

ТЕАТР КАК ИСКУССТВО

Ешмуратова Анар Карибаевна

докторант, Казахская Национальная академия Искусств им. Т. Жургенова, Республика Казахстан, г. Алматы

Theatre Art

Anar Eshmuratova

doctoral student, The Kazakh National Academy of Arts. T. Zhurgenov, Republic of Kazakhstan, Almaty

Аннотация. Театральное произведение – спектакль – это особым образом организованное сценическое действие, разворачивающееся как во времени, так и в пространстве. Пространственно-временные искусства называют также синтетическими, так как они включают в себя несколько видов искусств и синтез в них может рассматриваться как особый тип художественного творчества. Театр как искусство, существуя по собственным законам, обладает рядом специфических характеристик.

Abstract. The theatrical work - a play - a specially organized stage action unfolding both in time and in space. Spatiotemporal arts are also called synthetic because they include several arts and their synthesis can be considered as a special type of art. Theatre as an art, existing by its own laws, has a number of specific characteristics.

Ключевые слова: режиссер; композитор; художник; актер; театр; музыка; спектакль; хореография; драматургия; изобразительное искусство.

Keywords: producer; composer; artist; actor; theater; music; performance; choreography; dramaturgy; art.

Театр, наряду с хореографией, кино, телевидением, эстрадой, относится к пространственно-временным видам искусства. Театральное произведение – спектакль – это особым образом организованное сценическое действие, разворачивающееся как во времени, так и в пространстве. В природе театра заложена необходимость непрерывного творческого воспроизведения. Вне воспроизведения сценическое искусство вообще существовать не может, и в этом заключается его определённая ограниченность. Спектакль не сохраняется в качестве материального памятника культуры, он не приобретает овеществлённого выражения. Технические средства позволяют снять спектакль на видео, но при этом он теряет свои сущностные признаки и обаяние. Произведения сценического искусства живут лишь до тех пор, пока идёт спектакль, пока не прекращается творческий процесс, и умирают вместе со своими создателями.

В отличие от неисполнительских искусств, в театре материал для творчества – не отчужденные от творца краски или звуки, а сам актёр, его психика, темперамент, тело,

голосовой аппарат и т. д. «Материал, которым пользуешься, чтобы создавать этих воображаемых людей (после спектакля их сбрасываешь с себя так же легко как с руки перчатку), – твоя собственная плоть и кровь», – пишет об актёре немецкий режиссёр П. Брук [1, с.27]. Поэтому актёр в театре всегда является и исполнителем, и творцом одновременно.

Пространственно-временные искусства называют также синтетическими, так как они включают в себя несколько видов искусств и синтез в них может рассматриваться как особый тип художественного творчества. Особенность этих искусств заключается в том, что вне художественного сплава, органично объединяющего различные искусства, они в принципе существовать не могут, поскольку синтез лежит в самой их основе, и театра в том числе. В соединении видов искусства основное значение имеет художественная доминанта базового вида искусства, которая определяет конструкцию вновь возникшей структуры. В театре конфликт характеров, их развитие раскрывается через действие. Именно театральное действие является основным конструктивным элементом драматического театра, его художественной доминантой. Только через действие возможно адекватное выявление характера.

Поскольку действие как художественная доминанта театрального искусства имеет принципиальное значение для синтеза искусств в нём, то, следовательно, базовым видом в синтезе выступает драматическое искусство. Так, в современном спектакле подчас используются выразительные средства едва ли не всех других видов искусства: музыки, живописи, скульптуры, архитектуры, прикладного искусства и даже кино, но это вовсе не означает, что театр соединяет в себе возможности этих искусств. Существовая в структуре единого художественного целого – сценического образа спектакля – они приобретают в нём новое, театральное качество, утрачивая вместе с тем свою собственную художественную автономность, становясь не просто слагаемыми определённой суммы, а компонентами качественно иного, органического единства, подчиненного законам сцены. «Художественные синтезы ценны, поскольку они создают атмосферу для полного выявления возможностей доминирующего в нём вида искусства», – пишет теоретик театра В. Е. Хализев [12, с.228]. Театр во всех своих сочетаниях стремится к достижению органического синтеза.

При взгляде на эволюцию театра можно увидеть, что в целом она заключалась в переходе от локального использования смежных искусств ко все более органической их целостности. Театр легко вступает в органический синтез со «старыми» искусствами – традиция, возникшая еще во времена античного театра и сохраняющаяся в настоящее время. Из этих традиционных видов искусства непосредственный прямой синтез у театра с живописью, музыкой, пантомимой, архитектурой и прямая жёсткая связь с литературой. Однако, как бы ни использовались в драматическом искусстве элементы других видов, прямо или на контрасте, они всегда подчинены художественной доминанте сценического искусства. Каждый вид искусства носит свой вклад в театральный синтез.

Драматургия. Театр часто называют искусством сценической интерпретации драматической литературы, что говорит о ключевой позиции драматургии в театральном искусстве. Первооснова спектакля, его «ноты» – это текст пьесы, дающий слова актёрам и схему поведения персонажам. Тем не менее, на протяжении последних столетий драма имеет в искусстве как бы две жизни – сценическую и собственно литературную. Пьесы, в большей своей части предназначенные для театра, могут жить полной жизнью в книге, являясь важнейшей разновидностью собственно словесного искусства. Поэтому драматургия является предметом изучения одновременно и литературоведения, и театроведения.

Пьеса считается одним из самых трудных жанров литературного творчества. В поэзии или прозе фантазия писателя ничем не ограничена, здесь допустимы любые отступления, описания, вольный полет воображения, в драматургии же свои особые требования и законы, которые диктует литературе действенная природа театра.

Рамки пьесы ограничены определенным количеством страниц текста, события предельно спрессованы: то, что в жизни занимает длительные отрезки времени, на сцене протекает за два – три часа. Отсюда требование лаконизма, значительность каждого слова. Судьбы людей, как правило, предстают в столкновениях, конфликтах. В пьесе отсутствуют подробные описания природы или окружающей обстановки, прямые характеристики переживаний и

чувств героев – всё это должно угадываться через диалоги и непосредственное общение персонажей. Но какими бы высокими литературными достоинствами ни отличались драматургическое произведение, подлинную жизнь (за редким исключением) оно получает только на сцене, обогащенное режиссёрским талантом, в живом актёрском воплощении.

Музыка в драме развивалась от хора в античном театре, музыки в средневековых мистериях и в комедиях дель арте, музыкальной декламации в театре классицизма – до увертюры к драматическим спектаклям и музыкальных эпизодов в театре XIX в. С появлением в XX в. режиссёрского театра на драматической сцене возникает новое единство: вдохновлённый режиссёрской волей мир драмы, в котором музыкальное оформление сливается со всеми элементами спектакля.

Первоочередная режиссёрская задача, связанная с музыкальным оформлением, – стремиться к органическому соединению музыки и драматургии, к тому, чтобы музыка своими специфическими средствами наиболее полно выражала идею спектакля, не подменяла актера, а помогала ему, организуя внутренний ритм действия.

Возникновение музыки в спектакле, как правило, подготавливается всем ходом развития действия, вскрывая психологические моменты того, что происходит в жизни персонажа, но не выявлено другими элементами спектакля. Выдающийся русский композитор С. С. Прокофьев, создававший музыку к драматическим спектаклям В. Э. Мейерхольда и А. Я. Таирова, по этому поводу говорил: «Музыка в драматическом спектакле должна появиться там, где она усиливает впечатление, и не должна звучать там, где драматическое действие может обойтись без неё» [7, с. 219].

Драматический спектакль – художественное целое, в котором звуковое и пластическое решения имеют равную эстетическую ценность и слиты в единую партитуру, где каждый элемент, от шуршания платья до звучания оркестра, обладает театральной значимостью.

В драме музыка несёт, конечно, меньшую художественную нагрузку, чем, например, в опере, но, тем не менее, она способна раскрыть эмоциональный и смысловой подтекст спектакля, создать необходимое настроение. Сильнейшим образом влияя на эмоциональную сферу зрительского восприятия, музыка помогает понять внутреннее состояние героев, подчеркнуть ритм, атмосферу и характер действия.

Изобразительное искусство. Изобразительное оформление спектакля служит задаче создания сценической иллюзии или обозначения места действия и по мере своего развития приобретает все более отчётливо выраженную образную нагрузку. Его формы достаточно многообразны – от полного жизненного подобия декораций до прямой символики. В ходе своего исторического развития чисто декорационное обрамление театрального действия постепенно перерастает в сценографию – сложный образный строй спектакля.

Сегодня сценография представляет подлинный органический синтез архитектуры, живописи, графики, фотографии, скульптуры. В современном театре существует три основных направления развития сценографии. Во-первых, пришедшее из старого театра декорационное оформление спектакля, которое, как правило, сосредоточено на создании общего фона и места действия пьесы. Подобное оформление в равной мере работает на пьесу и имеет самостоятельное значение как произведение искусства. Во-вторых, новое направление сценографии связано с обретением ею во второй половине XX в. статуса самостоятельного вида искусства. Это так называемое концептуальное направление, отличающееся тем, что художник средствами видов искусства, входящих в сценографию, выражает свою концепцию спектакля. Третье направление – это функциональная сценография. Функциональность возникающих перед зрителем деталей оформления (в том числе и откровенно бутафорских, даже просто изображенных, нарисованных или написанных) определяется их необходимостью для происходящего на сцене действия; при этом оформление образно выражает художественный смысл постановки. Английский режиссер Г. Крэг и швейцарский художник А. Аппиа впервые предложили этот принципиально новый взгляд на природу оформления спектакля в самом начале XX в. Развитие в театре функциональной сценографии, происходящее на протяжении всего XX в., диктуется действием как художественной доминантой сценического искусства, поскольку цельный спектакль рождается лишь в том

случае, когда творчество художника подчинено режиссерскому замыслу.

Последние годы театра наделил художника театра обязанностями со-постановщика, поскольку сценография очень многое определяет в трактовке замысла спектакля, восприятия его зрителем, диктует меру условности и конкретности места действия и пространства. Об этом же пишет в своей книге режиссёр московского театра «Ленком» М.А. Захаров: «Сценограф будущего окончательно завершит свое историческое превращение из иллюстратора-оформителя в режиссёра-сценографа» [5, с.180].

Архитектура взаимодействует со сценическим искусством по двум направлениям: как элемент сценографии спектакля и как помещение, среда, в которой происходит театральное представление, включающее экстерьер и интерьер здания, устройство фойе, зрительного зала, конструкцию сцены. Театральное здание являет собой, как правило, структуру замкнутого типа, изолирующую от внешнего пространства, переступая порог которой зритель попадает в иной мир. Поэтому архитектор, создавая определённый пространственный порядок, окружающий зрительный зал, помогает зрителю адаптироваться к иному способу существования, психологически настроиться на общение с театральным искусством.

Немецкий композитор-романтик Р. Вагнер в середине XIX в. мечтал о здании, построенном так, чтобы человек в нем стал «объектом искусства для самого себя». Часть своих идей он воплотил в своем театре в Байрейте, построенном по его плану архитектором О. Брюквальдом в 1876 г. В нем впервые ярусный театр был заменён зрительным залом в виде амфитеатра и оркестр был опущен ниже уровня пола в зрительном зале. Идеи Р. Вагнера пытались реализовать в начале XX в. немецкий режиссер Г. Фукс и архитектор М. Литтман при постройке Мюнхенского художественного театра (1907), и которые, повторяя общую конструкцию античного греческого театра, дополнили её сценой, позволяющей совершать трансформации. По такой конструкции в России были построены Театр им. Вс. Мейерхольда в Москве, ТЮЗ им. А.А. Брянцева в Санкт-Петербурге, Областной драматический театр города Тулы и др. Но даже такая архитектура не позволяет добиваться полного единства спектакля и архитектурного комплекса, так как она исходит только из стремления лучше подать, максимально приблизить человека на сцене к зрителю.

Коренное различие театрального произведения и архитектуры, заключающееся в том, что первое воспринимается в динамике, а второе – в статике, обуславливает возникновение истинного синтеза между ними лишь в тех редких случаях, когда в архитектуре учитываются художественная доминанта и конструктивные средства сценического искусства, и архитектура становится настолько динамичной, что не вступает в противоречие с постоянно изменяющейся эстетикой театра. Примером может служить новое здание московского театра на Таганке, где от экстерьера и фойе до зала и сцены все подчинено задачам данного коллектива.

Экранные искусства. Помимо традиционных искусств, театр взаимодействует и с «новыми», не так давно возникшими искусствами. Но взаимоотношения у них достаточно специфические, до сих пор рождающие споры в среде теоретиков и практиков искусства.

Хотя и говорится о невозможности подлинного органического синтеза кино и телевидения с драматическим искусством, свойственные экранным искусствам приёмы (наплывы, крупные планы, затемнения, выявление внутреннего монолога), особенности мышления (монтаж, эпизоды, свободный перенос в пространстве и времени действия) оказали существенное влияние на современный театр. Многие из этих приёмов сегодня с успехом используются театральными режиссёрами, например: затемнения, внутренние монологи героев. Новое кинематографическое мышление изменяет зрителя, тем самым заставляя театр быть более подвижным, восприимчивым к современным техническим средствам. Но прямой синтез – включение кинокадров, телепередач, использование титров – применяется в театральной практике редко.

Театральные специализации. Театр следует рассматривать как область деятельности по созданию спектакля, как творческий процесс, осуществляемый представителями различных театральных профессий. Синтетизм театрального искусства проявляется в театральной деятельности как необходимость совместного творчества разных художников, обладающих

личностной уникальностью, свободой целеполагания и выбора, сознанием и самосознанием, ради создания целостного художественного произведения.

К. С. Станиславский говорил: «Сила театра в том, что он коллективный художник, соединяющий в одно гармоническое целое творческую работу поэтов, артистов, режиссеров, музыкантов» [10, с.254].

Драматург. Первоосновой театрального процесса является драматургия – особый жанр литературы, и поэтому труд её создателя – драматурга – во многом протекает по законам литературного творчества. Однако в отличие от других писателей, драматург уже на ранних стадиях работы должен видеть перед собой контуры будущего спектакля, причем не только общее сценическое решение пьесы, но и воплощение отдельных образов, изначально создавая свое литературное произведение как часть театрального искусства. Драматург Н. Арбузов отмечал, что «полезно писать роли, ориентируясь на определённых актеров. Образы становятся выпуклей, “детальней”, пластичней. ... Яркая актёрская индивидуальность помещает сфальшивить в тексте, нарушить цельность образа, удержит от пустой, лишней реплики» [8, с.337].

О значении языковых особенностей драматургии хорошо сказал писатель К. А. Тренёв: «Язык – главное специфическое оружие драматического произведения. Он должен быть исключительно лаконичен и содержателен, так как в пьесе часто в одной фразе должно содержаться то, что в рассказе потребовало бы целой главы. ... Особое решающее значение имеет в пьесе диалог. Чем лаконичнее и динамичнее ведётся диалог, тем лучше пьеса. Самое же главное в языке – это то, чтобы он выражал собой образ» [4, с.50].

Труд драматурга не ограничен работой за письменным столом. Фактически, как утверждает А. Н. Арбузов, драматург работает весь день. Ведь «для писателя бродить по улицам, общаться с людьми, наблюдать, размышлять... лежать вечером с книгой... – тоже работа. А как необходимо писателю бродить по картинным галереям, быть завсегдатаем на симфонических концертах! Это не только воспитывает его эстетический вкус, это учит его тоньше чувствовать звук, форму, краску, учит восхищаться, учит точно видеть и запоминать» [9, с.341]. Драматург постоянно впитывает в себя информацию, стремится быть осведомлённым о последних событиях литературной и театральной жизни. При исполнении этих условий создаются предпосылки к рождению новой пьесы, к раскрытию творческих возможностей драматурга.

Актёр. История мирового театра знает немало примеров, свидетельствующих о том, что сценическое искусство в прошлом не раз обходилось без тех или иных элементов, присущих современному театру, но нельзя указать ни на один период развития театра, когда он существовал без актёра. Актёр обладает определёнными психофизическими данными, более или менее устойчивым амплуа, техникой игры, но, прежде всего, он – носитель, выразитель и со-творец современного своему времени характера. Именно из сплава его собственного характера и характера драматического героя, в совместной работе с режиссёром рождается сценический персонаж.

Первый период работы актёра – это дорепетиционный, «застольный» период (разговорно-аналитический). Руководствуясь интуицией, знанием, вкусом, отталкиваясь от текста пьесы и заданий режиссера, актёр начинает создавать в своём воображении характер, образ. Для многих актёров в это время важно оживить для себя отображённую в пьесе эпоху по произведениям художников, композиторов, писателей. Для некоторых ещё важнее увидеть и услышать не героев автора, а его современников – тех, среди кого он жил, для кого творил. «Открытие, идея, образ есть результат бессознательной психологической деятельности. Но чтобы бессознательный взрыв произошел, нужно сознание до предела нагрузить конкретной информацией, относящейся к делу», – пишет актриса Алла Демидова. – Например, чтобы дать свою трактовку классической роли, мало изучить исторический материал, а для этого нужно действительно много времени потратить на книги...» [3, с.68,24].

Только после того, как образ сложится в конкретного, со своим характером и привычками, человека, начинается второй, действенно-аналитический период работы актёра – подчинение организма творческому замыслу. В это время идет та техническая работа, когда вырисовывается, уточняется и закрепляется рисунок роли, когда постепенно идет

привыкание к партнерам и корректировка «своего» замысла с общим замыслом спектакля, когда обсуждается костюм и обживаются декорации.

Третий период начинается тогда, когда вся проделанная над созданием образа работа снова уходит в подсознание. Начинается период, ради которого и существует актер – период игры на сцене. Вымышленный и утвержденный в нём на репетициях образ актёр через себя проецирует зрителю, при этом сохраняя различие между своим «я» и «я» перевоплощенным. «Эта особенность – в одно и в то же время творить и контролировать – и составляет отличительный признак сценического творчества», – пишет актёр В.Н. Давыдов [2, с.39].

Такая своеобразная работа требует от актёра наличия специфических профессиональных и личностных качеств. Творчество на глазах у зрителя, обращение сразу ко многим невозможно, если актёр не обладает особой выразительностью, выпуклостью действий и переживаний, их заразительностью. Условия публичного выступления требуют также от актёра самообладания и умения видеть себя со стороны. «Вероятно, актеру должны быть свойственны особая подвижность психологических состояний, легкость переключения с одного объекта творчества на другой, быстрота реакции» [6, с. 331]. Он сам, его внутренняя жизнь, сложность его взаимоотношений с миром и людьми, интеллект, его нравственные и культурные ценности – все это первичный источник актёрского творчества.

Режиссёр. Появление профессии режиссёра как самостоятельного художника в современном толковании относится к концу XIX в. Режиссура возникла из необходимости определённой интерпретации драматургии и организации усилий всего коллектива для раскрытия и осуществления в спектакле единого замысла. Развитие театра как синтетической структуры возможно лишь при всё большем усилении волевого режиссёрского начала, поскольку режиссёр является организующей силой театрального процесса. От его умения подчинить, не подавляя, своему замыслу работу всех создателей спектакля, зависит художественная целостность произведения.

Синтетизм театрального искусства, внутренние связи которого всё более усложняются, приводит к развитию режиссёрского универсализма. Многие современные режиссёры одновременно блестящие актеры, люди музыкально одарённые, к тому же сочетающие в одном лице режиссёра и сценографа. На таком режиссерском универсализме настаивал В. Э. Мейерхольд, причем не в качестве доброго пожелания, а как на первой необходимости жизни театра. Для театрального режиссёра многое является необходимым: чувство ритма, цвета, света, пространственно-пластическое видение, а также способность мыслить. «Для общих понятий и чувствований должен быть сильно развит интеллект и вся нервная система», – писал режиссер А. Эфрос [15, с.44].

Важнейшую роль в профессиональном мастерстве режиссёра играет умение конструировать спектакль на основе художественной доминанты этого вида искусства. Под знаком действия разворачивается вся деятельность профессионального мышления режиссёра – от восприятия жизни до создания образа спектакля. Режиссёрское мышление действительно по своей природе и синтетично по своему характеру. «Синтетизм образного мышления режиссёра основан на знании, любви и уважении к тем видам искусства, чьи произведения вовлекаются в сферу создания сценического образа. Он отражает сложную природу сценической образности, особенность театра как синтеза искусств», – подчёркивает искусствовед В. С. Шалимов [13, с.7].

Поэтому режиссёр должен быть знаком с принципами использования возможностей других видов искусства в театре, иметь представление об элементарных основах теории живописи, музыки, литературы, а также об истории отечественной и зарубежной художественной культуры. Кроме приобретения этих общих, базовых знаний режиссёр каждый раз, создавая новый спектакль, обязательно изучает конкретные новые материалы, необходимые в процессе творчества.

На этапе работы с пьесой режиссер знакомится с литературными источниками, которые помогают возникновению видения спектакля, более глубокому проникновению в идею произведения. Это могут быть исторические исследования, критическая и мемуарная литература, описание сценической истории постановок данной пьесы и т. д.

Создав в своем воображении ясную картину пьесы в целом, режиссёр обычно приступает к подбору изобразительных материалов. «Как часто можно видеть на рабочем столе режиссёра, готовящегося к постановке, репродукции с картин, книжные иллюстрации, семейные фотографии, модные журналы, иллюстрированные каталоги, старые журналы с хроникальными фотографиями – словом, все, что может хоть сколько-нибудь помочь ему в работе над пьесой», – пишет В.В. Шверубович [14, с. 14].

И только тогда, когда, наконец, стиль и характер спектакля, эпоха и среда ясны режиссёру, места действия определены, общие задачи каждой картины понятны, – тогда режиссёр достаточно подготовлен к выбору основных сотворцов спектакля и к работе с ними. Начинается репетиционный период, где вся проделанная режиссёром предварительная работа проверяется и конкретизируется другими участниками создания сценического произведения.

Композитор. Создавать музыку для театра – особое призвание: нужны врождённый дар и опыт, собственные «театральные университеты», склонности. Ведь в драматическом театре композитору приходится подчинить свою творческую фантазию ряду ограничений: и воле режиссера, и заданной теме, и строгому режиму времени, а часто даже индивидуальности того или иного актера. Если в XIX в. участие композитора в создании спектакля ограничивалось сочинением отдельных номеров (песня, инструментальная пьеса), то в современном спектакле он создает музыкальную драматургию, определяет характер, динамику, идеи сценического произведения. Поэтому композитор должен «слышать» зрелищность театра, шестым чувством догадываясь о своем месте, роли, значении в общем строе «сценической симфонии».

Крупные режиссёры недавнего прошлого предпочитали работать со «своим» композитором, близким по духу, созвучным по мироощущению. Для К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко таким человеком был И. Сац, для В. Э. Мейерхольда – Д. Шостакович. Эта традиция живет и сейчас: для Р. Стурua, главного режиссёра театра им. Ш. Руставели, постановка спектакля немыслима без постоянного соавтора композитора Г. Канчели. Музыка для театра – данная «специальность» для таких современных композиторов, как Г. Портнов, В. Дашкевич и др.

Подлинно театральный композитор – редкость. В таком жанре, как театральная музыка, один мелодический дар не спасает, здесь выдвигаются требования, с которыми не каждый сможет справиться, и среди них одно из самых необходимых – умение развивать музыкальную мысль и передавать в музыке «нерв» спектакля, тот подтекст, который часто и составляет главную мысль пьесы. Необходимы также достаточная музыкальная эрудиция и умение воссоздать по отдельным образцам облик чужой музыкальной культуры, а затем уже делать свободный перевод на свой музыкальный язык, исходя из конкретных задач пьесы. Искусствовед Э. Я. Яснец объясняет, почему не каждый композитор способен создавать музыку для театра: «Композитор в драматическом театре – это человек, которому внятен язык режиссёрской мизансцены, не чужд стиль декорационно-пластического “рассказа”, который отзывчив на актёрские переживания. ...Вот почему создавать подлинно театральную музыку дано не каждому. Но лишь тому, чья музыка обладает безоговорочной заразительностью, демократизмом языка и тем загадочным свойством, что определяется обычно словом “сценичность”» [16, с. 24].

Часто композитор заранее знакомится с пьесой, стараясь подробно оговорить с режиссером музыку: где она будет звучать, какого характера, сколько ее должно быть. Композитор присутствует на репетициях, чтобы точнее ощутить ритм будущего спектакля, найти ему соответствие в музыке; нередко работает с актёрами. Композитор создаёт музыкальную драматургию, которая существует параллельно сценической и сообщает музыке единство, собственную логику.

Художник. XX в. наделил художника театра обязанностями со-постановщика, художественное оформление спектакля усложнилось и даже получило новое название – сценография, а профессия художника театра, соответственно, стала называться «сценограф». Язык художника театра – это язык пластики, цвета, света, фактур. К. С. Станиславский говорил, что художник в театре должен обладать «большим талантом и знанием не только в области своей

специальности, но и в области режиссуры», а также уметь «приносить себя как художника в жертву общей идее постановки» [11, с. 198].

Сценографы – люди театра, им должны быть известны тайны актёрской психологии, они чувствуют и умеют подсказать чисто режиссёрские ходы, помогают создать обстоятельства, в которых рождаются неожиданные и необходимые спектаклю актерские находки.

В тесном сотрудничестве со сценографом работает художник по костюмам. Его задача – одеть актёра так, чтобы костюм помог ему почувствовать себя тем человеком, которого он играет. И в то же время цвета и фактура костюмов должны быть подобраны так, чтобы составлять единый внешний образ спектакля вместе с остальным оформлением.

Художник в театре предлагает определённую интерпретацию драмы, равно как и определённые условия игры для данной труппы в данном спектакле. Он устанавливает некие взаимоотношения между историей и современностью, равно как и между реальностью данных ему сценических условий и образным миром декораций.

Таким образом, анализ театроведческой литературы показал, что театр как искусство, существуя по собственным законам, обладает рядом специфических характеристик:

- произведение театрального искусства – спектакль – существует одновременно во времени и пространстве и способен восприниматься только в состоянии развертывания, а значит, не сохраняется в полном виде как материальный памятник культуры;

- основным изобразительным средством драматического театра является сам человек, его психологические и социокультурные особенности, что влечёт за собой неизбежную растворённость личности творца в произведении искусства;

- театральное искусство – это синтез различных искусств, подчинённых действию – художественной доминанте драматического искусства; входящие в новый художественный сплав искусства утрачивают свою собственную художественную автономность, подчиняясь законам базового драматического искусства.

Для создания полноценного спектакля в театре используются возможности различных видов искусства в следующих направлениях:

- музыка, способная влиять на эмоциональную сферу зрительского восприятия, помогает раскрыть внутреннее состояние героев, подчеркнуть ритм, атмосферу и характер действия;

- сценография, создающая оформление спектакля средствами живописи, скульптуры, архитектуры, диктует меру условности и конкретности места действия персонажей, участвует в создании их образов;

- средства архитектуры используются также для создания экстерьера и интерьера театрального здания, конструкции сцены;

- современный театр использует некоторые приемы кино и телевидения, учитывает новые особенности мышления, свойственные искусствам технического комплекса, но прямой синтез с экранными искусствами редко возникает в театральной практике.

Список литературы:

1. Брук П. Пустое пространство / Пер. с нем. М.: Книга по требованию, 2012. С. 27.
2. Давыдов В.Н. Рассказы о прошлом. М.: Искусство, 1962. С. 39.
3. Демидова А.С. Тени зазеркалья: Роль актёра. Тема жизни и творчества. М.: Просвещение, 1993. С. 68, 24.

4. Дейч А. Мы любим театр. М.: Искусство, 1960. С. 50.
5. Захаров М.А. Контакты на разных уровнях. М.: Центрполиграф, 2000. С. 180.
6. Рождественская И.В. Специальные актёрские способности // Наука о театре: Сб. статей. Л.: ЛГИТМиК, 1975. С. 331.
7. Прокофьев С.С. Материалы. Документы. Воспоминания / Сост. С. Шлифштейн. 2-е изд. М.: Музгиз, 1961. С. 219.
8. Советские драматурги о своём творчестве: Сб. статей / Сост. В. Пименов. М.: Искусство, 1986. С. 337.
9. Советские драматурги о своём творчестве. Указ. соч. С. 341.
10. Станиславский К.С. Моя жизнь в искусстве. М.: АСТ, 2009. С. 254.
11. Станиславский К.С. Моя жизнь в искусстве. Указ. соч. С. 198.
12. Хализев В.Е. Драма как явление искусства. М.: Искусство, 1978. С. 228.
13. Шалимов В.С. Проблемы специфики режиссёрского мышления: Автореф. дис. ...канд. искусствоведения: 17.00.01 М., 1988. С. 7.
14. Шверубович И.В. Режиссёр и оформление спектакля. 2-е изд. М.: Искусство, 2015. С. 14.
15. Эфрос А.В. Профессия режиссёр. М.: Искусство, 1993. С. 44.
16. Яснец Э.Я. Александр Колкер. Время. Судьба. Творчество. Л.: Сов. композитор, 1988. С. 24.