

УДК 72.07

Лотфуллина Алина Рустамовна

архитектор

E-mail: linalotfullina22@gmail.com

ООО «Аксиом Архитект»

Адрес организации: 420103, Россия, г. Казань, ул. Ф. Амирхана, д. 146

Краснобаев Иван Васильевич

кандидат архитектуры, доцент

E-mail: tia.kgasu@gmail.com

Казанский государственный архитектурно-строительный университет

Адрес организации: 420043, Россия, г. Казань, ул. Зелёная, д. 1

К вопросу о взаимовлиянии архитектурного проектирования и сценографического искусства

Аннотация

Постановка задачи. В данной статье рассмотрены процессы, при которых происходит взаимодействие архитектурного проектирования и сценографического искусства. Цель исследования – определить, способны ли методы художественного оформления театральных постановок найти свое применение в организации городской архитектурной среды. Авторами были поставлены следующие задачи: 1) изучить историю возникновения и хронологию развития театрального искусства и сценографии; 2) проанализировать то, как происходит соприкосновение театра и архитектуры: рассмотреть работы архитекторов-сценографов, изучить деятельность творческих групп, которые использовали методы слияния различных сфер искусств (в том числе архитектуры и театра) при создании своих произведений, а также выяснить, играет ли роль изучение архитектуры при получении сценографического образования и наоборот; 3) выявить, способно ли архитектурное пространство, организованное сценографическими подходами как пространство сценическое, оказать положительное влияние на культурное развитие пользователей.

Результаты. Основные результаты исследования состоят в определении качества взаимовлияния архитектуры и сценографии.

Выводы. Значимость полученных результатов для архитектуры состоит в формировании подходов, способных положительно повлиять на ее развитие и создать пространства, увеличивающие культурный уровень общества.

Ключевые слова: архитектура, сценография, театр, искусство, сцена.

Введение

Взаимодействие областей архитектуры и театра происходит в разных формах. Главная задача архитектурного проектирования в театральном искусстве – это создание специального здания для проведения перформативных представлений. Театр же проявляется в архитектуре во внешнем облике объектов, что может быть обнаружено через композиционный анализ фасадов, и выявление в них таких качеств, как театральность, театрализация и зрелищность. Но есть еще одна область, в которой происходит соприкосновение театра и архитектуры – это сценография.

Сценография – искусство художественного оформления театральной сцены, а также само такое оформление. Состоящая из определенных декораций, собранных в единую композицию, она представляет собой архитектуру представления. Несмотря на высокую значимость сценографии при постановке театральных игр, формирование ее как отдельного вида изобразительного творчества значительно уступает по времени возникновению театрального искусства.

История взаимодействия сценографии и архитектуры

В античной Греции и Риме ведущая роль в представлении того, как будет выглядеть сцена, отводилась архитекторам, а точнее их сооружениям и всему из чего они состояли:

оркестры, просцениум, амфитеатр, театрон, по той причине, что драматургия того времени не требовала точности в репрезентации пространства происходящего действия.

Эпоха средневековья тоже не нуждалась в художниках-оформителях, так как театральное действие с сюжетами-мистериями разыгрывалось непосредственно внутри соборов или перед ними. В этот период, благодаря знаниям архитекторов-инженеров, были созданы передвижные сценические площадки (в 1476 году впервые зафиксированы постановки пьес в Испании на сценах-повозках).

В XV-XVI вв. мастера архитектуры и живописи принимают участие в организации пространств для театральных игр. Среди них значатся такие знаменитые художники как Филиппо Брунеллески и Леонардо да Винчи. Их выдающиеся способности в инженерной сфере и в изобразительном искусстве позволяли создавать новаторские и запоминающиеся спектакли. В этот же период образуется термин «перспектива».

Перспектива, как техника изображения, появилась в эпоху Ренессанса, поскольку в то время достигло расцвета реалистическое направление в изобразительном искусстве. Созданная система передачи зрительного восприятия пространственных форм и самого пространства на плоскости позволила решить проблему, стоявшую перед архитекторами и художниками. Многие из них использовали для определения перспективы стекло, на котором обводили правильное перспективное изображение требуемых предметов.

Данная система позволила создавать объемные пространственные или перспективные декорации и придать больше выразительности происходящему на сцене. Оформление в виде уходящей вдаль уличной мизансцены украшало сцену театра Олимпико, построенного по проекту Андреа Палладио в городе Виченца. Данное сооружение, содержащее в себе сцену-коробку, стало для архитекторов образцом для проектирования театральных зданий.

Мода на театрализацию жизни в XVII-XVIII вв. привела к тому, что различия между театром и изобразительным искусством становились все менее заметны. Художники эпохи барокко и классицизма – те, что занимались станковой живописью и скульптурой, и те, что отвечали за сценическое оформление спектаклей, создавали великолепные пространственные панорамы. Пьетро ди Готтардо Гонзаго (1751-1831) – итальянский архитектор, который в России нашел свое призвание в качестве сценографа, и считается одним из лучших мастеров в истории изобразительного искусства оформления сцены, называл театральные декорации «музыкой для глаз» (здесь напрашивается аналогия со знаменитой фразой: «Архитектура – застывшая музыка»).

Архитекторы на протяжении всего периода существования театрального искусства занимаются разработкой проектов театральных зданий. Выразительные образцы музыкальных и драматических театров были созданы в XIX и XX вв. Именно в это время театрально-декорационное творчество обозначило себя как самостоятельный вид искусства.

Необходимость в единстве замысла автора с постановкой на сцене, привела к образованию профессии «режиссер». Вместе с этим художник в театре перестает играть роль пассивного исполнителя в оформлении игрового пространства; декорации не переходят от одной постановки к другой, образуется запрос на поиск таких мастеров, которые создают определенный дизайн для конкретного представления. Так начинается история театрально-декоративного искусства [1].

Двадцатый век начался с того, что отечественный театр покорила европейского зрителя во время проведения русских сезонов Дягилева, когда сценические пространства были украшены впечатляющими работами Бакста, Анисфельда, Бенуа и других художников. Это был расцвет русского искусства оформления сцены. Затем в послереволюционное время сцена становится экспериментальной площадкой для самых разнообразных идей. Яркий пример – работа Л. Поповой и В. Мейерхольда над постановкой «Великодушный рогоносец». Созданная в 1922 году игровая площадка представляет собой не совокупность декораций на фоне расписанного задника, а самостоятельную обособленную от сцены конструкцию, которая могла быть размещена в любом месте, в том числе за пределами здания театра. Актеры перемещались по ней и ее структура, полностью соответствовавшая разворачивающимся действиям пьесы и не имеющая декораций и украшений, стала примером театрального конструктивизма. С этого момента началась история функциональной сценографии [2].

В качестве режиссера-художника в театр приглашались не только живописцы, но и мастера архитектуры, графики и скульптуры. Происходило это по причине того, что профессия сама по себе синтетична и требует от исполнителя высокого уровня развития в разных областях. Как писал Михаил Френкель в книге «Современная сценография»: «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» [3].

Что привлекало архитекторов, начиная от П. Гонзаго, и заканчивая современными мастерами, такими как С. Морозов, И. Уткин, Г. Цыпин, Й. Свобода, М. Бархин, к занятию сценографией? Что общего между деятельностью театрального художника и архитектора? Во-первых, то, что сценография – это, прежде всего, работа с пространством. Театрально-декорационное творчество отвечает за обозначение места действия и его визуальный образ, костюмы персонажей и подбор реквизита, но это еще не определение «сценографии». Сценография – это строительство театрального пространства, при котором учитывается взаимодействие сцены и зрительного зала. Понимание того, как работает пространство, и грамотный выбор решений по организации среды вырабатывается во время теоретической и практической архитектурной деятельностью. Во-вторых, как уже было написано выше, сценограф и архитектор должны уметь работать в разных областях, владеть компьютерными программами (чтобы конструировать пространство на начальном этапе), находить правильное применение реквизиту и инсталляциям, знать материалы, и понимать, как действовать, будучи ограниченным в них, равно как и в площади сцены. В-третьих, можно провести аналогию практической деятельности в театре и в архитектурном бюро: и то и другое представляет собой коллективную работу. Это причина, по которой живописцы, привыкшие работать в одиночку, не смогут проявить себя (чувствовать себя комфортно) в театральной художественной сфере. Специфичность профессии сценографа проявляется в «техзадании», составленном режиссером, которое говорит не об условии выбора определенного цвета перегородок, количества мебели и т.д., а о том, какое настроение и атмосфера должны быть выражены на сцене, какие основные идеи необходимо передать зрителю. В этом плане художнику сценического пространства сложнее, чем архитектору.

Для обучения сценографическому искусству и архитектурному проектированию нужно знать основы черчения, композиции, рисунка, живописи и макетирования. На подготовительных курсах в ГИТИСе проходит изучение этих предметов (они и составляют основу вступительных испытаний при приеме на первый курс бакалавриата по специальности «Сценография»). Что же касается театральных дисциплин, обучающих тому, как работает сцена, как создается образ, то надо отметить, что они не входят в перечень изучаемых предметов в классическом архитектурном образовании нашей страны. Однако подобное взаимодействие происходило в Баухаузе, когда в 1921 году Оскар Шлеммер открыл сценическую лабораторию. Под его руководством студентами был создан «Триадический балет», который внес вклад в развитие театрального искусства. Еще один преподаватель этого учебного заведения – Лотар Шрейер – в своей педагогике делал упор на синестезию (свойство человеческого мозга, при котором восприятия одних органов чувств способны влиять на создание образов, возникающих при раздражении других органов чувств). Обозначив в театре синтезирующую функцию, О. Шлеммер и Л. Шрейер стали применять научный подход к его изучению. Пауль Клее разработал схему субординации учебных дисциплин, ядром которой было словосочетание *Bau und Bühne* (Строительство и Сцена). На сегодняшний день практика внедрения такого подхода к обучению нашла свое продолжение в учебных заведениях США, где во многих университетах есть дисциплины театральной направленности, что произошло как раз под влиянием Вальтера Гропиуса [4].

Помимо художественного объединения Баухауза, в XX веке существовали и другие движения, проводившие эксперименты в архитектурной сфере, в том числе при взаимодействии ее с другими областями искусств. Одно из них – «бумажная архитектура»,

которая объединила в себе приемы выразительных средств живописи, архитектуры, театра и литературы. Работы «бумажных архитекторов» – это фантазии на тему того, какой могла бы быть архитектура, создание концепций, отвечающих на вопрос «что, если?».

«Бумажная архитектура» начала существовать, как только архитектурные идеи стали изображать на бумаге. С того времени этим определением начали пользоваться в Европе. В России первым употребил его один из братьев Весниных в конце 1920-х начале 30-х годов; термин носил окрас профессионального ругательства. Положение «бумажной архитектуры» изменилось в 1984 году, после того как Юрий Аввакумов и Андрей Савин выбрали это словосочетание в качестве названия для своей выставки. Сейчас данным термином принято обозначать жанр концептуального проектирования в СССР в 1980-х годах.

Движение «бумажных архитекторов» началось с создания архитектурных концепций для конкурсов, проводившихся в разных странах, главным образом в Японии. В условиях политического режима того времени было проблематично как доставать информацию о них, так и отправлять работы за границу. Ответственность за это взял на себя Ю. Аввакумов, ставший лидером БУМАРХа. К основоположникам этой группы также относятся: Илья Уткин, Александр Бродский, Михаил Белов.

Проектирование реальных строительных объектов и создание концепций – это, по словам Аввакумова, «разные архитектуры». Поэт и писатель Дмитрий Быков сказал, что не понимает материальные искусства архитектуры и дизайна, так как они не занимают душу и в них отсутствует сюжет. «Бумажная архитектура» восстановила связь с душой за счет проработки идеи, обращения к великим литературным произведениям (мифам) и построения сюжета, что также придало работам глубину. Этим фактом подтверждается положительное влияние взаимодействия разных сфер искусств в творческом процессе.

Движение БУМАРХа остановилось в 1990-х годах. Несмотря на то, что смелые мечты его последователей остались на стадии концепции, в их реализованных проектах большой архитектуры, в деятельности Ю. Аввакумова по организации выставок, инсталляциях А. Бродского, и в сценографии И. Уткина, С. Морозова, С. Бархина прослеживается влияние «бумажной архитектуры».

Символично, что закат этого движения совпал с завершением использования бумаги, как основного материала для архитектора. На смену туши, кальке, карандашам, рапидографам, рейсфедерам пришли проектировочные программы, компьютерные мыши и мониторы. Проекты бумажных архитекторов, как пишет Аввакумов, – это «...будущее, в котором мы живем или могли бы жить. Будущее, изображенное графическими средствами прошлого. Частная утопия в тотальной дистопии» [5].

В зарубежной концептуальной архитектуре XX века такие работы, как «Город в пространстве» (И. Фридман, 1958 г.), «Дворец веселья» (С. Прайс, 1964 г.), «Новый Вавилон» (К. Ньювенхейс, 1974 г.), и работы группы Archigram, представляя собой модели-утопии будущего, также относятся к «бумажной архитектуре». Для того, чтобы разработать эти проекты, урбанисты и архитекторы того времени обращались как к новым научным явлениям – кибернетике, теории игр, информационным технологиям, так и к театру. Авторы хотели покончить с разобщенностью потребителей и окружающей их среды, причиной которой считали модернистскую архитектуру, выдвигавшую на первый план функциональное назначение зданий для людей. Начинаются поиски психоэмоционального воздействия пространства и формы на зрителя. В ответ на разделенную по функциям среду модернистского города, в котором жизненные деятельности изолируются друг от друга, выдвигается идея гетерогенной, интерактивной среды.

Участники группы Archigram выдвигали теорию о «неопределенной архитектуре», которая имеет незаконченный, открытый для перемен, план, и способна изменяться в зависимости от новых запросов пользователей. В данном случае пользователи воспринимаются не в качестве пассивных зрителей-наблюдателей, а как те, кто принимает участие в развитии пространства, и становятся активными игроками. Возможность выбора организации и контроля над пространством перестает быть прерогативой, традиционно принадлежавшей архитектору [6].

«Живое» архитектурное пространство, своевременно реагирующее на события окружающей среды и изменяющееся в зависимости от запросов пользователей, сравнимо с пространством сцены, постоянно трансформирующимся за счет разных сценографических

решений. Концептуальные проекты мобильной, кинетической, динамической, гибкой (флексибельной), неопределенной (детерминированной) и ситуационной архитектуры XX века были направлены на прогнозирование событий определяемых и неопределяемых во времени. Архитектура, ориентированная на события, вызывает игровое отношение пользователя к пространству. Среду можно назвать «зрелищной» в том случае, если она пробуждает интерес у зрителя. Пользователь, вовлеченный в изменение пространства, становится действующим лицом и чувствует свою причастность к происходящим событиям, в то время как архитектурная среда трансформируется в лучшую сторону, своевременно отвечая потребностям человека. Из чего следует, что подобное взаимодействие оказывает положительное влияние на обе стороны.

Рассматривая архитектуру в качестве сценографии для жизни, помимо сравнения города с театром можно привести различные аналогии.

Сцена – общественные и публичные пространства

В театре городского пространства, сцены, на которых разворачиваются действия с участием большого количества горожан (наблюдателей-зрителей или участников-актеров) – это общественные и публичные пространства. Большие улицы тоже можно включить в этот список с тем условием, что люди, использующие их в качестве исключительно транзитных путей, представляют собой одинокую толпу, а не общество (до тех пор, пока на улицах не проходят демонстрации, манифестации или карнавалы, актуализирующие данное нейтральное городское пространство). Даже в тех случаях, когда в открытом городском пространстве не происходит проведение запланированных мероприятий, любое место способно восприниматься как сцена, если на ней происходит процесс, при котором внешний стимул обеспечивает связь между людьми и побуждает незнакомых людей разговаривать друг с другом. Стимулами могут быть и уличные артисты: музыканты, художники и объекты уличного искусства.

Для философов (в частности Поля Вирильо и Мартина Хайдеггера) публичное пространство – это искусственно созданная пустота, способная конституировать общество. Их мнения поддерживают тезис Жана Нувеля о том, что для него как для архитектора создание пустоты, вакуума, в котором общество могло бы себя конституировать является главной задачей. Для чего нужен горожанам такой тип пространств? Хайдеггер пишет, что публичные пространства – это поле открытости в современном мире, это места, позволяющие увидеть мир в его цельности «несокрытости», в то время, как сокрытость мира происходит от рутины частной повседневной жизни. Публичная жизнь, публичное взаимодействие заставляют человека переживать опыт экспонирования и вместе с тем ощущать себя частью общества [7].

Художник-постановщик – архитектор

Такое развитие событий, когда архитектор начинает заниматься сценографией, вполне закономерно. Обратная ситуация, когда режиссер решает для себя, что заниматься сценариями развития городов намного интереснее и становится архитектором, произошла с Ремом Колхасом. Обладая опытом написания сценариев, Колхас развивает идею «оживших» зданий, как актеров на сцене города (они же становятся последовательно организованными эпизодами в пространстве). Архитектор программирует траектории перемещения зрителя внутри здания, будто составляя сложный запутанный сценарий. Сипкин П.А. в своей кандидатской диссертации «Творческая концепция Рема Колхаса. Представление, модели, воплощение» сравнивает его с С.М. Эйзенштейном, отмечая что «...в сценарии необходимо связывать различные эпизоды вместе, генерировать напряжение и собирать вещи через монтаж. Точно то же самое происходит в архитектуре. Архитекторы также собирают пространственные эпизоды, чтобы создать последовательности...».

Декорации – архитектурные и дизайнерские объекты

Кевин Линч в книге «Образ города» (М.: Стройиздат, 1982) говорит о таком понятии как «legibility» – «читаемость» городского пространства. Этот показатель определяется тем, насколько доступна (читаема) для человека связность элементов в городском ландшафте, которая выстраивает целостную и осмысленную картину мира. Считывание смысла

становится органичным и удобным тогда, когда город организован не только как физический объект и геометрическое пространство, а учитывается перспектива его восприятия человеком в качестве среды составляющей часть жизненного мира общества.

По словам Вахштайна, место – это своеобразное сообщение, передаваемое не вывеской, но атрибутами – оформлением и материальным наполнением. Малые архитектурные формы, банкоматы, витрины говорят о «возможностях» использования их. Наличие уличной мебели и других элементов тактического урбанизма выстраивает сценарии возможного взаимодействия с ними. Создавая наилучшие условия для пребывания посетителей внутри этого места, они качественно повышают организацию пространства [7].

Зрители и актеры – пользователи пространств

Создание городского пространства, поддерживающего постоянный контакт с современным пользователем и соответствующего его запросам, на сегодняшний день невозможно без привлечения социологов, антропологов и культурологов. Социолог нужен не для количественной, но для качественной информации о потребителе (его чувствах, действиях). На самом первом этапе, когда идет сбор аналитической информации и составление портрета будущего пользователя, именно специалисты этой области помогают предоставить точные данные, а также рассказать по каким основным сценариям действует территория. Социологи настаивают на том, что вопрос этики архитектурной среды более весомый, чем его эстетическая или функциональная сторона. «Делать пространство, которое только функциональное или просто красивое – это уже недостаточно, это вчерашний день» – утверждает Олег Паченков в интервью для образовательной программы «Архитекторы.рф». По его словам, подобное место должно также обслуживать социальные процессы, за которыми скрываются правильные ценности.

Американские урбанисты Уильям Холли Уайт и Фред Кент приходят к заключению, что пространство в городе активизируется, наполняется жизнью тогда, когда оно привлекает к себе горожан, и чем больше людей, тем большее количество постепенно его наполняет. И наоборот, место становится «мертвым», будучи опустошенным. На такой территории развивается криминогенная обстановка, потому что на ней отсутствуют люди, которые непроизвольно координируют поведение друг друга, примеряя на себя роли наблюдателей/наблюдающих [8, 9].

Для того чтобы новое для горожан общественное пространство было наполнено пользователями, необходимо изучить поведение тех людей, которые проживают поблизости этой территории. Результаты наблюдений могут быть представлены в виде графиков активности и карт, где указаны популярные маршруты (наиболее используемые транзитные пути) и отмечены места, в которых чаще всего останавливаются. Данные схемы в дальнейшем помогут проектировщикам создать востребованное пространство [10].

Сюжет – культурная топография территории

Сюжет развития города заложен в его культурной топографии. Пространство способно вызывать образы в мыслях человека. Популяризированный образ (например, таких мегаполисов как Москва или Лондон) в произведениях литературы и кино привлекает большой интерес к территории. При описании мест, авторы наделяют их своими смыслами – во многом субъективными – и потому встречаются различные интерпретации одного и того же пространства. Вместе эти варианты складываются в единую плоскость, отражающую город, наполненный образами популярной культуры, и сквозь которую воспринимают место горожане и туристы. Наибольшее влияние на визуальное считывание пространства оказывают, свершившиеся в нем, исторические события и другие социально-экономические, научно-технические, социокультурные, художественно-стилевые, общественно-политические и философско-теоретические факторы, которые и создали существующее оформление города [11]. Локусы с богатой историей способны наращивать свой культурный капитал за счет обращения деятелей искусства к местным мифам (преданиям) и через воспоминания вышеуказанных событий.

Парадоксален тот факт, что современная элитарная культура включает в себя объекты бывшей когда-то массовой культуры, поэтому не стоит радикально отвергать ее значимость для общества. Но вместе с тем, в среду, окружающую человека изо дня в

день, можно было бы вводить элементы высокой культуры, что способствовало бы духовному развитию человека и сделало его более раскрепощенным в плане восприимчивости современного искусства [12].

Сценарий – проектирование исходя из запланированного действия

Архитектурное проектирование в основном ориентировано на людей, жизнь которых динамична и непрерывно меняется. Следовательно, традиционные методологии проектирования, которые создают статические объекты с ограниченным набором функций, не всегда представляют собой подходящий метод создания удобных для пользователей архитектурных пространств. Один из способов помочь проектировщику представить будущую форму, функцию и производительность объекта – установить различные ключевые сценарии будущего использования. В рамках архитектурного проектирования сценарий определяется как динамический срез будущего жизненного цикла созданного пространства. Анализ возможных будущих модификаций может служить обоснованием для определения того, какие варианты проектирования следует использовать, а какие отвергать. Таким образом, сценарии – это последовательные представления, которые могут помочь заполнить пробелы в анализе того, как здания функционируют, растут, меняются и мотивируют взаимодействие пользователей с ними в течение их жизненного цикла [13].

Заключение

Архитектура, как область творческой деятельности, всегда находилась во взаимодействии с различными видами искусств. Задача архитектора-проектировщика, которого волнует развитие города и его влияние на общество, состоит в том, чтобы создавать среду, увеличивающую культурный капитал местности. Спроектировать такое пространство можно с помощью включения в него образов, которые в свою очередь формируют коллективную идентичность.

Рассмотрев работы «бумажных архитекторов», можно заметить тот факт, что их концептуальные проекты создавались не ради «картинки», а из идеи конструирования пространства для человека, качественно улучшающего его культурную жизнь. Концепции, сформированные при помощи слияния живописи, музыки, театра наделяют архитектуру «душой» и делают ее более близкой к человеку.

В городе-театре основная сцена общественной культуры – это общественные пространства. Организация их методами сценографии: с использованием элементов, не засоряющих визуальное восприятие, а только тех, что выполняют свои функции, с выстраиванием сценария развития места и наличием контекстуального содержания, о которых рассказывают присутствующие образы, может быть ответом тому, как создать среду, доставляющую человеку не только ощущение комфорта, но и развивающую его внутреннюю культуру.

Список библиографических ссылок

1. Ковальчук Е. От театрально-декорационного искусства к сценографии // МІСТ: Мистецтво, історія, сучасність, теорія. 2014. № 10 (11). С. 120–144.
2. Блохина А. С. Театральный конструктивизм, или начало функциональной сценографии : сб. ст. Международной научно-технической конференции (7 мая 2018 г, г. Тюмень) / ООО «ОМЕГА САЙНС». Уфа, 2018. С. 145–148.
3. Громов. Н. Н. Элементы сценического творчества в педагогике Баухауза // Известия Уральского государственного университета. Сер. 2. Гуманитарные науки. 2009. № 3 (65). С. 29–34.
4. Аввакумов Ю. И. Бумажная архитектура. Антология. М. : Гараж, 2019. 374 с.
5. Лесневска Р. В., Капустин П. В. Поиски средств индивидуации архитектурной среды: событийность и театрализация в концепциях 1960-70-х годов // Научный вестник ВГАСУ. Строительство и архитектура. 2015. № 2 (38). С. 111–121.
6. Гройс Б. Публичное пространство: от пустоты к парадоксу. М. : Strelka Press, 2012. 20 с.

7. White Y. H. Social life of small urban spaces. N-Y. : Project for Public Spaces Inc, 1980. 126 p.
8. Project Public Spaces. Placemaking. N-Y. : Project for Public Spaces Inc, 2018. 24 p.
9. Jan Gehl, Birgitte Svarre. How to Study Public Life. Washington : Island Press, 2013. 200 p.
10. Михайлов С. М., Михайлова А. С., Надыршин Н. М. Дизайн города: этапы исторического развития // Вестник ОГУ. 2014. № 5 (166). С. 4–9.
11. Савкина И., Розенхольм А. Топографии популярной культуры: Сборник статей. М. : Новое литературное обозрение, 2015. 408 с.
12. Buthayna Eilout. Scenario-based design: New applications in metamorphic architecture // Frontiers of Architectural Research. 2018. № 4 (7). P. 530–543.

Lotfullina Alina Rustamovna

architect

E-mail: linalotfullina22@gmail.com**LLC «Axiom Architect»**

The organization address: 420103, Russia, Kazan, st. F. Amirkhan, d. 14b

Krasnobaev Ivan Vasilievich

candidate of architecture, associate professor

E-mail: tia.kgasu@gmail.com**Kazan State University of Architecture and Engineering**

The organization address: 420043, Russia, Kazan, Zelenaya st., 1

On the question of the mutual influence of architectural design and stage design**Abstract**

Problem statement. This article describes the processes by which the interaction of architectural design and stage design art takes place. The purpose of the study is to determine whether the methods of artistic design of theatrical productions are capable of finding their application in the organization of the urban architectural environment. The authors set the following tasks: 1) to study the history and chronology of the development of theatrical art and set design; 2) to analyze how the contact between the theater and architecture occurs: review the work of architects and set designers, study the activities of creative groups that used methods of merging various spheres of arts (including architecture and theater) in creating their works, and find out whether the study of architecture in obtaining stage education and vice versa; 3) to reveal whether the architectural space, organized as a stage space, by scenographic approaches, can have a positive impact on the cultural development of users.

Results. The main results of the research consist in determining the quality of the mutual influence of architecture and set design.

Conclusions. The significance of the results obtained for the architecture consists in the discovery that such an approach can positively influence the development of architecture and create spaces that increase the cultural level of society.

Keywords: architecture, set design, theater, art, stage.

References

1. Kovalchuk E. From theatrical-decorative art to scenography // MIST: Mystetstvo, History, Contemporary, Theory. 2014. № 10 (11). P. 120–144.
2. Blokhina A. S. Theatrical constructivism, or the beginning of functional scenography: dig. of art. International scientific and technical conference (May 7, 2018, Tyumen) / LLC «OMEGA SCIENCE». Ufa, 2018. P. 145–148.
3. Gromov N. N. Elements of stage creativity in the pedagogy of Bauhaus // Izvestiya Ural'skogo gosudarstvennogo universiteta. Ser. 2. Gumanitarnyye nauki. 2009. № 3 (65). P. 29–34.

4. Avvakumov Yu. I. Paper architecture. Anthology. M. : Garage, 2019. 374 p.
5. Lesnevskaya R. V., Kapustin P. V. The search for the means of individuation of the architectural environment: events and theatricalization in the concepts of the 1960^s and 70^s // Nauchnyy vestnik VGASU. Stroitel'stvo i arkhitektura. 2015. № 2 (38). P. 111–121.
6. Groys B. Public space: from emptiness to paradox. M. : Strelka Press, 2012. 20 p.
7. White Y. H. Social life of small urban spaces. N-Y. : Project for Public Spaces Inc, 1980. 126 p.
8. Pps. Placemaking. N-Y. : Project for Public Spaces Inc, 2018. 24 p.
9. Jan Gehl, Birgitte Svarre. How to Study Public Life. Washington : Island Press, 2013. 200 p.
10. Mikhailov S. M., Mikhailova A. S., Nadyrshin N. M. City Design: stages of historical development // Vestnik OGU. 2014. № 5 (166). P. 4–9.
11. Savkina I., Rosenholm A. Topography of popular culture: Digest of articles. M. : Novoye literaturnoye obozreniye, 2015. 408 p.
12. Buthayna Eilout. Scenario-based design: New applications in metamorphic architecture // Frontiers of Architectural Research. 2018. № 4 (7). P. 530–543.