

Государственное бюджетное учреждение дополнительного образования
Дом детства и юношества Приморского района Санкт-Петербурга

**Статья: Особенности творчества актера, режиссера,
сценографа в пространстве малой сцены**

Автор: Янкина Ирина Леонидовна,
методист

Санкт-Петербург

2021 год

1. Что является спецификой малой сцены

Основа сценического действия – актер, заключенный в пространство сцены. На сцене разворачивается цепь событий, представляющая внутри себя особый мир, который живет подлинной жизнью. Каждый актер верит в реальность своего героя и в героя партнера. Зритель же находится во власти подлинных, но одновременно с этим эстетических переживаний. Потребность в спектаклях на малых сценах есть потребность людей уйти от зрелища и увидеть личность актера, а через нее и личность автора, ощутить ту глубину пьесы, которая часто теряется на больших площадках.

2. Что необходимо знать о теории сценического пространства малой сцены

То, к чему стремился К.С. Станиславский, называя это «эффектом присутствия», на малой сцене является практически данностью. Возможности актера здесь возрастают во много раз, обратно пропорционально возможностям сценографа. Актер своей игрой может создать эффект присутствия любых декораций, и даже действующих лиц.

Во многом это сводится к следующим обобщениям:

- малая сцена укрупняет фигуру актера, которая выходит здесь на первый план, не заслоненная от зрителя ни режиссурой, ни декорациями;
- она также укрупняет фигуру автора, который становится первичен на малой сцене, в отличие от большой, где режиссер часто трактует пьесу по-своему.

Очевидно, что малая сцена – это зона повышенного риска для актеров и режиссеров, привыкших к большому пространству.

3. Что надо знать о манере игры актера на малой сцене.

Манера игры актеров на малой сцене из нарочито театральной становится более естественной, доверительной, и близость актеров к зрителю делает зрителя соучастником всех тех процессов, которые происходят на сцене. То же касается голоса актера, всякое его слово, сказанное шепотом или вполголоса, без труда услышит зритель в любом ряду. Поэтому отпадает необходимость в

преувеличенно громких репликах в так называемом сценическом шепоте и прочих приемах игры на большой сцене.

Но здесь появляются и существенные ограничения: актер должен быть более экономен в речи и в движениях, манеру игры из нарочито театральной необходимо приблизить к максимально «бытовой», что дает эффект интимности и доверительности общения актеров как друг с другом, так и со зрительным залом. Отсюда следует, что постановка спектаклей на малой сцене потребует принципиально иного способа игры актеров и иного способа подачи материала с точки зрения режиссуры.

Малые сцены работают на зрителей так же, как «первый план» в кино. Мимика актера и его игра с реквизитом приобретают на малой сцене особую тонкость и нюансировку. Камерность зрительного зала дает в руки режиссера, актера, художника целый ряд специфических возможностей воздействия на зрителей. Техника заполнения паузы и насыщения ее действием здесь в значительной степени иная, чем в большом театре. Пауза, сделанная с установкой на камерный зал и перенесенная в большой театр, выглядит как перерыв в действии.

Мимика актера, играющего на первом плане (как в кино) будет скована масштабами первого плана, в противовес общему и дальнему планам. Это приводит к сокращению радиусов и замедлению темпов движения. Когда актер большой сцены попадает на малую, то первое время он несвободен в движениях. Эта несвобода является следствием того, что он не уверен в масштабах своего движения, причем радиусы больших движений ему удастся отрегулировать быстрее, чем мимику. Мимика у него еще долго остается перегруженной. Сужение и приближение зрительского фокуса на малой сцене ставит мимику актера как бы «под лупу».

Малая сцена сумела открыть перед нами значительность бесконечно малых величин. Особенно на малой сцене заиграла «поэтика мелочей», так как на большой сцене она не приживалась, актеры не знали, как это играть. А здесь

был открыт не только крупный, но и сверхкрупный для театра план, значительность жеста, взгляда, прикосновения.

4. Сценическая речь на малой сцене

Речь - одно из наиболее важных выразительных средств актера - претерпевает существенные изменения на малой сцене. Условия малой сцены дают актеру возможность воспользоваться теми звуковыми нюансами, которые не заметны на большой сцене. С другой стороны, ряд тембровых и даже дикционных недостатков актера малая сцена «терпит», не замечает, не способствуя тем самым их искоренению, поощряя «шептунов» и безголосых актеров.

Техника актера, процесс работы над ролью, процесс создания образа, вживания в образ, общение с партнерами, реакция на внешние воздействия не должны принципиально меняться в зависимости от того, играет актер на малой или на большой сцене. Меняется только характер выразительных средств: звук (речь, музыка, шумы), движение (мимика, мизансцены), оформление (сценография, костюмы, реквизит), свет и грим.

5. Грим и костюмы на малой сцене

Грим на малой сцене приближен к кинематографическому и требует очень чистой и большой работы. Парики, бороды, усы необходимы очень высокого качества, так как на близком расстоянии заметны любые дефекты и несоответствия в этих частях туалета. Костюмы требуют не меньшего внимания, чем грим. Дешевый материал, имитирующий хорошее сукно, здесь не годится, а случайно мелькнувшая заплатка, стертые каблуки, неряшливость в одежде будут не только вызывать эстетическое отторжение, но и способны разрушить любой, тщательно созданный актером с помощью его мастерства, образ.

6. Режиссура на малой сцене

Искусство режиссера на малой сцене также претерпевает важные изменения и должно пройти серьезные испытания. Потому что суть спектакля он должен показать на малой сцене малыми возможностями, стремиться к той

простоте, которая, отсекая все лишнее, помогает выразить и познать суть драматургического произведения.

Можно сказать, что именно от режиссуры зависит удача или провал спектакля на малой сцене. Именно режиссер выстраивает действие, учитывая малые объемы пространства, ищет способ общения со зрителем, наиболее адекватный для данной организации сценического пространства и необходимый для данного драматургического произведения. И то, насколько хорошо он знаком со спецификой малой сцены, позволит ему адаптировать, если необходимо, пьесу к уже существующим условиям. В этом плане возможности малой сцены неограниченны, так как позволяют изменить не только месторасположение сцены, но месторасположение кресел внутри зрительного зала.

Форма зрительного зала и его архитектурные особенности должны быть предметом пристального внимания со стороны режиссера. В отличие от кино, где все зрители смотрят происходящее только с одной точки зрения – киноаппарата, в театре каждый зритель имеет свою – выгодную или не очень – точку зрения. Поэтому каждое движение на сцене должно хорошо просматриваться из зрительного зала.

У малого зала здесь большое преимущество перед большим: разность точек зрения идет только по горизонтали, тогда как в большом ярусном зале делается учет и по вертикали. А ведь известно, что чем единообразнее точки зрения зрителя, тем легче передать зрителю желаемую режиссерскую концепцию. Возможно, это одна из причин, по которой эксперименты в области театра проходят чаще всего на малой сцене.

Давно было замечено важное обстоятельство об угле зрения для зрителей в разных частях зала, позволяющее активнее действовать режиссеру, ведущему поиски в области общения со зрителем, а также в области формирования театрального пространства.

Вещь, как элемент реквизита, в театре никогда не играет самостоятельной роли, она может быть лишь реквизитом в руках актера или декорацией, которая

приобретает свое значение при взаимодействии с актером. Декорация вместе с рампой маркирует границы театрального пространства.

Что касается декораций, то на малой сцене привычные театральные шаблоны вроде «театрального павильона» или «гостиной» будут выглядеть слишком декоративно. Раскрашенные куски плоского холста здесь уже не примут за улицу, озеро или лес. Окружая с трех сторон живого актера, они должны быть такими же живыми. На такой площадке может поместиться пять деревьев - и это будет уже лес, и соответственно мера условности будет совершенно другая.

Таким образом, можно вывести некоторую закономерность в постановке спектаклей на малой сцене: малая сцена требует более условного построения как действия, так и сценического оформления, тогда как на большой сцене реальные декорации пейзажа или интерьера выглядят более естественно. Что касается актерской игры, то здесь, наоборот, поскольку мы мыслим категориями реальной жизни, а малая сцена их сжимает, оставляя лишь крупный план, то на нем выглядит более естественно и натурально «кинематографическая» игра актеров, наиболее приближенная к жизни. На большой сцене требуется некоторое преувеличение, «укрупнение игры», необходимое при наличии большого расстояния между сценой и зрителем.

Постановки на малой сцене сформирует, скорее всего, такое направление деятельности театра, как условное. А именно, создание образа с помощью его деталей и символов. И здесь малая сцена заставляет воображение работать с удвоенной силой, создавая ряд интересных, ярких театральных образов. Причем каждая новая работа будет вытекать из опыта предыдущей, постепенно формируя принципы, а после и стили оформления сценического пространства.

В практике 1950-1960-х годов пространственное решение спектакля рассматривалось независимо от особенностей пространства зрительного зала. Изобразительно-пластическое решение зрительного зала находилось вне сферы интересов художников и режиссеров. Нынешняя практика показывает изменение ситуации. Субъективно это отражается в негативных оценках,

построенных во второй половине XX века театральных зрительных залов. Объективно – в зависимости пластической идеи художника, выбора средств и приемов постановки.

Обобщая опыт работ по сценографии Г.Б. Бархина, Д.В. Афанасьева, М.М. Березкина, Ю.А. Мочалова и других, можно сделать вывод, что чаще всего современные театральные художники, формируя пространство постановки, используют особенности предоставляемого театрального пространства наиболее выгодным и выигрышным для спектакля образом. Отсюда можно сформировать главные принципы работы театрального художника как реализатора в материальной форме замысла режиссера, – стремление сделать пространство спектакля органично включенным во все театральное пространство.

Речь идет о принципиально новых взаимоотношениях между пространством спектакля и театральным пространством, сложившихся в творческой практике современных художников. Организуя пространство, так или иначе художник всегда имеет в виду среду спектакля, естественно вписывающуюся в объем сцены и зрительного зала - театральное пространство.

Для современного сценографа принципиально важна неразрывная связь всех средств воздействия на зрителя с общим идейно-эстетическим замыслом произведения, и эта зависимость определяет сегодня театральный творческий процесс. Однако сценография до сих пор еще остается областью автономной от театральной архитектуры.

7. Сценическое пространство малой сцены

Существует множество классификаций сценического пространства, в том числе и малого, но в данном исследовании больше всего подходит классификация, предложенная еще в середине 1980-х годов Л.Г. Лупандиным:

1. *Помещение со сценой и зрительным залом с двумя разделенными пространствами, расположенными одно против другого.* Отличаются от обычных сцен и зрительных залов только малыми размерами. (Например,

Малый зал Центрального академического театра Советской армии, малый зал Литовского оперного театра и так далее).

2. *Помещение, не имеющее специально обособленных пространств сцены и зала и обладающее при этом какими-либо ярко выраженными архитектурно-стилистическими особенностями*, то есть зал относится к какой-либо эпохе. (Таковы, например, малый зал Молодежного театра в Таллинне, малый зал театра Молодежи в Вильнюсе, малые сцены во дворцах и так далее).
3. *Помещение, не имеющее обособленных объемов сцены и зала и намеренно лишенное каких-либо архитектурно-стилистических признаков*. (Это - малый зал в здании МХТ на Тверском бульваре, малый зал театра «Современник» и так далее).

Первый тип малой сцены характерен тем, что спектакли на нем организуются при помощи тех же средств художественной выразительности, которые используются для создания постановок на больших сценах. Здесь существуют все современные типы оформления, но имеют место специфические особенности их применения.

Возможно, например, воссоздание на сцене декораций целой квартиры, с обязательным сохранением перспективы, чтобы оформление органично вписывалось в пространство зрительного зала. Также здесь особую роль играет фактура (холст, шерсть, парча, дерево), которые на большой сцене работали бы не столь эффективно. На малой сцене художественно-технические приемы приобретают особую выразительность. Второй тип малой сцены, изначально наделенный собственным «характером» остроэмоциональный, часто подсказывает режиссеру выбор не только драматургии, но также набор приемов организации пространства. Также он очень сильно влияет на выбор репертуара, так как не каждую пьесу можно сыграть в одной ярко выраженной стилистической среде.

«Третий тип малого зала представляет собой наиболее «гибкую» структуру, благодаря нейтральности, отсутствию определенного эстетического

начала в его архитектуре и, не имея четкой границы между сценой и залом». Он предоставляет постановщику некоторые возможности в переосмыслении всего зрительского пространства в целом. Здесь есть возможность, помимо сценического оформления, использовать различные формы организации зрительской аудитории.

Невозможность установки на малой сцене громоздких декораций дает толчок к развитию других выразительных средств, таких как свет, игра света, теневой театр, а также реквизит, выполняющий функцию декорации, так как, обыгрывая по-разному один и тот же предмет, он неожиданно появляется, исчезает, передвигается, то есть трансформируется. Таким образом, появляется принципиально новое театральное выразительное средство – трансформирующийся предмет, нечто среднее между декорацией и реквизитом, которое с успехом подменит на сцене и то, и другое, экономя не только место, но и время, которое требуется в обычном театре для перестановки декораций.

Работая на малой сцене, с самого начала размеры ее необходимо рассматривать как некие изначально заданные условия, причем анализировать опыт разных театров, в разные периоды времени. Часто театры работают на малой сцене вынужденно, за неимением большой площадки. Рецепт работы малых сцен в этом случае может быть только один: недостатки сцены превратить в достоинства и заставить их работать на спектакль.

Небольшая сцена естественно суживает фокус зрительского внимания. Всякое малое, даже случайное движение актера привлекает внимание и замечается зрителем. Масштаб зрительного зала обычно соответствует сцене. Однако, часто бывает так, что малые сцены находятся в зданиях, не приспособленных для театра, поэтому форма и размеры зала могут быть случайны.

Изначально, при формировании пространства, надо определить, что в данной сцене основное, кто является главным героем, а кто - второстепенным. Если главное – актер, значит - надо найти такие пространственные величины, которые бы это подчеркнули. Слишком большое пространство может

растворить в себе фигуру актера, а слишком маленькое, наоборот - неестественно ее увеличить.

В этом случае очень важно определить величину «зеркала сцены», чтобы избежать непропорциональности: «здесь должно исходить из целесообразного использования общего объема помещения, 4х7 м или 5х8 м являются стандартным размером, вертикальный размер не меньше 3-х метров. В любом случае в определение «зеркала сцены» следует идти в сторону его увеличения. Причем, если увеличение пойдет в сторону вертикали, то это заставит режиссера и художника решать принципиально новые пространственные задачи».

Большой вертикальный размер сцены позволяет делать вертикальные мизансцены, что дает возможность театру решать сложные художественные задачи, касающиеся мировоззренческих вопросов бытия и позволяющие выстраивать не только горизонтальные отношения между людьми, но и вертикальные отношения с «миром высшим» и «миром низшим».

Если у коробки сцены хорошая глубина, это дает много возможностей для использования 1-го, 2-го и даже 3-го планов, но при этом будет иметь место стесненность в порталах. При очень глубокой сцене в глубине можно установить еще и помост, который поможет рельефнее делать многие массовые сцены, строить вертикальные мизансцены, а также подчеркивать в мизансцене главное.

Следует отметить, что сцена-коробка дает меньше возможностей для поиска, чем открытая сцена. Построение массовой сцены требует работы с горизонталью и вертикалью сцены, чтобы показать всю массу в объеме. Сознательно суживая пространство за счет декораций и размещения людей, можно добиться нужного эффекта.

На малой сцене отпадает необходимость в мощности ультрасовременной звуковой техники, с одной стороны, это – плюс, так как не приходится тратить большие средства на запись фонограмм. С другой стороны, есть возможность

сделать свою работу непрофессионально, так как на малой сцене недостатки звукозаписи не так заметны.

8. Сценография малой сцены

Одно из главных выразительных средств – сценография - претерпевает на малой сцене значительные изменения.

Одно из ярких открытий работы на малой сцене – невозможность, не сочетаемость на малой сцене трехмерной фигуры актера и плоских декораций. Исключение – если это делается намеренно, для подчеркивания контраста действия. В оформлении сцены ключевым вопросом является соотношение масштаба сцены с ростом актера. Большие масштабы на малой сцене решаются через показ детали, а не целого.

Трудность также состоит в том, что необходимо бороться за каждый сантиметр площади, использовать в целях оформления каждое углубление или выступ. Также необходимо преобразовать пол, стены, потолок помещения, особенно если оно было построено не для театральных постановок, таким образом, чтобы они не мешали работе над спектаклями, но, наоборот, помогали ей. И если в ремарке сказано: «огромное поле», то дело художника и актера так создать иллюзию поля, чтобы это почувствовалось в зале. Причем набирать нужно косвенные признаки поля: пустота, ветер, колышущаяся трава, палящее солнце, синее небо.

Так как оформление спектакля - не только техническая задача, но, прежде всего – одно из художественных средств для выявления содержания пьесы, то невозможно этот вопрос решать отдельно от всех прочих.

В области сценического оформления малая сцена позволила сделать открытие, сродни открытию импрессионистского взгляда в живописи. Произошло это благодаря тому, что из-за малых размеров сцены пришлось отказаться от изображения всего места действия в целом, а обозначать его через изображение детали.

На малой сцене необходимо правильно вычислить не только масштаб детали, но и ощущение перспективы. Оформление естественно должно быть не

только декоративно, но и функционально, то есть быть рабочим местом для актера.

В малых масштабах играет не только форма, но и фактура предмета. На большой сцене материал обезличивается, холст сливается со льном, дерево с папье-маше или пластиком. Натуральные материалы, такие как древесина, шерсть, стекло, мех, солома, являются сами по себе впечатляющими средствами и могут играть на сцене не хуже актера, если их умело использовать. Настоящая солома на крыше расскажет зрителям о бедности героя не хуже, чем он сам в своей роли. Кусок настоящей жести, имитирующей нос корабля, представит корабль, может быть, лучше, чем целый его макет, сделанный из фанеры. Однако, эту фактуру надо заставить играть, а это может быть только при тщательно продуманном ее изготовлении.

9. Выводы

Таким образом, анализ особенностей творческой работы в постановке спектаклей на малой сцене показывает, что у современных режиссеров и сценографов есть потребность мобилизовать все средства театральной выразительности, настраивать элементы театрального пространства исходя из идейно-эмоциональных задач спектакля и пространство зрительской аудитории в том числе. Вопросы взаимоотношения актера и зрителя на малой сцене, а также воплощения драматического произведения настолько важны, что существует необходимость исследовать их отдельно.

Список литературы

1. Авров Д.Н. Спектакль и зритель: как смотреть и оценивать спектакль. - М.: Просвещение, 1985. - 96 с.
2. Агишева Н. В. В пространстве малой сцены (проблемы малой сцены. Примеры из моск. постановок) // Правда. - 1982. - 18 янв. - С.3.
3. Афанасьев Д.В. Пространственное оформление спектакля. - Л.: ЛГИТМиК, 1990. - 105 с.
4. Базанов В.В. Сцена XX века. - Л.: Искусство, 1990. - 240 с.

5. Барбой Ю.М. Структура действия и современный спектакль. - Л.: ЛГИТМиК, 1988. - 200 с.
6. Каверин Ф.Н. Воспоминания и театральные рассказы. - М.: ВТО, 1964. - 412 с.
7. Каверин Ф.Н. Оформление спектакля на малой сцене. - М.: Госкультпросветиздат, 1951. - 80 с.
8. Каверин Ф.Н. Попов А.Д. Спектакль на малой сцене. - М.: Театринопечать, 1929. - 119 с.
9. Каверин Ф.Н. Техника работы на малой сцене. - М.: Гослитиздат, 1936. - 135с.
10. Мочалов Ю.А. Композиция сценического пространства. Поэтика мизансцены. - М.: Просвещение, 1984. - 239 с.
11. Режиссура: взгляд из конца века. Сб. ст. / сост. О.Н.Мальцева - СПб.: РИИИ, 2005. - 248 с.
12. Якубовский А.А. Театр во времени и пространстве. - М.: ГИТИС, 2002. - 341с.