

М. Френкель

Современная сценография
Некоторые вопросы теории и практики

Москва
«Книга по Требованию»

УДК 7.02
ББК 85
М11

М11 **М. Френкель**
Современная сценография: Некоторые вопросы теории и практики / М. Френкель – М.: Книга по Требованию, 2023. – 168 с.

ISBN 978-5-458-27830-0

В книге рассмотрены главные этапы становления и развития сценографии, отдельные главы посвящены работе художника театра с режиссером, актерами, раскрыты принципы театральной живописи и света, организации сценической среды, композиции и образа.

ISBN 978-5-458-27830-0

© Издание на русском языке, оформление
«УОУО Media», 2023
© Издание на русском языке, оцифровка,
«Книга по Требованию», 2023

Эта книга является репринтом оригинала, который мы создали специально для Вас, используя запатентованные технологии производства репринтных книг и печати по требованию.

Сначала мы отсканировали каждую страницу оригинала этой редкой книги на профессиональном оборудовании. Затем с помощью специально разработанных программ мы произвели очистку изображения от пятен, клякс, перегибов и попытались отбелить и выровнять каждую страницу книги. К сожалению, некоторые страницы нельзя вернуть в изначальное состояние, и если их было трудно читать в оригинале, то даже при цифровой реставрации их невозможно улучшить.

Разумеется, автоматизированная программная обработка репринтных книг – не самое лучшее решение для восстановления текста в его первоизданном виде, однако, наша цель – вернуть читателю точную копию книги, которой может быть несколько веков.

Поэтому мы предупреждаем о возможных погрешностях восстановленного репринтного издания. В издании могут отсутствовать одна или несколько страниц текста, могут встретиться невыводимые пятна и кляксы, надписи на полях или подчеркивания в тексте, нечитаемые фрагменты текста или загибы страниц. Покупать или не покупать подобные издания – решать Вам, мы же делаем все возможное, чтобы редкие и ценные книги, еще недавно утраченные и несправедливо забытые, вновь стали доступными для всех читателей.

взгляд, остается только воплотить описанную автором обстановку на сцене. Многие считают, чем подробней ремарка, тем легче работать художнику — задана задача, в которой нет неизвестных и следует довольствоваться ее исполнением.

Возьмем пьесу У. Шекспира «Гамлет».

Первая сцена первого акта: «Эльсинор. Площадка перед замком. Франсиско на страже. Входит Бернардо».

Второй акт: «Комната в доме Полония. Входят Полоний и Рейнальдо».

Первая сцена третьего акта: «Комната в замке»; *вторая сцена этого же акта:* «Зала в замке».

Шекспир почти никогда не дает более или менее подробных описаний. Он как бы задает художнику задачу со многими неизвестными.

Но так ли уж много «известных» в пьесах Чехова и «неизвестных» в пьесах Шекспира? И действительно ли авторская ремарка есть единственное руководство к творческим действиям художника театра, некая программа, заданная автором?

Посмотрим, что дала театральная практика при постановке «Чайки» и «Гамлета».

Чехословацкий художник И. Свобода не строил в «Чайке» (Прага, Национальный театр, 1960) никаких павильонов. Он создал сценическую среду, раскрепощая пространство и насыщая его потоками верхнего контрового света. При помощи свисающих веток и «солнечного» света создавалась атмосфера летнего дня. Впечатление перемены места действия и течения времени достигалось сменой вещей и потоков света.

И. Блумбергс в постановке «Чайки» в Рижском Художественном театре имени Я. Райниса (режиссер А. Линыныш, 1976) тоже активно использует свет.

Сцена полукругом замкнута легкой полупрозрачной черной тканью, перед которой на черном планшете расставлены вещи: серого цвета деревянный подиум (он же стол), столики, светло-серые плетеные кресла, деревянная скамья, шкаф, длинный обеденный стол, круглая подставка с чучелом чайки, чемодан и пр. На заднем плане над столом подвешена люстра, иногда свечи в ней зажигаются. Сверху, как бы вписываясь в замкнутое полукругом пространство, висит круглая (диаметром 8 м) металлическая конструкция, по окружности заряженная большим количеством прожекторов — «пистолетов». Чтобы лучи света от подвесных прожекторов не слепили зрителя, они направляются на сцену при помощи зеркал, прикрепленных под углом к тубусам. Световое кольцо представляется как роковой замкнутый круг. Еще он напоминает гигантский терновый венок...

Теперь обратимся к некоторым постановкам «Гамлета». Вспомним простые трансформирующиеся ширмы выдающегося английского режиссера и художника Э. Г. Крэга к «Гамлету» в постановке Московского Художественного театра (1911). Разнообразные сочетания створок ширм, их фактура и цвет в разные моменты сценического действия превращались в воображении публики в «углы, ниши, улицы, переулки, залы, башни и проч. Намеки дополнялись воображением самого зрителя, который таким образом втягивался в творчество» (К. С. Станиславский. Собрание сочинений в 8-ми томах. Т. 1. М., «Искусство», 1954, с. 337).

Известные советские художники театра А. Тышлер и В. Рындин в своих решениях «Гамлета» каждый по-своему преломляли и синтезировали принципы площадного шекспировского театра и современные сценические средства выразительности.

В эскизах Тышлера к «Гамлету» (1953) основная игровая площадка в виде ступенчатых помостов замкнута островерхими крышами воображаемого замка и стенами-занавесами, которые раздвигаются и задвигаются.

У Рындина — внутри огромных кованых ворот множество сцен-ячеек, в которых разворачивается действие (Московский театр⁴ имени В. Маяковского, 1954).

Польский художник Я. Косинский решает «Гамлета» на трех разновеликих и разновысоких шахматных досках, замыкая все пространство ритмом ступеней и переходов (Варшавский драматический театр, 1962).

Й. Свобода заполняет сценическое пространство архитектурой кубов и лестниц (Брюссель, Национальный театр, 1965). Трансформация достигается при помощи сложной сценической техники, выталкивающей на сцену и убирающей из нее те или иные архитектурные формы. Тяжелыми геометрическими формами художник создает трагически напряженную сценическую среду. Выжить в этой среде Гамлет не может...

Д. Боровский после скрупулезного изучения иконографического материала, живописи, быта и материальной культуры средневековья и эпохи Возрождения создал в «Гамлете» (Московский театр драмы и комедии на Таганке, 1972) динамическую сценическую среду при помощи большого вязанного из шерстяных жгутов занавеса, свободно перемещающегося в сценическом пространстве в разных направлениях. В сочетании с действиями актеров движение занавеса вызывает у публики самые сложные ассоциации.

И. Такада (Япония, 1971) превращает сценическую среду в огромную конструкцию-скульптуру, напоминающую тазобедренные кости. Эта белая конструкция снабжена системой лестниц для

переходов актеров.

В представлении художника Э. Ко-чергина мир «Гамлета» — это туннель с овальными углами (Красноярский ТЮЗ, 1972). Сценическая конструкция выполнена из листов фанеры, она ассоциируется с трюмом тонущего или уже затонувшего корабля. К свисающей сверху веревке привязан беспомощно лежащий якорь, который уже никогда не понадобится. Актеры по ходу действия как бы ведут борьбу и за пространство, пытаясь избавиться от гнетущего давления стен камеры-туннеля, будто они боятся быть раздавленными.

Даже из немногих приведенных примеров различных решений «Чайки» и «Гамлета» мы видим, как свободно, по-разному подходят художники к созданию сценической среды одной и той же пьесы. Это особенно четко заметно на примерах сценографической трактовки драматургических произведений с совершенно неодинаковыми по характеру авторскими ремарками, ведь А. Чехов снабжал свои пьесы подробными описаниями обстановки и атмосферы происходящего на сцене, а У. Шекспир ограничивался общими указаниями места и времени действия.

А имеют ли право художники столь различно трактовать одно и то же произведение, и если имеют, то на чем основан такой свободный подход художника к пьесе? Может ли наступить такой момент, когда художники, берясь за «Чайку» или «Гамлета», изрекут: «Все. Ничего нового здесь сказать нельзя!»?

Решать спектакль, конечно же, всегда следует по-своему, по-новому. Современно. Так, чтобы проблемы, когда-либо затронутые автором пьесы, взволновали сегодняшнего зрителя, заставили его задуматься над реальностью, стремиться улучшить мир. Обновленное актуальным звучанием содержание классики или своеобразное прочтение современной пьесы будет связано и с новой, оригинальной формой спектакля. Все это так. Но это ни в коей мере не оправдывает небрежного отношения к авторским ремаркам, что иногда наблюдается, особенно в практике молодых режиссеров и художников.

Ремарки ценны тем, что они передают авторское ощущение атмосферы, в которую он поселил своих героев.

А как без проникновения в эти авторские ощущения можно передать в спектакле своеобразие пьесы, авторский стиль, его видение мира?!

Внимательное изучение авторских ремарок может дать интересный толчок для новых поисков. В авторских ремарках часто содержится информация, необходимая для передачи эпохи, обстановки, создания действенной среды.

Вернемся к Чехову снова. Какие тонкие и подробные указания

даны автором в пьесе «Вишневый сад»! *Финал*: «Слышится отдаленный звук, точно с неба, звук лопнувшей струны, замирающий, печальный. Наступает тишина, и только слышно, как далеко в саду топором стучат по дереву». Может быть, именно звук лопнувшей струны на фоне глухих ударов топора по вишневому стволу стал образным камертоном для создателей спектакля «Вишневый сад» — режиссера А. Эфроса и художника В. Левенталья (Московский театр драмы и комедии на Таганке, 1975). Левенталь как мастер качественно новой театральной живописи сумел сочетать свою приверженность к живописи с игровыми принципами, сложившимися в Театре драмы и комедии на Таганке. Сказалось также сотрудничество с режиссером Эфросом, которому присущ тонкий сценический психологизм. Безусловно, только глубокое изучение пьесы, ее структуры, и в том числе авторских ремарок, помогло художнику создать на сцене сложный предметный мир, в котором живут персонажи Чехова. Сознание и чувства художника впитали все нюансы чеховской интонации, вобрали подробный до мелочей мир, построенный автором.

...В центре сцены клумба с цветами, напоминающая большую могилу с железным крестом. Кресло возвышается как надгробие, тут же венский стул, скамейка, столик. За клумбой цветущие вишневые деревья. Сверху свисает из-за падуги ветка. Пространство замкнуто стенами: в боковых — большие окна с легкими занавесками, на задней — портреты... Белые стены детской комнаты с окнами и «дышащие» от малейшего дуновения ветра занавески — это от чеховской манеры. И мебель, беспорядочно стоящая на сцене, тоже почеховски оттеняет атмосферу первого действия. А вот огромная клумба-могила — это конкретизированное художником настроение второго действия. Здесь же гостиная. Но построена она не по авторским замечаниям. Художник как бы фокусирует в ней идейную сущность всей пьесы. Действие в гостиной — пляска перед смертью. Агония красоты перед разрушением... И оно исподволь наступает. Это только кажется, что трагедия разражается внезапно, неожиданно... Нет. Развязка начинает вызревать еще в начале действия, в пору цветения вишневого сада... И всем сложным совмещением и переплетением предметного мира художник усиливает драматический конфликт спектакля.

В беседе с художником И. Ливийским, автором декораций к знаменитому спектаклю К. Гоцци «Принцесса Турандот», Е. Вахтангов сказал, что «не так-то легко режиссеру „увидеть“ будущий спектакль. Без художника это сделать почти невозможно...» (Цит. по изд.: Н. Горчаков. Режиссерские уроки Вахтангова. М., «Искусство», 1957, с. 107).

Кто же он такой сегодня.— художник театра, человек, как образно выразился Гарсиа Лорка, по любви и по призванию поднявшийся «в

вымышленный мучительный мир подмостков»? (Гарсиа Лорка. Об искусстве. М., «Искусство», 1971, с. 148).

Прежде всего это человек, обладающий воображением, вдохновением и фантазией поэта, влюбленного в театр. Ритмы поэтических декораций бывают так же сложны и многослойны, а порой музыкальны и напевны, как ритмы стихов. Художественная логика и образные средства в чем-то схожи с поэтическими. В художественно полноценной сценографии, как в настоящем стихе, мысль эмоционально заострена, максимально сконцентрирована, организована по присущим тому или иному сценическому произведению законам.

Сценограф — автор пластической режиссуры спектакля — это художник, овладевший знаниями и навыками Живописца, графика, зодчего, скульптора, инженера-конструктора, технолога, макетчика, осветителя. Он должен обладать специфическим театральным мышлением, знать классическую и современную литературу, драматургию, историю театра, историю искусств, историю материальной культуры. Он обязан быть на высоте своего времени политически и морально.

Из всех разновидностей профессии художника сценограф — профессия, пожалуй, самая сложная. По объему знаний, уровню культуры, специфике мышления сценографа можно сравнить с изобретателем-конструктором и с ученым-исследователем. Он конструирует сценическое пространство по законам исторической достоверности, эстетической эквивалентности замыслу автора, психофизического удобства для актерской игры.

По способности мастерить, уметь все делать своими руками, добиваться необходимого качества каждого предмета на сцене — сценографа можно сравнить с высококвалифицированным рабочим.

Современный советский художник театра — высокообразованный интеллигент, человек, вооруженный передовой марксистско-ленинской теорией. Своими театральными произведениями он борется за идеалы коммунизма, за прогрессивные преобразования в жизни.

Художник должен остро чувствовать изменение жизненных ситуаций, так как они ведут к изменению проблем. Новые жизненные проблемы ставят новые задачи перед искусством театра. Художник своей работой выражает свой взгляд на проблемы жизни.

Активизируя сценическое пространство найденными им образными, выразительными средствами, художник акцентирует эмоционально-психологический контакт зрителя со сценическим доист. ином. Художник совместно с режиссером находит точки соприкосновения жизненных проблем с проблематикой пьесы, тем самым актуализируя проблематику пьесы. Только в случае актуальности пьесы и точно найденных художественных средств, актуализирующих спектакль,

театр сумеет нужным образом воздействовать на публику. ^Художник всегда ведет поиски оптимальных решений сценической среды. Оптимальных в смысле образной емкости сценографии спектакля.

Сегодня никто не станет утверждать, что роль художника театра вспомогательная. Режиссер признал соавторство художника-сценографа. О сценографе говорят сейчас как о сорежиссере, как об авторе пластической режиссуры и, наконец, как о режиссере (такие случаи не редки).

Понятно, что достижения современной сценографии в целом, как и творчество художников театра, выступающих в качестве сценографов, базируются на крепком фундаменте — многовековом опыте мирового театра.

Общеизвестно, что театр вышел из праздника и вобрал в себя стихию и энергию праздника, мудрость, юмор, веселье, задор праздника. Своим возникновением театр обязан праздникам плодородия, трудовым и ритуальным танцам, магическим действиям... Древнегреческий театр возник из праздников Дионисия. В этих праздниках были и представляющие (пляшущие, поющие), и зрители. Народные гуляния почти всегда образуют круг. Внутри круга те, кто представляет, снаружи те, кто в данный момент наблюдает за зрелищем. Круг и определил форму будущего театра. Круглая площадка для выступлений — орchestra — стала местом для выступления греческого хора, в V—IV веках до н. э. тут уже играли и актеры. Позднее к орchestra амфитеатром пристроили места для публики — театрон, проскений и скену. Отсюда началась длительная эволюция сцены и театральных помещений, связанная с общим развитием и изменением принципов и законов искусства театра.

Целесообразность архитектуры античного театра состояла в том, что при большом количестве зрительских мест (около 20 тысяч) обеспечивались равноценные визуальные возможности обозрения игровых площадок. Для античного театра характерна открытая сцена-площадка и естественное освещение. Что же из глубины веков взято на "вооружение театром?"

1. Амфитеатр, как наиболее удачная форма расположения зрительских мест.

2. Открытая сцена-площадка в разных вариантах.

3. Зрелища (спектакли) на открытых площадках (парки, площади, выступления у фасадов зданий и пр.) при естественном освещении.

4. Симультаный принцип декораций.

5. Использование в качестве декорационного элемента внешней или внутренней архитектуры строения.

6. Употребление росписи как декоративного элемента.

7. Применение периактов для смены декораций или их частей.

8. Употребление на сцене одного или нескольких достоверных, узнаваемых предметов (вещей).

9. Применение разных видов сценических фурок (вспомним древнегреческие деревянные платформы, тележки на колесах — экиклемы).

10. Применение подъемных устройств лебедочного типа (вспомним античные подъемные машины — зоремы).

11. Использование люков-провалов.

12. Применение специальных театральных костюмов и гримов (масок).

У древних римлян хора не было, и поэтому греческую оркестру они урезали и усадили на ней почетных зрителей. Проскений, как основное место действия актеров, сделали шире и ниже. Римляне соединили зрительские места и сцену в единый архитектурный объем. Проскений замкнули с трех сторон стенами, пышно украшенными архитектурными и скульптурными элементами, а сверху — потолком. Таким образом, римляне впервые в истории театра создали тип сцены-коробки, далекий прообраз современной закрытой сцены. Они же впервые дали театру сценический занавес. Он подымался вверх из щели в помосте, закрывая сценическое пространство для необходимых перемен декораций.

Если древнегреческий театр не скрывал сценической техники и приемов декорационного оформления действия, то эстетика древнеримского театра потребовала некоторого отчуждения, отстранения зрителя от механики театрального действия: смена декораций производилась теперь за закрытым занавесом.

Сценографию первого периода советский театровед В. Березкин определяет «как наивно-функциональную. Спектакли античного театра и средневековья разыгрывались под открытым небом, при естественном освещении. Они тесно смыкались с народным искусством, являясь, по существу, одной из его форм. Оформление сцены предполагало откровенную условность, было рассчитано на фантазию зрителя, давало только самые необходимые для действия аксессуары. В этом же плане использовалась машинерия...» (В. Березкин. Театр Йозефа Свободы. М., «Изобразительное искусство», 1973, с. 12). Добавим, что наивно-функциональной можно назвать сценографию этого большого периода жизни театра еще и потому, что она пока не являлась художественной системой, способной оказывать сложное эмоционально-психологическое воздействие на публику. И хотя функциональность сценографии этого периода сливалась с действенной игровой природой театра (являясь с ней единство), все же она в большей мере носила вспомогательный характер, не будучи материализацией художественной идеи.

Европейский средневековый театр со всеми своими атрибутами

настолько разительно отличается от античного, что, кажется, никакой преемственности между ними нет. И все-таки какое-то сходство, пусть отдаленное, между этими явлениями существует. Так, например, изначально декорациями средневекового театра служила архитектура соборов, которые в свою очередь претерпели влияние античного театра.

Живопись средневековья не знала средств изображения трехмерности и объемности мироздания. На картинах в определенной последовательности, словно это раскадровка к фильму, изображались сцены жизни, рая, ада и пр.

Средневековый театр тоже прибегал к симультанному расположению всех необходимых сценических площадок и элементов декораций. Сценические площадки строились по-разному, но единым был принцип одновременного показа действия. Существовали многоярусные сцены, где игровое пространство делилось по вертикали на три части (площадки): «рай», «земля», «ад». Использовались также сцены-повозки (педженты), количество которых иногда доходило до пятидесяти. Вереница таких повозок-сцен с разными моментами действия пьесы на них перемещалась вдоль толп стоящей публики. Словно кадры изобретенной через столетия киноленты. Повозки были двухъярусные: нижний, закрытый ярус — для подготовки актеров к действию; верхний — сцена. Кроме того, располагали еще игровые помосты или сцены-домики по окружности площади. В этом случае зрители перемещались от помоста к помосту... Устраивали и большой помост в центре площади. На нем происходило главное театральное действие.

В эпоху Возрождения и позже развитие театра не было однородным. Большинство представлений давалось в условиях закрытого помещения. Театру Возрождения в какой-то мере стали близкими некоторые принципы архитектурного построения античного театра (например, театр «Олимпико» в Вичен-це архитектора А. Палладио). Актеры играли на" небольшой возвышающейся площадке, сзади которой находилась стена-декорация, напоминающая античную скену, с тремя арками, пышно украшенная колоннами, лепниной, скульптурой. Сквозь арки были видны построенные в перспективе улицы (они-то и напоминали те времена, когда актеры выступали на площади). Позже эти декоративные улочки превратятся в большие задники, на которых станут изображать с применением вновь открытых законов перспективы дворцы и замки, улицы и площади. Сцена-коробка итальянского типа, возникшая в эпоху Возрождения, положила начало традиции постройки специальных театральных зданий с замкнутым сценическим пространством. Значительно позже художники и режиссеры будут вести упорную борьбу за выход театра за рамки замкнутого пространства.

Театр Возрождения внес некоторые технические усовершенствования в сценическое оборудование. Активно использовались трехгранные

поворотные призмы-теларии для смены иллюзорных декораций, изобретение которых приписывается художнику Б. Буонталенти, применившему их при постройке театральной сцены во Флоренции в 1585 году. По предложению Н. Сабба-тини, возникли в первой половине XVII века откатные рамы для смены живописных полотен. Применялось искусственное освещение, а для окрашивания света использовались в качестве светофильтров стеклянные сосуды. Была увеличена площадь игрового пространства сцены. Возникшая в Италии театральная техника постепенно перекочевала в Германию, Францию, Англию и Испанию.

Однако в это же время, время создания новой, по сути, формы закрытого театра со сценой-коробкой, создания сложной сценической техники, искусственного освещения и цветных светофильтров, жил и другой театр: театр итальянской народной комедии — комедии дель арте. Этот театр использовал в своих представлениях маски, буффонаду, живую импровизацию, вещи и отдельные простые элементы декораций. Именно его импровизационность и условность персонажей-масок оказали огромное влияние на творчество многих режиссеров и художников начала нашего века.

Здесь следует вспомнить также о возникших в Англии в конце XVI века публичных театрах, которые чем-то напоминали дворы испанских гостиниц, чем-то средневековые трехъярусные сценические постройки. Речь идет о театрах «Лебедь» и «Глобус», сцены которых принято называть «шекспировскими». «Шекспировская сцена» предельно аскетична. Она была лишена каких-либо украшений и машинерии. Помост довольно больших размеров был поднят на высоту человеческого роста и сильно выступал вперед к зрителю. Сзади помоста — стена пристройки с двумя выходами и навесом в виде крыши. Над крышей возвышалась невысокая надстройка. Интересно то, что

действие в этих театрах выносилось в глубину зрительного зала, максимально близко к публике. Две колонны разделяли сцену шекспировского театра на главную и среднюю, за ними была расположена внутренняя сцена, над ней, во втором ярусе галереи, — верхняя. Декораций в привычном для нас смысле слова не было. Не случайно Шекспир не давал в пьесах подробных ремарок относительно места действия. В спектаклях использовались отдельные предметы-символы, обозначающие целое (например, ствол дерева — лес), или же прибегали к простому словесному указанию места и обстоятельства.

Сцена японского театра Кабуки, сложившегося и получившего развитие в XVII—XVIII веках, имеет некоторое сходство с «шекспировской сценой». Зрители так же располагаются на ярусах и в партере. Сценическая площадка, находящаяся под навесом, выходит

своей передней частью в партер, как и современная авансцена. К выступающей в зрительный зал части сцены примыкает дощатый помост, уходящий в глубь зала. Театр Кабуки впервые дал мировому театру вращающуюся сцену, которая призвана была «обеспечить изображение различных событий, происходящих одновременно в разных местах. Такой прием очень напоминал метод параллельного монтажа, применяемый при создании кинофильмов» (М. Гудзя. Японский театр Кабуки. М., «Прогресс», 1969, с. 157). Сценография обогатилась изобретением раздвижных и падающих цветных занавесей, что придавало спектаклю определенное символическое и ритмическое звучание.

В более поздние времена после высокого Возрождения в Европе продолжается формирование принципов архитектуры театральных помещений и упрочивается традиция их типичной постройки. Театр оснащается все более сложной сценической техникой. Архитектор Суфло в 1756 году создает в Лионе первый зрительный зал эллипсоидной формы, и само театральное здание приобретает самостоятельное

назначение. Через четыре года архитектор В. Луи в Большом театре в Бордо поднимает колосники сцены вдвое выше портала, а трюмы под планшетом сцены строит в четыре яруса, что дает возможность свободно перемещать большие декорации сверху вниз и снизу вверх. Кулисными машинами и подъемно-опускными площадками была оснащена Большая опера Парижа (архитектор Ш. Горнье), построенная в 1875 году. В XIX веке происходит замена освещения зала и сцены свечами на газовое освещение, а уже в 1849 году в Большой опере Парижа на представлении «Пророка» Дж. Мейербергера был применен дуговой прожектор с параболическим отражателем для создания эффекта восхода солнца, а затем — пожара. К концу века почти все театры перешли на электрическое освещение. Это открыло новые возможности для использования света как образного средства спектакля.

В 1884 году была изобретена и построена в Будапештском оперном театре сцена, оборудованная гидравлическими подъемниками. Эта сцена делилась на несколько частей, каждая из которых могла подниматься или опускаться, а также наклоняться к зрителю.

К концу XIX века был изобретен накладной поворотный круг, впервые примененный К. Лаутеншлегером в «Резиденц-театре» в Мюнхене.

Настало время полной механизации сцены и использования техники для дальнейшего художественного совершенствования театральных представлений.

В преддверье бурного своими театральными реформами XX века швейцарский художник, музыкант и теоретик театра Адольф Аппиа выступил со своей программой реформирования музыкальной драмы. В