

УДК 792.023

Михайло Павлович Кіба,
кандидат архітектури, доцент,
Сочинський державний університет,
Сочі, Росія
ORCID: 0000-0001-7346-2343

СЦЕНОГРАФІЯ ДИЗАЙНУ СЕРЕДОВИЩА

Анотація. У статті розглянуті питання використання досвіду сценографії у дизайні середовища. Аналізується сценографія грецького театру. Вивчається співвідношення форм театру, сцени та декорації, а також їх вплив на глядача. Ці категорії також розглядаються в римському театрі. Він формується як закритий простір, щоб максимально привернути увагу глядача. У грецькому та римському театрі глядач включається в те, що відбувається на сцені, за допомогою зору та слуху. Сценографія компенсує статичність глядача використовуючи для цього рух акторів і хору, вживаючи спеціальні механізми для створення спецефектів. У статті розглянуто інший вид театралізованої вистави, в якому глядач ставав його учасником. Найпоширенішою формою такого подання була процесія. У статті наведені приклади театралізованих процесій та їх архітектурне оточення.

Важливим етапом у розвитку декорації є експерименти в театрі к. ХІХ – І третини ХХ ст. У театрі к. ХІХ ст. присутня натуралістична декорація, яка повторює оформлення міського середовища того часу. Зростання ритму міського життя, поява нових технічних засобів зв'язку та пересування призвело до того, що декорація набуває динамічного вигляду. На декорацію театру І третини ХХ ст. вплинули авангардні течії у мистецтві. Мотиви промислової архітектури привносять у театральні постановки представники конструктивізму. Театральна декорація кі. ХХ ст. створюється проекційною технікою за

допомогою цифрового устаткування. Проекції, створені з реальних фотографій, фрагментів відео, віртуальних і графічних зображень, стирають межу між декорацією театру і міським середовищем.

Декорація середовища формується як об'єми в просторі у вигляді синтезу вражень від міських споруд та середовищних об'єктів. Ці об'єкти, як у театрі декорація сцени, спрямовують рух, створюють зони підвищеного емоційного впливу. Середовищне проектування членує простір міста на тематичні зони з комплексом візуальних характеристик. Якість життя в цих міських зонах багато в чому залежить від середовищної декорації, що супроводжує життєві процеси.

Ключові слова: середовище, дизайн, декорація сцени, сценографія, театр, архітектурне оточення.

Вступ. Сучасна архітектура й містобудування вже вийшли за кордон функціонального проектування міста як цілісною, регламентованою системою. При збереженні основних містобудівних категорій проектування середовища поділяє місто на тематичні зони з комплексом візуальних характеристик. Якість життя в цих міських зонах багато в чому залежить від середовищної декорації, що супроводжує життєві процеси. Ч. Дженкс [8, с. 15] називає початком епохи постмодернізму вибух житлового мікрорайону Прутт-Айго в Сент-Луїсі в 1972 р., який люди покинули через низьку якість візуальних характеристик житлового середовища. Це можна порівняти з тим, як глядач покидає театр, де на сцені розігрується бездарна п'єса в дешевій декорації.

Постановка проблеми. Дизайн середовища здатний генерувати ідеї наповнення та обладнання простору з областей, в яких присутня ідейно-естетична діяльність, вільна від архітектурних законів і проблем. Такою сферою діяльності є сценічна творчість. Драматургія, сценографія, режисура, акторська майстерність відображають більшість завдань

дизайну середовища. З точки зору питань формоутворення та розташування об'єктів життєдіяльності в певному просторі можна розглянути деякі питання декорації сцени. Оскільки постановка питання може використовувати вкрай великий обсяг матеріалу, то в цієї публікації ми обмежимося деякими важливими етапами організації декорації сценічного простору.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Дизайн середовища має специфічну структуру цілей і проектних дій, які не завжди узгоджуються з процесами архітектурного творчості. В. Глазичев [6, с. 402] зазначає, що «середовище» виступає як сполучна міжлюдських стосунків «від групової системи розселення до мінімального житлового осередку». Дизайн середовища робить «індивідуальне» елементом цілісного існування, але не дає великого ідейно-художнього навантаження, притаманного значним архітектурних об'єктам. У зв'язку з цим обладнанню середовища властиві такі категорії як мобільність, короткостроковість експлуатації. В. Шимко [15, с. 263] вказує на те, що середовищу громадських просторів характерні «непостійність вражень, зовнішня непередбачуваність приватних змін, що постійно відбуваються тут при загальній орієнтації середовища на святковість, легкість, майже карнавальну анонімність».

Дизайн середовища тісно пов'язаний з формуванням нового проектного мислення із кінця 1970-х рр., що отримав назву «постмодернізм». Він прийшов на зміну модернізму з його раціональним походом до проектування. О. Раппапорт [13, с. 35] вказує на те, що раціонально проектний метод модернізму зблизив його з інженерним проектуванням, позбавляючи людину зв'язку з культурою, конкретним ландшафтом, «духом місця». Тоді як житлове середовище у творах постмодерністів – це засіб духовної комунікації, підвищеної образності, а не засіб для механічного чергування циклів життєдіяльності, обумовлених функціональними вимогами. Як зазначає Н. Барсукова [3, с. 26], видовищність, театральність, гра та іронія стають для зрілого

етапу проектної культури постмодернізму головними принципами. Як приклад, це видно в проектах середовища таких архітекторів як Ч. Мур, Х. Холляйн, Р. Бофілл та ін. Проектований простір розглядається як територія, на якій споживач втягується в спектакль, який розвивається за певним сценарієм. На цьому етапі треба визначити особливості сцени та її зв'язок з декорацією на визначних етапах розвитку театру.

Мета статті – розглянути питання використання досвіду сценографії у дизайні середовища.

Виклад основного матеріалу. Підвищення емоційного стану глядача було метою класичного театру. Як зазначає Х. Лівранга [9, с. 13], вистава античного театру бажала застати глядача зненацька, заволодіти його увагою, включити його в дію вистави поряд із ще одним актором. Світогляд глядача повинен був змінюватися під час вистави, і глядач міг вийти з театру іншим, ніж увійшов. Конструкція сцени в античному театрі розвивалася паралельно з розвитком драми. До к. VI ст. до н. е. це були відповідно – орхестра, скена і театрон. Маркузон вказує на те, що великий розмір грецьких театрів періоду еллінізму не дозволяв перетворити їх на закриті приміщення. Орхестра, кругла за формою, служила основним місцем вистави. На ній виступав хор, розігрувалися трагедії і комедії, знаходився вівтар, присвячений Діонісу. До III ст. з'являється проскеній, прибудова перед скеною, що служила додатковим місцем для вистави. Це дозволяло розвивати дію у двох рівнях – на орхестрі та розширеній сцені. В. Головня [7, с. 71] вказує на натуралістичність декорацій грецького театру. Декорація зображувала або архітектуру, або фрагменти ландшафту. При цьому для посилення впливу застосовувалися бутафорії, що імітують реальні елементи архітектури, рослинності, рельєфів, обстановку інтер'єрів. Тобто матеріальна декорація переднього плану доповнювалася намальованим заднім. Така побудова декорації схожа з дизайном середовища, в якому, відповідно,

далекий простір – це архітектура, близький – це середовищні об'єкти, в яких розкривається функція та ідея [15, с. 55].

У грецькому театрі був ще й третій рівень. До нього слід віднести навколишній ландшафт. Оскільки театрон влаштовувався на схилі складного рельєфу, з глядацьких місць видно було не тільки фасад скени з декораціями, але й ландшафтне оточення. Сонячне освітлення, запахи, рух потоків повітря ототожнювали те, що відбувалося на сцені, з реальним життям.

Зіставлення того, що відбувається на сцені, з реальним життям було можливо до певної міри, і то – по більшості в комедіях. Але коли йшлося про богів, стали необхідними технічні пристрої. Так, наприклад, у трагедії Евріпіда «Беллерофонт» її герой піднімався на небо на крилатому коні Пегасі. В. Головня [7, с. 73] виділяє кілька видів театральних машин, що застосовувалися в грецькому театрі: екікклема, еорема. Еорема застосовувалася як підйомний механізм на основі протидії. Глядач повинен був відчувати незвичайність того, що відбувається, адже героями драм були Боги. За словами Х. Лівранга [9, с. 44]. в античному театрі вдавалися до різних спецефектів: люків, систем подачі і відведення води, хімічних з'єднань для імітації світлових і повітряних ефектів. У театрі Есхіла вже використовують взуття на високій дерев'яній подошві, розкішні наряди, маски, рупор для посилення голосу. Так, Вітрувій [4, сс. 92, 95] указує на методику використання механізмів акустичних резонаторів – голосників – у конструкції сходів. Та й сама форма театрону, подібна до воронки, значно підсилювала звук.

У період Римської імперії театр уже будується як закритий простір. Театрон перекривається веларіумом – навісом на тросах. У зв'язку зі зменшенням розміру театрона до 70 м театри набувають вигляду закритих у плані споруд із постійним перекриттям – одеонів. Сцена наближається до театрона, за рахунок ліквідації частини орхестри вона набуває вигляд

півкола. Сцена об'єднується з логійоном, утворюючи витягнутий майданчик для вистав. За рахунок розвитку бічних прибудов сцена опиняється в ніші, в якій потім сформувався планшет сцени. В римському театрі вперше з'являється завіса. Через відсутність колосників завісу піднімали з-під сцени на висоту верхнього ряду глядачів.

Такий докладний опис трансформації грецького й римського театру приведений не випадково. Він показує, як розвиваються просторові характеристики та ідея театру в подальші епохи. Римський театр, що вже частково існував як закрита споруда, створює комфорт для глядача, захищаючи від спеки й вологи, ідеально налаштовуючи акустику. Створюючи натуралістичні декорації, він максимально намагається занурити глядача в те, що відбувається на сцені, досягти максимального емоційного ефекту від постанови.

Згодом театральні досвід організації сцени та її декорації здійснить вирішальний вплив на техніки акціонізму в концептуальному мистецтві, про що згадується в дослідженні К. Андрєєвої [1, с. 159]. Завдання художників, таких як М. Нітш, Р. Шварцкоглер та ін., у цьому процесі подібне до дій актора – заволодіти увагою людини цілком, вирвавши її зі звичайного світосприйняття. Щоб домогтися цього, глядача треба помістити у штучне середовище, максимально ізолювати від зовнішніх впливів. Тому вже в камерному римському театрі глядач занурений у напівтемряву, а сцена при цьому яскраво висвітлювалася доступними в ті часи засобами.

Розглядаючи трансформацію сцени, слід врахувати ще один важливий фактор, пов'язаний із мобільністю глядача. В грецькому та римському театрі глядач включається в те, що відбувається на сцені, за допомогою зору та слуху. Вистава у спеціально організованому архітектурному просторі точно визначала глядачеві його місце розташування. Сценографія компенсує статичність глядача, використовуючи для цього рух акторів і хору, переміщення сцен спектаклю з орхестри на

логійон, використання спеціальних механізмів для створення спецефектів.

Здавна існував і інший вид залучення глядача в театралізовану виставу. В цьому був присутній елемент інтерактивності – глядач ставав учасником вистави. Найпоширенішою формою такої вистави була процесія. Саме вона найбільш близька до дизайну середовища. Міське оточення не ставить своєю метою заволодіти увагою людини цілком, вирвавши її зі звичайного світосприйняття за допомогою ізоляції. Мета середовищного дизайну полягає в тому, щоб урізноманітнити й індивідуалізувати місце проживання конкретної людини або соціальної групи, синхронізувати їх потреби та форми реалізації потреб. У цьому зв'язку доречно привести міркування К. Лінча [11, с. 92], в яких він метафорично порівнює міську структуру, при всій різноманітності її частин, з єдиним організмом: «...вулиці – артерії, парки – легені, лінії комунікації – нерви, міський центр – серце, що перекачує кров через вуличну мережу...».

В історії архітектури стародавнього світу ми бачимо багато архітектурних споруд, які створювалися для процесій. У давньому Єгипті в комплексі заупокійних храмів у Дейр-Ель-Бахрі були організовані проходи для церемоній у вигляді пандусів. Особливо виразно вони виявлені у композиції храму Хатшепсут. Процесія йшла по відкритій місцевості, потрапляла в темні переходи, вирублені у скелі. За допомогою архітектури так розкривалася ідея переходу від світу живих у царство мертвих. У храмі Амона-Ра у Карнаку гіпостільний зал складався з двох видів колон. Капітелі колон, які не були освітлені через суцільне перекриття, мали вигляд закритого лотоса. А ті колони, які були розташовані на центральному проході вздовж руху процесії, висвітлювалися рядом щілиновидних вікон на перепаді перекриття. Їх капітелі зроблені у формі розкритого лотоса. Так в одному просторі розкривалися дві категорії – темряви і світла – у вертикальному і

горизонтальному напрямках. Рухаючись у напівтемряві залу, процесія висвітлювала шлях за допомогою смолоскипів. Єгиптяни декорували стовбури колон рельєфами. Освітлені факелами, вони створювали враження живих зображень. Природне світло, що мерехтіло на висоті 21 метра над головою, створюючи вертикальний вектор сприйняття. Вектор руху в горизонтальному напрямку формувався за рахунок чергування затемнених і освітлених просторів.

Ще один приклад організації просторових обсягів для процесії – алея сфінксів, що вела до храму Хонсу в Карнаку. Фігури сфінксів обмежували і формували ряди колон на головній дорозі до храму. Барани з головами людини, яка ототожнювалася з образом фараона, створювали ідейне утримання процесії – фараон як лідер веде підданих до Бога Хонсу. Високий пілон храму, на якому був зображений фараон, і через який здійснювався вхід до храму, формував своєрідну вертикальну декорацію, на тлі якої йшла процесія.

У Вавилоні такою декорацією були міські стіни, на яких у фризі довжиною 180 м були зображені фантастичні тварини, що входили разом зі святковою процесією через браму богині Іштар у місто. Ширина «дороги процесій» до брами дорівнювала 25 м, а після брами звужувалася до 7,5 м.

З наведених прикладів стає ясно, що міське середовище і комунікації під час урочистостей стають своєрідною сценою для вистави. Як зазначає Г. Літвінов [10, с. 21], театралізована дія занурюється в «дух місця». Середовище стає невід'ємною частиною вистави, а вистава, у свою чергу, – продовженням цього середовища. У дизайні середовища ХХ ст. міський простір дійсно нагадує сцену. Кордони рампи й задника співвідносяться з містобудівними планами мікрорайонів, кварталів, вулиць, прибудинкових територій, окремих будівель.

Розвиток урбанізації наприкінці ХІХ ст. не міг не відбитися на організації декорацій у театрі. Традиції лаштунково-арочної системи античного театру руйнуються.

Міське середовище асоціюється з технічними досягненнями, які змінили світогляд споживачів. У зв'язку з цим формується новий тип городянина, для якого прагматизм стає основою світогляду. Змінюється «декорація міста» – серед малоповерхової забудови зводяться високі прибуткові будинки. Вечірні вулиці вже висвітлюються газовими ліхтарями, з'являються перші автомобілі, транспорт на рейках.

Прагматизм міського середовища знаходить відображення в натуралізмі декорації сцени у постановках А. Антуана у Франції і О. Брауна в Німеччині, де часто місце «реквізиту» посідали реальні речі, наприклад: автомобілі, карети та ін. Декорація театральної сцени мейнінгенського театру к. XIX ст., по суті, теж відповідала наведеним вище правилам. Більше того, в декораціях до постановок принцип руху, динаміки стає визначальним [2, с. 154]. Бажання надати декораціям різноманіття рельєфів призвело до використання як окремо взятих архітектурних обсягів, так і тих, що включають імітацію архітектурних форм. У декорації до вистав виключалося використання симетрії і статичності. Фронтально або паралельно вишикувані щодо рампи декорації не припускали. Чезет те, що декорації ставилися під кутом щодо до рампи – створювалося враження збільшення перспективи простору, яке посилювалося розташуванням груп акторів на сцені.

Посилення динамічного сприйняття постановок і декорації сцени належить німецькому режисерові М. Рейнхарду. Спільно з художниками-декораторами (Е. Мунк, Е. Орлик, Е. Стерн та ін.) він розробив прийоми оформлення сцени з використанням обертання сценічного кола, який був введений у вжиток у 1868 р. Об'ємні декорації, виконані з доскіпливою ілюзорністю, отримували натуралістичне звучання під час обертання. Концепція руху виявлялася на всіх рівнях театального дійства, іноді приводила до розриву між драматургією та декорацією.

Певний концептуалізм у галузь театральної декорації вносить творчість режисерів Р. Крега у Великобританії і А. Аппія – у Швейцарії [2, с. 175]. Згідно з їх поглядами, предметне наповнення декорацій ніяк не повинне було бути пов'язаним з архітектурним простором театру, конфігурацією планшету сцени. Вплив «кубістів», їх «геометричного» початку у формоутворенні проявився в конструкціях «установок», «вигородок», де домінують горизонталі, діагоналі й вертикалі.

Поява технічного освітлення в міському середовищі відбилася на освітленні сцени. Традиційне освітлення всієї сцени замінилася точковим підсвічуванням окремих груп декорацій для підкреслення стереометричних характеристик форми.

Театральні декорації, як і самі постановки, часто нагадували дієства, акції на підтримку нових течій у мистецтві. Підтвердженням тому служить участь багатьох видних майстрів живопису, архітектури, дизайну в оформленні сценічних просторів. У рамках кубізму, футуризму, експресіонізму художники Дж. Северіні, Ф. Леже, П. Пікассо, А. Матісс, Ж. Брак та ін. експериментували з формами предметів, деформуючи і розщеплюючи їх, створюючи яскраві візуальні ефекти [12, сс. 182, 185].

Особливо яскраво це явище проявилось в Радянському театрі 1920-х рр. Як зазначає Хан-Магомедов, виділяються постановки в оформленні Судейкина, Лентулова, Екстер і Фердінандова для Камерного театру, створеного А. Таїровим в 1914 р. Відмінність від традиційних декорацій полягала в геометризovanій стилізації усіх обсягів. Але поки ще у спрощеному вигляді. У декораціях, виконаних А. Весніним для Камерного театру в 1920-1922 рр., мальовнича кубічна декорація перетворюється на просторові форми на зразок архітектурних обсягів.

Мотиви промислової архітектури привносять у театральні постановки представники конструктивізму.

Декорація у звичному сенсі зникала, тому що планшет сцени ставав підставою для архітектурного об'єкта, в якому були присутні кінетичні елементи, – ескалатори, комбінації ліфтів, підйомні крани, динамічні софіти й ліхтарі, використовувалася світлова реклама. У декораціях Л. Попової, А. Весніна, В. Степанової декорація переходить з розряду художньої в «утилітарні» установки, здатні зобразити сучасні життєві процеси. В. Мейєрхольд називає це «ефектом заміщення». Він зазначав, що хоче створити новий театр, який переходить із видовища, що не розігрується фахівцями-акторами, а нагадує вільну гру працівників під час відпочинку.

Виявлення ідей художнього Авангарду в театральні постановки найцікавіше проявилися в експериментальному театрі Баухауза. О. Шлеммер винаходить тип театру без сюжету. У постановці «Трідіатичний балет» ставиться завдання вивчення взаємодії людини та простору. Кубічні форми формують не лише декорацію, але й костюми акторів, перетворюючи їх на безмовних маріонеток, що рухаються в умовному просторі по заданій траєкторії [14, с. 35]. Шлеммер створює кінетичні скульптури, в яких тло важливе не менше за актора. Три частини постановки відповідають трьом колористичним схемам. У першій частині – теплий колорит, у другій – холодний, у третій – чорно-білий. Співвідношення форми й кольору будується за законами зорового сприйняття та відповідає технічним кольорографічним схемам, які розробляв у Баухаузі Й. Іттен.

Динамічна імітація міського життя у театрі поч. ХХ ст. для театральної декорації к. ХХ ст. змінюється її тривимірною проекцією, що створюється за допомогою цифрового устаткування. Актор органічно поміщається у віртуальне середовище екстер'єру або інтер'єру. У постановках, влаштованих з використанням проекційного обладнання, важко визначити, яке обладнання існує реально, а яке спроектоване. За допомогою відеомеппінга створюється тривимірна графіка

високої роздільної здатності, що проектується на проекційні площині сцени. Так стає можливим досягти враження існування «другої сцени». У 1990-і рр. цим займалася британський сценограф Е. Деблін. Проекції, створені з реальних фотографій, фрагментів відео, віртуальних і графічних зображень, доповнювали гру акторів, посилюючи враження. У деяких виставах у національному театрі Лондона вона створює усі декорації за допомогою відеомеппінга. Таким чином, ілюзія динаміки, прирівнюється до динаміки змінюваних зображень на проектованому екрані.

Середовищної дизайн розвивається в тих самих динамічних категоріях, що і сценографія сучасного театру. Фрагменти міського середовища, «будівлі-атракціони», що швидко змінюються, та об'єкти з оригінальним формоутворенням сприймаються не чим іншим, як елементами декорації. Дослідники середовищного проектування вже звертали увагу на те, що сценографія є невід'ємною частиною середовищного проектування. В. Шимко [15, с. 263] зазначає, що міське середовище повинне втягувати споживача в яскраві дії, стає засобом отримання нового естетичного досвіду. На відміну від традиційного театру, головними дійовими особами стають не актори в оточенні відповідної декорації, а сам мешканець чи гість міста. Середовищні об'єкти у вигляді міських меблів, атракціонів, технічних пристроїв, інженерних споруд створюють сценарій або, інакше кажучи, порядок розкриття теми – від зав'язки через розвиток сюжету до кульмінації і післямови. Цьому сприяють розташування середовищних об'єктів, їх форми, масштаб, колористична організація.

Висновки. Виходячи з вищевикладеного матеріалу, можна виділити два підходи у проектуванні міського середовища за аналогією з побудовою театральної декорації. При першому споживач може сприймати динамічні образи перебуваючи в статичному стані, як глядач у класичній

театральній будівлі. У цьому випадку високий художній рівень форм декорації, спецефекти компенсують нерухомість. При другому підході, традиційнішому для дизайну середовища, він рухається. Декорація середовища формується у вигляді синтезу вражень від міських споруд і унікальних середовищних об'єктів, що спрямовують рух та створюють зони підвищеного емоційного впливу.

Література

1. Андреева Е. Ю. Постмодернизм. Искусство второй половины XX – начала XXI века. Санкт-Петербург: Азбука-классика, 490 с.
2. Багелис Т. И. Эволюция сценического пространства (От Антуана до Крега). Западное искусство. XX век. Москва: Наука, 1978. Сс. 150-180.
3. Барсукова Н. И. Дизайн среды в проектной культуре постмодернизма. Москва: ФГОУ ВПО РГАУ-МСХА им. К. А. Тимирязева, 2007. 242 с.
4. Витрувий. Десять книг об архитектуре. Репринтное издание. Под общ. ред. А. Г. Габричевского. Москва: Архитектура-С, 2006. 328 с.
5. Всеобщая история архитектуры. Т. 2. Под. ред. В. Ф. Маркузона, Б. П. Михайлова и др. Москва: Стройиздат, 1973. 739 с.
6. Глазычев В. Л. Эволюция творчества в архитектуре. Москва: Стройиздат, 1986. 494 с.
7. Головня В. В. История Античного театра. Москва: Искусство, 1972. 151 с.
8. Дженкс Ч. Язык архитектуры постмодернизма. Москва: Стройиздат, 1985. 138 с.
9. Ливранга Х. А. Театр мистерий в Греции. Т. 1. Трагедия. Москва: Новый акрополь, 2014. 264 с.

10. *Литвинов Г. В.* Сценография ландшафтного действия. Челябинск: Челябинский государственный институт культуры, 2005. 222 с.
11. *Линч К.* Совершенная форма в градостроительстве. Москва: Стройиздат, 1986. 261 с.
12. *Михайлов С.* История дизайна. Т. 1, Москва: Союз дизайнеров России, 2002. 278 с.
13. *Раппапорт А. Г.* Проект и время. Проблемы дизайна-2. Сб. статей. Москва: Архитектура, 2004. 400 с.
14. *Трубкина Е. П.* Баухауз. Театр художника: творческие поиски Оскара Шлеммера. Санкт-Петербург: СПбГАТИ, 2002. 80 с.
15. *Шимко В. Т.* Архитектурно-дизайнерское проектирование. Основы теории. Москва: Архитектура-С, 2004. 296 с.

Михаил Павлович Киба,
доцент, кандидат архитектуры,
Сочинский государственный университет,
Сочи, Россия
ORCID: 0000-0001-7346-2343

СЦЕНОГРАФИЯ ДИЗАЙНА СРЕДЫ

Аннотация. В статье рассмотрены вопросы использования опыта сценографии в дизайне среды. Анализируется сценография греческого театра. Изучается соотношение форм театра, сцены и декорации, а также их влияние на зрителя. Эти же категории рассматриваются в римском театре. Он формируется как закрытое пространство, чтобы максимально привлечь внимание зрителя. В греческом и римском театре зритель включается в происходящее на сцене посредством зрения и слуха. Сценография компенсирует статичность зрителя используя для этого движение актеров и

хора, используя специальные механизмы для создания спецэффектов. В статье рассмотрен другой вид театрализованного представления, в котором зритель становился его участником. Наиболее распространенной формой такого представления была процессия. В статье приведены примеры театрализованных процессий и их архитектурное окружение.

Важным этапом в развитии декорации являются эксперименты в театре к. XIX – I трети XX вв. В театре к. XIX в. присутствует натуралистическая декорация, повторяющая оформление городской среды того времени. Рост ритма городской жизни, появление новых технических средств связи и передвижения привели к тому, что декорация принимает динамический вид. На декорацию театра I трети XX в. оказали влияние авангардные течения в искусстве. Мотивы промышленной архитектуры приносят в театральные постановки представители конструктивизма. Театральная декорация к. XX в. создается проекционной техникой при помощи цифрового оборудования. Проекции, созданные из реальных фотографий, фрагментов видео, виртуальных и графических изображений, стирают грань между декорацией театра и городской средой.

Средовая декорация формируется как объемы в пространстве в виде синтеза впечатлений от городских сооружений и средовых объектов. Средовые объекты, как в театре декорация сцены, направляют движение, создают зоны повышенного эмоционального воздействия. Средовое проектирование расчленяет пространство города на тематические зоны с комплексом визуальных характеристик. Качество жизни в этих городских зонах во многом зависит от средовой декорации, сопровождающей жизненные процессы.

Ключевые слова: среда, дизайн, декорация сцены, сценография, театр, архитектурное окружение.

Mikhail P. Kiba,
PhD in Architecture, Associate Professor,
Sochi State University,
Sochi, Russia
ORCID: 0000-0001-7346-2343

SCENOGRAPHY OF DESIGN OF THE ENVIRONMENT

Astract. The article discusses the using of the experience of scenography in the design of the environment. The scene of the Greek theatre is analyzed. The ratio of theatre, stage and decoration forms, as well as their impact on the viewer are studied. The same categories are considered in Roman theatre. It forms as a closed space to attract the viewer 's attention as much as possible. In Greek and Roman theatre, the viewer is included in what happens on stage through vision and hearing. The scenography compensates for the static of the viewer by using the movement of the actors and the choir, using special mechanisms to create special effects. The article considers another type of theatrical performance in which the viewer became a participant. The most common form of such representation was the procession. The article gives examples of theatrical processions and their architectural surroundings.

An important stage in the development of decoration is experiments in the theatre of the late XX – Ist third of the XXth century. The late XIXth theatre features naturalistic scenery that repeats the design of the urban environment of the time. The growth of the rhythm of urban life, the emergence of new technical means of communication and movement have led to the decoration taking a dynamic appearance. The decoration of the theatre of the first third of the XXth century was influenced by vanguard currents in art. The motives of industrial architecture are brought to theatre performances by representatives of constructivism. The theatrical decoration of the

late XXth century is created by projection equipment with the help of digital equipment. Projections created from real-life photographs, video fragments, virtual and graphic images erase the line between the theater's scenery and the urban environment. The medium decoration is formed as volumes in space in the form of synthesis of impressions from urban structures and medium objects. Medium objects, as in the theater of scene decoration, direct movement, create zones of increased emotional impact. Medium-sized design splits the city space into thematic zones with a complex of visual characteristics. The quality of life in these urban areas depends largely on the medium scenery that accompanies life processes.

Key words: environment, design, stage decoration, scenography, theater, architectural environment.

Reference

1. *Andreeva E. Yu.* Postmodernizm. Iskusstvo vtoroj poloviny XIX – nachala XX veka [The art of the second half of the XX – beginning of the XXI century]. St. Petersburg: Azbuka-klassika. 490 s. (in Russian)
2. *Bagelis T. I.* Evolyuciya scenicheskogo prostranstva (ot Antuana do Krega) [The evolution of stage space (from Antoine to Craig). Western art of the 20th century]. Zapadnoe iskusstvo. XX vek. Moscow: Nauka, 1978. Ss. 150-180 (in Russian)
3. *Barsukova N. I.* Dizajn sredy v proektnoj kul'ture postmodernizma. Moscow: FGOU VPORGAV-MSKHA im. K. A. Timiryazeva, 2007. 242 s. (in Russian)
4. *Vitruvij.* Desyat' knig ob arkhitekture [Ten books about the architecture]. Reprintnoe izdanie. Pod obshch. red. A. G. Gabrichevskogo. Moscow: Arhitektura-S, 2006. 328 s. (in Russian)
5. *Vseobshchaya istoriya arkhitektury* [General history of architecture]. T. 2. Pod. red. V. F. Markuzona, B. P. Mihajlova i dr. Moscow: Strojizdat: 1973. 739 s. (in Russian)

6. *Glazychev V. L.* Evolyuciya tvorchestva v arkhitekture [The evolution of creativity in architecture]. Moscow: Strojizdat, 1986. 494 s. (in Russian)
7. *Golovnya V. V.* Istoriya Antichnogo teatra. M.: Iskusstvo. 1972. 151 s. (in Russian)
8. *Dzhenks Ch.* Yazyk arhitektury postmodernizma [The language of postmodernism architecture]. Moscow: Strojizdat, 1985. 138 s. (in Russian)
9. *Livranga H. A.* Teatr misterij v Gretcii [Mystery theater in greece]. T. 1. Tragediya. Moscow: Novyj akropol', 2014. 264 s. (in Russian)
10. *Litvinov G. V.* Scenografiya landshaftnogo dejstva [Scenography of landscape action]. Chelyabinsk: Chelyabinskiy gosudarstvennyy institut kul'tury, 2005. 222 s. (in Russian)
11. *Linch K.* Sovershennaya forma v gradostroitel'stve [The perfect form in urban planning]. Moscow: Strojizdat, 1986. 261 s. (in Russian)
12. *Mihajlov S.* Istoriya dizajna [History of Design]. T. 1. Moscow: Soyuz dizaynerov Rossii, 2002. 278 s. (in Russian)
13. *Rappaport A. G.* Proekt i vremya [Project and the time]. Problemy dizajna-2. Sb. statej. Moscow: Arkhitektura, 2004. 400 s. (in Russian)
14. *Trubkina E. P.* Bauhauz. Teatr hudozhnika: tvorcheskie poiski Oskara Shlemmera [Bauhaus. Artist's theater: creative search of Oscar Schlemmer]. St. Petersburg: SPbGATI, 2002. 80 s. (in Russian)
15. *Shimko V. T.* Arkhitekturno-dizajnerskoe proektirovanie [Arkhitekturno-dizajnerskoye proyektirovaniye]. Osnovy teorii. Moscow: Arkhitektura-S, 2004. 296 s. (in Russian)