**Факультет культури і мистецтв**

**Кафедра театрознавства та акторської майстерності**

**Дистанційна форма навчання на час карантину**

**з 12. 03. по 3.04 2020 р.**

**Навчальна дисципліна Майстерність актора драматичного театру**

**СПЕЦІАЛЬНІСТЬ (ОП) Акторське мистецтво драматичного театру і кіно**

**Група КМА-21**

**Лекції читають Мороз Уляна Володимирівна Веде семінар Мороз Уляна Володимирівна**

|  |  |  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- | --- | --- |
| **Час проведення заняття (за розкладом)**  | **Тема заняття (за силабусом)**  | **Завдання** **для студентів**  | **Термін виконання завдання** | **Допоміжні матеріали** **для дистанційного опрацювання теми**  (список рекомендованої л-ри, елементи текстів лекцій, матеріали презентації, покликання на інтернет-ресурси, де це розміщено, або ж вказівка на комунікацію через е-пошту викладач-студенти тощо) | **Інформація про викладача:** e-mail, адреса персональної сторінки на сайті кафедри / на платформі moodle тощо  |
| **Лекція**  | **Семінарське /практичне** **заняття**  |
| **16 , 23 (4,5 пари), 30 (4 пара).**  **03. 2020** |  | Відбір сцен для практичної роботи зі сценічного втілення драматургії В. Винниченка | Прочитати п’єси В.Винниченка «Мементо», «Між двох сил». Проаналізувати їх зміст, продумати над тим, які епізоди можна вибрати для інсценування. |  | Твори В. Винниченка. | kafteatrlnu@gmail.comlviv.puppet@gmail.com |
| **30. 03 2020** **(5 пара)** | Втілення завдань у сценічному просторі | обговорення постаті Пітера Брука | Знати зміст понять «сценічний простір», «завдання сценічного простору». Спробувати спланувати (і втілити у власному малюнку) сценічний простір твору.познайомитися з персоною режисера Пітера Брука |  | Станиславский К. С. Работа актёра над собой. М.: Художественная литература, 1938Вахтангов Е. Б. Материалы и статьи. – М., 1984Гиппиус. С.В. Гимнастика чувств. – М., 1967.Кнебель М. О. О действенном анализе пьесы и роли. – М., 1959про П. Брука: [https://www.youtube.com/watch?v=2RW59Gyz4IE](https://www.youtube.com/watch?v=2RW59Gyz4IE&fbclid=IwAR0ozUg7kLOIlJFZVKbZSCcnKhjgTnPOitUua9M_gP3h4K-TVXn2R9jBs50)фрагмент Махатмарати <https://www.youtube.com/watch?v=zlNfMDw9cY0> | kafteatrlnu@gmail.comlviv.puppet@gmail.com |
| **3.04** | вибір сцен для роботи з п'єси “Закон “ В. Винниченка | розбір по подіях, цілях, запропонованих обставин, внутрішнього конфлікту персонажів | прочитати “Горе від розуму” Грибоєдова, для можливості працювати над “Робота актора над роллю” К. С. Станіславського та розділ ”Період Пізнання” | **до наступної лекції** | п'єса “Закон” В. Винниченкап'єса “Горе від розуму” Грибоєдоваробота актора над роллю К. С. Станіславського розділ “ Період пізнання” <http://www.etnolog.org.ua/pdf/e-biblioteka/mystectv/teatr/stanislavskyi/tom4.pdf?fbclid=IwAR1msdSnOsTd_2wRoEnI1IPjfYwJ-Dn0bJvflttEp1MHcQfoYa0UK-179oE>“Історични правда” про В. Винниченка [https://www.youtube.com/watch?v=dunz2xAMTlo](https://www.youtube.com/watch?v=dunz2xAMTlo&fbclid=IwAR0wzzm07yi3YoheRrxpObTog-ZGdbEFur7A7MdioX0hInVoP5c0EcQIJ-0)запис вистави Малого театру(Москва) “Горе от ума” <https://www.youtube.com/watch?v=CcVATTgseQo> |  |
| **6.04 (пон)** |  | обговорення розділу “Робота актора над роллю” К. С. Станіславського”Період Пізнання” | познайомитися з персоною режисера Є. Гротовського | **до наступної лекції** | Робота актора над роллю К. С. Станіславського:<http://www.etnolog.org.ua/pdf/e-biblioteka/mystectv/teatr/stanislavskyi/tom4.pdf?fbclid=IwAR1msdSnOsTd_2wRoEnI1IPjfYwJ-Dn0bJvflttEp1MHcQfoYa0UK-179oE>про Є Гротовського: Вікіпедія<https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%84%D0%B6%D0%B8_%D0%93%D1%80%D0%BE%D1%82%D0%BE%D0%B2%D1%81%D1%8C%D0%BA%D0%B8%D0%B9>лекція електротеатру: <https://www.youtube.com/watch?v=nU-ToaWVD6c>; <https://www.youtube.com/watch?v=6f3h24YRkZ0&t=870s> |  |
| **10.04** | розбір по подіях, цілях, запропонованих обставин, внутрішнього конфлікту персонажів. 1 уривок | обговорення особливостей роботи та новаторства Є. Гротовського | прочитати розділ “Робота актора над роллю” К. С. Станіславського**“період переживання”** | **до наступної лекції** | Робота актора над роллю К. С. Станіславського:<http://www.etnolog.org.ua/pdf/e-biblioteka/mystectv/teatr/stanislavskyi/tom4.pdf?fbclid=IwAR1msdSnOsTd_2wRoEnI1IPjfYwJ-Dn0bJvflttEp1MHcQfoYa0UK-179oE> |  |
| **13.04 (пон)** |  | обговорення розділу “Робота актора над роллю” К. С. Станіславського“період переживання” | познайомитися з персоною **Л. Курбаса**Лесь Курбас – реформатор українського театру. | **до наступної лекції** | посилання на Курбаса: вікі<https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9B%D0%B5%D1%81%D1%8C_%D0%9A%D1%83%D1%80%D0%B1%D0%B0%D1%81>про молодий театр <https://www.youtube.com/watch?v=BZM04VgW9RY>Мистецький арсенал: Неля корнієнко “Курбас 21ст” <https://www.youtube.com/watch?v=DN1uvSMkq8M>додатково: У Світ(Л)і Курбаса (Н Єрмакова і І. Чужинова): <https://www.youtube.com/watch?v=rDQ7-QT9FIQ>книжка Танюка “Талан і талант Л Курбаса”<http://kurbas.org.ua/projects/LesTanuk.pdf> |  |
| **17.04** | розбір по подіях, цілях, запропонованих обставин, внутрішнього конфлікту персонажів. розбір 2 уривку | обговорення персони Курбаса | прочитати розділу “Робота актора над роллю” К. С. Станіславського розділ **“Період втілення”** | **до наступної лекції** | Робота актора над роллю К. С. Станіславського:<http://www.etnolog.org.ua/pdf/e-biblioteka/mystectv/teatr/stanislavskyi/tom4.pdf?fbclid=IwAR1msdSnOsTd_2wRoEnI1IPjfYwJ-Dn0bJvflttEp1MHcQfoYa0UK-179oE> |  |
| **20.04 (пон)** |  | обговорення розділу “Робота актора над роллю” К. С. Станіславського розділ “Період втілення” | **прочитати****“Отелло” Шекспір**познайомитися з персоною режисера **В. Меєрхольд** і його внесок у розвиток світового театру. «Біомеханіка». Гра та передгра. | **до наступної лекції** | посилання на Меєрхольда: вікіпедія: <https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9C%D0%B5%D1%94%D1%80%D0%B3%D0%BE%D0%BB%D1%8C%D0%B4_%D0%92%D1%81%D0%B5%D0%B2%D0%BE%D0%BB%D0%BE%D0%B4_%D0%95%D0%BC%D1%96%D0%BB%D1%8C%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87>біомеханіка вікіпедія: [https://uk.m.wikipedia.org/wiki/%D0%91%D1%96%D0%BE%D0%BC%D0%B5%D1%85%D0%B0%D0%BD%D1%96%D0%BA%D0%B0\_(%D0%9C%D0%B5%D0%B9%D1%94%D1%80%D1%85%D0%BE%D0%BB%D1%8C%D0%B4)](https://uk.m.wikipedia.org/wiki/%D0%91%D1%96%D0%BE%D0%BC%D0%B5%D1%85%D0%B0%D0%BD%D1%96%D0%BA%D0%B0_%28%D0%9C%D0%B5%D0%B9%D1%94%D1%80%D1%85%D0%BE%D0%BB%D1%8C%D0%B4%29)передача: <https://www.youtube.com/watch?v=9Xvm4DgNJaM>лекція по біомеханіці <https://www.youtube.com/watch?v=U90PMQI6ScE&list=PLh2BoZBErZcNoZEQK7C8jAHxVgPe4N0lk&index=4>вправи по біомеханіці (архів)<https://www.youtube.com/watch?v=E9kD8ca-Pd0>“Ревізор” в постановці Меєрхольда (архів)<https://www.youtube.com/watch?v=zMIBqAPjeFQ&list=PLh2BoZBErZcNoZEQK7C8jAHxVgPe4N0lk> |  |
| **24.04** | розбір по подіях, цілях, запропонованих обставин, внутрішнього конфлікту персонажів. розбір 3 уривку | обговорення персони В. Меєрхольда | Прочитати “Робота актора над роллю” К. С. Станіславського **“перше знайомство з п'єсою і роллю”**  | **до наступної лекції** | Робота актора над роллю К. С. Станіславського:<http://www.etnolog.org.ua/pdf/e-biblioteka/mystectv/teatr/stanislavskyi/tom4.pdf?fbclid=IwAR1msdSnOsTd_2wRoEnI1IPjfYwJ-Dn0bJvflttEp1MHcQfoYa0UK-179oE> |  |
| **27.04 (пон)** |  | обговорення розділу “Робота актора над роллю” К. С. Станіславського “перше знайомство з п'єсою і роллю” за п'єсою “Отелло” Шекспіра  | Познайомитися з Правилами акторської гри **Ж.- Л. Барро**. | **до наступної лекції** | посилання Ж.- Л. Барро. (пантоміма)вікі <https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%96%D0%B0%D0%BD-%D0%9B%D1%83%D1%97_%D0%91%D0%B0%D1%80%D1%80%D0%BE>книга Ж-Л Барро спогад для майбутнього <http://www.wysotsky.com/0009/025.htm>лекція: <https://www.youtube.com/watch?v=J6EVM9Cr3ac> |  |
| **1.05** | розбір по подіях, цілях, запропонованих обставин, внутрішнього конфлікту персонажів. розбір 4 уривку | Правила акторської гри Ж.- Л. Барро. | Прочитати “Робота актора над роллю” К. С. Станіславського II. **створення життя людського тіла (ролі)**  | **до наступної лекції** | Робота актора над роллю К. С. Станіславського:<http://www.etnolog.org.ua/pdf/e-biblioteka/mystectv/teatr/stanislavskyi/tom4.pdf?fbclid=IwAR1msdSnOsTd_2wRoEnI1IPjfYwJ-Dn0bJvflttEp1MHcQfoYa0UK-179oE> |  |

Викладач \_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_ Завідувач кафедри \_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

[**https://studopedia.su/17\_17934\_vstup-do-teatroznavstva.html**](https://studopedia.su/17_17934_vstup-do-teatroznavstva.html)

**10. Паперове каное Евдженіо Барба. Основні положення.**

**11. Епічний театр Бертольда Брехта.**

Брехт традиційному «аристотелівському» театру протиставляв театр «епічний». Брехт прагнув підкреслити умовність самого сценічного дійства: глядач повинен пам’ятати, що сценічна дія — це не життя, а саме театр. Дуже важливим фактором, до якого прагнув Брехт, була відсутність емоційної реакції у глядачів. П’єса не повинна хвилювати, викликати сльози чи якісь інші емоції, вона повинна примусити глядача розмірковувати. Глядач не повинен перейматися долею героя, він повинен оцінювати вчинки героя, бути йому суддею. У такому театрі немає позитивних і негативних героїв — це кожен глядач визначає сам для себе. Головне для Брехта, щоб цей глядач почав розмірковувати над тим, що відбувається на сцені. У такому театрі провідною є роль автора, для якого вся дія — лише привід для початку дискусії із глядачем.

Драматург розрізняв два види театру: драматичний (арістотелівський) та епічний. Він підкреслював свою приналежність до другого. Письменника не задовольняли традиційні принципи античної трагедії, висунуті Аристотелем. Він називав арістотелівський театр фаталістичним, оскільки драматурги висвітлювали нездоланну владу обставин над людиною. Брехт прагнув до іншого театру - дієвого, активно-Письменник вважав, що людина завжди зберігає здатність до вільного вибору і відповідального рішення за найскладніших ситуацій.

В "епічному театрі" Брехта змінюється художня організація п'єс Фабула, історія дійових осіб перериваються авторськими коментарями, ліричними відступами, зонгами (піснями) тощо. Драматург намагається позбавити п'єси неперервного розвитку подій. На його думку, театр - завжди творчість, яка відрізняється від правдоподібності сьогодні недостатньо лише природної поведінки героїв за певний обставин.

ЕПІЧНА ФОРМА ТЕАТРУ

Сцена розповідає про дію, ставить глядача в позицію спостерігача

Стимулює його активність, змушує приймати рішення

Показує глядачеві інше оточення, протиставляє його обставинам та змушує вивчати

Збуджує інтерес до розвитку подій, звертається до розуму

**12. Ефект очуження в епічному театрі.**

"Ефект відчуження" - це незвичайне зображення звичайного, коли глядач сприймав сценічний образ як відчуження.

Прийом "відчуження" у Брехта - принцип філософського пізнання світу, мета якого - викликати у глядачів аналітичне, критичне ставлення до зображених подій". Він вважав, що драматургія і театр покликані впливати передусім не на почуття, а на інтелект людини ("глядач повинен не співпереживати, а сперечатися"), що найважливішим у п'єсі є не змальовані події, а висновки та узагальнення, які випливають з них.

Основним відкриттям Бертольда Брехта був "ефект відчуження" (Verfremdungseffekt, V-ефект), який він зробив на прикладі творчості Ч.Чапліна й німецького коміка К.Валентіні, в повсякденні, в практиці деяких театральних культур, особливо китайської та індійської. Суть його полягає в тому, щоб зірвати полог звичності й буденності з давно й, здавалося, добре відомого предмета, показати його з незвичного, несподіваного боку, щоб змусити не просто дивитися на цей предмет, а побачити його, щоб змусити задуматися над ним. Брехт "очужує" предмет не руйнуючи його органічних властивостей, не нав'язуючи якостей йому не притаманних і не властивих. Очужити, за Брехтом, означає "позбавити подію чи характер усього очевидного, знайомого, зрозумілого і збудити, відтак, здивування і зацікавленність". Вперше V-ефект було використано у п'єсі "Що цей солдат, що інший", а на сцені втілено у постановці п'єси "Круглоголові й гостроголові" (1934 р.). В подальшому, цей принцип стає провідним в усіх виставах "Берлінського ансамбля", який Брехт створив після повернення з еміграції у 1949р.

Брехт прагнув викликати не співпереживання героям, а аналітичний підхід до їх вчинків, критичне сприйняття тих умов, у яких доводиться діяти героям. У статті "Короткий опис нової техніки акторського мистецтва, викликаної ефектом відчуження"(1940) він писав: "Головна перевага епічного театру з його ефектом відчуження, єдина мета якого - відображення світу, що має бути змінений, це - його природність, його земний характер і його відмова від будь-якої містики, котра з давніх-давен властива звичайному театрові". Брехт заперечував перевтілювання в образ, він був проти створення ілюзій дійсності в театрі, навіть під час гри актор повинен був залишатися собою. В епічному театрі руйнується "четверта стіна", яка відокремлює глядача від акторів, від глядача нічого не приховують: він стає свідком зміни декорацій, переміщення героїв, тощо. Зникає ілюзія замкненності дії, ілюзія "підглядання", зникає враження незадіяності глядача у процесі, який відбувається на сцені. Події історизуються і соціально визначаються оточенням.7 Історизувати, відтворити події і образи як історичну минущість також означає їх очужити. Автор організовує фабулу таким чином, що створюються не конкретні, а "загальні" ситуації, в яких людина виступає просто людиною, людиною, якою вона була і є протягом різних епох. Наглядно демонструється, що можуть змінитися обставини й оточення, але не людина. Дія переноситься в різні часи, в різні ситуації й до різних персонажів, автор протиставляє й зіставляє різні події.

**13. Порівняльна характеристика епічної та драматичної форми театру.**

Розмежовуючи драматичний та епічний види театру, Б. Брехт наголошував, що ця схема вказує не на абсолютне протистояння двох форм театру, а переважно на зміщення акцентів. На його думку, у рамках кожної з цих форм театру можна віддати перевагу чуттєво-сугестивному чи суто раціональному.

ФОРМИ І ОЗНАКИ ТЕАТРІВ

|  |  |
| --- | --- |
| Драматична форма театру | Епічна форма театру |
| В основі - дія | В основі - розповідь про дію |
| Зображувала життєві події, явища, конфлікти | Зображувала саме буття, загальні закономірності |
| Залучала глядача до подій | Ставила глядача в позицію спостерігача, змушувала замислюватись над подіями |
| Зверталася до почуттів, змушувала співпереживати (емоційно-експресивне начало) | Зверталася до розуму, спонукала робити висновки, узагальнення (інтелектуально-аналітичне начало) |
| Використовувала традиційну поетику | Використовувала нетрадиційну поетику (притчевість, "ефект відчуження") |
| Збуджувала інтерес до розв´язки | Збуджувала інтерес до розвитку подій, нерозв´язаних конфліктів |

**14. Спосіб акторського існування у епічному театрі Б.Брехта.**

Найпримітивнішим праобразом свого театру Брехт вважав вуличну сцену, коли свідок якоїсь події розповідає про неї тим, хто її не бачив. Тоді оповідач використовує ті самі принципи акторської гри, що і актори брехтівського епічного театру.

Актор лише показує образ, лише цитує текст, лише повторює реальну подію.5 Граючи героя актор повинен одночасно продемонструвати й своє ставлення до нього. Глядач повинен був побачити не Матінку Кураж у виконанні Єлени Вайгель, а Єлену Вайгель, яка грала Матінку Кураж.

Брехт заперечував перевтілювання в образ, він був проти створення ілюзій дійсності в театрі, навіть під час гри актор повинен був залишатися собою.

В епічному театрі руйнується "четверта стіна", яка відокремлює глядача від акторів, від глядача нічого не приховують: він стає свідком зміни декорацій, переміщення героїв, тощо. Зникає ілюзія замкненності дії, ілюзія "підглядання", зникає враження незадіяності глядача у процесі, який відбувається на сцені.

він вводить до п’єси “зонги” – пісні-монологи героя або автора-оповідача. Загалом зонг – це пісня баладного типу на злободенну тему, ритмізований монолог, чи сольна пісня, функція якої – пряме звернення до глядача.

**15. Актор у сценічній практиці Єжи Гротовського.**

Ґротовський мріяв про актора, здатного подолати роздвоєність тіла й духу і грати всім своїм єством, досягаючи спонтанності, повноти й цілісності. Останні тридцять років життя режисер, відійшовши від публічної театральної роботи, досліджував прадавні ритуали, провадив тілесні й духовні практики самопізнання.

Він справляв невимовний уплив на акторів, знав точно те, чого хотів досягти. Ґротовський належав до режисерів-диктаторів. Актори ставали пластиліном у його руках».

З методик Ґротовського випливає постійне духовне зростання актора поєднав багато гранну сценічну практику з процесом пізнання Людини. Режисер постійно уточнює: для нього, як і для акторів його театру, театр – лише засіб для того, щоб актор переборов власну розірваність.

Через спів, танець, ритм, структуровані елементи рухів, фізичну дію, давні тексти та їх мотиви Гротовський разом із молодими акторами з різних країн шукав у природі їх нього акторського єствате, що спільне для всіх людей, що існувало до того, як виникли різні культури і мови – єдине психологічне поле людини, її праджерело, шукавте, що було, за його словами, до Вавилонської вежі, шукав Спільне, а не Відмінне.

**16. Охарактеризуйте поняття «актор-святий» з точки зору практики театру Єжи Гротовського.**

Від моменту, коли актор не демонструє власне тіло, набиваючи йому ціну, а звільняє його від будь-якого опору стосовно духовних імпульсів, коли спалює його, коли неначе знищує, він уже не продає себе, перестаючи бути актором-куртизаном, а приносить у жертву, повторює жест покути, стає актором-святим.

Різниця між технікою актора-куртизана й актора-«святого» на практиці полягає у тому самому, що різниця між умінням куртизанки віддаватися та актом, народженим справжнім коханням, а це означає – самопожертвою. У другому випадку, найважливішому, є можливість позбутися всього того, що заважає перейти межі уяви. У першому випадку йдеться лише про набуття більшої технічної досконалості, у другому– про подолання бар’єрів і внутрішньої заблокованості. У першому випадку найважливішим є існування тіла, у другому – його, так би мовити, не існування. Тому в такому театрі глядач необхідний так само, як потрібен священик, для того, щоб відбулася сповідь. Але священиком не може бути кожен, тому починається добір публіки. Трупа на сцені і трупа в залі. Глядач перетворюється на свідка, актор – на Перформера, грана сцені – на містичний акт. Глядач присутній під час самооголення актора, коли той розповідає про свої страхи, бажання, комплекси, свою патологію.

**17. У чому полягає педагогіка Єжи Гротовського щодо виховання нового покоління акторів?**

**18. Розуміння акторського мистецтва Лесем Курбасом.**

**19. Поняття «Розумний Арлекін» у театральній практиці Леся Курбаса.**

Поняття «розумний арлекін». Курбас вважав, що існує необхідність створення нового актора прогресивного театру, актора, що постійно знаходиться у творчому пошуку (перевагу режисер віддавав молоді через незаштампованість акторів-початківців). Поняття «розумний арлекін» включає в себе декілька аспектів. Важливою властивістю ідеального актора, за Курбасом, є безперервне пізнання ним глибин власного «я». Тут не може бути ніяких шаблонів і рамок, навпаки треба почати все з нуля та відмовитись від наслідування будь-яким прикладам. Ідеальний актор має бути освіченим в галузі світової літератури, біології, психології тощо, тобто він має бути свідомим на сцені. Особливо Курбас зауважував, що актор має вміти думати під час гри. Він також вважав, що актору треба взяти на себе ще й роль митця-вченого. Найважливіші вміння для актора – існування в заданому ритмі, відпрацьований жест (його витонченість, відсутність в ньому будь-чого випадкового), виразне слово. На сьогоднішній день харківські театри в своїй переважній більшості знаходяться в занепаді. Однією з причин цього явища є незнання чи небажання акторів та режисерів використовувати надбання великих митців театру минулого, зокрема Леся Курбаса.

**20. Глядач як необхідний елемент виникнення театру.**

**21. Особливості інтеракції глядача та актора.**

**22. Чи впливає сценічний простір на акторське виконання? Відповідь обґрунтуйте.**

**23. Різновиди простору в театрі.**

Для здійснення театральної постановки потрібні певні умови, певний простір, в якому будуть діяти актори і розташовуватися глядачі. У кожному театрі-в спеціально побудованому будинку, на площі, де виступають пересувні трупи, в цирку, на естраді - усюди закладені простору залу для глядачів і сцени. Від того, як співвідносяться ці два простори, яким чином визначена їх форма та інше, залежить характер взаємозв'язку між актором і глядачем, умови сприйняття вистави Формоутворення зорових місць і сценічного майданчика визначається не тільки соціальними та естетичними вимогами даної епохи, але й творчими особливостями художніх напрямків , затвердилися на даному етапі розвитку. Ставлення обох просторів один до одного, способи їх поєднання і складають предмет історії театральної сцени.

Глядацьке і сценічне простору в сукупності складають театральний простір. В основі будь-якої форми театрального простору лежить два принципу розташування акторів і глядачів по відношенню один до одного: осьової і центровий. У осьовому вирішенні театру сценічний майданчик розташовується перед глядачами фронтально і вони знаходяться як би на одній осі з виконавцями. У центровому або, як ще називають, променевому - місця для глядачів оточують сцену з трьох або чотирьох сторін.

Основоположним для всіх видів сцен є і спосіб поєднання обох просторів. Тут також можуть бути тільки два рішення: або чіткий поділ обсягу сцени і залу для глядачів, або часткове або повне їх злиття в єдиному, нерозділеному просторі. Інакше кажучи, в одному варіанті зал для глядачів і сцена поміщаються як би в різних приміщеннях, дотичних один з одним, в іншому - і зал, і сцена розташовуються в єдиному просторовому обсязі.

Залежно від названих рішень можна досить точно зробити класифікацію різних форм сцени

Сценічний майданчик, обмежена з усіх боків стінами, одна з яких має широкий отвір, звернене до залу для глядачів, називається **сценою-коробкою**. Місця для глядачів розташовані перед сценою за її фронту в межах нормальної видимості ігрового майданчика. Таким чином, сцена-коробка відноситься до осьового типу театру, з різким поділом обох просторів. Для сцени-коробки характерно закрите сценічний простір, і тому вона належить до категорії закритих сцен. Сцена, у якій розміри портального отвору збігаються з шириною і висотою залу для глядачів, є різновидом коробки.

**Сцена-арена** має довільну за формою, але частіше круглу площадку, навколо якої розташовані глядацькі місця. Сцена-арена являє собою типовий приклад центрового театру. Простору сцени і залу тут злиті воєдино.

**Просторова сцена** - це власне один з видів арени і теж відноситься до центровому типом театру. На відміну від арени, майданчик просторової сцени оточена місцями для глядачів не з усіх боків, а тільки частково, з невеликим кутом охоплення. Залежно від рішення просторова сцена може бути і осьової і центровий. У сучасних рішеннях для досягнення більшої універсальності сценічного простору просторова сцена часто поєднується зі сценою-коробкою. Арена і просторова сцена належать до сцен відкритого типу і часто називаються відкритими сценами.

**Кільцева сцена буває двох типів: закрита і відкрита.** У принципі це сценічний майданчик, виконана у вигляді рухомого або нерухомого кільця, усередині якого знаходяться місця для глядачів. Більша частина цього кільця може бути прихована від глядачів стінами, і тоді кільце використовується як один із способів механізації сцени-коробки. У найбільш чистому вигляді кільцева сцена не розділяється з глядацьким залом, перебуваючи з ним в єдиному просторі. Кільцева сцена відноситься «розряду осьових сцен.

Сутність **симультанної сцени** полягає в одночасному показі різних місць дії на одній або декількох майданчиках, розташованих у залі для глядачів. Різноманітні композиції ігрових майданчиків та місць для глядачів не дозволяють віднести цю сцену до того чи іншого типу. Безсумнівно одне, що в цьому рішенні театрального простору досягається найбільш повне злиття сценічної та глядацької зон, межі яких часом важко визначити.

Всі існуючі форми театрального простору так чи інакше варіюють названі принципи взаєморозташування сценічного майданчика і місць для глядачів. Ці принципи простежуються від перших театральних споруд в Древній Греції до сучасних будівель.