

# Сцена в свете софитов. Парадоксы профессии: художник, свет, театр

Е.А. ЗАЕВА-БУРДОНСКАЯ<sup>1</sup>, Ю.В. НАЗАРОВ<sup>2</sup>

<sup>1</sup>МГХПА им. С.Г. Строганова, <sup>2</sup>НОУ «Национальный институт дизайна», Москва  
E-mail: lenartt@gmail.com

*Свет – это мировоззрение.*  
Ф. Феллини

## Аннотация

Художник по свету сегодня становится одной из ведущих фигур в формировании концепции театральной сценографии. Светотехнологии с огромным потенциалом световых, цветовых и графических возможностей позволили профессии занять лидирующие позиции в пространстве любого объекта. Сегодняшняя ориентация всей визуальной культуры на зрелищность вкупе с авангардными разработками художников театра начала XX века сформировали основные художественные тенденции данного вида искусств. Сегодня модернистские находки прошлого дополнились инновационными мультимедийными технологиями. Зрелищные приёмы, отрабатываемые на эстрадных «шоу», серьёзно повлияли на отношение людей к сценическому пространству. Они сделали театральные постановки сверхдинамичными за счёт использования световых и медиа эффектов, существенно расширили палитру изобразительных и выразительных возможностей художника.

Новая парадигма света как активного инструмента формообразования позволила моделировать пространство с помощью светотехнологий. Свет на сцене стал формой, наделённой огромной эмоциональной силой, неразрывно связанной с драматургией постановки. При этом цель художника по свету в содружестве с художниками-постановщиками и художниками по костюму должна неизменно подводить зрителя к *катарсису*, и здесь немалая роль отводится инновационным светотехническим приёмам.

Подобные новации в театральном деле, естественно, потребовали внесения корректировок в программу подготовки универсальных по природе специалистов, необходимых в данной области. Профессиональное образо-

вание театрального светохудожника, помимо знаний технологии и основ сценографии, требует серьёзной академической художественной подготовки.

Методический опыт, приобретённый при обучении будущих дизайнеров на кафедре Средовой дизайн МГХПА им. С.Г. Строганова в области сценографии, может послужить наглядным примером использования новых проектных подходов к решению комплексных задач сценографии. В числе приёмов, используемых в учебном проектировании кафедры: методика средового подхода, метод сценарного моделирования с построением виртуальной проектной модели и метод концептуального проектирования.

**Ключевые слова:** художник по свету, светодизайн, сценография, синтез искусств, учебное проектирование, концептуальное проектирование, сценарное моделирование, катарсис, построение сценического пространства.

## 1. ВВЕДЕНИЕ

### 1.1. Основы современных тенденций театрального света

«Гаснет рампа – театра больше нет», – говаривал М. Булгаков. Свет – основа театрального действия, будучи встроенным в структуру сценографии на правах одного из главных действующих лиц. На выразительность театральной постановки влияет её синтетическая природа. Архитектурная-художественная-актерская-драматургическая-музыкальная модель спектакля оживает в визуальной партитуре, разыгрываемой по световому сценарию. Афоризм одного из самых востребованных сегодня театральных художников А. Мельника гласит: «Художник по свету должен «слушать глазами».

Новейшие тенденции современного синтетического театрального действия были заложены ещё в последней четверти XIX столетия Р. Вагнером в его версии «всенародной драмы». На основе национального эпоса драматургия опер великого композитора соединила музыку, изобразительное, прикладное искусство, ландшафт декораций и свет. Технические достижения и стилистическая подвижность «ар-нуво» создали новые жанры свето- и цветомузыки (А. Скрябин, М. Чюрлёнис). В. Мейерхольд синтезировал сценографию с авангардными футуристическими решениями в области графического дизайна, корни которого лежат в массовой культуре. «С помощью световой проекции режиссёр вводил в спектакли текстовые изображения лозунгов, призывов, броские названия эпизодов, реклам и т.д.» [1].

В эпоху «ар-деко» одновременно с поисками междисциплинарного синтеза намечается и обратный процесс – театральное зрелище само становится силой, инициирующей инновационные процессы в светодизайне и других видах визуального искусства. Основанием для возникновения подобных процессов стала глобальная переориентация культуры на рубеже XIX–XX веков с «изобразительности» на «выразительность», с «литературоцентризма» на «зрелищецентризм». «... Наша эпоха менее всего словесная... в XX в. мы сталкиваемся с «эхом» форм общения, сформированных на начальных этапах человеческой истории. Своё концентрированное выражение эти формы сегодня находят в зрелищном общении» [2].

Проект освещения интерьера, разработанный для французских океанских лайнеров «Париж» и «Нормандия» (1930-е), также был подчинён законам сценографии. По мысли Рене Лалика, сверкающие драгоценности посетителей корабельного ресторана и мерцающие световые колонны должны были ослеплять гостей и демонстрировать роскошь и красоту интерьера помещения (арх. Пэтон и Пэкон), превратив его в «версию последнего дня зеркального зала в Версале» [3].

Новые возможности позволили использовать экономически выгодные методы промышленного производства прессованного стекла. По сути, была создана новая сфера индустрии

архитектурного стекла большой толщины, сохраняющего свою прозрачность, блеск и матовую поверхность, иногда покрытую гравированным рисунком. Мистика образов подсвеченного прессованного рельефного стекла интерьерных декораций Лалика формировала драматургию, близкую по накалу к соборной литургии храма Св. Матфея (*St. Matthew*), известной как Стекланная церковь в Милбруке (о. Джерси, в составе Нормандских островов).

Театрализованная игра с интерьерным пространством породила новые формы и типы искусственного освещения: световые карнизы из стеклянных прессованных панелей с сечением в четверть круга и литым орнаментом на наружном изгибе. Впервые литые формы стекла, используемого для подвесных плафонов и люстр (дизайн Р. Лалика), создали необычный рассеянный свет, где потолок служил в качестве отражателя. Электрический свет создавал на плафоне эффект двух уровней – рельефов декора и фона (как продолжение «игры» с пространством и зрителем). По словам искусствоведа Г. Моури (1865–1943): «Это коммерческое искусство, прекрасно продуманное и понятное, что позволяет внедрять действительно современную и живую художественную ноту в оформление ... и в организацию и декор общественных зданий, таких как ... танцзалы, магазины, банки, театры, концертные залы и т.д. Это открыто несёт знак нашей сложной цивилизации, жаждущей элегантности, новизны, комфорта и роскоши» [3].

## 1.2. Фактор инновационных технологий в световой сценографии

Театр отличает от других видов синтетических искусств великая сила традиции. «Поиски и открытия художников театра начала XX столетия определили развитие мирового сценического искусства на многие годы вперёд. Современные технологии только развивают направления, заложенные десятки лет назад» [4]. Одно из них – поле эксперимента световой сценографии, которое продолжает обогащаться множеством инноваций, рождённых цифровой эпохой.

Кардинальная смена парадигм в световом искусстве превратила его из дополнения к предметно-простран-

ственной среде в подлинный инструмент формообразования и художественного моделирования. Возникли понятия «светопластика», «светоформа» и «светопространство» (Н.И. Щепетков) как самостоятельные проектные форматы, способные целиком охватить сценическое пространство. Подобная концептуальная установка явилась следствием предложенного английским исследователем К. Каттлом (*Christopher Cuttle*) поэтапного развития области деятельности светодизайнера, «определяющего основные темы, на которые направлены цели профессии. Предполагается, что целью первого этапа было обеспечение равномерного освещения в горизонтальном плане, ... второго этапа – создать освещение, отвечающее потребностям человека на основе визуальных характеристик. Это подводит нас к нынешней эпохе, поскольку ... второй этап не достиг своей цели ... Привычные представления об эффективности и результативности освещения перевёрнуты с ног на голову, и раскрывается совершенно другой взгляд на дизайн освещения ... Существенным отличием является переход от оценки света, распространяющегося в плане, к оценке *света, попадающего в глаз*. Такое изменение мышления может рассматриваться как предшественник третьей стадии профессии «освещения» [5], учитывающей эмоциональное состояние зрителя.

Театр XXI столетия изменил характер визуального восприятия сценического зрелища даже в сравнении с театром тридцатилетней давности. Сегодняшнему потребителю, пресыщенному избыточным по динамике медиарядом, часто не хватает эмоций и психологического накала в среде, решённой традиционной световой партитурой. Мы уже не мыслим себя вне элементов «шоу», принёсшего с собой в театр дополнительный элемент динамики. Сюда, безусловно, относится видео-мэппинг в виде 2D- и 3D-проекции (экраном выступают полупрозрачные сетки-занавеси, дым, поток воды и т.п.). Сюда же можно причислить лазерные инсталляции, голографические скульптуры, арт-объекты на основе цветоцветовой динамики и т.д., которые постепенно входят в сценическую драматургию. Телепроекции и концертные приёмы с их особыми световыми эффектами активно вплетаются в сценическое

действие. Их цель – эффективно воздействовать на эмоции зрителей, усиливать акценты, подчёркивать режиссёрские ремарки. Однако суггестивная природа света, заключённая «в непредсказуемой динамике световых потоков, воздействующих на нервные центры человеческого организма, таит много таинственных и неисследованных механизмов, призванных нести в разнообразных дозах столь необходимое театру гипнотическое начало» [6]. Учитывая мощное психологическое воздействие света на зрительскую психику, следует использовать грамотный подход и большую осторожность при организации светового сценического пространства.

Часто иллюзорное пространство становится аналогом романтического «выражения невыразимого», ставшего, наконец, подвластным художнику. Ещё И.Ф. Шиллер заметил, что, «... всё то, что чувствует наша душа в виде смутных, неясных ощущений, театр преподносит нам в громких словах и ярких образах, сила которых поражает нас» [7]. В моноспектакле «Человеческий голос» («Геликон-опера»), художник Р. Протасов, режиссёр Д. Бертман, (2019) в момент наивысшего эмоционального напряжения микрофон на сцене загорается ярким светом на время звучания арии в исполнении Т. Гвердцителли, символизируя «свет души» певицы (с эпохи Просвещения утвердилось признание равенства света и разума).

В спектакле «Ревизор» (Александринский театр, режиссёр В. Фокин, художник А. Боровский) для сочинения фантазмагорических, гиперболизированных, гротесковых, загадочных сюжетов и решения образного пространства Санкт-Петербурга, способного «закрутить, завьюжить, уничтожить», специально пригласили И. Эпельбаума из театра «Тень», а плоскостные декорации выполняли функцию экранной поверхности [8].

Мнение авторитетного режиссёра М. Захарова подтверждает художественный приоритет подобных эффектов. Мэтр признаёт, что «... свет призван служить катализатором всех актёрских процессов и даже детонатором возможного эмоционального взрыва, ведущего к *катарсису* – тому потрясению, ... ради которого люди, обременённые современной информацией, всё-таки ещё ходят в театр. Причудливо разработанная свето-



Рис. 1. Дизайн-концепция спектакля по произведению Г.-Х. Андерсена «Снежная королева». 2009 г. Курсовой проект. 5 курс. Программа «Специалитет». Автор: Малютенко Ю.А. Преподаватели: проф. Рузова Е.И., проф. Заева-Бурдонская Е.А.

вая партитура в талантливом сценографическом сочинении, объединяясь на единой энергетической основе с актёрским вдохновением, образует единое целое» [6]. Отвечая на вопрос, какова будет роль видеопроекции в оформлении оперных и драматических постановок в будущем, и не заменят ли проекторы традиционные декорации, Э. Роллер, художник по свету Цюрихской оперы (*известной своими инновационными светотехническими подходами в постановках – прим. авт.*), не колебался с ответом: «Всё зависит от замысла режиссёра и сценографических решений. Но я не думаю, что проекционные технологии полностью вытеснят театральные декорации» [9].

### 1.3. Особенности подготовки театрального художника по свету

Очевидно, что дальнейшее развитие двойственной художественно-технической световой партитуры спектакля имеет два измерения. Первое – это использование всё более широких и бесконечных по возможностям технических и технологических новшеств. Второе – подключение художественного воображения, в формировании которого не последнюю роль играет программа подготовки будущего специалиста. В этом и заключён феномен универсальности профессии театрального художника по свету, которая по сей день является для многих специалистов результатом случайного выбора. В реальности театральные вузы обучают студентов специальности «художник-технолог», но программа изобилует теоретическими дисци-

плинами в ущерб практическим. Данная ситуация характерна не только для художников по свету, но и для светодизайнеров вообще. По дисциплине «светотехника» «...нынешние студенты, подготовленные значительно лучше и разностороннее, нежели их сверстники 50 лет назад, по существу вынуждены начинать всё от «той же печки», что их отцы и деды», отмечают в своей публикации М.А. Канатенко и О.М. Михайлов [10].

Театр в силу своей консервативности и средневековой структуры сохранил цеховой принцип передачи навыков кадрового ремесла «от мастера – ученику». Оттого, что в профессии «нет образования, очень важно чувство школы... Не существует даже, что само по себе смешно, нормальной проектной школы театрального света» [11]. Распределение ролей «учителя» и «ученика» роднит театр с методикой художественного образования, где так же, как и в театре, миссия наставника продолжает определять качество профессиональных знаний и навыков студента, сохраняя актуальность авторского, свободного, творческого отношения к рабочему материалу. Благодаря эмоционально-художественному потенциалу нам по-прежнему интересны постановки великих художников театра: Е. Ганзбурга – художника по свету (ТЮЗ им. А. Брянцева, театр им. Ленсовета, БДТ, Александринский театр); О. Шейнциса – главного сценографа и М. Бабенко – художника по свету «Ленкома» («Юнона и Авось», «Поминальная молитва»); Д. Боровского, работавшего с режиссёрами МХАТа, Малого театра, Театра на Таганке, «Современника» и т.д. «Мощь

его сценографии ... макеты и эскизы, ... сам спектакль, ... превращения пространства, цвета, света, взаимодействия декорации с музыкой» [12], безусловно, говорят о синтетическом таланте художника. Не случайно в работах Д. Боровского просматривается академическая традиция «классики» стиливых аллюзий (опера Прокофьева «Игрок»), где «архитектурные первоисточники от высокого Ренессанса до стиля модерн даны в редакции конструктивиста» [12].

В своих «Уроках сценического освещения» Н. Фрейзер (*Neil Fraser*), куратор Технического факультета Королевской академии драматического искусства в Лондоне, перечисляя учащимся результаты, которые необходимо достигать с помощью сценического освещения, среди прочего выделил «настроение сцены и покорение специальными эффектами». Он отдавал приоритет инновационным и художественным подходам к проектированию: «на практике тестировать идеи, пробовать что-то новое, исследовать и творить, учиться у живописцев использовать свет и выстраивать композицию своих картин. Хорошими примерами могут стать творения Рембрандта, Караваджо или Дэвида Хокни» [13]. Магистерская программа знаменитой художественной Школы «Parsons» (Нью-Йорк) – мирового лидера в области театрального, архитектурного, интерьерного и выставочного освещения, а также проектирования и изготовления оборудования – предполагает «междисциплинарные варианты обучения, позволяющие студентам развить глубокое техническое и эстетическое понимание взаимосвязи между светом, архитектурой и дизайном интерьера» [14].

### 1.4. Учебное проектирование

Попробуем рассмотреть некоторые принципы использования театрального света и связанные с ними художественные возможности на примере учебных проектов кафедры «Средовой дизайн» МГХПА им. С.Г. Строганова. В 1906 г. К.С. Станиславский в «Настольной книге драматического артиста» писал: «Ни учебника, ни грамматики драматического искусства быть не может и не должно. В тот момент, когда станет возможным втиснуть наше искусство в узкие, скучные и прямолинейные рамки грамматики



Рис. 2. Дизайн-проект спектакля «Алладин» по мотивам сказки «Волшебная лампа Алладина». 2009 г. Курсовой проект. 5 курс. Программа «Специалитет». Автор: Шония Э. Преподаватели: проф. Заева-Бурдонская Е.А., проф. Рузова Е.И.

или учебника, придётся признать, что наше искусство перестало существовать» [15]. Тем сложнее путь к эксперименту, осуществляемому в учебных проектах в области сценографии. Выбранные методики проектирования обусловлены приданием творческому поиску полной свободы, сохранением уважения к позиции автора произведения, стремлением стимулировать художественные процессы при учёте фундаментальных композиционных и художественно-образных закономерностей построения сценического пространства.

## 2. МЕТОД ИССЛЕДОВАНИЯ

Принципиальной установкой театралью художника служит возможность говорить только о творческих принципах, а не об абстрактных универсальных методах формирования светового пространства сцены. В каждом случае это будет свой подход к проектированию, выбор которого зависит, в основном, от художественной задачи спектакля. Но в любом случае приоритет в проектом подходе остаётся за художественно-гуманитарной составляющей.

### 2.1. Методика средового подхода

Средовой подход – аналог системного подхода – стал основанием для анализа и разработки проектов сценографии, созданных в рамках курсового проектирования на кафедре «Средовой дизайн». Он базируется на важнейшей контекстуальной уста-

новке, адаптированной дизайном вместе с парадигмой постмодернизма в 1970-х. Контекст всегда предполагает диалог двух составляющих (по М.М. Бахтину): «текста-контекста» или «объекта» и его контекстуального «фона». Средовой подход изначально включает в себя на правах основной составляющей более сложную систему «проектируемой среды», являющуюся основанием для синтеза искусств и использования присутствующим ему средств выразительности. Свет входит в «текст» сценографии на правах интеграла, давая подлинную жизнь спектаклю.

### 2.2. Метод сценарного моделирования с построением виртуальной проектной модели

В рамках средового подхода формируется метод сценарного моделирования, содержащий «...методологию, направленную на активное использование дизайнерской интуиции и рефлексии, благодаря которым дизайнер может инициировать внедрение в дизайнерскую среду инновационных процессов формообразования. Заделом для создания такой проектной методологии вполне может служить объединение вполне методик сценарного моделирования (В.Ф. Сидоренко)» [16]. Сценарий позволяет планировать работу над объектом поэтапно, в соответствии с целью и задачами, формируя наиболее оптимальные параметры среды, воспринимающей влияние значительного количества факторов (к которым относится и синтетическое театральное пространство).

Проектный метод сценарного моделирования сходен с приёмами театриализации пространства. Это осознанное создание «удачных» точек восприятия предполагает пок кадровое раскрытие видов (мизансцен), формирующих у зрителя восприятие среды с учётом ролевых позиций «средовых исследователей», распределение сценарных осей, составление мизансцен, введение приёмов «интриги» и т.д. [17] Сценарий придаёт стабильную по природе световой среде зрительную динамику. Визуализация имматериальных виртуальных световых объектов и образов, смена визуальных световых кадров имеют сугубо авторскую эмоциональную творческую подоснову. Не случайно, профессия «светорежиссёр» служит аналогом профессии «художник по свету». Приход мультимедийных приёмов организации света на сцену, отразившийся в инженерной, режиссёрской и художественной составляющих, открыл путь интерактивности сценического пространства и его динамичному наполнению, активному воздействию световых образов, в том числе в психологическом диалоге актёра со зрителем. Цифровое моделирование облегчило построение объёмно-пространственных аналоговых моделей, облегчающих работу над световой партитурой с учётом разных «точек зрения».

### 2.3. Метод концептуального проектирования

Принцип концептуального проектирования основан на гуманитарном подходе к средовому проектированию, точкой отсчёта которого всегда является человек. Концепция светового проекта во многих случаях может пересекаться с общим средовым сценарием, но чаще выходит за рамки смысловой канвы сюжета, захватывая в том числе художественно-технические аспекты, проектные технологии и визуальные эффекты. Концепт охватывает проект световой организации сценического пространства от выработки идейной стратегии (как результата предпроектного анализа) и определения системы проектных подходов до создания визуальной рабочей модели световой среды – видимого образа будущего объекта. Правомочность выбора концептуального подхода к световому проектированию спектакля подтверждается пер-

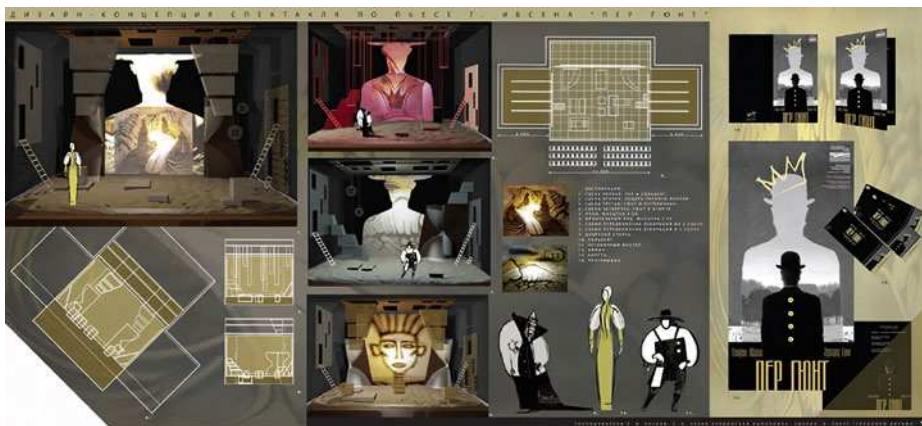


Рис. 3. Дизайн-проект спектакля по пьесе Г. Ибсена «Пер Гюнт». 2009 г. Курсовой проект. 5 курс. Программа «Специалитет». Автор: Зыкова Н. Преподаватели: проф. Рузова Е.И., проф. Заева-Бурдонская Е.А.

вичностью художественного начала в работе «художника по свету». Светодизайнер всё активнее претендует на право формировать световой образ сценического пространства в связи с приходом в сценографию инновационных световых технологий. В установленном порядке работы над светопроектном, включающем постановку задачи, рождение замысла и создание художественных образов, просматривается очевидная аналогия с академическим творчеством, обладающим широким потенциалом проектных возможностей по созданию светового сценария.

### 3. РЕЗУЛЬТАТЫ

Особенность всех учебных проектов – их концептуальная основа. Технология проектирования обозначает как приоритет образную художественную составляющую сценографии, включающую разработку структуры последовательного чередования мизансцен спектакля, проектирование объёмно-пространственных и плоскостных декораций (если таковые присутствуют), 3D-визуализацию пространства сцены, разработку сценических костюмов и подготовку графических рекламных материалов.

#### 3.1. «Метафора света»

Современные технологии позволяют новое прочтение знакомых, в том числе ставших классическими, произведений. Развивая традиционные направления сценографии, заложенные в прошлом, светотехнологии позволяют создавать на сцене яркие световые динамичные образы, придавая

декорациям характер «говорящего» объекта. «Метафора света» вторгается в ткань сценария, проявляясь не столько на уровне формы, сколько на уровне смысла.

В проекте сценографии известной сказки Г.-Х. Андерсена «Снежная королева» (рис. 1) свет становится метафорой голубовато-белого «льда», приобретая облик движущихся полупрозрачных фигурных и модульных декораций. С помощью видеопроекции на прозрачной сетке-экране создаётся иллюзия снегопада и метели, «вырастают» гигантские розы, появляются зимние заиндевевшие деревья. Свет «зажигает» луну на небосводе, подсвечивает окна домов и т.д.

Достоинством проекта является минимум декораций при большой композиционной вариативности при смене эпизодов спектакля. Пространство сцены выстроено с учётом предоставления максимальной свободы для движения актёров.

Возможности создания проектов, интегрирующих инновационный мультимедийный цифровой контент и проектов, основанных на возможностях светотехнологий, в систему традиционного пластического формообразования сцены, открылись на рубеже веков/тысячелетий. В одном спектакле может соединиться масса технологических приёмов, отчасти напоминая среду эстрадных шоу, целью которых становится создание сложного сказочного образа – «выражение невыразимого». С помощью лазерной проекции создаётся вихрь, сопровождающий появление джина из бутылки, проекционные технологии позволяют героям «полетать» на ковре, выстроить стены города-миража, и т.д. Направленные световые лучи фонтана дополняют подсвеченные полупрозрачные ширмы декораций интерьера дворца султана (рис. 2).

Свет не просто создаёт формы-образы театральной среды, но и организует пространство, акцентирует планы, придаёт сценической «коробке» ощущение бесконечности, глубины и динамики.

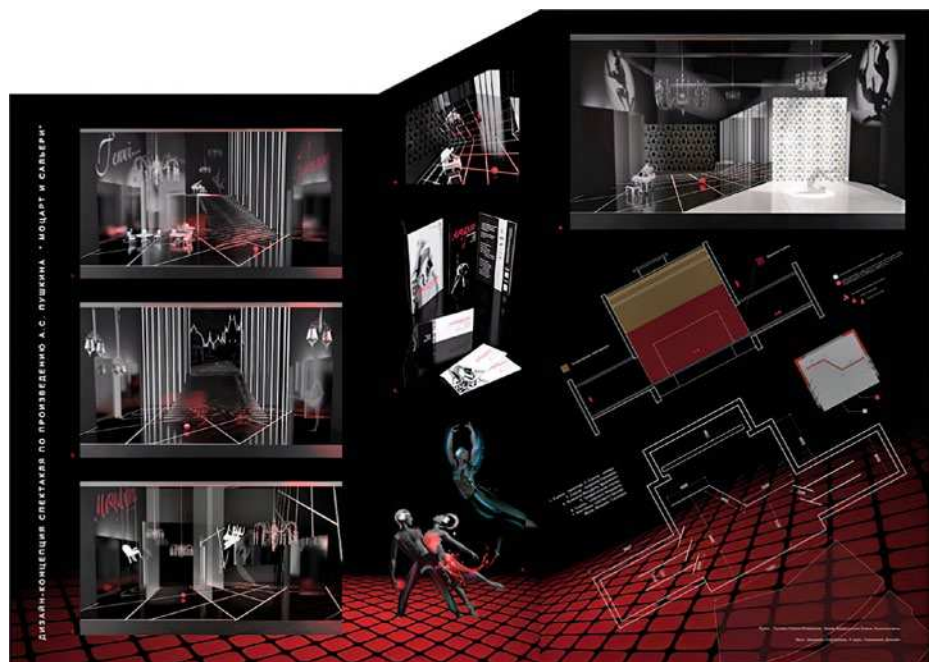
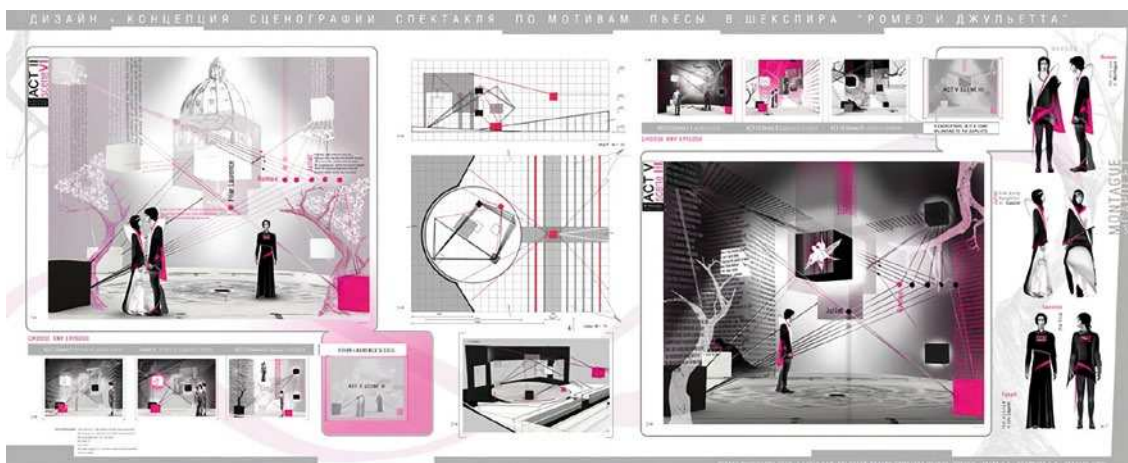


Рис. 4. Дизайн-концепция спектакля по произведению А.С. Пушкина «Моцарт и Сальери». 2009 г. Курсовой проект. 5 курс. Программа «Специалитет». Автор: Баимова Е. Преподаватели: проф. Рузова Е.И., проф. Заева-Бурдонская Е.А.

Рис. 5. Дизайн-концепция сценографии спектакля по мотивам пьесы В. Шекспира «Ромео и Джульетта». 2006 г. Курсовой проект. 5 курс. Программа «Специалитет». Автор: Симатова О. Преподаватели: проф. Заева-Бурдонская Е.А., проф. Рузова Е.И.



Основным приёмом, поддерживающим кинетику действия, становится постоянная проекция на задник сцены. На всём протяжении спектакля транслируется процесс создания картин к той или иной сцене спектакля в песчаной технике. Тонкость драматургии Г. Ибсена метафорически воспроизводится через мимолётность и зыбкость перетекающих песчинок, цветовую палитру света картинной плоскости. Все воспроизведённые в проекте песчаные картины выполнены студентом самостоятельно (рис. 3).

Проект, созданный по мотивам известной трагедии А.С. Пушкина, предназначен для постановки на сцене Театра Мимики и Жеста (Москва). Спектакль рассчитан на глухих зрителей, что определяет особенности в образном построении сцен (рис. 4). Драматический танец, пластичные движения актёров, являющиеся основой «текста» пьесы, сопровождаются видеопроекциями из арсенала «театра теней». Выбор чёрно-белых силуэтных световых картин и красный свет прожекторов – образные метафоры «крови» и отравленного «вина» – усиливают мистический драматизм сцены. Зеркальная отражающая поверхность изломанного рельефного пола умножает кроваво-красные и белые потоки света, а светодиодные ленты импровизированных «колонн» имитируют в пространстве чёрной коробки сцены бесконечность пространственной глубины.

### 3.2. Спектакль в отражении

Классика У. Шекспира бессмертна, и это постоянный стимул для творчества. В журнале «Light» приводится следующая цитата: «...есть произведения, в которых заложена возмож-

ность раздвинуть рамки привычных подходов к постановке и не просто преподнести публике знакомую историю, а создать потрясающее единство музыки и декораций. В опере «Гамлет-машина» В. Рима известнейшая пьеса Шекспира оборачивается гротеском, драма распадается на фрагменты, и это даёт актёрам огромный простор для интерпретаций» [9]. В описываемой журналом постановке

Цюрихской оперы задействованы проекторы высокого разрешения Christie Boxer 4K30.

В прочтении учебного проекта о Ромео и Джульетте (рис. 5) тема любви звучит как вневременная модель великой человеческой драмы, пересказанная художником-постановщиком с помощью высоких технологий.

Проекции не только выстраивают отдельные картины, полностью осво-

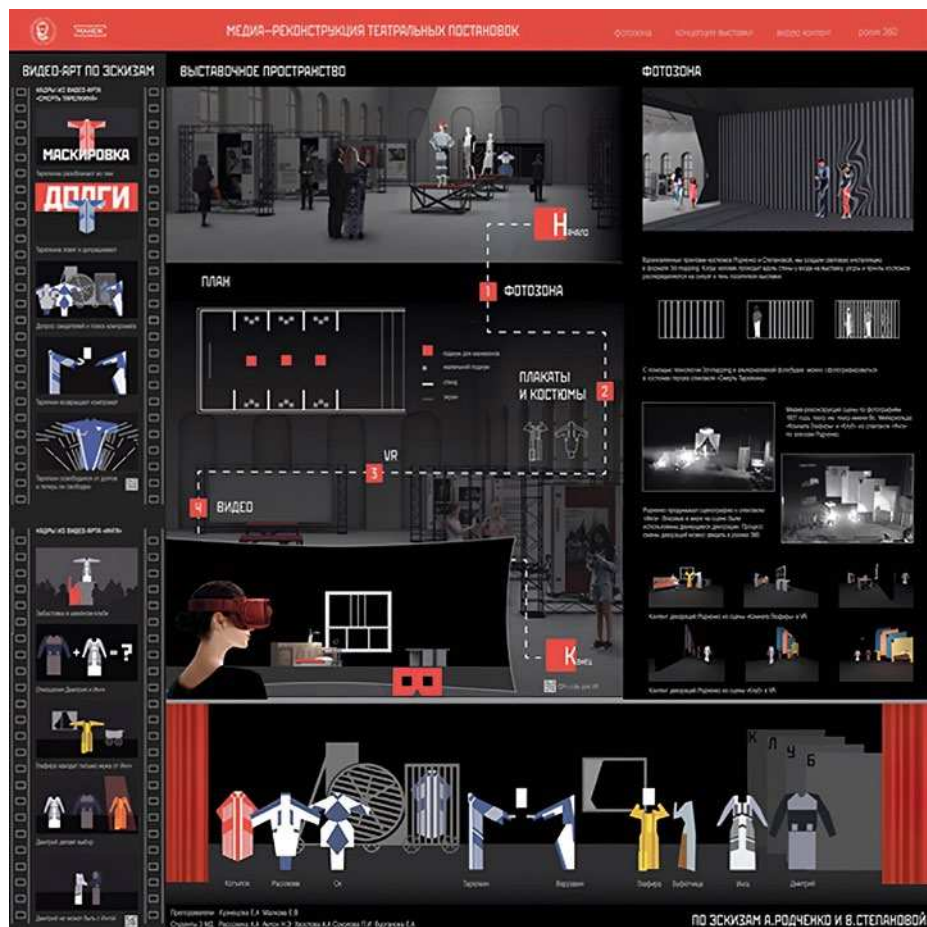


Рис. 6. Проект «Медиа-реконструкция костюмов к спектаклям «Инга» и «Смерть Тарелкина» по эскизам Родченко и Степановой». 2019 г. Курсовой проект. 3 курс. Программа «Бакалавриат». Авторы: Акгюн Н.Э., Рассохина А.А., Бурганова Е.И. Соколова П.А., Хвостова А.А. Преподаватели: ст. преп. Кузнецова Е.А., преп. Малкова Е.В.



Рис. 7. Раскадровка видео реконструкции сюжетов спектаклей «Смерть Тарелкина» и «Инга». Проект «Медиа-реконструкции костюмов к спектаклям «Инга» и «Смерть Тарелкина» по эскизам Родченко и Степановой». 2019 г. Курсовой проект. 3 курс. Программа «Бакалавриат». Авторы: Акгюн Н.Э., Рассохина А.А., Бурганова Е.И. Соколова П.А., Хвостова А.А. Преподаватели: ст. преп. Кузнецова Е.А., преп. Малкова Е.В.

бождая пространство сцены для актёров, но и усиливают эмоциональное поле спектакля. Волшебство световых иллюзий вводит события времён итальянского Возрождения в новую систему ценностей, сформированную эпохой массмедиа, Интернета и социальных сетей. Визуализация проекта представляет собой микс рекламных материалов спектакля, взятых с сайта театра. Подобный подход в корне меняет характер работы над самой темой. Возникает новый подход к сценографии – через призму экрана, с системой подачи информации, с помощью приёмов инфографики и т.д.

### 3.3. Медиа-реконструкция спектакля

Новый профиль кафедры «Средовой дизайн», именуемый «Дизайн мультимедиа», расширил границы инновации в сценическом пространстве, отвергая приёмы традиционного пластического формообразования. Формат эксперимента, неразрывно связанный с авангардным искусством, постоянно присутствует в творческих поисках студентов Строгановки XXI века. Всё это будет доступно посетителям выставки, посвящённой 100-летию Конструктивизма «АВАНГАРД-ТЕАТР-МОДА 2019», организуемой фондом «Магия моды», которая пройдёт в московском Выставочном зале «Малый Манеж» в октябре 2019 г. (куратор проекта – президент фонда «Магия моды» – Н.Б. Козлова). В экспозиции будут представлены архивные материалы из личных коллек-

ций семьи А. Родченко<sup>1</sup> – эскизы проектов костюмов к спектаклям «Инга» и «Смерть Тарелкина», выполненные А. Родченко и В. Степановой.

Режиссёры-новаторы начала XX столетия в поисках путей революционного обновления театра обратились к художникам-футуристам. Ныне цифровая революция модифицировала знаковые произведения великих дизайнеров прошлого и представила их в «снятом» варианте в мультимедийном формате. Проектная реконструкция спектакля решена в формате «*video-art*». Краткое содержание пьесы пересказано игрой «актёров», через эстетику театральных костюмов воспроизводятся оригинальный ход размышления авторов в работе над эскизами к спектаклю. Видеоряд входит в более широкое пространство медийной выставки: с интерактивной фотозоной в виде текстур из сцены спектакля в формате «*3D mapping*» (тюремная решётка на стене в стилизации элементов костюма Тарелкина); в виде зала с афишами, плакатами и манекенами в оригинальных театральных костюмах; с фрагментами декораций спектаклей в виртуальной реальности (*VR*) в формате 360° («Сны художника») (рис. 6 и 7).

Формат медиа-реконструкции открыл новый способ работы с театральной темой. Сценарий интерактива основан на версиях форм, знакомых по эскизам исторических экспонатов. Современный зритель, весьма далёкий от интриги, волновавшей наших соотечественников в 1920-х, постепенно погружается в стихию не-

знакомых коллизий с помощью, ставших уже привычными, технических средств. Этот приём помогает людям принять и прочувствовать уникальный накал художественных страстей, вызвавших к жизни великую эпоху КОНСТРУКТИВИЗМА, ставшую точкой отсчёта мирового дизайнера и до сих пор во многом определяющую творческие поиски студентов сегодняшней Строгановки.

### 4. ОБСУЖДЕНИЕ И ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Световые и цифровые технологии стали платформой для революционных изменений в театре с конца XX столетия. Широчайший спектр возможностей, пришедший с эпохой «медиа-арта», заключающийся в поиске новых форм сценографии, нередко расшатывает театральные основы, подменяя их суррогатом шоу-представлений. К.С. Станиславский сказал: «Если бы смысл театра был только в развлекательном зрелище, быть может, и не стоило бы класть в него столько труда. Но театр есть искусство отражать жизнь» [18].

Учебное проектирование становится своеобразным полем для проведения эксперимента и выработки новых выразительных приёмов сценографии. Студенческая мысль, не скованная ограничениями, находит решения традиционных тем в инверсионном, часто парадоксальном проектном духе. Материал драматургии сам «ведёт» проектировщика, подчас не обладающего даже специальными знаниями в области теории и практики сценографического мастерства. «Постоянно бывают случаи, когда свет, картина, спектакль создаются или интуитивно, или наперекор всем канонам. В этом и заклю-

<sup>1</sup> Оригинальные материалы – проекты костюмов к спектаклям «Инга» и «Смерть Тарелкина» были любезно предоставлены внуком А. Родченко – профессором, доктором искусствоведения А.Н. Лаврентьевым, проректором по науке МГХПА им. С.Г. Строганова. – Прим. авт.

чается парадокс искусства ... Можно случайно ... поставить замечательный спектакль, не владея профессией режиссёра» [4].

В широком пространстве технологий, рождённых цифровой революцией, светодизайн уверенно вошёл в театральную сценографию. Новая модель театрального света формирует свою концепцию, свою систему визуальных ценностей, где исходным параметром, стабилизирующим мультимедийные инновации на сцене, остаются актёр и воспринимающий спектакль зритель. Замысел режиссёра или художника-постановщика уже изначально учитывает образные возможности новых технологий. Художник начинает мыслить световыми формами. Термин «световое мышление» (*lighting thinking*), используется для обозначения дизайна, ставящего человека в центр задачи как точку отсчёта. Свет создан вокруг него, и он – точка притяжения» [19].

Опыт проведения учебных занятий в области сценографии на примере кафедры «Средовой дизайн» МГХПА им. С.Г. Строганова показал усиление мультимедийного начала в выборе проектных методик и наметил дальнейший отход от бутафорской системы решения пространства. Это подтверждают работы в области сценографии, созданные за последние годы на кафедре «Средовой дизайн» по профилю «Дизайн мультимедиа», в которых отсутствует объёмно-пространственное моделирование, но при этом сохраняется жанровое своеобразие спектакля. Во многом природный вкус и привитая в процессе обучения культура проектирования сохраняются и развиваются благодаря основательной академической художественной подготовке.

Художники по свету в большей степени пока – самоучки, а одноимённая специальность находится в процессе становления в силу односторонности методик профессиональной подготовки. Преобладающая по сей день каноническая, цеховая система обучения «из уст в уста» (передача опыта от мастера ученику), возможно, обогатится методиками, отработанными в области подготовки дизайнеров среды и мультимедиа. Использование новых проектных приёмов 3D-визуализации, построения рабочих моделей картин и сцен спектакля, создания цифровых раскладов сюжетов и т.д. мо-

жет стать важным этапом работы художника-постановщика и художника по свету над значимыми драматическими произведениями. Соответствующие проектные модели позволят заранее «проигрывать» и выявлять необходимость тех технологических эффектов, которые можно потом воплотить в бюджетном формате.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. URL: [https://www.krugosvet.ru/enc/kultura\\_i\\_obrazovanie/teatr\\_i\\_kino/SVET\\_TEATRALNI.html](https://www.krugosvet.ru/enc/kultura_i_obrazovanie/teatr_i_kino/SVET_TEATRALNI.html) (дата обращения: 01.08.2019).
2. Социально-психологические проблемы научно-технического прогресса / Под ред. Б.Д. Парыгина. – Л.: Наука, 1982, 169
3. Bayer P., Waller M. The Art of René Laliq. – London: Eagle, 2002.–186 p.
4. Мельник А.В. Театрально-концертное постановочное освещение. Постановочное видео. (ред. 2018 г.). URL: <https://lightsoundnews.ru/a-melnik-teatralno-kontsertnoe-postanovochnoe-osveshhenie-osnovy-postanovochno-go-video/> (дата обращения: 01.08.2019).
5. Cuttle C. Towards the third stage of the lighting profession. *Lighting Research and Technology* 42(1):73–93 · March 2010 with 235 Reads DOI: 10.1177/1477153509104013.
6. Захаров М. «Свет – это мировоззрение». О сценографии и Олеге Шейнце. URL: <http://www.l-teatr.ru/directors/oleg-sheyntsis/47/> (дата обращения: 01.08.2019).
7. URL: <https://antrio.ru/iogann-fridrih-shiller-citaty/> (дата обращения: 01.08.2019).
8. Берёзкин В. Александр Боровский. Вопросы театра/ PROSCAENIUM. М., 2010, 69–92.
9. В Цюрихском оперном театре музыка становится зримой. – *Light. Sound. News.* № 3 (56), 2018, 24–25.
10. Канатенко М.А., Михайлов О.М. Дисциплина «светотехника» в государственных университетах и образовательном стандарте. С-Пб. URL: [http://lightonline.ru/svet/articles/discipline\\_svetotehnika\\_v\\_obrazovanii.html](http://lightonline.ru/svet/articles/discipline_svetotehnika_v_obrazovanii.html) (дата обращения: 01.08.2019).
11. URL: <http://ptj.spb.ru/archive/29/face-to-face-29/svet-eto-dyxanie-sceny/> (дата обращения: 01.08.2019).
12. Михайлова А. «Боровский в опере», 2007. URL: <http://timetable.theatre.ru/theatre-653/perf-22866/> (дата обращения: 01.08.2019).
13. Фрейзер Н. / Fraser N. The light fantastic. Уроки сценического освещения. Часть 1. Введение. URL: [sistema-stage.ru/brand\\_news/neil-fraser-light-lessons-01](http://sistema-stage.ru/brand_news/neil-fraser-light-lessons-01) (дата обращения: 01.08.2019).
14. URL: [https://www.subjectart.ru/universities/parsons\\_school\\_of\\_design/](https://www.subjectart.ru/universities/parsons_school_of_design/) (дата обращения: 01.08.2019).

15. Станиславский К.С. Работа актёра над собой. URL: <https://www.psyoffice.ru/9/stank01/txt17.html> (дата обращения: 01.08.2019).

16. Кузнецова Г.Н. Принципы взаимодействия структурного формообразования и визуальной экологии в средовом дизайне / Автореф. дис... к-та искусствовед. – М.: 2011<sup>2</sup>.

17. Юнг И.С. Реализация метода сценарного моделирования городского общественного пространства: Проблемы теории и истории архитектуры Украины.– 2013. – Вып.13. – С. 241–247.

18. URL: <https://www.kritika24.ru/page.php?id=43880> (дата обращения: 01.08.2019).

19. Skarlatou A.-Z. Light Effects in the Design Process. Bartlett Faculty of the Built Environment, University College London, in candidacy for the Degree of Doctorate of Philosophy, Department of Architecture. London July 2010, 270. URL: <http://discovery.ucl.ac.uk/1211391/1/1211391.pdf> (дата обращения: 01.08.2019).

<sup>2</sup> Более подробно метод сценарного моделирования описан в статье «Идея сценарного моделирования» в сб. Теоретические и методические проблемы художественного конструирования комплексных объектов. – М., 1979. (Труды ВНИИТЭ. Сер. Техническая эстетика: вып. 22. – С. 137–148.



**Заева-Бурдонская Елена Анатольевна**, кандидат искусствоведения, профессор. Окончила в 1987 г. Московское высшее художественно-промышленное училище (б. Строгановское). И.о. зав. кафедрой «Средовой дизайн» МГХПА им. С.Г. Строганова. Член Союза дизайнеров и Союза художников России. Лауреат премии Москвы



**Назаров Юрий Владимирович**, доктор искусствоведения, профессор. Окончил в 1972 г. Московское высшее художественно-промышленное училище (б. Строгановское). Ректор НОУ «Национальный институт дизайна». Член-корр. Российской академии художеств. Почётный президент Союза дизайнеров России