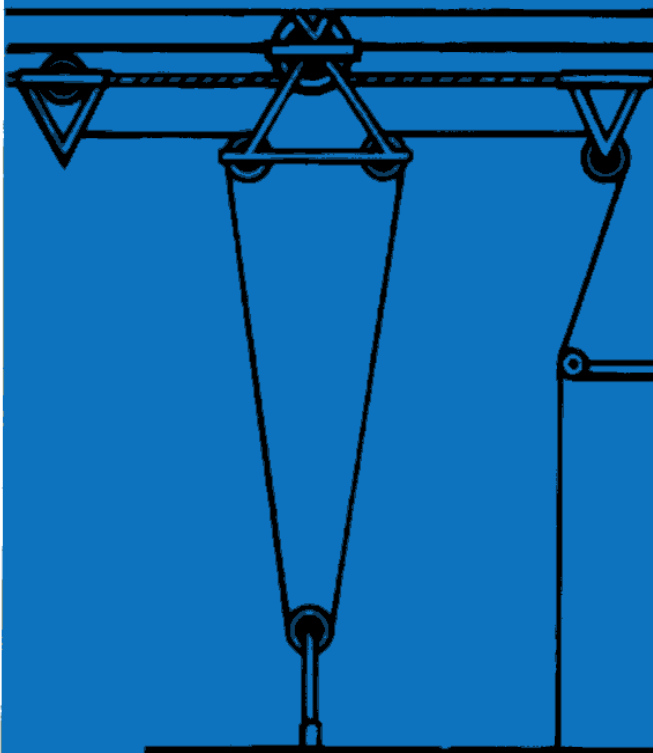


МИХАЙЛО РАТІМОВ

ТЕХНОЛОГІЯ ВИСТАВИ

P. Kravchenko

МИХАЙЛО РАТІМОВ

ТЕХНОЛОГІЯ ВИСТАВИ

„МИСТЕЦТВО“, КИЇВ — 1969

792.1
Р25

Автор цієї книги М. Б. Ратімов, який довгі роки керував постановочною частиною великих театрів, знайомить молодих режисерів і працівників постановочної частини професійних і самодіяльних театрів, а також студентів режисерських факультетів театральних навчальних закладів з технічними процесами народження вистави.

У книзі йдеться про таку технологію, яку можна застосувати в театрах, що мають обмежені можливості в часі — у виготовленні оформлення, в проведенні монтувальних, світлових та інших технічних репетицій.

Про це докладно розповідається в розділах «Режисер і художник», «Вигородки», «Монтувальний лист», «Технічні цехи театру», «Кошторис», «Графік робіт», «Монтувальні роботи» та ін.

8—1—4
597—69М

Київська книжкова фабрика № 1

ДО МИНУЛОГО ХУДОЖНЬО-ПОСТАНОВОЧНОЇ ЧАСТИНИ ТЕАТРУ

На Україні, як і в Росії, до Великої Жовтневої соціалістичної революції постановочної частини як самостійного відділу театру, що відав би всіма питаннями забезпечення майбутньої вистави оформленням і керував би технічними та виробничими цехами, взагалі не було. Більшість приватних театрів були комерційними підприємствами. Це й визначало характер художньо-постановочних робіт.

Український дожовтневий театр був мандрівним. В умовах переслідувань і утисків української прогресивної культури корифеї українського театру — режисери М. Кропивницький, М. Старицький, П. Саксаганський, М. Садовський — не мали постійного приміщення для театру (виняток — постійний український театр М. Садовського у роки 1907—1914). Це негативно відбилося й на утворенні в українському театрі постановочної частини, якою керував тоді режисер театру. Відомо, наприклад, що М. Кропивницький був не тільки визначним актором, режисером і співаком, але й театральним художником, великим знавцем постановочної справи.

Ряд антрепренерів, які утримували театральну трупу, не були господарями театрального приміщення, а наймали його в міській управі на певний час і платили за оренду іноді досить значні суми. Наймаючи те чи інше театральне приміщення, художні керівники українського театру змушені були пристосовуватись до його технічного обладнання. Тільки в стаціонарному театрі М. Садовського вперше були організовані електроосвітлювальна частина, костюмерна майстерня, працювали робітники-декоратори.

В театрах, особливо в драматичних, актори повинні були мати власні сучасні костюми в так званих салонних п'єсах (фрак, смокінг, сюртук, візитку, кілька піджачних костюмів, взуття та ін.).

Часто хазяїн театральної трупи повинен був виготовляти, купувати чи брати напрокат костюми лише для історичних чи побутових вистав. Але і в цьому разі вирішальними були питання комерційного розрахунку, а художня та стильова сторони у невибагливих режисерів відходили на другий план.

В опері, наприклад, був один постійний комплект боярських костюмів, що використовувався у всіх так званих російських операх, незважаючи на те, що епоха цих вистав була різною. Такі опери, як-от «Іван Сусанін», «Царева наречена», «Русалка», «Борис Годунов», йшли в одних і тих же костюмах.

Так само було і з шекспірівським репертуаром. «Король Лір», «Гамлет», «Отелло», «Ромео і Джульєтта» костюмувались одним комплектом колетів і трико.

Для більшості п'єс О. Островського також був один комплект побутових костюмів.

Становище з декораціями було аналогічним. Антрепренер вважав цілком достатнім мати один комплект «лісу» на всі випадки життя. Хай це буде сад у маєтку Ларіних чи гущавина лісу в будь-якій іншій опері.

У розпорядженні антрепренера було також кілька комплектів павільйонних вставок з дверима і вікнами. Часто вони були не його власністю, а інвентарем театрального будинку, що належав міській управі. Ці павільйони мали відповідні назви: кабінет, вітальня, селянська хата і т. д.

Такі павільйони трансформувалися шляхом різного планування і застосовувались у всіх інтер'єрних виставах. Для одних вистав вони були з вікнами, для інших — стінки були глухими. В одному випадку на вікна вішали оксамитові драпіровки, в іншому — тюлеві гардини. Павільйонні вставки в разі необхідності склеювали різними обоями.

Хоч усе це й робилося досить уміло, проте про стильові особливості вистави можна було говорити з дуже великою натяжкою.

Оперний глядач часто бачив мальовничо добре виконаний «колонадний зал», який використовувався у всіх виставах, де треба було зобразити царські хороми, герцогський палац і т. д. Особливо часто це мало місце в останніх актах балетних вистав, що носили дивертисментний характер.

Єдине, на що антрепренер витрачав значні суми,— це на придбання меблів, які спеціально замовляв чи купував у магазинах. Великої уваги приділялось обстановці сцени сучасними чи стильними меблями. Їх було, щоправда, мало, але вони вдало трансформувались, іноді закривались чохлами.

Завсідники театру охоче вибачали і мирилися з тим, що один і той же «вітальний» гарнітур вони бачать у багатьох виставах.

Деякі заповзятливі антрепренери брали меблі напрокат у меблевих магазинах. Для хазяїна такого магазину було досить, коли у програмі вказувалося, що вистава обставлена його меблями. Це було рекламою його магазину, і за прокат меблів він нічого не одержував. Дарма, що при цьому часто ігнорувалися відображення епохи і стилю.

Загалом через такі комерційні прийоми, нерідко на шкоду художній цінності вистави, антрепренер мав можливість ставити за сезон (7 місяців) 30—35 нових вистав, витрачаючи незначні суми на часткове виготовлення оформлення і костюмів.

Лише в тих випадках, коли готувалася касова вистава, для неї купували костюми і виготовляли нове оформлення за ескізами художників.

Така велика кількість постановок за сезон пояснювалась обмеженим колом театрального глядача і невисокою його купівельною спроможністю.

Культурна революція, що відбулася в нашій країні, залучила до театру найширший загал глядачів. Невипадково зараз в обласному театрі вистава, що особливо сподобалася, йде 30—40 разів за сезон. Через це й кількість прем'єр у наших театрах не перевищує 7—8 назв на рік, що дає можливість ретельно підготуватися до випуску кожної наступної вистави.

Говорячи про діяльність дореволюційних театральних підприємств, ми мали на увазі антрепренерів «середньої руки», які поширювали, проте, свою діяльність на більшість провінціальних театрів царської Росії.

Значно серйозніше було організовано справу у великих театральних містах, таких, як-от Харків, Київ, Ростов-на-Дону, Нижній Новгород, Одеса та ін. У цих містах театри утримували визначні діячі сцени (Синельников, Соловцов, Собольщиков-Самарін та ін.). Будучи талановитими режисерами і акторами, вони були великими ентузіастами і формували дуже сильні в художньому відношенні трупи. У них починали свою сценічну творчість багато видатних артистів, які ставали згодом гордістю вітчизняного театру.

Через те, аналізуючи стан театру в дореволюційній Росії, не можна ігнорувати й забувати тієї корисної роботи, яку запроваджували ці діячі сценічного мистецтва. На жаль, їх було небагато і їхня творчість губилася в масі театральних ділків і підприємців.

Організацію і контроль за виконанням усіх художньо-постановочних завдань провадив постійний художник театру, а також сам антрепренер.

Проте в цих театрах не приділялося належної уваги зовнішній формі вистави, і театр систематично йшов на художні компроміси. Із 20—25 прем'єр, випущених за сезон, спеціальне оформлення виготовлялось для 3—4-х, головним чином, вистав на історичні теми. Але навіть у таких випадках підбір окремих деталей оформлення, меблів і костюмів здійснювався в широких масштабах.

Як вирішувались художньо-постановочні питання в імператорських театрах?

Імператорських театрів було небагато: у Москві — Великий і Малий, у Петербурзі — Маріїнський, Александринський та Михайловський (у ньому грала французька трупа). Ці театри субсидіювало міністерство двору, і вони підлягали конторам імператорських театрів (у Москві і в Петербурзі). Очолювали їх царські сановники, які здебільшого не мали нічого спільного з театральним мистецтвом.

Керівникам театрів доводилося переборювати дуже складну бюрократичну систему управління для того, щоб вирішити яке-небудь важливе питання, зв'язане з життям театру.

Оскільки художньо-постановочні питання вирішувались конторами імператорських театрів у відриві від театрів, останні не могли ні поліпшити оформлення, ні запросити того чи іншого художника.

І хоч на оформлення вистав витрачалися значні кошти, за кордоном замовлялися пишні декорації для балетів, драматичні вистави обставлялися дорогими, але позбавленими смаку меблями, на думку художнього керівництва театрів у цих питаннях часто не зважали. Видатні діячі Московського Малого театру О. П. Ленський і О. І. Южин робили марні спроби протестувати проти таких порядків, вимагаючи підпорядкування постановочної частини безпосередньо театрам. Лише Московському Художньому театрові вдалося налагодити художньо-постановочну частину і підпорядкувати всі питання оформлення вистави одній меті — ідеї вистави та постановочному плану режисера.

Це й раніше ще робили М. Кропивницький, М. Старицький, П. Саксаганський. Так, наприклад, М. Кропивницький запросив у 90-х роках на постановку опери М. Аркаса «Катерина» московського художника Денисова. У постійному театрі М. Садовського в Києві постановочна частина працювала в тісній

співдружності з художниками — оформлювачами вистав — Ф. Кричевським та І. Бурячком.

У Московській приватній російській опері С. І. Мамонтова (організована 1885 р.) режисер і художник були повноправними господарями вистави. Мамонтов залучив до роботи в театрі плеяду видатних російських художників: В. А. Симова, В. Д. Поленова, А. М. та В. М. Васнецових, М. О. Врубеля, І. І. Левітана. Великого значення постановочним питанням надавали в петербурзьких театрах відомий режисер В. Е. Мейєрхольд та художник О. Я. Головін.

Увага, якої надавав МХАТ оформленню вистав, старанність і продуманість кожної деталі декорацій, костюма, шумових ефектів була зразком для театрів. Цю традицію МХАТ розвиває й тепер.

Хоч масштаби та матеріально-технічні ресурси окремих театрів не завжди дають їм можливість повністю здійснити вимоги постановників, уся діяльність постановочної частини підпорядкована одному творчому планові і одній меті: створенню високоідейної і високохудожньої вистави.

Навіть у самодіяльних театрах, що набрали такого широкого розвитку в нашій країні, питанням оформлення приділяється велика увага. Вони запрошують професіональних художників, на виготовлення декорацій витрачають великі суми.

З усіх видів мистецтв театральне мистецтво є найскладнішим по різноманітності творчих і технічних елементів, що входять у нього. Мистецтво театру — це не лише результат творчості драматурга, композитора, актора, режисера і художника, це також натхненна праця декораторів, костюмерів, гримерів, освітлювачів, машиністів сцени. Тому цілком зрозумілі ті серйозні вимоги, які ставляться до постановочної частини, що виконує всі роботи по створенню зовнішньої форми вистави.

У кожному професіональному театрі ці процеси мають свої особливості, властиві як жанрові театру та його художнім традиціям, так і масштабам театру та його постановочно-технічним можливостям.

Однак при всій відмінності вони мають спільну закономірність, послідовність і технологію, від правильного додержання якої залежить технічна і художня якість вистави.

Звичайно, недоцільно рекомендувати театрам впроваджувати всі ті процеси, які є, наприклад, у Московському Художньому театрі. Йтиметься про таку технологію, яку можна застосувати в професіональних і народних театрах, що випускають на рік 6—7 вистав, у театрах, обмежених у своїх технічних можливостях, у часі для виготовлення оформлення, для монтувальних, світлових та інших репетицій.

Нам хотілося ознайомити молодих режисерів, працівників постановочних частин професіональних театрів, керівників самодіяльних колективів та студентів театральних вузів з процесом народження нової вистави, починаючи з творчих бесід режисера з художником і закінчуючи показом її глядачеві.

РЕЖИСЕР І ХУДОЖНИК

Після включення п'єси до репертуару керівництво театру призначає постановочну бригаду в складі режисера і художника, а в оперних театрах — ще диригента й балетмейстера.

Виносивши в думках постановочний план і знайшовши рішення для всієї вистави, режисер повинен зупинити свій вибір на художникові — авторові оформлення, якому по його творчій індивідуальності будуть близькими образи майбутньої вистави, її ідеї, а головне — режисерський задум. Отже, вибір художника має принципове значення

Який би не був талановитий художник, але якщо його стихія — великі монументальні полотна,— такому не варто доручати камерних вистав. Є художники, чудовий ліричний талант яких не може подолати труднощів при оформленні побутових вистав. А до вистав, які вирішує режисер у натуралістичному плані, не слід залучати художника, для якого близьким є суто реалістичне втілення зовнішньої форми.

Ідея п'єси, її образи, весь режисерський план повинні запалювати художника. Тільки за такої умови постановник може бути певним, що творчий почерк художника не викривить його задуму.

На жаль, на практиці таке поєднання не завжди зустрічається. Наявність у штаті театру постійного художника змушує керівництво театру «завантажити» художника оформленням п'єс, часом далеких від його творчих прийомів, від його творчої індивідуальності.

Іноді театр запрошує на окрему постановку художника,

який працює в іншому колективі. У питанні про кандидатуру художника найвагоміше слово за режисером.

Робота художника над виставою після того, як п'єсу чи клавір прочитано, починається, як правило, з творчих бесід з режисером.

У цих бесідах режисер розкриває перед художником ідею вистави, ділиться з ним своїми думками про зовнішній образ вистави, про єдиний план, про своє бачення оформлення.

Іноді у режисера в його роботі з художником відчувається тенденція, що принижує роль останнього у створенні оформлення. Тоді діяльність художника зводиться лише до технічного впровадження задумів режисера не тільки з точки зору форми, але й композиційного та колірного вирішення майбутньої вистави.

Однак нам здається ось що. Режисер, склавши постановочний план, виносивши рішення зовнішнього образу вистави, звертається до художника, хист і творча фантазія якого повинні підхопити і втілити його задум у конкретні художні форми. Його фантазія в кінцевому результаті створить таке оформлення, яке підкреслюватиме ідею, закладену автором, допомагатиме акторові у створенні образу.

Це завдання може бути вирішене лише за тієї умови, коли режисер і художник розмовляють одною творчою мовою, доповнюючи, а не нав'язуючи один одному свого рішення.

Тільки в спільній роботі, у дружній обстановці режисер (господар вистави) і художник (автор оформлення) можуть здійснити повноцінний твір мистецтва.

Творчі шукання художника — досить тривалий процес. Художник часто готує велику кількість зарисовок, відмовляється від них, знаходить нові варіанти тільки для того, щоб, показавши їх режисерові, писати нові чорнові ескізи.

Цікаві спогади І. Я. Гремиславського про те, які методи використовували К. С. Станіславський і В. І. Немирович-Данченко у спілкуванні з художниками: «У початковій роботі режисера і художника К. С. Станіславський завжди прагнув застосувати улюблений і перевірений ним метод: художник робить безмежну кількість найпростіших начерків олівцем на одну й ту ж тему — стільки, скільки дозволяє йому його творча уява. Начерки і рисунки щодня передаються Костянтину Сергійовичу, а він висуває все нові й нові завдання, обережно спрямовуючи думку художника на втілення своїх найнесподіваніших задумів. Рисунки, пов'язані спільною ідеєю, збирають окремо і через деякий час виставляють для показу авторові. В такий спосіб виявляється спільна, єдина думка режисера

і художника, і останній приступає до остаточного її розвитку і оформлення уже у вигляді ескіза чи макета. [...]» [1]. «На відміну від улюбленого Станіславським методу Немирович-Данченко не втручається в повсякденну течію думок і намірів художника, надаючи можливість йому йти тим шляхом, який він сам обере. Він не ставить перед ним безмежної кількості завдань — варіантів на одну й ту ж тему [...]. Він завжди вважає за краще бачити не начерки з приводу вистави, а зовсім закінчені ескізи чи макети» [2].

У різних художників уся подальша робота після того, як один із чорнових варіантів приймається режисером, може йти різними шляхами.

В одному випадку художник приступає до виготовлення ескізів у кольорі, і вони стають основою майбутнього оформлення. Наявність мальовничого ескіза дає лише загальне уявлення про зовнішню форму вистави, про її емоційний вплив, про стильові особливості, про епоху тощо, але, вирішений у площині, він позбавляє художника і режисера можливості уявити майбутнє оформлення в просторовому вимірі. Мало того, такий ескіз перешкоджає бачити всі деталі оформлення, розміщені в різних планах через те, що окремі з них (наприклад, на другому плані) перекриваються першим планом і т. д.

Виготовлення макета цілком заповнює всі ці прогалини.

Іноді художники недооцінюють важливості якісного макета, по якому працюватимуть виробничі майстерні, і тому виготовляють його примітивно. Це, по суті, навіть не макет, що являє собою модель усього оформлення в зменшеному вигляді, а окремі деталі оформлення, склеєні з картону. Хоч і цей макет є доповненням до ескіза (окремі об'ємні деталі у нього мають точні розміри), але такий метод утруднює роботу виробничих цехів, яким доводиться дотримуватись тільки ескіза. У цьому випадку для столярних майстерень, скажімо, необхідно виготовляти велику кількість креслень і шаблонів. Частіше художник не робить остаточних ескізів у кольорі, а після чорнових начерків приступає до виготовлення повноцінного макета. Лише в роботі над макетом разом з режисером визначається остаточно оформлення майбутньої вистави. Робота над макетом вкрай необхідна. Це дуже важливий етап творення, і на цьому варто було б зупинитись детальніше.

Макет — це зменшена модель всього оформлення, зримо відчутна не лише художником, а й режисером, котрий, дивля-

[1] И. Я. Гремиславский, Сборник статей и материалов, «Искусство», М., 1967, стор. 141.

[2] Там же, стор. 155.

чись на ескіз, не завжди зможе уявити його в об'ємі і, як кажуть, не завжди зможе «прочитати» ескіз. Це уміння «прочитати» ескіз дається іноді лише з нагромадженням досвіду. Ось чому більшість режисерів охоче працюють з художником над макетом, визначаючи в ньому обігрувальні точки, уточнюючи розмір окремих деталей, меблів, станків, установлюючи остаточно всю планіровку. Макет необхідний художникові ще й тому, що в ньому окремі деталі, ледве накреслені в чорновому ескізі, набувають конкретної форми і розмірів. Часто в художника, що працює над макетом, виникає нова думка, що змінює не тільки конфігурацію окремих деталей, а й саму суть композиційного вирішення.

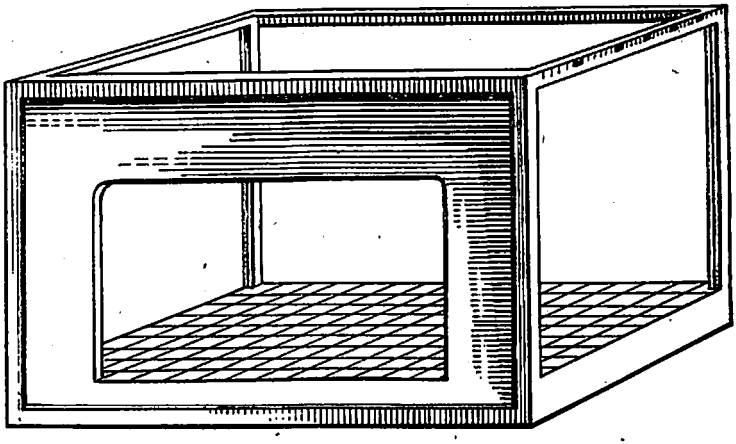
Отже, робота над макетом — це своєрідна лабораторія, в якій художник і режисер продовжують творчі шукання зовнішньої форми вистави. У макеті художник продумує також всю технічну сторону вистави, накреслює можливості перестановок і перевіряє розташування підвісних і приставних декорацій.

Мальовничий ескіз, вирішений в одній площині, приховує в собі іноді дуже багато технічних несподіванок, які можуть бути відчутні зорово лише в макеті. Бувають випадки, коли чорновий ескіз чи начерк з технічного боку видається простим, а вирішений у макеті — виявляється громіздким.

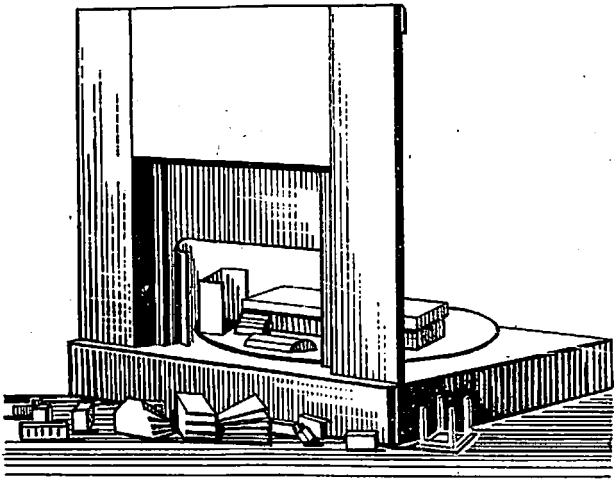
Робота над макетом виконується у відповідному підмакетнику (дерев'яний ящик з прорізаним з лицьового боку портальним отвором) $^1/_{20}$ чи $^1/_{25}$ натуральної величини, що є точною копією сцени, бажано з наявністю основних світлових точок.

Коли важко виготовити технічно досконалий підмакетник, його можна зробити спрощено, але неодмінно із збереженням основних габаритів сцени, з розбивкою планшета на метри і з наявністю сценічних підйомів та поворотного круга (там, де він є). Чим більше деталей сцени відтворено в підмакетнику, тим зручніше в ньому працювати. Люки, панорамна «дорога» (там, де вона є), відстань між штанкетними підйомами — все це значно полегшує роботу художника і дає йому можливість уникнути технічних прорахунків. Бажано мати підмакетник розбірний, враховуючи можливість перегляду макета у різних приміщеннях.

Макет виготовляє або сам художник, або під його керівництвом — спеціаліст-макетник, який виконує викройку, склейку і складання всіх деталей, доводячи виготовлення макета до мальовничого розпису, який, як правило, виконує сам художник. (*Мал. 1—2*).



Мал. 1. Підмакетник.



Мал. 2. Підмакетник з деталями макета.

Виготовлений макет бажано сфотографувати. Фотознімок макета — важливий документ при сценічних репетиціях і установленні оформлення. Крім того, фотознімок макета може послужити своєрідним паспортом при відновленні вистави.

Цілком необхідно, щоб робота художника над макетом проходила при активній участі режисера. Чим частіше радитиметься художник з режисером, чим частіше відбуватимуться

між ними творчі суперечки, тим більше буде гарантії в тому, що художник і режисер у кінцевому результаті прийдуть до однієї спільної творчої мови, тим більша буде певність у тому, що режисерські задуми знайдуть своє втілення у макеті.

Буває, однак, що режисер, зустрівшись лише один раз з художником і розповівши йому про свої накреслення, своє уявлення про планування оформлення, цим і обмежує свою участь в оформленні вистави. В результаті художник працює відірвано від режисера, а коли той приймає макет, цілком природно виникає ряд несподіванок, яких можна було б уникнути при тісному контакті.

Нарешті настає момент, коли художник вважає, що макет уже готовий. Режисер разом з художником визначає всі розміри, перевіряє всі обігрувальні точки. Перша стадія прийняття макета вважається закінченою, і він надходить на творчий суд художнього керівництва театру (художньої ради) та учасників вистави.

Художня рада часто вносить істотні поправки. Бувають навіть випадки, коли її зауваження мають настільки серйозний характер, що іноді доводиться заново переробляти окремі акти й картини, знаходити зовсім нові вирішення.

Прийняття макета фіксується актом.

На показі макета учасникам вистави режисер детально знайомить акторів зі своїм постановочним планом (експозиція вистави), художник розповідає про принцип оформлення і, демонструючи макет, детально зупиняється на окремих актах і картинах, знайомить виконавців з тим зовнішнім середовищем, у якому їм доведеться діяти.

Однак акторам, на жаль, не завжди вдається заздалегідь ознайомитись з макетом, і тому на репетиціях безпосередньо на сцені вони мають дуже невиразну уяву про оформлення, конкретність місця дії.

Таким чином, макет до запуску його в роботу необхідно серйозно і критично обговорити. Адже режисер і художник зживаються з ним, звикають до нього, іноді випускаючи зі свого поля зору суттєві деталі композиційного, планіровочного і стильового характеру, їхня думка втрачає гостроту сприйняття. І цілком закономірно, що у творчих працівників, які вперше оглядають макет, виникають зауваження більш влучні й точні. Вони можуть підказати дещо нове, цікаве, не порушуючи основного задуму режисера і художника.

Деякі театри після прийняття макета художньою радою відразу ж приступають до виготовлення оформлення, не знайомлячи технічні цехи з макетом, тобто не організовують

технічного перегляду макета, забувають про те, що перегляд цей має суттєве значення для всієї подальшої роботи.

Бувають випадки, коли макет, прийнятий режисером, доводиться переробляти через ряд технічних недосконалостей, пов'язаних, наприклад, з неможливістю провести необхідні по ходу вистави «чисті зміни». Іноді в макеті передбачено таку кількість підвісних декорацій, які неможливо розмістити на штанкетних підйомах. Чим детальніше будуть ознайомлені з макетом технічні цехи, які потім вестимуть виставу, тим успішніше просуватиметься робота. Справді, необхідно продумати не тільки всю технологію виготовлення оформлення, а й таке, як-от: тривалість антрактів, розташування деталей оформлення на сцені і його евакуацію під час антрактів, перенесення деталей оформлення на сцену, скріплювання деталей і т. д. Навіть таке завдання, як вантаження оформлення на автомашини й залізничні вагони під час виїзду театру на гастролі, не повинне бути поза увагою постановочної частини. Нарешті, питання техніки безпеки для складних конструкцій, що потребують розрахунків, повинні бути обговорені на цій нараді.

Режисер і художник вистави завжди прислухаються до технічних зауважень і в разі необхідності полегшують і спрощують окремі деталі і навіть погоджуються частково змінити планіровочне вирішення. Звичайно, технічні заперечення з боку працівників постановочної частини повинні бути переконливими; лише за такої умови художник може піти на компроміс.

Ці наради доцільно проводити разом з усіма технічними і виробничими цехами одночасно, тому що більшість театрів, які обмежені в часі, не мають можливості затримувати запуск макета в роботу через демонстрування його окремим цехам. Це тим більш доцільно, що окремі деталі оформлення виготовляються і обробляються кількома цехами.

Одночасно з роботою над макетом, а частіше — після здачі макета, художник починає працювати над ескізами костюмів.

Костюм займає значне місце у всій зовнішній формі вистави. Уявіть собі глядача, що прийшов у театр. Відкривається завіса. На сцену виходить актор. Він не сказав ще жодного слова, він, як кажуть, ще не почав діяти, а глядач тільки по його зовнішньому вигляду, по його костюму і гриму може судити про характер героя, його національність, соціальне походження, про епоху, в якій відбувається дія.

Коротше кажучи, костюм — це характеристика і образ дійової особи, так само, як оформлення — образ всієї вистави.

Мал. 3. Ескіз костюма Петруччіо з опери «Приборкання непокірної». Художник В. Людмилін. Київський театр опери та балету ім. Т. Г. Шевченка.

Присутність на репетиціях, бесіди з акторами допомагають художникові створювати ескізи костюмів, у яких він враховує особливості обличчя і фігури актора.

Часто ескізи ці бувають динамічними, показуючи персонажа в характерному для його зображення русі, виразі обличчя і т. д. (*Мал. 3*).

Костюм не може бути відірваним від загального оформлення всієї вистави. Його колір, фактура, стильові особливості повинні допомагати акторові, гармонійно зливатися з оформленням вистави. Наприклад, якщо вистава оформлена умовно, то й костюм має відповідати такому вирішенню.

Художник завжди бачить фон, на якому діятиме актор у костюмі. Сам жанр вистави (драматична вистава, опера, музична комедія) також обумовлює особливості костюма. В оперній виставі, яка часто є масовим монументальним видовищем, перед художником стоять додаткові завдання — яскравість костюма, його театральність, підкресленість і піднесеність.

У балеті великого значення набуває питання легкості і зручності костюма, а також його крій, що підкреслює фігуру актора.

Всі ці та інші міркування ставлять перед художником — творцем сценічного костюма — досить складні завдання.

Є, однак, художники, які чудово вирішують сценічний простір, а костюм для них — чужа стихія. Подивишся на такий костюм, ніби все правильно: і епоха відчувається, і стиль є, і костюм ніби характеризує дійову особу, але в результаті — костюм посередній. Нема в ньому гостроти, смаку, темпераменту. Нема в ньому, як кажуть, «полунички».

Але буває й таке, що художник, який майже ніколи не оформляв вистави, виявляється великим спеціалістом по костюмах. Часто це буває в кіностудіях, коли для оформлення костюмів запрошують окремого художника. Безперечно, що тоді його робота співпадає з єдиним постановочним планом, з єдиним завданням оформлення всього фільму.

Ще до виготовлення ескізів костюмів художник обговорює їх з режисером: разом вони уточнюють характеристику дійових осіб, їх значення у виставі, кількість костюмів для кожного актора по окремих актах і картинах. Детально обговорюється і колірна гама костюмів. Після перегляду режисером та обговорення учасниками вистави ескізи надходять для пошиття костюмів у майстерні.

ВИГОРОДКИ

Деякі театри приділяють велику увагу процесові організації вигородок, які встановлюються до запуску в роботу оформлення.

Що ж таке вигородки і чому, наприклад, вважають, що без них не можна починати роботу по виготовленню оформлення? Процес організації вигородок полягає в тому, що на сцені шляхом підбирання окремих деталей з різних вистав встановлюється оформлення майбутньої вистави (окремих її актів і картин). Звичайно, підібрані деталі не можуть цілком відповідати макетові ні за формою, ні за розмірами. Але навіть у такому наближеному вигляді установлення вигородок для режисера і художника є перевіркою макета, своєрідною його приміркою. І справді, як би точно не було розраховане в макеті розміщення меблів і станків, габарити павільйонних вставок, тобто все, що створює для режисера необхідні умови планіровочного характеру,— справжню перевірку макета може здійснити лише вигородка, що наближається до натури.

Установлюючи вигородку, режисер перевіряє з залу для глядачів висоту драбин, станків і те, як проглядаються актори, що знаходяться на цих станках, уточнює обігрувальні площадки і зручність мізансцен.

Художник, крім того, перевіряє, як виглядають декорації, особливо підвісні, одночасно визначаючи розташування підвісок по підйомах.

При перевірці може виявитись, наприклад, що станки, які поставлені на задньому плані, настільки високі, що акторів, які знаходяться на цих станках, зовсім не видно не тільки з бельетажа, але навіть з останніх рядів партера. Можна було б навести багато прикладів, що підтверджують, наскільки потрібна перевірка макета шляхом установки вигородок.

Цілком природно, що в результаті такої перевірки в макет часто вносяться корективи, після яких майстерні розпочинають виготовлення оформлення. Коротше кажучи, якщо в роботі над макетом художник уточнює ескіз, переносячи площинне вирішення в просторове, то у вигородках, які хоч і дають наближене уявлення, всі деталі макета набувають остаточної форми і розмірів.

Ще більшого значення набувають вигородки на репетиціях з акторами на сцені, коли оформлення ще не готове, а режисерові необхідно створити обстановку, схожу на ту, в якій діятиме персонаж у виставі і до якої виконавець повинен звикати.

Якщо оформлення вистави складається з павільйонів (інтер'єр), організація вигородок не становить особливих труднощів, бо в сценічному майні будь-якого театру завжди знайдуться павільйонні вставки, якими можна «вигородити» сцену відповідно до планіровки. Неважко підібрати для репетицій і необхідні меблі.

Нарешті, деякі театри виготовляють портативні ширми з двох чи трьох частин, що замінюють павільйонні вставки. Завдяки таким ширмам можна організувати будь-яку вигородку. Важливого значення вони набувають тоді, коли перші репетиції проходять не на сцені, а у фойє театру чи у спеціальному приміщенні для репетицій, куди неможливо перенести павільйонні вставки.

Значно складніше доводиться з оформленням з багатьох конструкцій, драбин і фігурних станків. Це ставить режисера у важке становище під час репетицій, які, як правило, виявляються мало ефективними. У цьому разі постановочна частина вживає термінових заходів для виготовлення основних конструкцій, необхідних насамперед для репетицій.

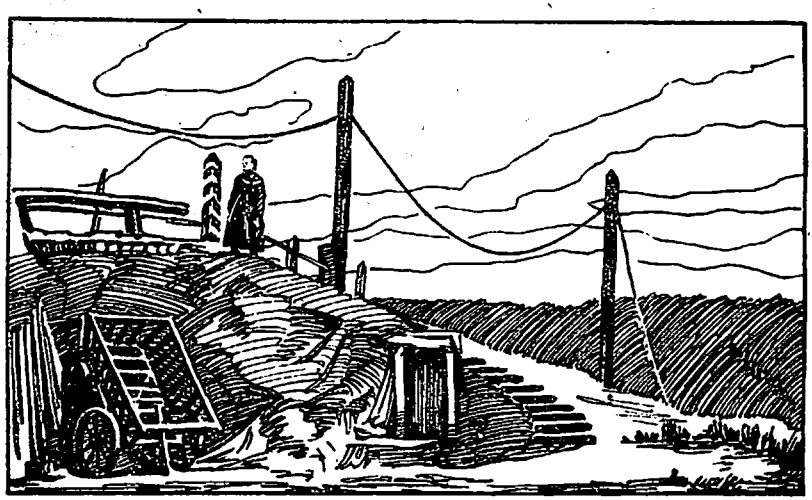
У результаті такої старанної роботи вигородки у МХАТі, наприклад, мають досконалий вигляд. У книжці В. Шверубовича «Режисер і оформлення вистави» [1] наводиться цікавий приклад, коли для вистави «Переможці» за п'єсою Б. Чирскова встановили настільки художньо переконливі і настільки наближені до натурального оформлення вигородки, що, за переконанням режисури і художника, в них можна було грати виставу. (*Мал. 4, 5*). Багато наших театрів, які готують за сезон 7—8 вистав, нерідко працюють в умовах перевантаження сцени репетиціями і технічними роботами і мають обмежені запаси сценічного майна для вигородок. Ці обставини ускладнюють роботу по установленню вигородок, більш чи менш наближених до натури. У цих театрах вигородки виконують досить обмежені функції: для них підбирають такі деталі, які відповідають планіровці оформлення. Подекуди художники зовсім не встановлюють вигородок для перевірки макета.

Після того як макет завершено і здано, художник береться за складання планіровки оформлення по актах і картинах. На планіровку наноситься схема встановлення всіх декорацій. За цією схемою як під час репетицій, так і під час проведення вистави робітники сцени і реквізитори встановлюють всі приставні і підвісні частини оформлення, меблі, бутафорію. Пла-

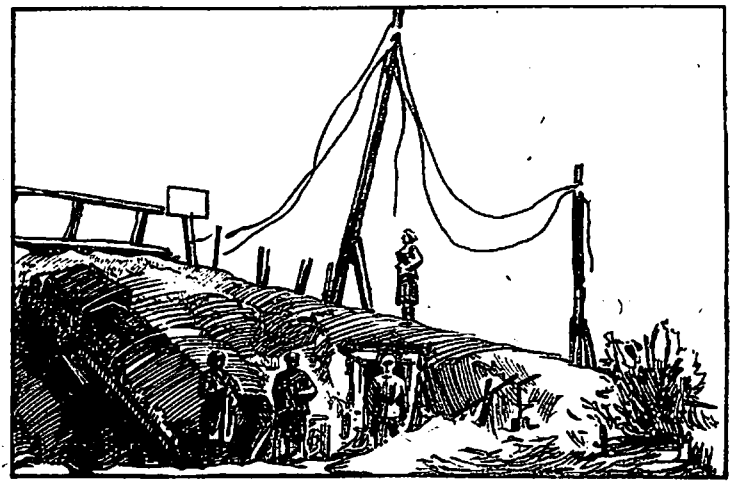
---

[1] В. Шверубович, Режиссер и оформление спектакля, «Искусство», М., 1955.

P. Kravchenko



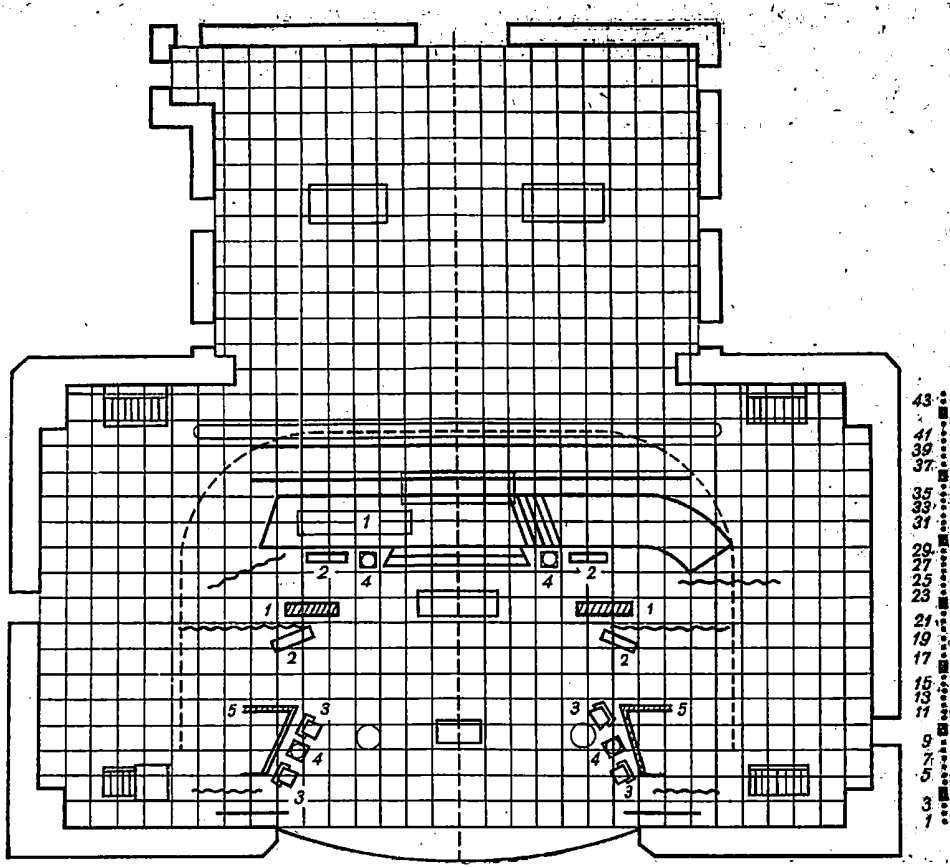
Мал. 4. Макет декорації першої дії вистави «Переможці». Художник П. Вільямс. Московський Художній театр.



Мал. 5. Вигородка декорації.

ніровка повинна дати уявлення про розташування всього оформлення у цілковитій відповідності з макетом.

Якщо в оформленні передбачено велику кількість підвісних декорацій (особливо це характерно для балетних і оперних вистав), тоді зручніше за все план розміщення підвісних деко-



Мал. 6. Зразок планіровки декорацій балету «Ромео і Джульєтта», друга дія, четверта картина (Банкет).

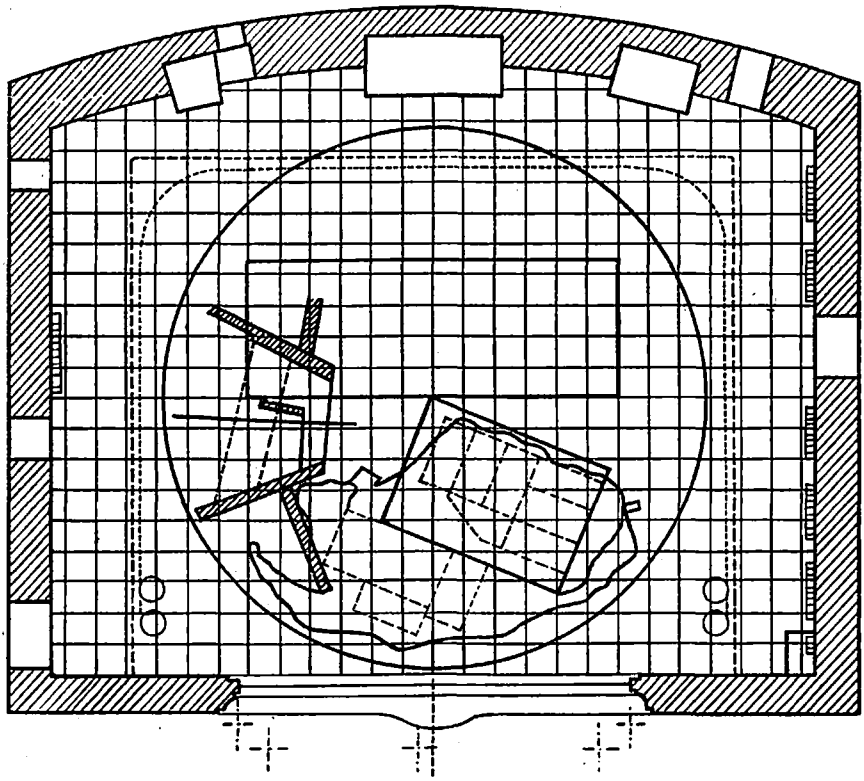
1 — столи, 2 — лавки, 3 — крісла, 4 — світильник, 5 — портали. Цифри праворуч — підйоми. Київський театр опери та балету ім. Т. Г. Шевченка.

рацій записати на окремому аркуші із зазначенням номерів штанкетних підйомів, до яких вони прикріплюються.

У планіровці викреслюють також підібрані деталі з інших вистав (наприклад, станки). У цьому випадку в планіровці вказується, з якої вистави підібрана ця деталь.

Планіровка, будучи важливим документом для проведення вистави, повинна бути складена дуже старанно. Звичайно вона зберігається в постановочній частині навіть тоді, коли вистава на довгий час знімається з репертуару. Тільки за цією планіровкою можна цілком відновити розміщення всіх декорацій.

На жаль, у деяких театрах питанню дбайливого складання і зберігання планіровок не надається достатньої уваги. Оформлення ставиться приблизно, через що між цехами і режисурою виникають суперечки й непорозуміння з приводу правильності установлення оформлення.



Мал. 7. Зразок планіровки декорації вистави «Переможці» (Бліндаж Сабурова). Московський Художній театр.

Планіровка складається на спеціально віддрукованих бланках, які являють собою план сцени даного театру. На них весь планшет поділений на сантиметрові клітки, що дорівнюють у натурі 1 *м* (масштаб 1 : 100). На цих бланках вказані габарити сцени (ширина, висота, глибина сцени, висота до колосників), а також основні обладнання і пристрої (панорамна «дорога», люки, підйоми, поворотний круг). (*Мал. 6, 7*).

Розташування підвісних декорацій на підйомах до балетної вистави „Ромео і Джульєтта“

Додаток до планіровки

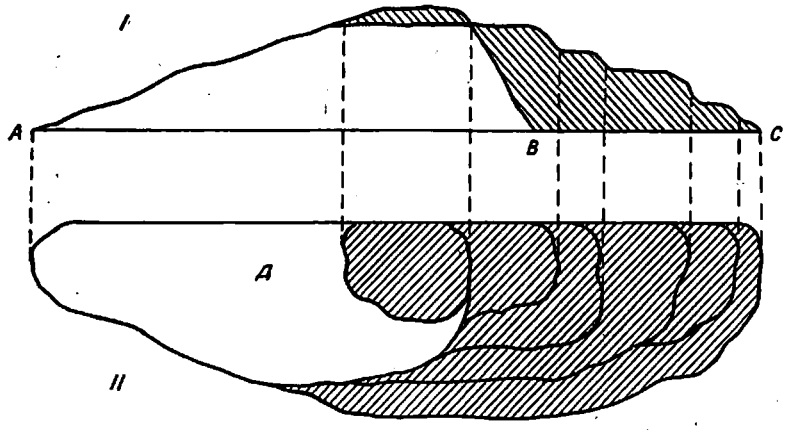
№№ підйомів	Назва підвісних декорацій
1	
2	
3	
4	Перша розсувна лілова завіса
5	
6	
7	
8	
9	
10	Строєна стіна з арками (триптих)
11	Друга розсувна біла завіса
12	Завіса — «Мантуя»
13	Завіса — «Галерея»
14	Тюлева завіса — «Кладовище»
15	Лісові куліси — «Побачення» і «Кладовище»
16	Завіса — задня стінка в кімнаті Джульєтти
17	Завіса будинку — «Побачення в саду»
18	» » — «У Лоренцо»
19	Завіса з олтарем
20	Драпірувальні куліси — «Банкет»
21	Заспинник у кімнаті Джульєтти
22	Завіса з пініями — «Побачення в саду»
23	Завіса — «Подвір'я Лоренцо»
24	Лісові куліси
25	Огорожа — «Побачення в саду»
26	
27	Арки — «Банкет»
28	
29	
30	Лісові куліси — «Кладовище»
31	
32	
33	
34	
35	Завіса на тюлі — «Банкет»
36	
37	Завіса з воротами — «Кладовище»
38	
39	
40	Завіса з рожевим небом — «Побачення в саду»
41	
42	Завіса — «Верона» (І акт)
43	
44	Завіса «повітря» — «Кладовище»

МОНТУВАЛЬНИЙ ЛИСТ

Перш ніж розпочати виготовлення оформлення, необхідно скласти монтувальний лист.

Монтувальний лист — це опис всіх робіт, передбачених макетом і ескізами. Орієнтуючись на нього, постановочна частина здійснює контроль за ходом виготовлення оформлення. Крім того, монтувальний лист — це основа для складання кошторису.

У театрах використовуються різні форми монтувальних листів, але при всій їхній розмаїтості в них необхідно вказувати назву деталі і цеху, який її виготовляє, а також, які з деталей можна підібрати відповідно до макета. (*Мал. 8*).



Мал. 8. Підбір станка.
I — вигляд збоку, II — вигляд зверху. А—В, Д — нова деталь станка, В—С — підібрана частина станка.

Питанням можливості підбору необхідно приділити особливу увагу. Вміло проведений підбір, не кажучи вже про економічний ефект (витрата коштів, матеріалів, часу), дозволяє уникнути зайвого перевантаження і без того маломістких складських приміщень театру. Іноді при підбиранні за основу береться лише частина необхідної конструкції, до якої доробляється деталь у відповідності з макетом.

Такий самий підбір провадиться і в інших цехах (меблі, реквізит, костюми, взуття). Для полегшення підбирання у меблево-реквізиторському цеху бажано мати фотоальбом меблів,

зброї та іншого типового реквізиту. Фотознімки бажано розмістити за епохами.

Підбір реквізиту і костюмів провадить завідуючий цехом разом з художником і режисером. Усі підібрані деталі записують при складанні цехової виписки (про які буде мова далі). У виписці характеризується підбір і вказується вистава та інвентарний номер.

При складанні монтувального листа та сама деталь, яку виготовляють різні цехи, номерується одним (наскрізним) числом.

Нижче подаємо зразок монтувального листа.

Монтувальний лист до макета балетної вистави „Ромео і Джульєтта“

Назва деталі, розмір	Який цех виконує роботу				Примітка про виконання
	об'ємно-декорац.	бутафор.-меблев.	мальовничо-декорат.	електро-освітл.	
Портал і завіса					
Будинок праворуч з колонами, 8×3×3	—	—	—		
Будинок ліворуч з колонами, 8×3×3	—	—	—		
Тент, 13×4			—		
Стіна з арками і напівколонами, 8×5	—	—	—		
Розсувна завіса з аплікаціями, 6×70×2			—		
Заглушка права, 5×3	—		—		
Заглушка ліва, 5×3	—		—		
Перший акт					
Перша картина — Площа Верони					
Станок із двох частин, 6 *м*	—				
Драбина з напівкруглим станком, 9×2	—	—	—		
Парапет кам'яний з двох частин, 9×2	—	—	—		
Права куліса — будинок, 8,5×6,5			—		
Ліва куліса — будинок, 10×6			—		
Сходи до правої куліси (підбір)	—		—		
Статуя св. Георгія на п'єдесталі	—	—	—		

Продовження

Назва деталі, розмір	Який цех виконує роботу				Примітка про виконання
	об'ємно-декорац.	бутафор.-меблев.	мальовничо-декорат.	електро-освітл.	
Друга картина — Кімната Джульєтти					
Завіса — стіна з фризом, 10×17	—		—		
Ніша на балконі, 4×3,5	—	—	—		
Ліжко з балдахіном	—	—	—		
Парапет балконний, 4×0,6	—	—	—		
Заспинник з пініями, 11×6	—		—		
Скриня	—	—	—		
Два крісла	—	—	—		
Підбір у центральній арці, 6×4,5		—			
Портьєри в арках, 4×4		—			
Завіса в балконній ніші, 3×5			—		
Третя картина — Банкет					
Завіса на тюлі з пінією, 10×17			—		
Завіса-арка, 10×17			—		
Вісім куліс (чотири праві і чотири ліві), 6×10			—		
Світильники, 6 шт.	—	—		—	
Чотири лавки	—		—		
Сходи до станка	—				
Стіл зі стравами	—	—	—		

У формі монтувального листа, що додається, для наочності назва деталі, яку виготовляє якийсь цех, позначається умовним знаком (наприклад, рискою).

ВИПИСКИ ПО ЦЕХАХ

Виписки по цехах — це повний опис усіх необхідних у виставі аксесуарів, костюмів, париків, меблів. Його складає, як правило, асистент режисера, а там, де його немає,— сам режисер. За вказаними виписками костюмери одягають акторів, реквізитори готують реквізит і обставляють сцену меблями, бутафорією, гримувальний цех готує парики і т. д.

Виписка повинна складатися старанно, бо це також своєрідний паспорт вистави. Необхідно зазначити, що ці виписки

(особливо по реквізиторському цеху) мають попередній характер; у процесі репетицій можуть виникнути які-небудь зміни і доповнення. Лише коли намічаються прогінні репетиції, що передують генеральним, коли вистава готова начорно, виписка набуває остаточного вигляду.

Виписка по костюмерному і гримувальному цехах має звичайну форму; по меблево-реквізиторському цеху ця виписка має свої особливості в залежності від призначення тих чи інших предметів і місця, де їх підготовляють.

Обстановочну бутафорію, меблі і частину реквізиту заготовляють на сцені у відповідності з планіровкою вистави; другу частину реквізиту підготовляють за лаштунками. (Наприклад, таця з бокалами, яку у визначений момент виносять на сцену). Нарешті, є так званий ігровий реквізит, що необхідний акторові під час перебування його на сцені (портсигар, ціпок та ін.).

Цей реквізит, а також реквізит, що є приналежністю костюма (віяла, зброя), заздалегідь розносять в акторські вбиральні.

Усі вказані особливості визначають і форму виписки по меблево-реквізиторському цеху.

Виписка костюмів до оперної вистави „Пікова дама"

Дійові особи	Назва костюмів	№№ ескізів	Підбір (детально, з якої вистави чи інвентарний номер)
	Жіночі костюми		
Графиня	(Перша картина). Сукня темно-синя, шовкова, зі шлейфом, на криноліні, чорний шовковий капелюшок з білою пір'їною, біла шантілева косинка, чорні метенки.		
»	(Друга картина). Халат шовковий, сірий, сорочка шовкова, біла, чепчик з тюлю, білий.		
»	(Третя картина). Сукня оксамитова, червона, на криноліні, мантія оксамитова, червона, з хутряною пелериною під горностая, головний убір оксамитовий, червоний. Оздоблення: квіти, пір'я, білі шовкові довгі рукавички, лорнет.		

Продовження

Дійові особи	Назва костюмів	№№ ескізів	Підбір (детально, з якої вистави чи інвентарний номер)
Графиня	(Четверта картина). Костюм з другої картини.		
Ліза	(Перша картина). Сукня блакитна, атласна, з баскою і фіжмами на накрохмалених спідницях, капелюшок шовковий, блакитний, рукавички.		
»	(Друга картина). Сукня шовкова, біла, з фіжмами, косинка шовкова.		
»	(Третя картина). Сукня шовкова, вставний перед, оздоблений рюшем, доміно шовкове, сіре, рукавички довгі, білі, маска.		
»	(Четверта картина). Сукня така, як і в третій картині (*переодягання*). Халат шовковий, блакитний, сорочка шовкова, біла.		
Поліна Прилепа	Сукня рожева, косинка біла, шовкова, рожевий газовий шарфик. Ліф атласний, спідниця шовкова, бузкова, з фіжмами на накрохмалених спідницях, віночок на голову.		
	Чоловічі костюми		
Герман	Мундир інженерних військ бавовняний, темно-зелений, рейтузи бавовняні, білі, жилет шерстяний, білий, жабо з мереживом, пояс срібний з китицями, ківер чорний з оксамитом, рукавиці.		
Томський	(Перша картина). Гусарка суконна, темно-зелена та бавовняна темно-синя, оздоблена шнуром, рейтузи зелені, сині, оздоблені галуном, ментик червоний, оздоблений хутром, галуном, пояс золотий, ташка синя на золотому шнурі, ківер, рукавиці.		
Томський (Златогор)	(Третя картина). Східний кафтан-вельветон кольору фрез, колет комбінований, чорний, штаники шовкові, чорні, лопасті оранжеві, пояс шовковий.		

Продовження

Дійові особи	Назва костюмів	№№ ескізів	Підбір (детально, з якої вистави чи інвентарний номер)
Томський Єлецький	(Четверта картина). Костюм першої картини, додається військовий білий жилет. Мундир кавалергарда бавовняний, червоний, оздоблений галуном і металевими накладками, лосини червоні, бавовняні, пояс срібний з китицями, ківер металевий з пір'ям, рукавиці.		

Виписка по меблево-реквізиторському цеху до балетної вистави „Ромео і Джульєтта"

На сцену	За кулісами	На руки
Перший акт — Пролог		
Дві розсувні завіси до постійного порталу		Для Монтеккі і Капулетті — два великі мечі
Перша картина — Площа		Чотки Молитовник Мандоліна
Дві великі бочки Скульптура на колоні Чотири стільці біля бочок Дві кулі	Два кошики з фруктами — на останньому плані	Для Капулетті — свисток
Два глеки Шість склянок Таця — на столах	Дві рапіри	
	Дванадцять ціпків	
Їжа всяка в таверні	Чотири кошики з фруктами, що знімаються, — на останньому плані	
	Десять алебард	
	Двоколка	
Друга картина — Кімната Джульєтти		
Квіти в горщиках на вікні Скриня з вбранням Бенкетка — правий бік Стілець — ніша		Меч Ручне дзеркало

На сцену	За кулісами	На руки
Ліжко з балдахіном — лівий бік Лава — правий бік Ваза з квітами — на лаві Кущ листяний — за гратами балкона		
Під час другої картини готується третя картина		
Третя картина — Банкет		
Стіл на станку з частуванням і дванадцятьма келихами Довга лава — за столом Банкетка — з правого боку столу Два торшери — середина сцени Стіл — з правого боку Дві лави — біля столу Один торшер — правий бік Дві скатертини коричневі з золотим ренесансним орнаментом — на столах	Шість факелів Чотири блюда із стравою Носилки з кущем троянд, що розцвітають Таця з дванадцятьма келихами	Для Годувальниці — ручне дзеркало і записка Для Розалі — троянда Для солістів балету — чотири маски Для Пажа — дзеркало Для Церемоніймейстера — жезл

ТЕХНІЧНІ ЦЕХИ ТЕАТРУ

У постановочну частину театру входять дві групи технічних цехів: *а*) монтувальні цехи, що обслуговують репетиції і вистави; *б*) виробничі цехи (майстерні), що виготовляють оформлення.

Монтувальні цехи театру: машинно-декораційний, електроосвітлювальний, меблево-реквізиторський, костюмерний і гримувальний.

Машинно-декораційний цех встановлює (монтує) декорації, куліси, падуги, завіси, панорами. Роботою цеху керують старший машиніст і його помічник. Машиніст сцени повинен бути технічно грамотним спеціалістом, організатором монтувальних робіт, знати всю техніку сцени і всі її механізми.

У склад машинно-декораційного цеху входять бригади монтувальників, які за специфікою роботи поділяються на «верхових» і «низових». «Верхові» підвішують на штанкетні підйоми підвісну декорацію, опускаючи і піднімаючи її по сигналах. «Низові» розташовують об'ємні декорації і накривають підлогу постілками згідно з позначками (марками).

У проведенні вистави неабияка роль належить електроосвітлювальному цехові. Великі театри мають склад цеху, до якого входять такі групи: правий і лівий боки сцени, правий і лівий боки робочих галерей, праві і ліві освітлювальні ложі в залі для глядачів.

У структурі цеху можуть бути й інші поділи, залежно від розмірів сцени і місць установлення апаратури. Проте найбільш важливою ділянкою освітлювання є регулятор (регуляторна будка), звідки здійснюється керування всіма апаратами.

Враховуючи складність і відповідальність роботи в регуляторі, там працюють висококваліфіковані спеціалісти, найчастіше заступники начальника цеху.

Меблево-реквізиторський цех обставляє сцену під час репетицій і вистав необхідними меблями, бутафорією, підвішує на двері й вікна драпіровки, подає на сцену дрібний реквізит і реквізит, що дається акторові на руки. Крім того, в обов'язок цеху входить придбання так званого вихідного реквізиту (різна страва, напої, цигарки і т. д.).

До цехів, що обслуговують виставу, відноситься також костюмерний цех. Він поділяється на чоловічу і жіночу сторони. Костюмери готують вбрання, чистять і прасують його, розносять по вбиральнях, одягають акторів, виконують дрібний ремонт. Пошитий у кравецькій майстерні костюм приймає костюмерний цех.

Робота костюмерів перед виставою і під час вистави завжди зв'язана з актором. Творчий стан актора перед виходом на сцену іноді залежить від того, з якою старанністю, з якою увагою одягає його костюмер, як любовно огляне він актора перед виходом.

У своїй праці «Робота актора над собою» К. С. Станіславський пише: «Кравцям, гримерам, які не пройнялися своєю важливою роллю у спільній справі, байдуже, в чому виходить артист перед глядачами. Вони залишаються за сценою і навіть не бачать наслідків своєї неохайності і неуваги. Але як артистові, котрий грає героя драми, благородного лицаря, полум'яного коханця, виходити на посміховисько і викликати

регіт своїм костюмом, гримом, париком там, де глядач повинен милуватися красою і витонченістю актора»[1].

Питання, що торкаються виготовлення оформлення, не входять у завдання цієї книжки. Це різноманітний, здебільшого творчий процес, що потребує окремого детального розгляду. У ряді випадків він є експериментальний. Часто майстерні зустрічаються з новими прийомами художника, з новими фактурами матеріалів. Та це й зрозуміло, бо виробничим цехам часто доводиться втілювати в життя ескізи, макети художників, чиї творчі і технічні накреслення повинні бути максимально дотримані. До таких прийомів, до індивідуальної манери художника, до різних вимог мають пристосовуватись працівники цехів. Ця робота може бути виконана не тільки завдяки високій кваліфікації майстрів, а й їхньому бажанню здійснити творчі сподівання і думки художників. Коли цього бажання нема, у виконавській роботі з'являється шаблон, що знеосіблює творчу манеру художника — автора оформлення.

Я знав старого художника-виконавця, який понад сорок років віддав праці в одному великому театрі. Він чудово писав ліс, листя. За багаторічну роботу в нього виробилась тільки для нього притаманна манера виконання. Він старанно виписував окремі гілочки, світлотінь, дрібні сонячні бліки на листях. Це була ювелірна робота. Коли ж її визнали старомодною, коли на вимогу художника-постановника треба було все це виконувати за іншим зразком — писати широкими крупними мазками, не деталізуючи, а узагальнюючи окремі декоративні плями,— старий художник спасував. Він ніяк не міг, а можливо, й не хотів переключатись на іншу манеру виконання. Довелось його роботу доручити молодим художникам, які хоч і не в достатній мірі володіли технікою, але докладали всіх зусиль і бажання передати творчий почерк художника-постановника.

Бутафорський цех за розмаїтістю своєї діяльності є воістину універсальним цехом. Він виготовляє скульптурно-ліпні оздоблення, листя, каркасні вироби, дрібний реквізит, різні ордени, шпаги та іншу зброю, квіти, трав'яні доріжки, фарбує завершені вироби, робить різьблення по металу. Крім того, бутафорський цех виготовляє також різні технічні пристрої, особливо в оперних і балетних виставах. Все це потребує, крім всебічної кваліфікації, ще й вигадки та винахідливості.

---

[1] К. С. Станиславский, Собрание сочинений в восьми томах, «Искусство», М., 1955, т. 3, стор. 267.

Дуже складні роботи доводиться виконувати також костюмерним майстерням, які не завжди знають заздалегідь, що за «сюрприз» приготує для них художник у новій постановці. Крім знання епохи, працівники костюмерного цеху повинні також уміти пристосовуватись до виконавських вимог художника. Деякі художники в оздобленні костюмів визнають, наприклад, лише аплікації, інші — вимагають розмальовування тканин чи вишивання; нарешті, у деяких ескізах костюмів застосовують комбінацію згаданих прийомів. Крім технічної майстерності і досвіду при пошитті різностильних костюмів, працівники костюмерного цеху повинні мати тонкий смак, вносячи в ескіз костюма цікаві деталі як у крій, так і в оздоблення. Недаремно в деяких театрах старих досвідчених працівників костюмерного цеху називають художниками-костюмерами. Це по-справжньому творчі люди.

Велику творчу роботу виконує також гримувальний цех, бо мистецтво гриму — це мистецтво художника.

Кваліфікований гример уміє не тільки виготовляти парики й наклейки (вуса, бороди), а й досконало гримувати обличчя актора відповідно до створюваного ним образу.

Важливим у театрі є цех об'ємних декорацій (столярний цех). Тут виготовляють станки, рами для павільйонних стінок, драбини, меблі, бруски для підвісних декорацій (штанкети) і т. д. За обсягом робіт цей цех (у драматичних театрах) основний.

Таким чином, більшість виробничих цехів у театрі хоч формально і вважаються технічними, по суті виконують чисто творчу роботу. Кожен керівник театральних майстерень завжди повинен бути художником, бо де в роботі цехів проскакує ремісництво, там немає мистецтва, а значить, і немає театру.

КОШТОРИС

Кожний цех повинен мати заздалегідь складений кошторис, без якого він не може починати роботу. Основою для складання кошторису є монтувальні листи (описи), а також макет, ескізи, робочі креслення і шаблони.

У більшості театрів виробничі майстерні не виділені в окремі госпрозрахункові одиниці: фонд зарплати цих цехів входить у загальний фонд зарплати всього театру. Через це при складанні кошторису зарплата таких цехів не враховується. У кошторисі вказуються видатки на придбання матеріа-

лів, і лише в тому випадку, коли для виконання окремих робіт театр запрошує зі сторони спеціаліста, його зарплата повинна бути відбита в кошторисі. Якщо в театрі нема якого-небудь цеху — шевської майстерні чи майстерні по виготовленню трикотажних виробів (трико, лосин, рукавичок), замовлення виконує інша організація (наприклад, виробничо-театральний комбінат тощо). Вартість цих робіт також передбачається кошторисом. Кошториси для окремих цехів, як правило, складають завідуючі цехами і передають їх для перевірки до завідуючого постановочною частиною, який на основі цього складає зведений кошторис по виставі. У цьому кошторисі фігурують дві статті видатків: *а*) витрати на матеріальне оформлення і *б*) інші витрати (нематеріальне оформлення). В цю статтю входить оплата художника, режисера (якщо їх запрошують зі сторони), перекладача, автора, лібреттиста та інші видатки — фотороботи, просочування декорацій. Нарешті, у цій статті мають бути передбачені й інші (дрібні) видатки, такі, як-от: оплата проїзду художників, режисерів і т. ін.

Кошторис цеху підписують завідуючі цехами і постановочною частиною, а зведений кошторис — завідуючий постановочною частиною і головний бухгалтер. Директор театру затверджує кошторис, і лише після цього виробничі майстерні мають право приступати до роботи.

На жаль, згадана послідовність усіх процесів, що передують початкові робіт, у деяких театрах порушується. Нерідко при визначенні строку випуску вистави враховується головним чином час, необхідний для режисера, а час, потрібний художникові для творчої роботи, іноді не береться до уваги. Тоді художник не встигає підготувати всю документацію по виставі, здає ескізи частинами. Через це створюється важке становище і театр вимушений застосовувати аврал.

Щоб цехи не простоювали і своєчасно забезпечили виставу оформленням, постановочна частина змушена терміново виготовляти оформлення окремих актів і картин, виготовляти костюми по незавершених ескізах, не знаючи обсягу робіт. Цілком природно, що такий «порядок» не може сприяти нормальному ритмові підготовки вистави.

Нижче подаємо зразки (орієнтовно) кошторисів — зведеного та додатків до нього.

Затверджую

в сумі

« » 19 р.

Директор театру

Зведений кошторис видатків на постановку опери „Бал-маскарад“

(Вибірка)

Назва видатків	Матеріали	Зарплата	Оплата організаціям за роботу	Всього
Матеріальне оформлення				
Костюми і головні убори				
М'які декорації				
Столярні роботи і меблі				
Бутафорія, реквізит				
Взуття				
Парики				
Ноти				
Неуречевлені видатки				
Оплата художникові				
Фотороботи				
Просочування декорацій				
Нарахування соцстраху 4,6% на зарплату				
Інші видатки				
Разом крб.				

Завідуючий постановочною частиною

Головний бухгалтер

Додаток № 1

Кошторис видатків на постановку опери „Бал-маскарад“

Мальовничо-декоративні роботи

(Вибірка)

Назва деталей, розмір	Матеріал	Одиниця виміру	Кількість	Сума
Шість куліс під парчу, 11×8	Тарна тканина	*м*	800	
	Бронзовий порошок	*кг*	1	
	Нитки	кот.	4	
	Шнур шторний	*м*	200	
	Клей столярний	*кг*	1	
	Зелень суха	»	1	
	Кіновар	»	1	
	Сажа гуашева	»	1	
	Вохра суха	»	3	
Контрфорси —2, 5×9×2	Лак олійний	»	3	
	Полотно, арт. 348	*м*	150	
	Нитки	кот.	2	
	Анілін	*кг*	1	
	Клей столярний	»	15	
	Крейда	»	10	
	Мило	кус.	2	
	Ультрамарин	*кг*	1	
	Зелень	»	2	
	Крон жовтий	»	1	
	Фарба блакитна	»	1	
	Вохра	»	2	
Скатерка оксамитова (в кабінет Ренато), 5×3	Напівоксамит	*м*	30	
	Бронза	*кг*	0,2	
	Анілін	»	0,2	
	Лак олійний	»	0,5	

Разом крб.

Завідуючий цехом

Якщо в штаті немає бригади по виконанню мальовничо-аплікаційних робіт (вирізування ажура, наклеювання та пришивання аплікацій по тюлю і полотні і т. д.) і для виконання їх запрошуються спеціалісти зі сторони, їхня зарплата теж передбачається кошторисом. Наприклад:

Назва робіт	Одиниця виміру	Кількість	Оплата на одиницю	Сума
Вирізування, пришивання і наклеювання аплікацій до інтермедійної завіси	*кв. м*	170		
Вирізування ажура в полотняній падузі і взяття на сітку[1]	*кв. м*	51		

Разом

Матеріали крб.

Зарплата крб.

Всього видатків крб.

Завідуючий цехом

Додаток № 2

Кошторис видатків на постановку опери „Бал-маскарад“

Столярні роботи

(Вибірка)

Назва деталі, розмір, кількість	Матеріал	Одиниця виміру	Вартість одиниці виміру	Кількість	Сума
Напівколони — 2 шт., 7,8×0,6	Дошки 40 *мм*	шт.		4	
	Дошки 25 *мм*	»		10	
	Фанера	лист.		8	
	Цвяхи 80—60 *мм*	*кг*		1,5	
	Цвяхи дрібні	»		0,5	
Бази до них — 2 шт., 1,3×1,4×0,6, складані	Дошки 40 *мм*	шт.		2	
	» 25 *мм*	»		4	
Станок напівкруглий з десятьма щитами, 2,12×1,06	Дошки 40 *мм*			26	
	» 25 *мм*			40	
	Фанера	лист.		2	
	Пе лі	шт.		80	
	Цвяхи 80—60 *мм*	*кг*		4	
	Цвяхи дрібні	*кг*		1	
Драбина напівкругла до станків з десяти частин	Дошки 40 *мм*	шт.		30	
	Дошки 25 *мм*	шт.		40	
	Фанера	лисг.		25	
	Цвяхи 80—60 *мм*	*кг*		8	
	Цвяхи дрібні	»		2	
Крісло — 1 (по шаблону)	Дошки березові[2]	шт.		1	
	Фанера	лист.		1	
	Клей столярний	*кг*		0,2	

Разом крб.

Завідуючий цехом

[1] Можлива погодинна оплата.

[2] При розрахунку дощок мається на увазі: довжина — 6 *м*, ширина — 18 *см*.

Додаток № 3

Кошторис видатків на постановку опери „Бал-маскарад“

Костюми і головні убори

(Вибірка)

Назва роботи	Матеріал	Одиниця виміру	Вартість одиниці виміру	Кількість	Сума
Чоловічі костюми					
Костюм Ренато, ескіз № 9					
Плащ	Атлас	*м*		8	
Колет	Напівоксамит	»		4	
Штаники	Атлас	»		2	
8 костюмів для рибалок, ескіз № 48	Сатин	»		24	
	Піонер-сукно	»		13	
	Гуцульське полотно	»		10	
Жіночі костюми					
Костюм, ескіз № 63	Атлас	»		7,5	
	Шовк туаль	»		3	
	Батист	»		8	
	Тюль	»		1	
	Тюль гардинна	»		2	
6 головних уборів, ескіз № 71	Сатин	»		3,5	
	Атлас	»		3	
	Полотно, арт. 348	»		2	
Разом крб.					

Завідуючий цехом

Додаток № 4

Кошторис видатків на постановку опери „Бал-маскарад“

Бутафорія і реквізит

(Вибірка)

Назва роботи	Матеріали	Одиниця виміру	Вартість одиниці виміру	Кількість	Сума
Дві портальні колони	Алебастр	*кг*		60	
	Папір обгортковий	»		4	
	Мука (зметки)	»		18	
	Клей столярний	»		1,5	
	Цвяхи	»		1	
	Полотно	*м*		18	

Назва	Матеріали	Одиниця виміру	Вартість одиниці виміру	Кількість	Сума
Два ліхтарі, 80×90	Алебастр	*кг*		30	
	Папір обгортковий	»		2	
	Мука (зметки)	»		4	
	Клей столярний	»		0,2	
	Цвяхи	»		0,4	
	Полотно	*м*		4	
	Дріт	*кг*		2	
	Лак олійний	»		0,3	
	Гуаш червона	»		0,5	
П'ять шпаг	Клей столярний	»		0,1	
	Цвяхи	*кг*		0,2	
	Напівоксамит	*м*		1,5	
	Лак олійний	*кг*		0,2	

Разом крб.

Завідуючий цехом

Додаток № 5

Кошторис видатків на постановку опери „Бал-маскарад"

Виготовлення взуття

(Вибірка)

Назва виробу	Матеріал	Одиниця виміру	Вартість одиниці виміру	Кількість	Сума
Лодочки шкіряні чоловічі, 8 пар, ескіз № 17	Шевро світлотонове	*дцм*		144	
	Полотно, арт. 348	*м*		0,5	
	Тасьма кіперна	»		8	
	Шкіра чепрак	*кг*		7,2	
	Шкіряна підкладка	*дцм*		40	
Чоботи шкіряні чоловічі з ботфортами, 2 пари, ескіз № 96	Шевро	*дцм*		160	
	Полотно, арт. 348	*м*		1,5	
	Шкіра чепрак	*кг*		1,8	

Разом крб.

Завідуючий цехом

P. Kravchenko

Додаток № 6

Кошторис видатків на нотний матеріал до опери „Бал-маскарад“

Назва робіт	Сума
Переписка і коректура оркестровки	
Переписка і коректура для духового оркестру («Банда»)	
Інструментовка для духового оркестру («Банда»)	
Підтекстовка трьох клавірів	
Підтекстовка партитури	
Разом крб.	

Завідуючий нотною бібліотекою

Примітка: Зазначена робота, як правило, довіряється відповідній організації, що має бригади нотних переписувачів (виробничий комбінат ВТТ, УТТ та ін.). Видатки по переписуванню нот передбачаються у зведеному кошторисі в графі «Оплата організації за роботу».

ГРАФІК РОБІТ

Після затвердження кошторису завідуючий постановочною частиною разом із завідуючими цехами складає графік по окремих цехах. Точний графік, а головне, його виконання, забезпечує плановість у роботі цехів і є гарантією своєчасної здачі всього оформлення.

Завідуючий постановочною частиною встановлює для цехів черговість у виготовленні окремих деталей, виходячи з вимог режисури. Режисер дає постановочній частині виписку необхідних для репетицій на сцені деталей, вказуючи строки. Крім того, у графіку передбачаються строки завершення виготовлення деталей-півфабрикатів, які передають в інші цехи для остаточної обробки.

Наприклад, виробничі майстерні виготовляють колону. У графіку передбачається день, коли буде закінчено кістяк колони столярною майстернею і передано для обклеювання і складання капітелей у бутафорський цех.

Бутафорський цех, виконавши своє завдання, передає її в призначений час до декораторів для пофарбування. Все це необхідно враховувати.

Такий графік робіт (так званий наскрізний) повинен складатись у всіх театрах незалежно від їхнього жанру і значення. Графік забезпечує чіткість у роботі і дисциплінує працівників цехів, які несуть відповідальність за виконання дорученої справи.

Підготовка оформлення балетної вистави „Ромео і Джульєтта“

Наскрізний графік по столярному, бутафорському і малярсько-декоративному цехах

Назва робіт	Строки виконання робіт		
	Столярний цех	Бутафорський цех	Малярсько-декоративний цех
Будинок лівий з колонами, 8×3×3	3.III—23.III	24.III—27.III	27.III—28.III
Стіна з арками і напівколонами, 8×5	12.III—18.III	19.III—25.III	26.III—28.III
Станок фігурний з двох частин	19.III—28.III		
Статуя на п'єдесталі	18.IV—20.IV	29.III—17.IV	
Мальовнича завіса Мантуї	21.III		14.III—20.III
Балконна ніша, 4×3, 5	5.IV—12.IV	13.IV—16.IV	17.IV—18.IV
Портьєри в арках	—	8.III—14.III	15.III—18.III
Світильники	12.IV—15.IV	3.IV—19.IV	20.IV—21.IV
Два крісла	15.IV—22.IV	23.IV—28.IV	29.IV—30.IV

Початок роботи в цехах по оформленню вистави — найцікавіший період для художника-постановника. Щоденно контролюючи діяльність і систематично даючи вказівки, він бачить, як його творчі задуми втілюються в життя, і завжди хвилюється, коли помічає, наприклад, що при виконанні малярських робіт неправильно передається його манера письма. І яку радість викликає робота художників-декораторів, які одразу схоплять його творчий почерк і передають його навіть з більшою переконливістю, ніж це відбито в ескізі. Чим частіше буватиме художник у цехах, тим більше буде у нього впевненості в тому, що ескізи будуть реалізовані у відповідності з його творчими бажаннями.

Художнику доводиться виготовляти для цехів робочі креслення для тих деталей, розміри яких не можуть бути точно визначені в макеті, такі, як-от профілі карнизів, капітелі колон, меблі та інші деталі. У цих випадках креслення подають у збільшеному, порівняно з макетом, масштабі (як правило, в $^1/_{10}$ натуральної величини). Для меблів іноді виготовляють шаблони натурального розміру. Робочі креслення і шаблони значно полегшують завдання, що стоять перед майстрами.

Крім художника і завідуючого постановочною частиною, які зобов'язані скеровувати роботу всіх цехів, машиніст сцени бере під свій особливий контроль роботу столярних майстерень. І це зрозуміло, бо машиніст сцени (машинно-декораційний цех) є по суті замовником, і йому не байдуже, який, на-

приклад, перетин брусків на вставках, чи є необхідні кріплення, тобто все те, що не передбачено в макеті. Основні технічні вимоги, які пред'являє машиніст сцени при прийманні готового оформлення,— легкість, портативність, зручність установлення і додержання необхідних розрахунків у техніці безпеки.

ПЛАН ВИПУСКУ ВИСТАВИ

К. С. Станіславський і В. І. Немирович-Данченко, створюючи Московський Художній театр, багато уваги надавали технічній стороні вистави і відводили для її монтування достатню кількість часу. Володимир Іванович Немирович-Данченко говорив, що у нас ще й досі забувають, особливо молоді режисери, що встановлення декорацій і світла по діях і картинах так само потребують репетицій, як потребують її знайдені акторами куски. Серед багатьох реформ, проведених Московським Художнім театром, була організація постановочної частини, як найважливішого відділу театру, що впорядкувала організацію виготовлення оформлення і забезпечила технічну злагодженість вистави. Ця увага до технічної частини, до монтування вистави стала традицією, що існує до цього часу.

Справді, якщо оформлення вистави не зібране, не змонтоване, якщо не встановлене світло, випускати виставу на глядача не можна. Ці елементарні істини часто-густо ігноруються художнім керівництвом театру, внаслідок чого через технічні недоліки знижується художній рівень вистави. І тут вирішальне слово належить режисерові. Тоді, коли режисер надає монтувальним репетиціям більше уваги, у плані випуску завжди знайдеться місце для їхнього проведення, як би не була сцена зайнята репетиціями з акторами або іншими роботами. У цьому випадку репетиції з творчим складом переносяться в інші репетиційні приміщення, а сцена надається для монтування вистави.

План випуску вистави (графік) складається, як правило, режисерським управлінням на підставі вимог режисера і постановочної частини. Погодження графіка з постановочною частиною є обов'язковою умовою. Як часто трапляється, коли режисерське управління при складанні графіка обмежує до мінімуму кількість монтувальних репетицій, надаючи сцену, головним чином, для репетицій з акторами, забуваючи, що в пусковий період вистави сцена не може бути надана в моно-

польне користування режисерові для роботи з творчим складом. Керівник постановочної частини повинен подбати, щоб для монтувальних робіт на сцені було надано достатньо часу і використовувати для них будь-яку можливість, вдаючись інколи (якщо немає іншого виходу) навіть до нічної праці.

Графік випуску вистави має, як правило, таку послідовність. Після того як режисер завершив усі репетиції з виконавцями (а в оперних виставах — так звані сценічні оркестрові), на сцені проводять монтувальні роботи. Лише по закінченні монтувальних і світлових репетицій (без акторів) призначаються зведені (прогінні) репетиції з усіма учасниками вистави при повному оформленні, бутафорії, світлі, шумових ефектах і частково в костюмах. Ці репетиції передують генеральній, яка є остаточною перевіркою готовності вистави.

У різних театрах різні можливості щодо відведення відповідної кількості монтувальних, прогінних та генеральних репетицій. Усе залежить від часу, що його має театр для підготовки вистави, а також від складності її оформлення. Зрозуміло, що чим більше цих складностей, тим більше часу повинно бути надано для монтувальних репетицій. Згадана обставина повинна мати своє відображення у плані.

Наприклад, необхідно скласти графік випуску вистави, що має 8 картин. Графік цей може бути приблизно такий:

Графік випуску вистави
(Перший варіант)

Лютий	
Середа, 6-го	Підгонка та складання оформлення
Четвер, 7-го	Монтування 1, 2 актів (1, 2, 3, 4 картин)
П'ятниця, 8-го	Монтування 3, 4 актів (5, 6, 7, 8 картин)
Субота, 9-го	Монтувальний прогін всієї вистави (без світла)
Неділя, 10-го	
Понеділок, 11-го	Вихідний день
Вівторок, 12-го	Світлова репетиція 1, 2 актів (1, 2, 3, 4 картин)
Середа, 13-го	Світлова репетиція 3, 4 актів (5, 6, 7, 8 картин)

Четвер, 14-го	Перша прогінна репетиція (з акторами) — оформлення, світло, костюми, реквізит, шуми
П'ятниця, 15-го	Друга прогінна репетиція (з акторами) — оформлення, світло, костюми, реквізит, шуми
Субота, 16-го	Перша генеральна репетиція
Неділя, 17-го	
Понеділок, 18-го	Вихідний день
Вівторок, 19-го	Друга генеральна репетиція
Середа, 20-го [1]	
Четвер, 21-го	Здача вистави

Цей варіант передбачає 6 днів — для технічних репетицій і 5 — для зведених (в оформленні і з акторами). Всього — 11 днів пускового періоду. На останні репетиції, які передують прогінним і генеральним, на сцену подаються всі основні деталі оформлення (станки, східці, меблі, реквізит), а також окремі найскладніші костюми, до яких актор повинен звикнути і «обжити».

У дні, коли на сцені відбувається підгонка та складання декорацій, що не вимагає присутності режисера, в іншому приміщенні, як правило,— в репетиційному залі, призначається перегляд гримів та костюмів. Хоч, звичайно, найкраще це робити на сцені при повному освітленні. На жаль, цього не завжди вдається досягти, оскільки сцена в цей час зайнята дуже важливими технічними роботами.

Графік випуску вистави
(Другий варіант)

Лютий

Середа, 6-го	Монтування і світло 1, 2 актів
Четвер, 7-го	Монтування і світло 3, 4 актів
П'ятниця, 8-го	Монтувальний прогін із світлом всієї вистави

[1] В цей день, як правило, виробничі цехи виправляють помічені на генеральних репетиціях недоліки.

Субота, 9-го	Прогін всієї вистави з участю акторів (оформлення, світло, реквізит, костюми)
Неділя, 10-го	
Понеділок, 11-го	Вихідний день
Вівторок, 12-го	Генеральна репетиція
Середа, 13-го	Здача вистави

Цей варіант передбачає ущільнений час: для монтування і репетицій світла надається лише три дні (замість шести); для прогінних і генеральних — два дні (замість чотирьох). Цілком природно, що все це може негативно відбитися на виставі і створить напруженість у роботі. Ось тоді особливого значення набуває організація праці, її чіткість, враховується буквально кожна хвилина. Напередодні цих репетицій завідуючий постановочною частиною збирає керівників цехів і домовляється з ними про плани та черговість надходження оформлення, перевіряє, чи є все оформлення, необхідне для монтування, чи підготовлена світлова апаратура і світлофільтри, перевіряє також, чи приготовані бутафорія і реквізит згідно виписки. Разом із завідуючими цехами він повинен обміркувати всі можливі варіанти.

Злагодженість у роботі, взаємодія цехів є вирішальним фактором. Припустимо, що першого дня треба змонтувати і освітлити чотири картини. Робітників сцени викликають на роботу на одну годину раніше (замість 9-ої год. ранку — на 8-у год.) або використовують час після вечірньої вистави: звільняють сцену та штанкетні підйоми від непотрібного майна і підвішують хоча б частину декорацій. Така попередня робота буде виконана при умові, якщо напередодні йде технічно нескладна вистава (що, до речі, теж передбачається при складанні репертуарного плану на місяць).

Для того щоб здійснити всі роботи, заплановані на перший день, необхідно змонтувати перший акт до одинадцятої години ранку. З одинадцятої до тринадцятої надати час для встановлення світла. З тринадцятої до чотирнадцятої — змонтувати другий акт і освітити його — до шістнадцятої години. Пізніше вказаного часу сцену займати недоцільно, оскільки треба готуватися до вечірньої вистави. Така ж робота проводиться і наступного дня.

У зв'язку з тим, що вказана робота не завжди буває закінчена за два дні, на третій день сцену слід надати для техніч-

ного прогону усієї вистави (зі світлом). На цьому прогоні уточнюється цілий ряд незавершених робіт та перевіряється встановлена напередодні освітлювальна апаратура.

Цей план роботи можна видозмінити, надавши сцену з першого дня тільки для монтувальних робіт; світло встановлювати другого дня, а третього — влаштувати прогін всієї вистави.

Тут важко дати якийсь визначений рецепт. Усе залежить від технічної побудови оформлення, від того, що на цьому етапі має більше значення і що є процесом найбільш трудомістким.

Нарешті, застосовують і такий варіант, коли для монтувальних та світлових репетицій сцена надається лише на один день, протягом якого ніколи не вдається повністю поставити світло і змонтувати оформлення. У цьому випадку єдина прогінна репетиція, що передує генеральній, перетворюється на так звану пекельну репетицію. На сцені всі нервують, виникає зайва метушня, актори вперше зустрічаються з костюмами, деталями оформлення, які, як правило, стоять не на місці. Режисер пересуває і переставляє меблі, робітники сцени підганяють і підрізають частини декорацій, антракт продовжується безкінечно довго, актори стомлюються, репетиції йдуть без належного творчого натхнення.

На жаль, така система збереглася ще в багатьох театрах. Тільки на переглядній репетиції (приймання вистави) усуваються, та й то не завжди, всі «хвости», і вистава набуває мінімальної технічної злагодженості. Такий «стиль» роботи, звичайно, неприйнятний для наших сучасних театрів.

Говорячи про план випуску вистави, ми мали на увазі драматичні театри, в яких музичного оформлення немає або відіграє воно другорядну роль і не впливає на весь процес створення вистави. Значно складніше стоїть справа в оперному театрі, де музична частина є основною у тканині вистави. Зрозуміло, що і план підготовки її має зовсім інший характер.

Першим періодом у цій роботі є розучування вокальних партій артистами-солістами та колективом хору: під керівництвом концертмейстера — для акторів та хормейстера — для хору. Ці заняття (їх називають уроками) бувають інколи затяжними, особливо в складних по музичній фактурі творах. Заняття вважаються завершеними після прийняття їх диригентом вистави.

Така ж робота проходить і в оркестрі. Розучування оркестрових партій (так званих оркестрових коректур) заздалегідь проводиться окремими групами, а потім — під керівництвом диригента — всім складом оркестру.

Після того як закінчено розучування партій, диригент вистави призначає «сидячі репетиції», в яких беруть участь солісти, хор та оркестр. Такі репетиції дуже важливі для диригента — музичного керівника вистави, бо на них він «зводить» і закріпляє всю музичну тканину вистави та встановлює необхідні темпи.

Лише після відповідної музичної підготовки режисер розпочинає роботу з виконавцями. Спочатку вона проходить без участі оркестру (в супроводі рояля). Репетиції на сцені з оркестром є завершальними в усій творчій роботі по створенню нової вистави. Головна роль у проведенні цих репетицій належить диригентові.

Значення диригента в оперній виставі дуже важливе, і недарма в музичних театрах головний диригент фактично є його художнім керівником.

Усі особливості роботи музичних театрів знаходять своє відображення у плані випуску вистави.

Ось як може виглядати такий план (графік):

Календарний план випуску вистави
(назва опери)

Дні репетицій	Кількість репетицій	Зміст роботи
29 грудня	1	Здача хорових партій диригентові
30 грудня	1	Здача сольних партій диригентові
31 грудня	1	Здача сольних партій диригентові
2—22 січня	16	Репетиції на сцені (під рояль)
23—25 січня	3	«Сидячі репетиції» з оркестром
26 січня — 5 лютого	7	Оркестрові репетиції

Черговість і характер решти заходів — монтування, світло, прогінні і генеральні репетиції — в оперних виставах аналогічні таким же репетиціям у театрах інших жанрів.

МОНТУВАЛЬНІ РОБОТИ

Як і деталі автомашин, виготовлені окремими цехами, передаються у складальний цех, так і частини оформлення вистави надходять на сцену для підгонки, складання і монтування.

Це називається монтуванням вистави або монтувальними роботами.

Первісним процесом цих робіт є підгонка окремих деталей. Підгонку деталей проводити потрібно обов'язково, бо якщо знехтувати нею, під час монтування можуть виникнути цілком несподівані технічні неполадки. Як би точно не додержували креслення при виготовленні деталі, при складанні може виявитися, що віконна вставка, наприклад, не входить у пройму павільйону, непідігнані двері можуть заклинитися, між станками павільйону з'являться щілини; те ж саме може статися і під час навішування карнизів і т. д. Ось чому цю роботу треба виконувати особливо ретельно, оскільки без підгонки немислиме продовження монтування. Для підгонки необхідно виділити окремий час (як правило, один день, що також повинно бути передбачено у графіку). Підгонка здійснюється працівниками столярного цеху під керівництвом машиніста сцени. Після цього деталі складають і припасовують одну до одної. Це також не другорядна справа, бо від неї залежить нормальне проведення вистави та тривалість антрактів.

І в цьому перше слово залишається за машиністом. Ще до початку робіт він визначає, в яких місцях повинні бути розрізи і склади, визначає, в який спосіб кріпитимуться деталі, заздалегідь передбачає ці кріплення і з'єднання, робить замовлення на виготовлення спеціальних скаб, петель тощо. Все це розраховується з огляду на те, щоб процес складання був зручним, а головне, швидким. Складання провадиться робітниками сцени із залученням столярів та слюсарів. Дуже важливим моментом при цьому є спосіб кріплення деталей між собою та до планшета сцени. Основне, чого слід домагатися під час вистави,— це міцності, швидкості та безшумності.

Після підгонки і складання розпочинається власне процес монтування. Приступаючи до нього, постановочна частина повинна мати точну планіровку всіх актів і картин, а також план розташування підвісних декорацій. Бажано також мати й фотознімки макетів, що послужать допоміжним документом при установленні декорацій.

План організації монтувальних репетицій буває різний. Якщо оформлення має єдину установку і в кожному наступному акті міняються лише деталі, найзручніше установлювати світло після монтування окремих актів і картин. Якщо ж оформлення більш складне і в кожному акті є технічно трудомісткі процеси, часті переміни тощо, тоді бажано змонтувати все оформлення, ліквідувати технічні труднощі, зробивши таким чином технічний прогін усієї вистави. Завершене монту-

вання приймається режисером і художником, корегується, і лише після цього розпочинається робота над встановленням світла. Цей метод має ширше, ніж будь-який інший, застосування у практиці монтувальних робіт.

Монтувальним репетиціям передує копітка підготовка, від правильної організації якої залежить нормальне їх проведення. Насамперед керівник кожного цеху (машиніст сцени, завідуючі освітлювальним та меблево-реквізиторським цехами) повинні підготувати на сцені місце для збереження деталей, визначивши ділянку їхнього розташування.

Все оформлення, готове для монтування, подається на сцену завчасно. Машиніст зобов'язаний перед початком монтування звільнити всі штанкетні підйоми.

Водночас робітники сцени ознайомлюються з порядком встановлення у стоси та по боках деталей оформлення. Частини, що приставляються (головним чином, стінки павільйону), заготовляють по боках з таким розрахунком, щоб вставки останньої дії знаходилися внизу, а першої — зверху. Необхідно також простежити за тим, щоб на звороті вставок було накреслено марку (наприклад, перша ліва другої дії тощо). Решту — більш громіздкі деталі, станки, меблі — монтують з таким розрахунком, щоб вони не загромаджували проходів для пронесення декорацій та виходів акторів на сцену. Найзручнішим місцем у таких випадках є ар'єрсцена (звичайно, там, де вона є).

Питання раціонального розташування декоративного майна, винесення його на сцену та евакуація зі сцени мають велике значення для нормального проведення вистав і зменшення тривалості антрактів.

При визначенні місця розташування деталей між машиністом, завідуючим реквізиторським цехом та завідуючим електроосвітлювальним цехом часто виникають суперечки, бо кожен з них зацікавлений у тому, щоб дістати на сцені більше місця для свого майна. Це питання вирішує завідуючий постановочною частиною.

Ще більші суперечки виникають між цими цехами при визначенні того, якому цехові належить та чи інша, головним чином, громіздка деталь. Наприклад: трон Бориса Годунова належить меблево-реквізиторському цехові, але він дуже важкий і встановлений на фурці, отже, належить машинно-декораційному цехові. Або великі торшери по ходу вистави не засвічуються, і тому електроосвітлювальний цех не хоче їх приймати. Або картина належить меблево-реквізиторському цеху, але має розміри 3×2 *м* і кріпиться на кінцях з містків.

Тому реквізитори від неї відмовляються. Ці «академічні» суперечки мають свою історію і «традицію» і розв'язуються переважно завідуючим постановочною частиною. Незаперечне одне. Тільки при дружній роботі цехів, при бажанні допомогти один одному можна нормалізувати стосунки між цехами.

Наступним процесом після підгонки та складання оформлення є укладання постілок на підлогу та підвішування декорацій на штанкетні підйоми.

У багатьох театрах на авансцені є так звана килимна щілина завширшки 5—6 *см* з кришкою-бруском, прикріпленою до щілини на петлях. У цю щілину закладається передній пруг постілки, що притискається до щілини кришкою. Постілку необхідно закласти з таким розрахунком, щоб її середина (на постілці для цього повинна бути помітка) потрапляла на середину щілини. Її необхідно рівномірно і добре натягти на всі боки і прибити по краях цвяхами. Рівномірне натягнення постілки має велике значення ще й тому, що на ній ставляться марки, які точно визначають місця установлення декорацій. Ці марки повинні завжди знаходитися в одному місці.

Якщо у виставі використовується кілька постілок, вниз треба класти постілку останньої дії, а постілку першої дії — зверху. Такий порядок закладки застосовується тоді, коли вистава монтується на планшеті сцени, а не на кругу. В останньому випадку постілка обрізається по сектору круга і закріплюється по краях цвяхами.

Одночасно із закладкою постілок (здебільшого до цього) розпочинається процес підвішування декорацій на штанкетні підйоми (а тоді, коли необхідно, ще й на переносні блоки, що встановлені на колосниках). Паралельно з цим провадиться підвіска освітлювальної апаратури.

Цьому процесові передує точний розрахунок розташування підвісних декорацій, здійснюваний завідуючим постановочною частиною та машиністом сцени разом з художником вистави. Розрахунок цей потрібно виконувати під час технічного прийому макета. При цьому треба мати на увазі, щоб підвісні декорації перебували на такій відстані від софітів, яка б не заважала їх освітлювати, а, головне, щоб вони співпадали з планіровкою пристановочних декорацій.

Інколи заздалегідь зроблені розрахунки під час монтування вистави доводиться частково змінювати. Причиною цього буває ряд обставин: або завіса висить близько біля софіта і не може бути нормально освітлена, або на підйом беруться об'ємні деталі, що за своїми габаритами не можуть пройти поміж сусідніми підйомами.

В оперних та балетних виставах кількість підвісних декорацій дуже велика. Вони часто є основою всього оформлення. Це пояснюється тим, що оформлення оперних, а головним чином, балетних вистав, вирішується, як правило, в мальовничо-ілюзорному плані. Крім того, в балетних виставах планшет сцени повинен бути максимально вільним для танців. Тому пристановочні декорації по можливості заміняються підвісними. Необхідність великої кількості підйомів враховується при обладнанні сцен оперних театрів.

Після того як декорації підвішені, встановлюють пристановочні декорації і кріплять їх на планшеті сцени (або на кругу).

В залежності від конфігурації деталей і від того, куди вони встановлюються (на планшет, круг чи фурку), існує ряд варіантів монтування. Розглянемо ті, що найчастіше зустрічаються.

Монтування на поворотному крузі (незалежно від його конструкції — врізної чи накладної) має більше переваг для вистав з великою кількістю картин, що вимагають швидкої зміни декорацій.

Уже під час прийомки макета та складання планіровки машиніст сцени робить розрахунок картин і цілих актів, які встановлюють на крузі. Завдання машиніста полягає в тому, щоб вмістити на секторах круга найбільше картин з додержанням послідовності їх. Зміна картин відбувається шляхом повороту круга. Бувають випадки, коли неминучий і холостий поворот круга. Це трапляється тоді, коли картини, що мають одне оформлення, повторюються. Наприклад: у 1-й дії — 5 картин, з них 1-ша і 4-та — в одному оформленні. Під час повороту круга на 4-ту картину (вона ж перша) круг проходить вхолосту 2-гу і 3-тю картини.

На кругу встановлено три картини, з яких 1-шу можна розташувати всередині 3-ої, що має більші габарити. Під час ходу 2-ої картини 1-шу можна розібрати з мінімальним шумом.

Необхідно відзначити, що поворотний круг не є єдиним засобом для швидких змін декорацій. Усе залежить від планіровки вистави. Швидку зміну можна здійснити і шляхом застосування постійних, стаціонарних чи спеціальних фурок, виготовлених для окремих вистав (навіть при наявності круга), і за рахунок підвішування не лише мальовничо-площинних, але й об'ємних деталей.

У той же час при всіх своїх перевагах поворотний круг має суттєві недоліки. Припустимо, що одна з картин має мальовничий задник, який створює глибину і перспективу. Тому цей задник повинен бути підвішений на останніх планах. Наяв-

ність же встановлених на крузі окремих картин не дає можливості використати всю глибину. Тут художник змушений іти на компроміси: задник підвішують на середині круга, але тоді про глибину і перспективу не може бути й мови, як би майстерно задник не був виконаний і освітлений.

Іншим недоліком поворотного круга є те, що за цим кругом є великий простір планшета сцени, який під час повороту круга треба заповнити окремими деталями. Технічно це не завжди можливо. Простір за кругом перекривають спеціальними кулісами або постійними нейтральними кулісами (одяг сцени). Куліси ці вішають на фермах з таким розрахунком, щоб їх прибирали під час проходження круга з встановленими на ньому декораціями, а коли круг зупиниться,— щоб ці куліси перекривали боки сцени. Технічні труднощі виникають також тоді, коли на крузі встановлено павільйон з підвісною стелею, який не дозволяє повернути круг. Отже, як це не спокусливо встановити на крузі велику кількість картин з метою швидкої зміни декорацій, використання для цього тільки круга не завжди дає відчутний ефект. У кожному окремому випадку потрібне комбіноване використання всіх засобів (круг, фурки, верх).

Сам принцип установлення декорацій на круг нічим не відрізняється від установлення їх на планшеті сцени.

Інколи режисер для побудови окремих сцен використовує поворот круга на очах у глядача. Це допомагає йому посилити динаміку руху окремих груп і взагалі створювати багато цікавих сценічних положень.

Художники, оформляючи інтер'єрні вистави, тобто вистави, в яких місцем дії є внутрішня частина приміщення, здебільшого звертаються до так званого павільйону. І хоча ці рішення інколи стають традиційними — павільйон все-таки часто має місце в оформленні вистав. Павільйон складається переважно з окремих, з'єднаних між собою вставок, обтягнутих полотном. На відміну від цих вставок (їх називають глухими) існують вставки з дверними та віконними проймами (прольотні).

Послідовність в установленні павільйонних вставок така. Насамперед опускається стеля, попередньо взята на підйом разом з усіма підвісними декораціями. Стеля складається з двох рам, обтягнутих полотном і з'єднаних між собою петлями. Під час піднімання її складають лицьовою стороною всередину, а під час опускання крайні рами розводять за допомогою відтяжних вірьовок. Піднімають її тимчасово на висоту трохи більшу, ніж висота стін павільйону. Робиться це для того, щоб у процесі складання павільйону його стіни

можна було підвести під стелю. Водночас із цим, тобто до встановлення павільйону, на сцену виносять ті меблі, картини та крупну бутафорію, які через їхні габарити не можна пронести через дверні пройми. Усе це тимчасово ставиться на середині сцени і не заважатиме установленню павільйону.

Наступним процесом є складання та встановлення стін павільйону. Це здійснюється з правого та лівого боків одночасно, починаючи від порталів, і в послідовності згідно з нумерацією на звороті кожної вставки. Коли бокові стіни зібрані, з'єднані і прикріплені до планшета сцени, до них приставляють задні стіни.

Після завершення складання стін павільйону робітники сцени вставляють товщинки, навішують заздалегідь підігнані вікна і двері, а також карнизи, панелі, колони, і опускають стелю, яка накриває стіни павільйону.

Установлення меблів, навішування картин, бракетів, люстр виконується після того, як павільйон зібрано і встановлено на марках.

Як же визначити на сцені точне місце, куди має бути поставлене, наприклад, крісло у відповідності з планіровкою?

Краще за все було б, звичайно, якби планшет сцени або постілка були розбиті на метрові клітини. Але клітини (особливо на постілках) буде видно із залу для глядачів. Тому поряд із щілиною для постілки від порталу до порталу проводять олійною фарбою постійну лінію і роблять на ній нульову помітку, що відповідає середині сцени. Праворуч і ліворуч від неї на кожному метрі роблять засічки. Таким чином, ширина дзеркала сцени розбита на метрові позначки. Глибина сцени вимірюється рулеткою.

Ми вже говорили, що марки, встановлені на монтувальних репетиціях, є попередніми, тимчасовими і тому виконуються крейдою. Лише на прогінних репетиціях, коли режисер затверджує місця станків, меблів та інших обігруваних «точок», ставляться остаточні марки аніліновими фарбами. Ці зміни в маркіровках, тобто у визначенні місць для пристановочних декорацій,— завжди неминучі.

Справді, на монтувальних репетиціях, які проходять без акторів, усі декорації начебто установлені у відповідності з планіровкою. Але ось на сцені з'являються актори і з'ясовується: меблі розставлені так, що між столом і кріслами відстань така мала, яка заважає проходові акторів. Можуть зустрітися й інші незручності планіровочного характеру.

Або інший приклад. В одній з картин балетної вистави на сцені виконується танок, у якому зайнято 40—50 артистів ба-

лету. Рисунок танцю займає в глибину дванадцять метрів, а на десятому метрі стоїть деталь (наприклад, пагорб). Цілком зрозуміло, що для цієї деталі необхідно знайти зручніше місце.

Усі ці моменти важко передбачити під час репетицій на сцені при вигородках або в репетиційному залі.

Оскільки в оперних виставах є великі масові сцени (хор, балет, міманс), в оформленні цих вистав система павільйонів (інтер'єрів) зустрічається значно рідше. Основою оформлення є підвісні, головним чином, мальовничі декорації. Крім того, в оперних виставах часто звертаються до конструктивних елементів (станки, східці). Цей злам сценічної площини значною мірою допомагає режисерові в розташуванні великої масовки.

Ілюзорність оформлення (особливо в балетних виставах) здійснюється інколи рухомими панорамами, польотами та рядом інших, часом складних технічних пристосувань.

Окремі дії оперних та балетних вистав мають часом кілька картин, зміна яких повинна здійснюватися на незначних, навіть у кілька тактів, музикальних антрактах, а здебільшого в «чистих перемінах» при відкритій завісі. У зв'язку з відсутністю на оперних сценах поворотного круга ці швидкі зміни здійснюються за рахунок підйомних пристосувань, а також фурок.

Усі ці особливості в оформленні оперних вистав обумовлюють характер монтувальних робіт, хоча черговість в установленні пристановочних та підвісних декорацій в опері залишається та сама, що й у драматичних виставах.

У деяких традиційних балетних виставах використовують рухомі панорами, що створюють ілюзію руху дійових осіб, хоча самі дійові особи стоять на місці чи дуже повільно рухаються. Панорама ця використовується також тоді, коли за ходом вистави необхідна зміна мальовничого пейзажу, наприклад у феєріях і дитячих виставах.

Цей видовищно-ефектний прийом вимагає спеціального обладнання. Воно складається з панорамної металевої «дороги», що йде паралельно до порталу і підвішена на задніх або середніх планах сцени. До «дороги» кріплять на відстані 25 *см* подвійні ролики, через лунку яких проходить трос із вплетеним у нього канатом. В канат затягується панорама, яка має для цього у своїй верхній частині манжет з круглим отвором.

Лебідки, установлені на робочих галереях, тягнуть панорамний канат, рухаючи таким чином усю панораму. Вона накочується на спеціально встановлені по боках сцени панорамні

вали-барабани, що мають конічну форму. Ці вали і є постійним місцем збереження панорами.

Така схема панорамного обладнання.

Для більшої ілюзорності одночасно встановлюються і рухаються дві панорами — передня панорама буває ажурною на сітці, а крізь неї проглядає друга, що рухається назустріч першій. Шляхом зміни темпу руху обох панорам та світлових комбінацій можна домогтися цікавого видовищного ефекту.

Монтування вистави при наявності рухомих панорам розпочинається з того, що панорами пропускають по «дорозі» і встановлюють у вихідне положення.

Виготовлення рухомих панорам потребує багато матеріалу і часу для їх написання. Крім того, досить складним є й саме обладнання. Тому їх застосовують дуже рідко. Замість рухомих панорам можна використовувати рухому проекцію.

Говорячи про сценічні ефектні видовища, можна також згадати «літаючий балет».

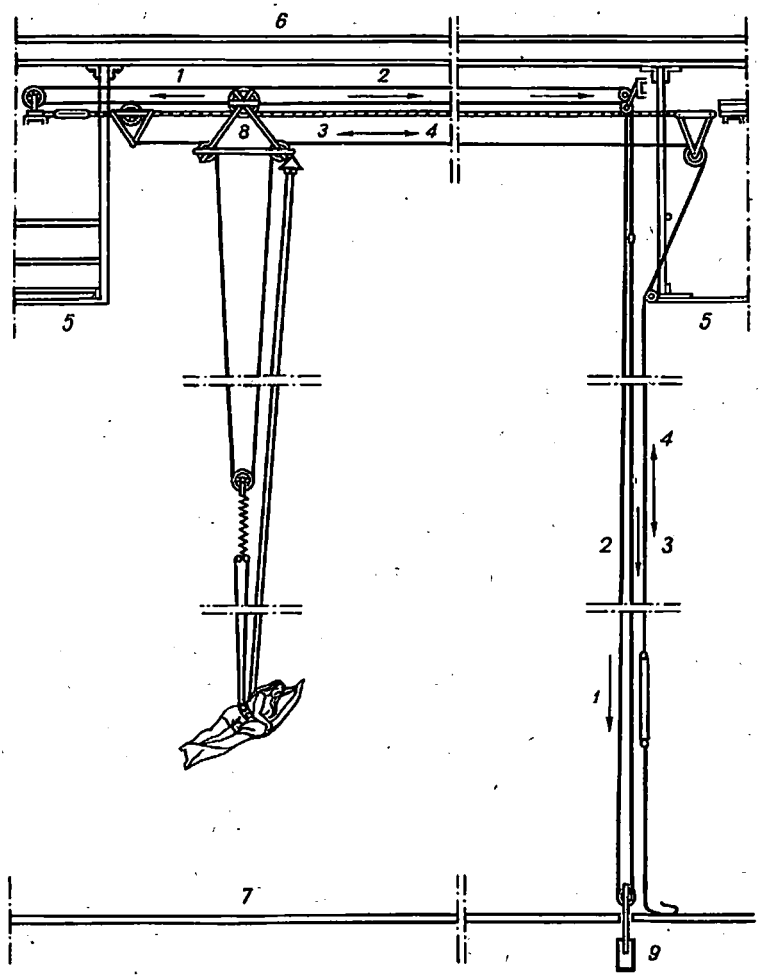
Схема його така.

По товстому, натягнутому горизонтально, паралельно до порталу, тросу на середніх планах сцени рухається на роликах так звана «польотна» фурка (каретка). Її рух з куліси в кулісу здійснюється завдяки прикріпленому до каретки блоку. Через нього проходить канат, який іде до нижнього натяжного ролика і повертається до тієї ж каретки з іншого боку, утворюючи таким чином нескінченну петлю. Інший кінець каната також пропускають через блок фурки вниз. «Літаючу» людину підвішують до цього тросу за допомогою пояса (корсета). Під час руху фурки рухається («летить») підвішена до цієї фурки людина.

Вертикальний рух угору і вниз здійснюється сценічним підйомом за допомогою іншого тросу, також прикріпленого до блоку «польотної» фурки. Натягування та послаблення тросу, що йде по горизонталі з одночасним підніманням та послабленням другого тросу, створює різноманітні комбінації польоту.

Оскільки під час польоту людина може наткнутись на декорації, що стоять у кулісах, або вдаритися об бічні стіни, до її пояса прикріплюються тросики, завдяки яким робітники сцени з-за куліс можуть регулювати (гальмувати) політ. Щоб усіх тросів не було видно глядачам, бажано політ здійснювати при загальному «притиснутому» світлі, а ще краще — за тюлевою завісою. (*Мал. 9*).

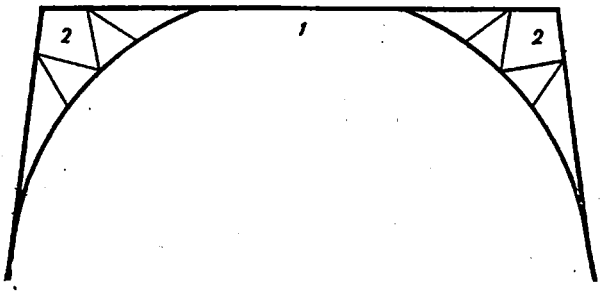
Окрім постійного радіуса-панорами, за допомогою якого створюється ілюзія, художники використовують півпанораму.



Мал. 9. Схема польоту.

1 — рух назад, 2 — рух вперед, 3 — рух вниз, 4 — рух вверх, 5 — робоча галерея, 6 — колосники, 7 — планшет сцени, 8 — польотна фурка, 9 — натяжний ролик.

Вона являє собою задник, значно ширший за звичайний, а тому його не можна підвішувати тільки на штанкетних підйомах. Зайві його краї (клапани) підвішують до спеціальних пристосувань, що називаються фрамугами. Фрамуга — дерев'яний чи металевий косинець, задня частина якого є продовженням підйому, а бокова — висить під тупим кутом до задника. Всередині косинець напівкруглий. До нього підв'язують зайві краї задника. Наявність такого півкола створює плавний перехід у тому місці, де півпанорама завертає вперед і ліквідує кути, які можуть бути видні глядачам. (*Мал. 10*).



Мал. 10. Півпанорама.
1 — штанкет, 2 — фрамуга.

Півпанорама має велику перевагу в порівнянні із звичайним задником, який по краях обрізається і «затискається» кулісами. І хоча вона й не доходить до переднього плану, все ж створює враження великого простору, повітря, ліквідуючи куліси заднього і середнього планів сцени.

Півпанораму підвішують на висоті більшій, ніж висота задника. Це дозволяє уникнути зайвих падуг.

Перед монтуванням півпанораму підв'язують до штанкета і фрамуги, кінці якої опущені. У такому вигляді півпанораму прибирають наверх до колосників. Край півпанорами підтягують на так званих заворотних вірьовках з таким розрахунком, щоб її не було видно з-за падуг. У такому вигляді півпанорама висить до того моменту, коли її треба опустити. Під час опускання штанкет доходить до встановленої марки, а заворотні вірьовки піднімають фрамугу на одну висоту із задником.

Для того щоб на півпанорамі не було зморщок та складок, особливо в кутках, її краї розтягують шнурами чи тонкими вірьовками, прикріпленими з боків сцени. З цією ж метою низ панорами відтягується назад і завантажується рів-

номірно розкладеними (на швах вертикально зшитого матеріалу) мішечками з піском. Процес опускання і вирівнювання півпанорами потребує багато часу.

Ми вже говорили про те, що зміна декорацій здійснюється за рахунок круга, опускання та підйому підвісних декорацій і фурок. Фурки бувають різними. Звичайно вони являють собою раму-візок із закріпленими на них зверху дерев'яними щитами. Знизу в кутках і посередині до них кріплять поворотні ролики на гумовому ходу, які дозволяють надавати фурці будь-якого напрямку. Ролики, як правило, виготовляються зйомними. До фурки кріплять наглухо постійні «стакани» (круглі порожнисті фланці з металевими стержнями посередині), в які вставляють ролики. У випадку необхідності ролики можна зняти з однієї фурки і переставити на іншу.

Якщо фурка має прямий хід, паралельний до дзеркала сцени, поворотні ролики замінюють простішими за своєю конструкцією — спареними підшипниками із втулкою. Тільки бажано їх покрити гумою з метою уникнення шуму.

На фурці встановлюють усі необхідні, інколи досить громіздкі, деталі оформлення, а саме: фігурні станки, балкони, павільйони і викочують їх з-за куліс та з ар'єрсцени. Для того щоб глядачі не бачили роликів з боків, фурки обтягують м'яким чи фанерним маскуванням по висоті роликів.

Складання на фурці павільйонів потребує вправності, бо через велику глибину павільйонних вставок їх доводиться ставити майже на краю фурки так, що місця для п'ят укосу, якими кріплять стіни павільйонів, майже не залишається.

Незважаючи на те, що сучасна сценічна техніка дає інші можливості швидкої подачі декорацій під час частих перемін, як, наприклад, спеціальні ліфтові обладнання, механізована подача цілих дій з люків, куліс і ар'єрсцени, все ж звичайні фурки, мабуть, будуть довгий час використовуватися під час монтування вистав.

Інколи у постановках казок, балетних вистав, феєрій застосовують різноманітні пристрої. Ще до початку монтувальних робіт необхідно ретельно обговорити технічні можливості їх виконання, врахувати оснащеність даної сцени, її обладнання, замовити спеціальні деталі. Перевірку дії всіх механізмів провадять задовго до монтувальних репетицій для того, щоб у випадку технічних неполадок мати час полагодити механізми чи продумати можливість зміни принципу їхньої роботи.

Останнім процесом монтування є перевірка правильності підвішування задників і падуг та їхнього вирівнювання. Цими роботами керує машиніст сцени з залу для глядачів з середини

перших рядів крісел, які є найвразливішим місцем з точки зору видимості всіх огріхів підвісного господарства сцени.

Перевірка повинна відповідати таким вимогам. Нижній пружок падуги повинен перекривати низ софіта і верхнього бруска підвісної декорації, що висить за нею. Разом з цим слід врахувати, що падуга не повинна висіти дуже низько, бо вона зменшить висоту дзеркала сцени і, як кажуть, «тиснутиме» на все оформлення та заважатиме софітам світити на задник: від падуги, що перекриває софіт, на задникові з'являються тіні. Падуги і куліси покликані перекривати верхні і бокові прольоти. Отже, перевірка правильності підвіски падуг і куліс полягає в тому, щоб ліквідувати всі видимі із залу огріхи. На жаль, архітектурна побудова сцен-коробок не дозволяє повністю позбавитися від цього переважно чужорідного тіла в оформленні вистав. Ні про яку ілюзію відкритого повітряного простору не може йти мова, коли задники, що зображають пейзаж, з боків обрізаються кулісами, а згори — падугами.

Використання панорам і півпанорам частково усуває ці недоліки.

Куліси, що перекривають боки сцени, також перевіряються із залу для глядачів, з місць, протилежних підвішеним кулісам. Так, наприклад, ліві куліси перевіряють з крайніх правих «точок» першого ряду партеру і навпаки.

Говорячи про монтувальні та світлові репетиції, ми зазначали, що як і марки на оформленні, так і встановлене світло не є остаточним. Окремі світлові плями, що падають на акторів, можуть бути піддані великій коректурі. Одна справа освітлити те місце, де повинен бути актор чи група акторів, а інша — освітлити безпосередньо акторів, тим більше одягнутих у відповідні костюми і загримованих. Ці світлові коректури провадяться під час репетицій, не зупиняючи їх.

На прогінній репетиції у залі для глядачів поруч з режисером сидить завідуючий електроцехом, який дістає за ходом репетиції ті чи інші вказівки і передає їх у регуляторну. Лише після цього встановлюється остаточний світловий запис, згідно з яким проводяться генеральна репетиція і вистава.

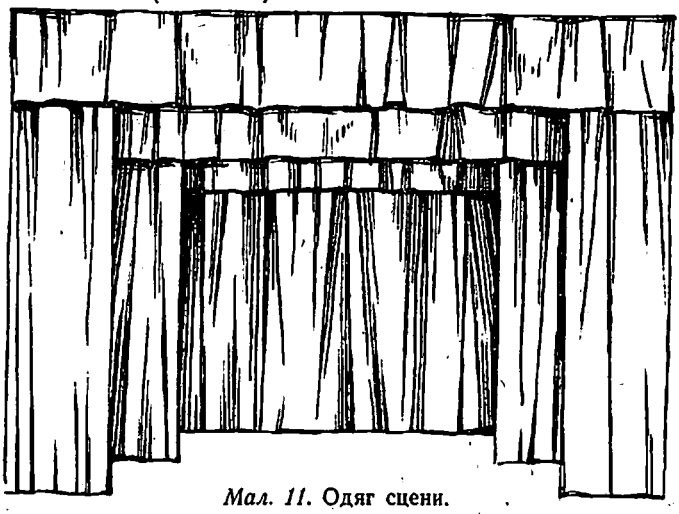
На цьому процес монтувальних робіт можна вважати завершеним.

Говорячи про монтування вистави, ми мали на увазі оформлення, що виготовлене за спеціальними ескізами художника і монтується на обладнаній сцені.

Ми хотіли б ознайомити читача з тими випадками, коли оформлення можна максимально спростити і коли у своєму

розпорядженні режисер не має сцени з усіма необхідними механізмами. Такі випадки часто зустрічаються в самодіяльних театрах, незважаючи на те, що за останні роки питання художнього рівня вистав у цих театрах і їхня технічна злагодженість набувають все більшого значення.

Основне, що необхідно мати в господарстві самодіяльного театру,— це постійний одяг сцени, який є основою для оформлення багатьох вистав. До одягу сцени входить комплект куліс (3—4 пари) і така ж кількість падуг. Число їх можна змінювати в залежності від розмірів сцени. Доповнює комплект розсувна завіса. (*Мал. 11*).



Мал. 11. Одяг сцени.

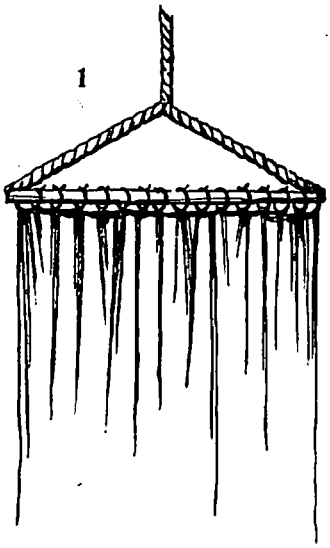
Одяг сцени переважно виготовляють з щільного ворсистого матеріалу (байка, молюскін, фланель). Найкраще було б використати для цього дуже дешевий матеріал, так звану тарну тканину, яка легко піддається фарбуванню, а головне, складена в густу складку, створює враження багатого матеріалу.

Фарбувати одяг сцени варто у спокійний нейтральний колір (сіро-блакитний, світло-салатовий, світло-коричневий). Фарбувати його в яскраві тони не рекомендується.

Тканина для одягу сцени зшивається вертикальним швом. Якщо використовується тарна тканина, то для складок береться подвійна кількість матеріалу. Наприклад: якщо ширина куліс у напівзібраному вигляді повинна бути не менше двох метрів, кроїти треба чотири метри. Чим більше складок в одягові сцени, виготовленому з тарної тканини, тим пишнішим

буде її вигляд. Тарна тканина без складок ніякого вигляду не має. Якщо одяг сцени шиється із щільнішого матеріалу, на складки можна витрачати 75 відсотків додаткового матеріалу.

Після того як кулісу пошито, її чіпляють паралельно до рампи. Ширина її повинна перекривати від глядачів закулісний простір. Кулісу чіпляють до двох кінців вірьовки, перекинутої з колосників, чи до штанкета. До верхнього пруга куліси через кожні 25 *см* пришивається зав'язка завдовжки 30—40 *см* кожна.



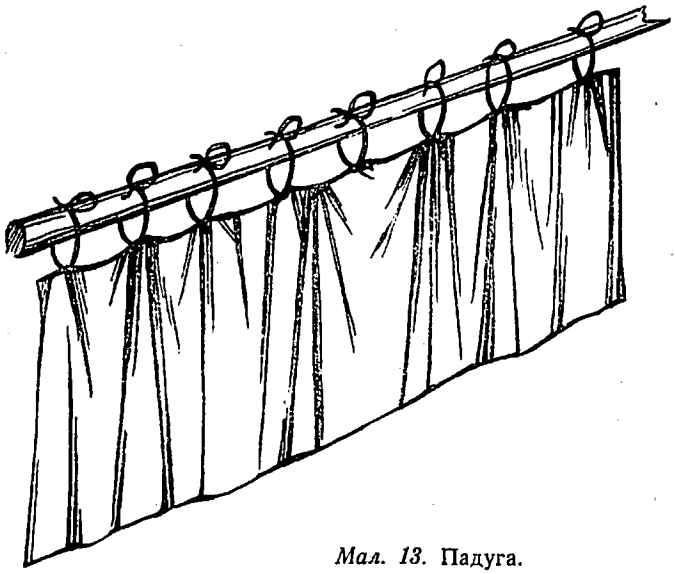
Мал. 12. Куліса.
1 — «путля».

Якщо режисеру чи художнику вистави необхідно, щоб куліси висіли не паралельно до дзеркала сцени, а під певним кутом, кулісу чіпляють тільки на одному кінці вірьовки, який у свою чергу з'єднаний з двома кінцями вірьовки, прикріпленої до верхнього бруска куліси, утворюючи разом з ними трикутник, що дозволяє обертати кулісу навколо осі в будь-якому напрямку. Комбінація цих вірьовок з бруском має специфічну назву — «путля». (*Мал. 12*). Перед розкроюванням матеріалу для падуг треба також враховувати додаткові витрати матеріалу для складок. Падуга підвішується до штанкета. Її довжина визначається довжиною штанкета. Якщо на сцені немає підйомних пристосувань і колосників, падуга чіпляється на дроті, натягнутому від стіни до стіни. В усіх випадках падуги чіпляються такими ж зав'язками, як і куліси.

Падуги призначені, як правило, для того, щоб перекрити від глядачів верхню частину сцени (колосники, містки, софіти). Звичайна висота падуги — 2—2,5 *м*. (*Мал. 13*).

У професіональному театрі з обладнаною сценою розсувну завісу підвішують на спеціальну ферму («дорогу»), яка забезпечує її плавний рух з одного боку сцени в інший. У самодіяльних театрах, які переважно не мають обладнаної сцени, розсувна завіса, що складається з двох половин, рухається по натягнутому дроті паралельно до рампи. Чіпляється вона зав'язками до кілець, надітих на дріт, кроїться такої ж висоти, як і куліси.

Ми вже говорили, що одяг сцени може служити тлом для оформлення багатьох вистав. До цього основного тла додаються окремі деталі оформлення, як-от: двері, вікна, меблі, мальовничі задники тощо. Ще краще мати в комплекті не одну, а дві розсувні завіси. Тоді першу чіпляють на передніх чи на середніх планах сцени. На тлі її встановлюють необхідні



Мал. 13. Падуга.

деталі оформлення однієї дії чи картини вистави. За першою завісою встановлюють оформлення наступної дії. Наявність двох завіс допомагає швидкій зміні декорацій, що дуже важливо при постановці п'єс на багато картин.

Одяг сцени використовується і в професіональних театрах, де його виготовляють не лише з тарної тканини, але й з дорогих матеріалів (оксамит, шовковий репс тощо).

Одяг сцени часто називають сукнами. Через те в театрах побутує такий вислів, як наприклад: «Вистава йде в сукнах».

ПЕРЕВІРКА АНТРАКТІВ

Після того як все оформлення вистави зібране, змонтоване і встановлене світло, завідуючий постановочною частиною повинен знайти час для репетицій антрактів. Йдеться про перевірку тривалості антрактів, про «чисті» переміни та їхню апробацію. Загальновідомо, що найкраща вистава може програти

через довгі антракти. Справді, якщо дія чи картина триває 25 хвилин, а антракт — півгодини, то про який настрій глядача можна говорити? Цілком зрозуміло, що глядач виключається з атмосфери вистави, в антракті нудьгує і йде з театру невдоволений.

Ще гірше, коли між картинами немає антракту і глядач змушений сидіти у затемненому залі, слухаючи грюкіт молотків, голосні розмови і шум на сцені за завісою.

Звичайно, тут багато що залежить від технічної складності оформлення, яка повинна бути врахована завідуючим постановочною частиною і машиністом сцени вже на попередньому перегляді та прийомці макета.

Якщо через громіздкість оформлення антракт значно подовжується, вже під час прийомки макета завідуючий постановочною частиною попереджає про це режисера і художника, які неодмінно врахують це і спільно обміркують усі можливі варіанти технічного полегшення оформлення.

Як проводиться репетиція антрактів?

Найголовніше завдання полягає в тому, щоб завідуючі машинно-декораційним, електроосвітлювальним та реквізиторським цехами заздалегідь визначили обов'язки кожного працівника сцени під час антрактів, правильно їх розставили і встановили черговість розбирання оформлення дії, що минула, і встановлення наступної. Велике значення має також заготовка в певному порядку і на заздалегідь підготовлених місцях деталей кожної наступної картини. Тут організованість технічного персоналу є вирішальною. Найкраще було б для репетицій антрактів передбачити окремий день і внести його у графік по випуску вистави.

Коли все оформлення, бутафорія, електроапаратура та шумові прилади розставлені так, як вони йдуть у виставі, за сигналом помічника режисера відкривається завіса і розпочинається розбирання картини, що пройшла, і встановлення наступної. Час антракту зазначається, і якщо його тривалість не виходить за межі звичайного антракту, репетиція вважається завершеною. У більшості випадків при першій перестановці виявляється ряд недоліків, які усувають на повторних перевірках. Мінімальний час, досягнутий у таких перестановках, записується як контрольний. До нього інколи додають 1—2 хвилини. Встановлену таким чином тривалість антрактів дотримують при проведенні вистав.

Ще відповідальнішими є «чисті» переміни, що відбуваються часто на очах у глядача або в темряві при відкритій завісі. Інколи «чисті» переміни пов'язані з музикою. В опері «Богдан

Хмельницький», наприклад, у переході з 2-ї на 3-ю картину фанфаристи перед закритою завісою грають кілька музикальних тактів, що тривають близько однієї хвилини. За цей час на сцені роблять досить складну перестановку. З останніми тактами фанфар завіса знову відкривається, і оперна дія продовжується без будь-яких пауз. З цього видно, з якою надзвичайною чіткістю має працювати технічний персонал сцени. Найменша затримка рівнозначна зривові вистави. Цілком природно, що такі перестановки апробовуються особливо ретельно і повторюються доти, поки затримки не будуть ліквідовані.

Як правило, на таку пробу викликається піаніст, що програє всі необхідні для перестановок музичні куски.

Такими ж складними є переходи та перестановки в драматичних виставах, побудованих на великій кількості окремих епізодів. Переходи з епізоду в епізод тут є вирішальними для всього ритму вистави. Вони відбуваються за участю суфлера, що читає текст п'єси, розрахований на відповідну кількість хвилин, а ще краще — за участю акторів. Отже, ці репетиції з акторами перетворюються на прогінні репетиції, де особливу увагу звертають на технічну чистоту всіх переходів. Від репетиції до репетиції вони проходять все чистіше, набуваючи технічної злагодженості.

ВСТАНОВЛЕННЯ СВІТЛА

Розпочинаючи розмову про репетиції із світлом, необхідно зауважити, що їм повинна передувати велика попередня робота, здійснена режисером та художником разом з освітлювачами.

У старому дореволюційному театрі основні вимоги, які ставились до сценічного освітлення, полягали в тому, щоб освітлити акторів і декорації. Коротше кажучи, глядачі повинні були добре бачити все, що відбувається на сцені. І хоча це й зараз є головним, вимоги нашого радянського глядача до зовнішньої форми вистави значно ускладнили проблему сценічного освітлення. Тепер світло справляє великий вплив на весь хід вистави, рішуче втручається в ідейне, емоційне і художньо-зображальне її звучання, активно допомагає режисерові у відтворенні всіх його постановочних задумів.

Уже в спільній роботі з художником над макетом, а ще більше — в процесі перших репетицій, у режисера виникає цілий ряд думок про оформлення світлом. Чим глибше

проникає він в атмосферу вистави, тим конкретнішими стають ці думки, наслідком яких є світловий сценарій (його звичайно називають світловою випискою).

У різних театрах і в різних режисерів ці виписки мають найрізноманітнішу форму. Вони можуть бути стислими, лаконічними і мати загальний характер, накреслювати лише світлову схему вистави. У цьому випадку режисер не стільки розраховує на виписку (іноді він взагалі її не складає), скільки на світлові репетиції, де він лише «шукатиме» світло, не будучи сам добре підготовленим до них. Через те репетиції тривають довго, на них непродуктивно витрачається дуже багато часу. Отже, чим ретельніше буде складена виписка, чим краще підготується режисер до світлової репетиції, тим легше буде освітлювачам здійснювати встановлення світла, тим швидше світловий сценарій набуде конкретних, зорово відчутних форм.

У п'єсі А. П. Чехова «Дядя Ваня» у 2-й дії є ремарка автора: «Ніч. Чути, як у саду стукотить сторож». Ось начебто і все, але режисер вистави таким чином уточнює зміну світлових плям для вказаної дії: «Дія відбувається темної ночі. Гроза. За вікном часто спалахують блискавиці. Світло від лампи, що стоїть на столі, освітлює обличчя акторів. Кутки кімнати затемнені. Входить Марина зі свічкою. Світло посилюється. Ще більше посилюється воно, коли приходить Астров. Наприкінці дії, перед виходом Олени Андріївни, за вікном поступово світлішає. Світанок, що починається перед тим, як Соня йде звідси, збільшується, промені сонця з вікна заливають стіни кімнати, стелю, меблі».

МХАТ іде ще далі. Ось який вигляд має ця виписка: «Темна грозова ніч. За вікнами абсолютна темрява. На початку дії в першій кімнаті майже темно, світло тільки від гасової лампи, причому у лампі гніт вкручено і лампа закрита зошитом журналу. За верхнім напівкруглим вікном відблиск світла свічки, що пробивається через щілину погано причинених дверей до кімнати дяді Вані. У другій кімнаті зовсім слабке світло від лампи в коридорі.

Від пориву вітру грюкнула рама — і спалахнуло на мить світло в лампі.

Заговорив професор — злегка, непомітно посилюється світло в лампі, з'явився легенький підсвіт на нього і на Олену Андріївну.

Підсвіт чи з першого софіта, чи з-за портального сукна. «Ніхто не заперечує у тебе твоїх прав» — знову порив вітру, грюкнуло вікно, спалахнула лампа і стала яскравішою, а разом з тим посилились і підсвіти.

На вихід Соні — підсвіт і на середню ліву сторону сцени. Загальне світло трохи «пригасити». «Ах, та не ці! Ні про що не можна попросити!» — блискавка: освітились на мить обидві кімнати і дерева в саду.

Перед виходом Войницького розширився і став яскравішим відблиск за півкруглим вікном — неначе відчинились двері у його кімнату, де горить свічка. На його вихід по репліці — блискавка. Решта блискавок все слабша (гроза проходить стороною) — за сигналами помрежа.

На вихід Марини зі свічкою додати світла на сцені. На вихід Астрова — підсвітити і праву частину сцени: коли він пройшов наліво, знову підібрати правий бік.

На сцену Соні з Астровим біля буфета підсвітити їх з першого софіта чи з-за порталу. Всю ліву частину сцени пригасити цілком. До репліки Астрова: «Я люблю ліс — це дивно» — гроза пройшла, хмари розсіялись, небо посвітлішало, воно ще нічне, але вже ясне, і дерева позначились на його фоні темними силуетами.

Після цієї репліки починає повільно світати. До виходу Олени Андріївни вже стає видно й у кімнатах. Розсіяне ранкове блакитно-бузкове світло. Лампа тьмяніє і сама собою і від прибавки світла, її світло поступово стає зайвим, його перемагає світло з вікна.

Коли Олена Андріївна відчинила вікно і рамою зачепила гілку — за ним заграли барвами краплини дощу на листі.

На погашення лампи — перші жовто-рожеві скошені промені сонця на косяках вікон. На стіні над сервантом позначились плями світла з тінями від віконних рам та верхівок кущів.

Мокре листя заблищало, і від краплин з'явились маленькі веселки.

Сонячні плями жовкнуть, стають все чіткішими і пересуваються вниз. Коли пішла Соня, яскравий промінь сонця, що піднялося вище верхівок кущів, ударив у графин на серванті, заграв у посуді на столі. Листя на деревах за всіма вікнами заграло барвами, немов усипане брильянтами, в саду і в кімнаті яскравий прозорий літній ранок» [1].

Як бачите, це не виписка, а швидше поетичний твір, пройнятий ароматом чеховської драматургії.

Інколи (щоправда, досить рідко) на додаток до вказаних виписок освітлювачам дається виписка, що має графічну фор-

---

[1] В. Шверубович, Режиссер и оформление спектакля, стор. 172—173.

му. У ній вказано не лише напрямок світлових променів, але й джерело світла. Така форма не обов'язкова, бо режисер підміняє художника-освітлювача, який сам має визначити, звідки і якими приладами він повинен користуватися для вирішення поставлених режисером та художником завдань. Режисер завжди повинен знайти час, щоб ознайомити освітлювачів з п'єсою чи лібретто вистави, детально посвятити їх у свій постановочний план і поставити конкретні завдання по світловому оформленню. Таким чином освітлювачі поступово вступають у процес створення вистави. Їм уже відомі вимоги режисера, і на огляді макета, де вони неодмінно беруть участь, накреслюють загальну схему освітлення. Для того щоб докладніше ознайомитися з постановочним планом режисера, щоб увійти в атмосферу майбутньої вистави, бажана присутність на останніх репетиціях на сцені старшого освітлювача. Проте в багатьох театрах цього не практикують. Тим часом це — необхідний захід у підготовці нової вистави.

На останніх репетиціях, що відбуваються при наявності основних деталей оформлення, маючи на руках докладну світлову виписку, освітлювачі знайомляться зі сценічною обстановкою, з мізансценами, складають план розташування світлових приладів, визначають основні джерела світла. На цих репетиціях вони завжди знайдуть можливість проводити попередню (так звану чорнову) «накидку» світла навіть без участі режисера. Тільки після такої підготовчої роботи можна приступити до організації світлової репетиції, якою керують режисер та художник вистави.

Однак бувають випадки, коли режисер, ретельно склавши світлову виписку, не завжди враховує можливості її втілення в життя. Наприклад, під час постановки в одному театрі дитячої казки оформлення картини являло собою лісові хащі. Мальовничі завіси і куліси були виконані в інтенсивних зелених тонах. Коли з глибини сцени з'явилося казкове страховище, режисер, для надання цьому виходові елемента фантастики, вирішив пофарбувати все оформлення у багряні тони. Але як тільки за його вказівкою перевели софіти на червоно-оранжеве світло, яскрава зелень оформлення стала брудно-коричневою. Аромат лісу зник. У таких випадках режисер повинен порадитися з художником вистави та освітлювачами, як зберегти мальовничі елементи оформлення і надати їм належної виразності.

Організовуючи світлову репетицію, необхідно врахувати, що вона пройде тільки тоді плодотворно, коли на сцені буде встановлене все оформлення даної дії чи картини. Відсутність

яких-небудь великих деталей (особливо мальовничих) значно ускладнює встановлення світла.

Припустимо, що для якогось світлового епізоду основним джерелом світла є прилади, встановлені на бокових освітлювальних містках другого плану. Але на світлову репетицію не була ще виготовлена і тому не підвішена куліса цього плану. Отже, невідомо, чи буде куліса згодом перекривати світлові промені, що йдуть із світлового містка, чи зможуть вони вільно проникати у необхідне місце. Тому освітлювати цей епізод зовсім недоцільно.

Прийоми проведення світлових репетицій можуть бути різноманітні. Звичайно багато що залежить від режисера та художника, які керують встановленням світла, а також від світлової композиції та жанру вистави, які диктують спосіб її освітлення.

Цілком природно, що казку треба освітлювати інакше, ніж, наприклад, реалістичну виставу. У виставі, що вирішується в умовному плані, світло інколи втрачає свій зовнішньо-зображальний характер, набуваючи навіть символічного значення.

У драматичних виставах, що мають велику кількість картин та епізодів, художник вистави і режисер, вирішуючи оформлення скупими, лаконічними прийомами, часто однією світловою плямою і деталлю оформлення створюють художній образ.

Встановлення світла в балетних виставах також має свої традиції. Незалежно від загального світла даної дії, фігура актора повинна бути добре освітлена. Тому глядач мириться з тим, що за балериною в танці завжди «стежить» промінь прожектора.

Щодо методів проведення світлових репетицій, то вони також можуть бути різні. Здебільшого встановлення світла проводиться в тій же послідовності, в якій складена світлова виписка. Всі знайдені світлові куски по окремих епізодах ретельно записуються, а потім режисер робить світловий прогін усієї картини.

Цю ж світлову виписку можна здійснити на світловій репетиції іншим шляхом. Режисер розпочинає встановлення світла з найскладніших і найвідповідальніших епізодів, записує знайдені куски і тільки після цього береться за встановлення світла в тому порядку, у якому розвивається дія. Коли дія підходить до найвідповідальнішого, але вже поставленого епізоду, освітлювачі роблять перехід на необхідне світлове положення.

Слід зазначити, що точний запис встановленого світла є обов'язковим, він провадиться не тільки з регуляторної будки, але й усіма освітлювачами, що стоять біля окремих приладів. Освітлювачі записують встановлене для них місце, кут нахилу апарата та колір світлофільтрів. Поставлене таким чином світло може зазнати невеликих змін у процесі дальших репетицій.

Запис світла є дуже важливою документацією, і проводити виставу «на око» неприпустимо.

ПЕРЕГЛЯД КОСТЮМІВ ТА ГРИМІВ

Ми вже говорили про те, яке важливе значення мають для актора костюм і грим. У деяких театрах вважають звичайним явищем, коли майстерні здають костюми майже в день генеральної репетиції. Акторам доводиться «з ходу» одягати костюми і виходити в них на сцену. Такий порядок не можна визнати нормальним не лише в професіональному, а й у самодіяльному театрі.

Навіть у тих виставах, коли актори одягають сучасні костюми, до них треба звикнути, освоїти. Акторові, який репетирує в сценічному костюмі, легше буде увійти в образ, у нього швидше з'являться необхідні звички та манери, притаманні зображуваній ним дійовій особі.

Тим більш необхідно мати заздалегідь костюми в історичних виставах, бо такий костюм актор часто одягає вперше в своєму сценічному житті. Уміння носити плащ, драпіруватися в нього, навчитися піднімати шлейф, добре почувати себе в криноліні, у фраку, в трико — до всього цього треба звикнути, звикнути також потрібно до товщинки, яка змінює фігуру актора. Одягаючи, наприклад, військовий мундир, актор якось мимоволі сам підтягується, у нього з'являється відповідна виправка.

Ось чому наявність у актора костюма хоча б за кілька днів до генеральної репетиції є цілковитою необхідністю. Ця, здавалося б, елементарна істина часто ігнорується костюмерними майстернями, які іноді не вкладаються в строки, визначені для своєчасного виготовлення костюмів. Але енергійний і вимогливий завідуючий постановочною частиною зможе домогтися того, щоб костюми були готові на призначений час.

За кілька днів до генеральної репетиції він призначає перегляд костюмів, а також наявність усіх аксесуарів і костюм-

ного реквізиту (рукавички, віяла, зброя тощо). Костюми переглядають з винятковою ретельністю — з меблями, частковим оформленням, що дуже важливо і бажано в тому сценічному освітленні, в якому йтиме вистава. Фоном може служити нейтральний задник чи одяг сцени. Режисера цікавить не тільки те, як сидить на акторові костюм, його колір, обробка. Повз його увагу не повинна пройти жодна дрібниця. Він перевіряє, наприклад, як підігнана портупея, як уміє виконавець поводитися зі зброєю, одягати циліндр, знімати рукавички, тримати лорнет тощо.

Спочатку кожний костюм переглядається окремо. Після індивідуального перегляду костюм переглядають у поєднанні окремих груп, де може з'ясуватися, що якийсь костюм на фоні решти костюмів виділяється інтенсивністю свого кольору. Всі зауваження по кожному костюму детально записує асистент режисера і завідуючий костюмерним цехом. Вони передають їх у кравецький цех, який повинен встигнути усунути всі помічені дефекти до генеральної репетиції.

Перегляд костюмів бажано проводити з обмеженим колом людей, головним чином, постановочною бригадою (художник, режисер і його асистент), а також майстрів, що виготовляють костюми.

Бажано, щоб перегляд гримів відбувався водночас з переглядом костюмів, оскільки лише костюм разом з гримом можуть визначити, наскільки зовнішній вигляд дійової особи відповідає її внутрішньому змістові, її характеру. Часто трапляється, що вдало знайдений грим допомагає зробити образ яскравішим і переконливішим.

У практиці роботи театрів буває, що перегляд костюмів не вдається здійснити на сцені, на якій у цей час відбуваються монтувальні роботи. Тоді його переносять у якесь інше приміщення — в акторське фойє чи репетиційний зал. Непристосованість цих приміщень, відсутність декоративного тла і необхідного освітлення значно знижують цінність таких переглядів, тим більше, що вони відбуваються дуже часто при денному освітленні.

Але якщо при перегляді костюмів режисер змушений з цим миритися,— перевірку гримів він зобов'язаний проводити тільки при сценічному освітленні, наближеному до світлового оформлення вистави. При денному освітленні обличчя актора виглядає мертвим, неприродним, нагадуючи розфарбовану маску. Необхідність перевірки гриму при встановленому для вистави світлі викликається ще й тією обставиною, що гримувальні фарби змінюються при кольоровому освітленні. Так,

наприклад, при зеленому освітленні рожеві фарби загального тону гриму темніють і стають коричневими; при червоному — червоний тон обличчя знебарвлюється і т. д.

ПРОГІННІ ТА ГЕНЕРАЛЬНІ РЕПЕТИЦІЇ

Коли закінчені всі сценічні репетиції у вигородках (а в оперних театрах — оркестрові репетиції), а також проведені всі монтувальні роботи і встановлене світло, настає найцікавіший і разом з тим найвідповідальніший процес у створенні вистави — так званий пусковий період.

Ще до генеральних репетицій, які є підсумком усієї проведеної роботи і перевіркою готовності вистави, необхідно досягти злагодженості всіх її творчих і технічних ланок, привести в дію складний і багатогранний механізм вистави. Ця злагодженість досягається на прогінних репетиціях, які відбуваються при повному оформленні, світлі, реквізиті, костюмах з усіма необхідними атрибутами. Кількість цих репетицій залежить від складності вистави і від наявності часу.

Наприклад, під час постановки у Київському російському драматичному театрі ім. Лесі Українки інсценівки «Російський ліс» за однойменним твором Л. Леонова режисер вистави зажадав від постановочної частини, щоб усе оформлення було готове за місяць до прем'єри. Ця, здавалося б, надмірна кількість сценічних репетицій у повному оформленні пояснювалась дуже просто: інсценівка мала 42 епізоди, і технічна злагодженість та чіткість переходів від одного епізоду до іншого, а також швидкість світлових перемін мали для вистави вирішальне значення. При відсутності цієї чіткості і швидкості порушився б необхідний ритм вистави, а отже, і сама вистава.

Але навіть у тому випадку, коли оформлення вистави не має ніяких складностей і в ній зайнята незначна кількість дійових осіб, необхідність прогінних репетицій, що передують генеральним, очевидна.

Сам процес прогінних репетицій проходить переважно напружено, як би ретельно вони не були підготовлені. До початку репетиції режисер обходить акторські вбиральні, перевіряє костюми, з якими актори зустрічаються вперше, і, цілком природно, виявляють ряд неполадок, котрі необхідно усунути. Так само і з реквізитом та іншими аксесуарами. Режисеру потрібно перевірити виписки по всіх цехах, з'ясувати, яка деталь пропущена. Прийшовши на сцену, він огля-

дає, як поставлено меблі, чи не будуть вони заважати проходам акторів. Заходить він і до електроосвітлювального цеху і нагадує про відповідальні моменти у світлових переходах, які потребують особливої уваги.

Коротше кажучи, господарське око режисера завжди помітить як великі, так і незначні недоліки і зажадає негайного усунення їх. Іншого часу в нього не буде, бо на генеральній репетиції, яка вирішує долю вистави, технічна злагодженість повинна бути зразковою.

Ми не будемо зупинятися на тій копіткій роботі, яку доводиться виконувати всім технічним цехам під час прогінної репетиції. Незважаючи на те, що напередодні все оформлення змонтовано, світло встановлено, однак безпосередньо під час репетиції виявляється багато недоробок.

Перша прогінна репетиція триває, як правило, довше встановленого часу. Режисер і диригент часто зупиняють дію, вимагають повторення окремих епізодів. Прогінна репетиція проходить напружено — недаремно її часто називають «пекельною» репетицією.

Якщо внаслідок прогонів (у великих театрах їх буває кілька) усуваються всі недоліки, то генеральна репетиція проходить у більш-менш нормальних умовах. І хоча за своєю значимістю генеральна репетиція є найвідповідальнішим, завершальним етапом створення вистави, вся закулісна обстановка під час генеральної репетиції повинна відзначатись діловитістю, без зайвої суєти. Машиніст, робітники сцени, освітлювачі, реквізитори, костюмери — всі якось по-особливому зібрані, зосереджені. Їхній внутрішній стан зрозумілий, бо вони не лише присутні при народженні вистави, а й самі є її учасниками. Вони справедливо почувають себе такими ж іменинниками, як і весь творчий склад.

Режисер вистави чудово розуміє душевний стан працівників технічних цехів. Ретельно записавши помічені недоліки, він лише після завершення репетиції запрошує їх на нараду і робить детальний розбір.

Якщо тривалість прогінної репетиції не враховується, то під час генеральної репетиції кожна зайва хвилина має суттєве значення. Антракти повинні бути мінімальними. Тривалість дій і картин, так само, як і антрактів, записує помічник режисера в журнал, і на підставі цих записів режисер визначає контрольний час тривалості вистави.

Тривалість антракту багато в чому залежить від помічника режисера (в оперних театрах його називають ведучим режисером). Під час генеральної репетиції він — єдиний господар

на сцені, якому підкоряються всі цехи. Завданням цієї книги не є опис обов'язків помічника режисера, але безсумнівним є одне: чим більше єдиновладдя буде ним виявлено під час вистави, тим організованіше пройде сама вистава. В історії Московського Художнього театру, до речі, відомий випадок, коли помічник режисера попросив К. С. Станіславського, який надмірно нервував і передавав цей свій настрій акторам та технічному персоналу, піти зі сцени.

Говорячи про проведення генеральних репетицій, необхідно сказати, що їхня кількість також буває різною у різних театрах. Описуючи характер проведення генеральної репетиції, ми маємо на увазі ту репетицію, яка водночас є здачею вистави і проходить на глядачах. До цієї репетиції у багатьох великих театрах проводяться також одна чи дві так звані чорнові генеральні репетиції, на яких усі технічні і творчі сторони вистави поступово набувають чіткості і злагодженості, і таким чином остання репетиція, про яку ми говорили, за своїм художнім рівнем є вже рівнозначна виставі. Коротше кажучи, внаслідок цієї репетиції вистава здобуває право на творче життя.

Згідно з існуючим положенням виставу приймає художня рада театру. Після репетиції вона організовує обговорення, під час якого висловлюються принципові критичні зауваження. Режисер повинен вжити заходів, щоб усі виправлення були внесені до першої вистави. Однак бувають випадки, коли ці зауваження носять такий серйозний характер, що режисеру необхідний тривалий час для їхнього виправлення.

РЕЖИСЕРСЬКЕ УПРАВЛІННЯ І ПОСТАНОВОЧНА ЧАСТИНА

Є два відділи в театрі, що планують та організовують творчий і постановочний процеси. Їхня робота часто стикається, і від того, наскільки чітко й оперативно вони працюватимуть, залежить уся творча робота. Це — режисерське управління і постановочна частина.

Режисерське управління (репертуарна контора) складається, за невеликим винятком, з однієї особи. У драматичних театрах її найчастіше називають режисером-адміністратором (завідуючим трупою). Основна діяльність режисерського управління полягає у складанні календарних планів по випуску нових вистав, починаючи від перших репетицій за столом (у драматичних театрах) і закінчуючи здачею вистави.

Після включення п'єси до репертуару театру режисерське

управління разом з режисером-постановником складає графік репетиційних робіт, у якому детально вказуються кількість та термін усіх видів репетицій як на сцені, так і в інших приміщеннях. Якщо водночас проводяться репетиції двох п'єс, графік передбачає паралельний план репетицій, хоч це й викликає немало труднощів у театрах з обмеженим складом акторів. В оперних театрах, крім цього, планують час і термін для розучування хорових та сольних партій — «співки», а також коректурні репетиції з оркестром.

Режисерське управління організує також усі зведені (прогінні), а в оперних театрах — оркестрові репетиції. Всі ці репетиції є завершальними, бо вони передують генеральним.

Нарешті, планом передбачаються технічні (монтувальні) репетиції. Їхня кількість погоджується з постановочною частиною.

Крім складання календарних планів по нових виставах, в обов'язки режисерського управління входить організація всієї поточної роботи творчого складу, як-от: репетиції старої вистави чи поновлення її, вводи других складів, заміна акторів у випадку хвороби тощо.

Така схема багатогранної діяльності режисерського управління.

При всій значимості творчого процесу, що його планує режисерське управління, вистава все ж не може бути здійснена без зусиль постановочного колективу, покликаного виконувати всі роботи по створенню зовнішньої форми вистави, бо вистава як повноцінний твір сценічного мистецтва є наслідком колективної творчості і праці всіх її учасників.

Керує колективом постановочних працівників завідуючий художньо-постановочною частиною, у якого (в театрах союзного значення) є два помічники — по сцені та по виробничих цехах. У більшості театрів він сам виконує всі численні творчі і технічні обов'язки.

Його значення і роль у театрі досить великі.

Насамперед — це творчий працівник. Будучи «повпредом» художника, його найближчим помічником і впроваджуючи в життя всі його творчі задуми, втілені в макетах та ескізах, він проймається його думками, намагається дбайливо донести до глядача його творчий почерк.

Але він не може тільки сліпо виконувати чужі думки. У нього завжди повинне бути своє ставлення до художнього вирішення вистави, до макета, до ескіза; під час знайомства з макетом він висловлює критичні зауваження не лише технічного, а й художнього порядку. Щоправда, його зауваження

можуть бути враховані тільки до прийняття макета, бо, як тільки макет прийнято, основні турботи завідуючого постановочною частиною полягають у точному його відтворенні.

Розпочинаючи організацію робіт по новій постановці, завідуючий постановочною частиною уважно перечитує п'єсу (в опері — лібретто), детально знайомиться із стилем та епохою твору. У цих питаннях він повинен бути добре ерудований і володіти високою професіональною кваліфікацією та універсальними знаннями. Справді, що спільного має мистецтво гриму та столярні роботи? Але, керуючи цехами, він зобов'язаний так добре знати технологію виробництва, щоб уміти контролювати роботу і давати технічні вказівки як завідуючому цехом, так і рядовим працівникам. Тільки в цьому випадку він користуватиметься у них авторитетом.

Таким чином, завідуючий постановочною частиною є головним інженером складного і своєрідного виробництва.

Нарешті, він повинен бути не лише організатором усіх робіт по створенню вистави, але й дбайливим адміністратором-господарником. Складаючи графік робіт для виробничих цехів і координуючи їхню роботу, він відповідає за економічну сторону своєї діяльності, суворо дотримуючи фінансової дисципліни і не припускаючи надмірностей та пов'язаних з цим перевитрат по затвердженому кошторису.

Є ще одна сторона діяльності керівника постановочної частини, якій, на жаль, навіть досвідчені працівники приділяють дуже мало уваги. Йдеться про прогресивні методи роботи, про передову техніку, про замінники матеріалів та про нові матеріали, які ще повільно запроваджуються в роботі театрів. На фоні досягнень нашої техніки культура постановочної частини виглядає відсталою ділянкою. Обов'язок завідуючого постановочною частиною — бути ініціатором у питаннях технічного прогресу.

Тільки підходячи з такими серйозними критеріями до діяльності завідуючого художньо-постановочною частиною, можна бути певним у тому, що він зможе повністю охопити весь складний процес створення зовнішньої форми вистави.

На жаль, у дуже багатьох театрах завідуючий постановочною частиною не має цих якостей. Недостатня кількість висококваліфікованих кадрів постановочних працівників і недооцінка їхнього значення призводять до того, що завідуючий постановочною частиною, не маючи відповідної театральної культури, знання та досвіду, обмежує свою діяльність тільки тим, щоб здати оформлення вистави в призначений час

і забезпечити майстерні необхідними матеріалами. Всі ж основні творчі і технічні питання проходять повз нього.

Нам хотілося б зупинити увагу читача на взаємовідносинах між режисерським управлінням та постановочною частиною. Ми вже говорили про те, що їхня діяльність часто стикається і що вони повинні працювати у тісній співдружності одне з одним. Тому:

1. Режисерське управління, склавши календарний план сценічних репетицій, передає до постановочної частини (за вимогою режисера) список тих деталей оформлення, які необхідні для репетицій, вказуючи термін їхньої подачі на сцену. Це дозволяє постановочній частині скласти для цехів графік робіт і встановити черговість їхнього виготовлення.

2. Кількість і термін монтувальних репетицій режисерське управління погоджує з постановочною частиною, враховуючи, що в ці дні не можна призначати технічно громіздкі вистави.

3. При складанні плану поточного репертуару режисерське управління зобов'язане врахувати вимоги постановочної частини. Денні вистави також бажано, щоб не були громіздкими. Такий план дозволяє технічним цехам своєчасно підготувати оформлення вистави.

4. Складаючи план щоденних робіт на сцені, режисерське управління виписує технічним цехам повістки з детальним описом характеру робіт (назва вистави, репетиція якої дії відбуватиметься, реквізит, бутафорія, деталі оформлення, що потрібні для обстановки сцени, тощо).

ТЕХНІКА БЕЗПЕКИ І ПРОТИПОЖЕЖНІ ЗАХОДИ

У всіх театрах велику увагу приділяють питанням техніки безпеки на сцені. Спеціальним законодавством передбачено цілий ряд правил, виконання яких створить безпеку під час роботи на сцені та сприятиме запобіганню можливості нещасних випадків. У сучасних виставах, коли в оформленні режисери та художники часто застосовують складні конструкції, ці питання набувають ще більшого значення. Так, наприклад, використання висотних конструкцій (вище 1,5 *м*) вимагає встановлення спеціальних огорож. При розрахунку конструкцій необхідно передбачити шестикратний запас міцності. Таких же розрахунків вимагає і навантаження на щити та електрична напруга.

За існуючими правилами ще до генеральних репетицій профспілкова технічна інспекція провадить перевірку конструктивних об'ємних деталей оформлення і складає акт про її наслідки. Тільки наявність технічного паспорта оформлення дає право на експлуатацію оформлення. Нижче наводимо зразок паспорта (акта).

АКТ

огляду і дозволу в _____
(найменування театрально-видовищного підприємства)

постановки _____
(назва постановки)

Складений «_____» 196_____ р. технічним інспектором _____

_____ у присутності _____

_____

Внаслідок огляду встановлено:

1. Оформлення постановки _____

художника-постановника _____

складається з таких конструктивних об'ємних деталей _____

_____

2. Виявлено такі недоліки: _____

_____

Технічний інспектор _____

Присутні: 1. _____

2. _____

3. До дня «_____» 196_____ р. першої постановки _____

_____ повинні бути вжиті такі заходи:

_____

_____

Технічний інспектор _____

4. Відомості про виконання заходів, вказаних у п. 3 цього акта

_____

_____

Зав. постановочною частиною _____

Машиніст сцени _____

Висновок

Оформлення _____

виготовлене у відповідності з технічними вимогами та правилами техніки безпеки, дозволяється до експлуатації

«_____» 196_____

Технічний інспектор _____

Технічний паспорт повинен охопити всі найважливіші механізми сцени, що підлягають регулярному профілактичному огляду. При цьому перевіряється надійність кріплення тросів, усе підвісне господарство сцени (софітні ферми і контрвантажі до них та до штанкетних підйомів), роликове господарство, люки, механізми для сценічних ефектів, польоти тощо.

Перед польотами особа, що виконуватиме їх, повинна пройти медогляд для перевірки свого фізичного стану.

Ще важливішим є дотримання всіх протипожежних правил на сцені. Справді, сценічне майно складається з легкозаймистих матеріалів, як-от: тюль, марля, полотно, бязь, а наявність великої кількості глядачів при пожежі може викликати паніку і призведе до людських жертв. Ось чому дотримання протипожежного режиму під час вистави є вкрай необхідним і обов'язковим.

Перше і основне протипожежне правило — це категорична заборона курити на сцені. Не менш важливим моментом є також просочування спеціальними хімікатами всіх тканин декорацій. Після просочування вони набувають вогнезахисних якостей і, перебуваючи в зоні вогню, лише обвуглюються, а не горять.

І хоча в результаті цього просочування тканини втрачають свою стійкість, а хімікати знебарвлюють деякі групи фарб, що втрачають при цьому свою інтенсивність, вогнезахисне просочування є обов'язковим. У більшості випадків просочування тканин здійснюють до пофарбування, опускаючи у ванну з хімікатами відповідну тканину. Інколи просочування здійснюється під час грунтовки шляхом домішування в грунт хімікатів. Нарешті, просочування можна здійснювати після написання декорацій. Для цього всі м'які декорації, підвішені до штанкетних підйомів, обприскують гідропультом зі зворотного боку. Таке просочування може виконувати кваліфікована бригада майстрів, бо при неохайному обприскуванні можуть з'явитися затьоки, які важко вивести.

Для виконання протипожежних заходів необхідно також стежити, щоб на сцені не зберігалась велика кількість декорацій (не більше двох-трьох вистав). Проходи зі сцени повинні бути звільнені від сценічного майна.

Під час складання декорацій у штабелі необхідно стежити за тим, щоб вони не виходили за межі так званої червоної лінії, визначеної пожежною охороною.

Дотримання всіх цих правил, профілактична перевірка

електрообладнання (головним чином проводів), а також наявність протипожежних пристосувань дозволяє звести до мінімуму можливість виникнення пожежі на сцені.

* *
*

На закінчення хотілося б відзначити, що послідовний перелік усіх технічних процесів створення вистави, розрахований, головним чином, на професіональні театри, має велике значення для самодіяльних театрів. Нехай не всі процеси можуть бути здійснені у цих театрах через відсутність обладнаної сцени, кваліфікованого технічного персоналу тощо, все ж художнє керівництво цих театрів зобов'язане знати і вивчати ці процеси, прагнути у своїй діяльності застосувати способи і прийоми, що існують у професіональному театрі. Тільки за такої умови можна розраховувати на технічну злагодженість вистави.

Описуючи технічні роботи на сцені, ми маємо на увазі таку технологію, яка знаходить своє застосування на сцені старого типу (сцена-коробка).

Проекти сценічних площадок на принципово нових засадах мають у більшості випадків експериментальний характер.

Словник технічних термінів, що зустрічаються в тексті

Авансцена — передня частина сцени.

Ар'єрсцена — задня частина сцени. На ній підготовляються деталі вистави, що йде. Виконує також функції основної сцени як її продовження.

Арлекін — верхня лицьова частина портальної арки (див. «Портал»), що перекриває її збоку залу для глядачів.

Ескіз — первісний начерк, що фіксує загальний задум художника, основну його думку. Інколи ескіз має характер не лише начерку, а буває детально пророблений, завершений.

Інтер'єр — внутрішня частина приміщення.

Калкаш — див. «Підйом сценічний».

Колорит — сукупність кольорів, що утворюють певну зорову єдність. Кожен твір мистецтва, під час створення якого використано колір, має колорит.

Колосники — гратчастий поміст, розташований над сценою. На колосниках встановлені блоки для підняття та спуску декорацій.

Куліси — плоскі частини декорацій (м'які чи натягнуті на рами), розташовані з боків сцени паралельно до рампи одна за одною чи під кутом. Призначені для того, щоб перекрити від глядачів закулісний простір. Інколи мають ажурний контур, що зображає архітектуру, обриси дерев, листя тощо.

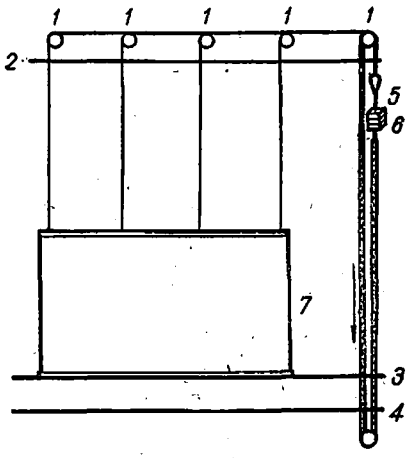
Люк сценічний — обладнання, призначене для піднімання за ходом дії з трюму окремих виконавців вистави; а також деталей оформлення та їхнього опускання («провалу») в трюм. Складається з пройми в планшеті сцени з висувним щитом.

Мізансцена — розташування акторів на сцені у певній взаємодії один з одним в той чи інший момент вистави. При побудові мізансцен враховуються деталі оформлення і бутафорії, які входять до їхньої композиції.

Павільйон — декорація, що зображає інтер'єр (див. «Інтер'єр»). Складається з певної кількості рам, обтягнутих тканиною (стіни павільйону).

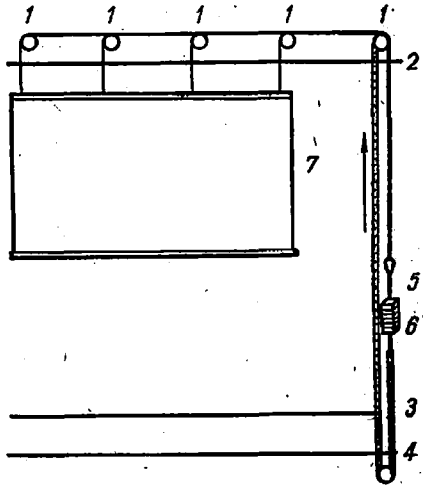
Падуги — частина декорацій, підвішених на штанкеті (див. «Штанкет») вгорі сцени паралельно до рампи. Складається з полотнища тканини і призначається для того, щоб перекрити верхні прольоти сцени: колосники, перехідні містки тощо. Підвішуються, як правило, перед софітами, маскуючи їх.

Підйом сценічний — механізм, призначений для піднімання та опускання декорацій. Складається з чотирьох чи п'яти блоків, встановлених на колосниках паралельно до дзеркала сцени. Через блоки пропущені троси, один кінець яких опускається до штанкета, до якого підвішена декорація. Троси міцно кріпляться до штанкета. Інші кінці тросів пропускаються через крайній блок-ролик (так званий сімейний ролик), встановлений на краю колосників. Троси, пропущені через «сімейний» ролик, прикріплюють до калкаша, який і є основним підйомним обладнанням. Калкаш — це металева штанга, поставлена вертикально біля стіни сцени. На неї покладено контрваги, що урівноважують вагу підвішених до штанкета декорацій. Калкаш з контрвагами рухається за допомогою «нескінченної» вірьовки, прив'язаної до його кінця. Коли калкаш рухається догори, до колосників, штанкет з декораціями йде до планшета; коли він опускається — штанкет з декораціями піднімається. (*Мал. 14, 15*).



Мал. 14. Підйом сценічний.

1 — блоки, 2 — колосники, 3 — планшет сцени, 4 — трюм, 5 — калкаш, 6 — контрваги, 7 — завіса. Завісу спущено до планшета.



Мал. 15. Підйом сценічний.

1 — блоки, 2 — колосники, 3 — планшет сцени, 4 — трюм, 5 — калкаш, 6 — контрваги, 7 — завіса. Завісу піднято до колосників.

Планшет — підлога сцени. Складається з окремих горизонтально розташованих щитів, що знімаються. На сценах оперних театрів планшет похилий (нахил 2,5—3 *см* на 1 *м*). На похилому планшеті краще видно фігури танцюристів.

Поворотний круг — частина планшета, що обертається, завдяки чому можна здійснювати швидку зміну декорацій. Поворотний круг має різні системи: *а*) накладний круг (тимчасова споруда) складається з окремих секторів, з'єднаних між собою і встановлених на планшеті; *б*) врізний круг — стаціонарний. Врізається в планшет. Схема його руху: по краях круга з внутрішнього боку прикріплено ролики, які рухаються по круглій естакаді, встановленій у трюмі; *в*) барабанний круг — також врізається в планшет. Обертається разом з трюмом. У розрізі має форму барабана.

Портал — стіна, яка відокремлює сцену від залу для глядачів. Він має пройму — портальну арку (дзеркало сцени).

Фурки — рухома площадка з установленими на ній частинами оформлення, яке готується за кулісами чи на ар'єрсцені. Призначення фурок — швидка зміна декорацій. На фурці встановлені поворотні (обтягнуті гумою) ролики. Фурку з декораціями викочують на сцену, а після закінчення дії знову відкочують на попереднє місце, а натомість викочують нову фурку.

Штанкет — дерев'яний брусок чи металева штанга (залізна труба), яка висить паралельно до рампи. До нього підвішують декорації, які піднімають нагору чи опускають вниз засобом підйомів — штанкетних підйомів.

ЗМІСТ

До минулого художньо-постановочної частини театру 3
Режисер і художник 8
Вигородки 17
Монтувальний лист 23
Виписки по цехах 25
Технічні цехи театру 29
Кошторис 32
Графік робіт 39
План випуску вистави 41
Монтувальні роботи 46
Перевірка антрактів 61
Встановлення світла 63
Перегляд костюмів та гримів 68
Прогінні та генеральні репетиції 70
Режисерське управління і постановочна частина 72
Техніка безпеки і протипожежні заходи 75
Словник технічних термінів, що зустрічаються в тексті . . 79

Михаил Борисович Ратимов

ТЕХНОЛОГИЯ СПЕКТАКЛЯ

(На украинском языке)

Редактор *Г. Ф. Боровська*
Художник *В. Я. Березанв*
Художній редактор *М. В. Нестеренко*
Технічний редактор *С. І. Пимченко*
Коректор *Е. В. Примак*

БФ 05938. Тем. план № 597. 1969 р. Здано на виробництво 4/VII 1968 р. Підписано до друку 16/XII 1968 р. Формат 60×90¹/₁₆. Папір друкарський № 1. Фіз. друк. арк. 5,25. Умовн. друк. арк. 5,25. Облік.-вид. арк. 5,00. Тираж 1000. Ціна 38 коп. Зам. 0911.

Видавництво «Мистецтво», Київ, Свердлова, 19

Київська книжкова фабрика № 1 Комітету по пресі при Раді Міністрів УРСР, вул. Довженка, 5.

38 коп.