «условную» музыку.

ТЕАТРАЛЬНЫЙ ХУДОЖНИК — художник, создающий средствами изобразительного искусства, в соответствии с замыслом и постановочным планом режиссера-постановщика, зрительный образ спектакля. Замысел художника, зафиксированный в эскизах, макетах, чертежах и пр., воплощается работниками театральных мастерских и цехов театра.

ТЕМП (фр. temps, от лат. tempus — время движения) — степень быстроты исполнения, скорость (или медленность) с которой протекает какое-либо действие.

ТЕНЕВОЙ ДИАПОЗИТИВ – специально разрисованное непрозрачным черным лаком (обклеенное черной бумагой) стекло или пластиковая пластина, позволяющие проецировать на экран не цветное, а контурное, графическое изображение предметов (стволы деревьев, заводские трубы, телеграфные столбы, высоковольтная мачта, горная гряда и т.п.).

ТЕНТ, ТЭНТ (англ. tent) – 1) *театр.* разновидность театральной падуги, натянутой на раму с закругленными нижними углами. Вешается Т. не вертикально, как падуга, а под углом — нижний его край оттягивается вглубь сцены, при этом низ каждого переднего Т. закрывает верх следующего. Таких падуг-тентов требуется примерно в полтора раза меньше, чем прямых падуг; 2) парусиновый навес (на палубе судна, на морском берегу и т.д.) для защиты от солнца или непогоды.

ТОЛЩИНЫ – *спец. театр.* специальные накладки (подкладки) из ткани, ваты, ватина, поролона для придания фигуре актера необходимых черт персонажа спектакля.

ТРАНСПОРАНТНОЕ ОСВЕЩЕНИЕ (от фр. transparent, *букв.* — прозрачный) **–**

осветительский прием подсвечивания театральных задников, или других декораций на просвет (сзади наперед) через специальные проемы, отверстия (напр., «окна домов»). При таком способе освещения плоских декораций достигается иллюзия объема.

ТРЕХРУЧЕЙНЫЙ РОЛИКОВЫЙ БЛОК — одна из разновидностей блока, состоящего из металлического или пластмассового ролика с тремя продольными бороздками и пропускающего через себя три троса одновременно. Применяется в театре при конструировании и изготовлении штанкетного подъема.

ТРЮМ СЦЕНЫ (от голл. truim – второе дно судна) **–** *театр*. рабочее пространство под планшетом сцены высотой от 1,5 до 2,5 м. Может иметь сценическую машинерию – люки, трапы, подъемные механизмы и т.д. (см. также *Машинерия*).

ТУРНЮР (от франц. tournure — осанка, манера держаться), модное в 80-х гг. 19 в. приспособление в виде подушечки или сборчатой накладки, располагавшееся чуть ниже талии на заднем полотнище нижней части юбки, что формировало характерный силуэт с нарочито выпуклой нижней частью тела; нижняя юбка с такого рода приспособлением.

ТЮЛЬ (фр. tulle, по имени города Tulle, где его вначале изготовляли) **–** разновидность синтетической ткани, имеет мелкоячеистую сетчатую структуру полотна, применяется для создания декораций с эффектом «прозрачной стены» (при освещении тюля спереди он заметен, при освещении сзади – «исчезает»).

УСЛОВНАЯ МУЗЫКА (психологическая, раскрывающая, обобщающая, эмоциональная, иллюстративная, фоновая, «музыка от режиссера») — музыка, которую слышит только зритель (действующие лица ее якобы «не слышат» и на нее не реагируют). Источник этой музыки физически не находится на сцене и не подразумевается где-то рядом. Это музыка «внутренней», «духовной» жизни героев. У.м. вводится режиссером для создания эмоционального настроения какой-либо сцены, она помогает зрителю, активизирует его внимание, заставляет более остро воспринимать сценическое действие. Также У.м. влияет на эмоциональное усиление диалогов и монологов, характеризует действующих лиц, подчеркивает драматический конфликт.

УСТАНОВОЧНЫЙ ПЛАН – детально зарисованная завпостом или машинистом сцены схема установки всех декораций и реквизита на сцене (см. *также Завпост, Машинист сцены, Декорация, реквизит*).

ФАКТУРА (от лат. factura — делание, творение) **–** *театр***.** органолептическая и визуальная характеристика материала (цвет, плотность, шершавость, прозрачность и т.д.) применяющегося при разработке и изготовлении декораций и театральных костюмов.

ФАЛДИТЬ – см. ФАЛДЫ.

ФАЛДЫ (от нем. Falte — складка) **–** 1) складки и неровности на ткани задников, кулис, панорам и т.п., возникающие при ошибках подвешивания или фиксации; 2) деталь (нижняя раздвоенная часть) классического фрака или мундира (см. также *Задник, Кулиса, Панорама*).

ФАРТУК (нем. Vortuch, от vor — спереди, и Tuch – полотно) **–** *театр. сленг*. разновидность падуги, подвешивается над антрактным занавесом в случае заметности механизмов самого занавеса (см. также *Падуга, Антрактный занавес*).

ФЕРМА-ДОРОГА – *театр***.** механическое приспособление для открывания-закрывания антрактного занавеса. Выполнено в виде жестких (металлических или деревянных) направляющих полозьев, расположенных вдоль портальной арки и обеспечивающих перемещение прикрепленных к ним роликовых кареток с закрепленным на них занавесом(см. также *Каретка роликовая, Занавес*).

ФОНОГРАММА (от гр. phone — звук и gramma — запись) — запись звука (музыки, голоса, шума и т.д.), сделанная на магнитофонной пленке, диске для работы над спектаклем, представлением, выступлением на эстраде. Фонограмма бывает — плюс или минус (с голосом или без него).

ФОНОТЕКА (от гр. phone – звук и theke – хранилище) — собрание, архив фонограмм, звукозаписей.

ФРАМУГА (пол. framuga, от нем. Formrahmen –ниша, проем) – *спец. театр.* дугообразно

изогнутый конец штанкета заднего плана, позволяющий «мягко» закруглить края задника для создания эффекта «горизонта».

ФРИЗ (фр. frise, от лат. frisium — вышивка) — 1) в архитектуре средняя часть антаблемента между архитравом и карнизом; украшается иногда орнаментами; 2) на артиллер. орудиях узкий кольцеобразный выступ; 3) сорт грубой шерстяной материи («фризовая шинель»).

ФРОНТАЛЬНЫЙ (от фр. front, от лат. frons, tis — передняя часть) — обращенный лицом к зрителю. Понятие «фронтальная мизансцена».

ФУНКЦИИ МУЗЫКИ В ТЕАТРАЛИЗОВАННОМ ПРЕДСТАВЛЕНИИ – социальная, воспитательная, эстетическая, драматургическая, конструктивная, монтажная, организационная, коммуникативная, развлекательная, отражательная и др. Музыка в театрализованном представлении делится на 4 вида: условную-режиссерскую, сюжетно-номерную (внутри номера, эпизода), монтажную и фоновую.

ФУНКЦИИ РЕЖИССЕРА (В.И.Немирович — Данченко) — 1. Режиссер — толкователь; он же показывающий как играть; так что его можно назвать режиссером-актером или режиссером-педагогом (режиссер — педагог); 2. Режиссер — зеркало, отражающее индивидуальные качества актера (режиссер – творец); 3.Режиссер — организатор всего спектакля (режиссер – организатор).

ФУРКА, ФУРА (нем. Fuhre, от furhen – вести груз) **–** низкие деревянные или металлические площадки (различных размеров и форм) на колесиках, предназначены для заготовки и перемещения декораций во время спектакля.

ХОДОВОЙ ГАРДЕРОБ (фр. garde-robe, от garder — беречь, и robe — платье) **–** *театр.* элементы сценических костюмов и бытовой одежды, наиболее часто используемых в подборе (см. также *Подбор, Театральный костюм*).

ХУДОЖЕСТВЕННО-ПОСТАНОВОЧНАЯ ЧАСТЬ — совокупность театральных цехов, в которых создаются декорации и сценические эффекты, бутафория и костюмы актеров. Обычно в состав художественно-постановочной части входят: — машинно-декорационный цех; — реквизиторский цех; — костюмерный цех; — гримерный цех; — бутафорский цех; — светотехнический цех; — звукотехнический цех; — пошивочный цех; — слесарный цех; — столярный цех и др.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ПЕРСОНАЛ ТЕАТРА — группа сотрудников театра, выполняющая работы, относящиеся к производственно-творческой деятельности театра.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ РУКОВОДИТЕЛЬ ТЕАТРА — организатор всего комплекса творческой и производственной деятельности театра. Х.р.: отвечает за творческие и экономические результаты работы театра; обеспечивает художественное качество репертуара; определяет готовность спектаклей и принимает решения об их публичном исполнении.

ХУДОЖНИК – ИСПОЛНИТЕЛЬ – художник, специалист, непосредственно выполняющий оформительские заказы художника-постановщика и режиссера.

ХУДОЖНИК-ПОСТАНОВЩИК – главный художник спектакля, специалист, разрабатывающий основные оформительские концепции и решения спектакля, согласно режиссерскому замыслу, часто в непосредственном соавторстве с режиссером-постановщиком. Х.п.: представляет художественному совету эскизы декораций и костюмов, а также рабочие макеты оформления; готовит для художественно-постановочной части габаритные чертежи декораций мебели и бутафории (см. также *Режиссер-постановщик*).

ЦВЕТ — Один из признаков объективной реальности, присущий окружающим объектам и воспринимаемый человеком как осознанное зрительное ощущение. Цвет несветящихся предметов обусловлен следующими факторами: окраской предметов свойствами их поверхности оптическими свойствами источника света и среды, через которую свет распространяется свойствами зрительного анализатора и психофизическими процессами зрительного восприятия.

ЦВЕТА ДОПОЛНИТЕЛЬНЫЕ — цвета дополнительные (к основным — синему, зеленому и красному) — желтый, пурпурный, голубой. Сумма дополнительных цветов дает черный цвет.

ЦВЕТА ОСНОВНЫЕ — цвета синий, зеленый, красный. Сумма основных цветов дает белый цвет.

ЦВЕТА РАМПЫ – группы световых ячеек рампы имеющих изолированную систему включения-выключения. Выделяют «белую», «красную» и «синюю рампу». Названия «белая», «красная» и «синяя рампа» условны (не связаны напрямую с цветом светофильтров) и имеют лишь техническое определение групп ячеек рампы (см. также *Рампа).*

ЦВЕТА ХОЛОДНЫЕ — зеленые, голубые, фиолетовые.

ЦВЕТНЫЕ ШКАЛЫ — наборы различно окрашенных образцов, используемые для визуального контроля цветовоспроизведения при съемке на цветные фотоматериалы.

ЦВЕТОВАЯ ГАММА — ряд цветов, преобладающих на рассматриваемом объекте или его изображении и определяющих его колорит и тональность.

ЦВЕТОВАЯ КОРРЕКЦИЯ — приближение цветовых сочетаний на изображении к визуально воспринимаемым (привычным) сочетаниям на исходном объекте или его зрительном образе.

ЦВЕТОВОЙ КРУГ – *спец.* художественный оформительский прием, где все цветовые решения (включая и декорации и костюмы героев) размещаются циркулярными рядами на картонном круге небольшого диаметра (от светлых и ярких в центре, до темных и матовых по периферии), тем самым создавая общую, легко корректируемую, цветовую гамму всего спектакля.

ЦВЕТОВОЙ ТОН — один из трех атрибутов цвета, обусловленный в человеческом сознании окраской предмета определенным типом пигмента, краски, красителя.

ЦВЕТОВЫЕ ШКАЛЫ OSA — ряд цветовых карточек (5×5 см), воспроизведенных акриловой *краской* на блестящей поверхности. *Шкалы* разработаны Американским оптическим обществом (OSA) и включают 558 *цветов*, 424 набора *карт,* 398 *равноконтрастных цветовых шкал*. Для каждого цвета имеется 12 соседних цветов, которые отличаются от него на одну и ту же воспринимаемую величину и в *модели цветового пространства* располагаются от него на равном расстоянии. Для восприятия образцов рекомендуются следующие условия: угол зрения 100, *стандартный источник излучение* D_{65}, нейтральный серый *фон*.

ЦЕХ МЯГКИХ ДЕКОРАЦИЙ — театральный цех, в котором: — шьют задники, кулисы, падуги, скатерти, чехлы на мебель и т.п.; — делают аппликационные декорации на тюле и гардинной сетке; — плетут специальную сетку "жучок", которая хорошо держит форму и служит основой для аппликаций; — обивают мебель и т.д.

ЦЕХ ТЕАТРАЛЬНЫЙ (сценический) – техническое или поделочное подразделение театра, обеспечивающее практическую реализацию режиссерского замысла на сцене. Выделяют машинно-декорационный цех, мебельно-реквизиторский цех, электроцех, костюмерный цех, гримерный цех и т.д.

ЦИФРО-АНАЛОГОВЫЕ ДИММЕРНЫЕ БЛОКИ – это, по сути, комбинация цифро-аналогового преобразователя (демультиплексора) и аналогового диммера. Такой подход, несмотря на более сложную схему техники, позволяет сделать силовой блок универсальным, который в зависимости от управляющего сигнала может работать как цифровой или аналоговый диммер.

ЦИФРОВЫЕ ДИММЕРНЫЕ БЛОКИ – разновидность диммера, профессиональные и современные регуляторы мощности. Управляющим сигналом здесь является цифровая последовательность, изменяющаяся по определенному протоколу. В шоу-технике используется протокол управления DMX512, позволяющий одновременно передавать информацию о состоянии 512-ти диммерных каналов, каждый из которых имеет 256 градаций яркости. Основой цифрового диммерного блока является микропроцессор, преобразующий по определенному алгоритму цифровую информацию в сигналы управления тиристорами, коммутирующими нагрузку. Предназначенные для работы в комплекте с цифровыми пультами управления светом и другими приборами, работающими по этому протоколу (сканеры, колорченджеры, «головы») цифровые диммеры являются очень гибким и интересным инструментом в руках художника по свету.

ЧЕРНОВОЙ ПЛАН – предварительные наброски (режиссера, художника-постановщика) плана размещения декораций, реквизита и сценической аппаратуры конкретного спектакля, которые в последствии проверяются и корректируются с помощью выгородки, а также первичных монтировочных репетиций (см. также *Выгородка, Монтировочная репетиция*).

ЧЕРНЫЙ КАБИНЕТ – *театр***.** специальный комплект одежды сцены (сшитый из черной

ткани, чаще черного бумажного бархата), состоящий из кулис, падуг, задника и боковиков (см. также *Одежда сцена, Кулиса, Падуга, Задник, Боковик*).

ЧЕТЫРЕХРУЧЕЙНЫЙ РОЛИКОВЫЙ БЛОК — одна из разновидностей блока, состоящего из металлического или пластмассового ролика с четырьмя продольными бороздками и пропускающего через себя четыре троса одновременно. Применяется в театре при конструировании и изготовлении штанкетного подъема (сборный блок тягового механизма).

ЧЕТЫРЕХЦВЕТНАЯ СИСТЕМА ОСВЕЩЕНИЯ – универсальная, принятая в культурно-развлекательных учреждениях (в том числе театрах), система деления цветовых потоков на четыре основных цвета: красный, синий, желтый, белый. Смешивая их, дополнительно можно получить все цвета спектра.

ЧИСТАЯ ПЕРЕМЕНА – *спец. театр***.** быстрая, отрепетированная, слаженная бесшумная перестановка декораций и реквизита во время спектакля или в антракте (см. также *Антракт*).

ЧУВСТВО КОСТЮМА – *театр. сленг.* выявление актером в процессе подбора, актерских репетиций, подгонки, гримировки и пр., характерности и стиля костюма играемого персонажа. В широком смысле — умение правильного (согласно эпохе, стилю, этикету) ношения костюма.

ШАБЛОН (нем.Shablone, от фр. enchantillon – проба) – 1) образец, контур, очертание по которому изготавливаются однородные изделия; 2) инструмент для проверки правильности формы и размера готовых изделий; 3) чертеж какой-л. детали в натуральную величину; 4) в широком смысле – однообразие. В искусстве существует понятие «шаблон мысли» — означает банальность, стереотипность, штамп, похожесть.

ШИРМА (нем. schirm — защищать, заслонять) – складная или статичная перегородка, в виде рамы обтянутой материей или обклеенной бумагой. Используется в театре как система специальных стенок для организации на сцене композиции различной формы и размера. Ш. один из самых простых и конструктивно эффективных элементов выгородки (см. также *Выгородка*).

ШПАЛА (от гол. spalk – подпорка) – 1) *спец. театр*. толстая доска поставленная «на ребро» и прочно прикрепленная к театральному станку. Поверх Ш. укладываются деревянные щиты, строится балюстрада. Используется для изготовления декорации – действующего балкона; 2) деревянный или бетонный брус, уложенный поперек ж/д полотна, как опора для рельсов.

ШПУНТ (пол. szpunt , от нем. spund – выступ) – 1) *спец. театр*. элемент подъемного штанкетного механизма — направляющая рейка, прикрепленная к боковой стене сцены для удержания калкаша и контргрузов подъемного штанкетного механизма; 2) продольный выступ или паз для соединения досок, брусьев, блоков и др.; 3) специальная пробка для закрывания бочек с пивом или вином (см. также *Калкаш, Контргруз, Штанкетный механизм*).

ШТАБЕЛЬ (нем. Stabel) – *спец. театр*. элементы декораций, уложенные в необходимой последовательности и рядности на арьерсцене, в закулисном пространстве, в сценических карманах для наиболее чистой перестановки в спектакле (см. также *Чистая перемена*).

ШТАНКЕТ, ШТАНКЕТА (от нем. stange – стержень) **–** элемент подъемного штанкетного механизма **—** деревянная или металлическая подвижная горизонтальная штанга, подвешенная на тросах и предназначенная для крепления элементов одежды сцены и декораций (см. также *Штанкетный механизм, Одежда сцены, Декорации***).**

ШТАНКЕТНЫЙ ПОДЪЕМНЫЙ МЕХАНИЗМ – динамическое тросово-блочное приспособление, состоящее из штанкета, тросов, роликовых блоков, противовесов и предназначенное для монтажа элементов одежды сцены и декораций .

ШТРОПКИ – короткие отрезки веревок (30-50 см), предназначенные для фиксации к штанкетам отдельных элементов одежды сцены, декораций, а также фиксации к клямурам оттяжных веревок (см. также *Штанкет, Клямур, Оттяжная веревка, Одежда сцены*).

ШУМОВАЯ БРИГАДА – *театр*. рабочие сцены обслуживающие шумовые приборы и приспособления (шумовые машины). Располагаются чаще всего в трюме сцены или на арьерсцене (см. также *Трюм, Арьерсцена, Шумовая машина*).

ШУМОВАЯ МАШИНА – *спец. театр*. несложный по конструкции звуковой прибор или аппарат, имитирующий какой-л. реальный звук (лязг засова, цокот копыт, раскат грома, скрип

двери и т.д.). Применяется для создания сценических шумов, управляется специально обученным участником «шумовой бригады», размещенным (согласно шумовой партитуре) в сценическом трюме, позадиарьерном пространстве, закулисном пространстве и т.п. В настоящее время Ш.м. практически не применяются.

ШУМОВОЕ ОФОРМЛЕНИЕ – включение в сценическое действие различных театральных шумов, а также таких звуков, как пение птиц, крики животных, колокольный звон, гул моторов, цокот копыт и т.п., т.е. воспроизведение на сцене звуков окружающей жизни, соответствующих действию пьесы. Шумовым оформлением занимается звукооформитель или постановочная часть театра. При использовании шумовых машин исполнителями являются участники специальной шумовой бригады.

ЭЛЕТРООСВЕТИТЕЛЬ – специалист театра, обслуживающий осветительную аппаратуру сценической площадки и зрительного зала. Принимает активное участие в ведении световых и монтировочных репетиций, а также спектаклей.

ЭСКИЗ ТЕАТРАЛЬНЫЙ (фр. esquisse — набросок) — плоскостное двухмерное изображение (по ширине и высоте) сценического пространства, преображенного в соответствующее данной пьесе место действия. Эскиз в оформительском решении спектакля может иметь разное значение. В одном случае он лишь намечает образ, определяя основные особенности планировки, колорита, цвета, и требует дальнейшей дополнительной разработки в объеме макета. В другом – служит подробно проработанным рабочим планом оформления спектакля и существенно дополняет макет. В третьем случае приобретает характер самостоятельного художественного произведения, несущего сценический образ (см. также *Макет, Эскиз-картина*).

ЭСКИЗ-КАРТИНА (от *эскиз*) – высокопрофессионально выполненный эскиз (чаще всего на холсте, с применением масляных и др. красок), приобретший характер самостоятельного художественного произведения, несущего сценический образ будущего спектакля.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Акимов Н. О театре. Л.–М., «Искусство», 1962.

Ахрамови Ч., Богомолова М. Синтетические материалы в театрально–декорационном искусстве. М., ВТО, 1963.

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

Базанов В.В. Работа над новой постановкой. (Технология оформления спектакля). С.–Пб., 1997

Базанов В.В. Техника и технология сцены. Л., 1976

Базанов В.В. Техника изготовления театральных декораций. М.–Л., «Искусство», 1961.

Барков В. Единая конструкция декораций многокартинного спектакля на малой сцене. «Театр», 1956, № 2.

Барков В. О сохранности декораций. «Театр», 1950, № 11.

Березкин В.И., Искусство оформления спектакля, М., 1986

Бобылев Ю., Распопов Р. Некоторые советы по устройству и оборудованию малой сцены. «Молодежная эстрада», 1959, № 4.

Бронников А.А. Осветительное оборудование сцены. – М., 1961

Бронников А.А. Осветительное оборудование сцены. М., 1961

Бронников А.А. Театральные световые эффекты. М., 1962

Быков В.Е. Архитектура открытых театров. М., 1954

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

Быков В.Е. Театр. /В кн.: Энциклопедия современной техники. Т. 3, М., 1965

Виноградов В.М. Театральные здания вчера, сегодня, завтра. М., 1971

Гнедовский С.В. Малые залы в современной театральной архитектуре. – «Сценическая техника и технология». 1976, № 2

Гольцов А. Грим. М., ВТО, 1961.
Ерошенков И.Н. Культурно–досуговая деятельность в современных условиях.– М.: НГИК, 1994
Завадский Ю. Работа режиссера с художником и композитором.— В кн. «Режиссер в советском театре», М., «Искусство», 1940
Захаржевская Р. Костюм для сцены. М., «Советская Россия», 1967.
Извеков Н.И. Искусство художника–осветителя. Л., 1940.
Исмагилов Д.Г., Древалева Е.П., Театральное освещение, Москва, Док Медиа», 2005
Каверин Ф.Н. Техника работы на малой сцене. М., 1936.
Килпатрик Д. Свет и освещение. – М., 1988
Киреев П.Ф. Художник и спектакль на малой сцене, М., 1969
Козюренко Ю.И. Основы звукорежиссуры в театре: Учеб. пособие для театр. учеб. заведений. – М.: Искусство, 1975
Культурно–досуговая деятельность: Учебное пособие / Под ред. Жаркова А.Д., Чижикова В.М. – М.: Издательство МГУК, 1981
Листовский В.В. Пути развития сценографической науки. – Сценическая техника и технология. 1977, №3.
Лотман Ю. М. Семиотика сцены. – «Театр» 1980. № 1
Марголин Л.М. Музыка в театрализованном представлении. – М.: Советская Россия, 1981.
Михайлова А.А., Образ спектакля. М., 1978
Новаторов В.Е. Организаторы досуга. – М.: Сов. Россия, 1987
Пейль В. Свет на сцене. М., 1966
Попов В.А. Звуковое оформление спектакля. М., 1953.
Рывин В.Я. Конструирование и расчет театральных декораций. Л., 1982.
Рывин В.Я. Устойчивость театральных декораций. Л., 1987
Смелков Ю.С. Малая сцена. М., 1984.
Таиров А.Я. Записки режиссера, статьи, беседы, речи, письма. М., 1970
Трембач В.В. Световые приборы. М., «Высшая школа», 1990
Ушаков А.Л. Оформление спектакля на малой сцене. М. «Известия», 2009.
Ушаков А.Л. Словарь театрального режиссера. Екатеринбург. «Типография», 2012
Шабурова М.П. Сценическая кинетика. Под редакцией Шабурова М.П М., 1987.
Шверубович В.В. Режиссер и оформление спектакля, «Советская Россия», М., 1965
Шеповалов В.М. Сценография – пространственное решение спектакля. «Сценическая техника и технология», 1981, № 5
Шеповалов В.М. Сценография в художественной целостности спектакля. Автореферат дис. на соиск. уч. ст. канд. искусствоведения, Л., 1986
Эткинд М.Г. О диапазоне пространственно–временных решений в искусстве театральной декорации (опыт анализа творческого наследия советской театральной декорации). – В кн.: Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Л., 1974