

ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

Зыков Алексей Иванович

кандидат искусствоведения

*Театральный институт Саратовской государственной консерватории
имени Л.В. Собинова*

УДК 792.2

17.00.09

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ИСКУССТВА

Аннотация. В статье рассматривается проблема появления экспериментальных танцевально-пластических спектаклей в драматическом театре, и определяются пути её исследования. Уникальность явления объясняется тем, что в театре, где основным видовым признаком считается Слово, в начале XXI века возникают постановки, полностью исключаящие его. Автор намечает направления изучения проблемы: исторических предпосылок, специфики работы режиссёра-хореографа, особой танцевально-пластической лексики, «перевода» литературного текста в пространство звука и движения.

Ключевые слова и фразы: современный драматический театр, пластика, танец, пластическая драма, режиссёр-хореограф, танцевально-пластическая лексика.

Танцевально-пластический спектакль в драматическом театре: проблемы и направления изучения

Включение пластики и танца в структуру драматического спектакля на современном этапе развития российского театра стало явлением обычным: в репертуаре практически любого театрального коллектива обнаруживаются постановки с их использованием. Причём, происходит это не только в «сказках для детей», где зрелищность театрального действия традиционно создаётся обращением к танцевально-пластическим средствам выразительности, но и во «взрослых» спектаклях, будь то комедия, драма или даже трагедия. Если отсчитывать от начала нового столетия, можно вспомнить, к примеру, знаменитый спектакль Э. Някрошюса «Отелло» (2001, Вильнюс, театр «Мено фортас»), где переход с первого акта пьесы на второй (действие переносится из Венеции на Кипр) происходил с помощью простого пластического решения: главный герой брал верёвки с привязанными к ним тазиками и тянул за собой, словно кораблики, с усилием преодолевая пространство сцены. Таким способом в течение нескольких минут режиссёру удавалось «переместить» зрителя с одного места действия в другое, «перенести» его во времени, а заодно и осуществить смену декораций.

Однако возможности пластики и танца этим не ограничиваются. Не менее эффективно они используются ныне для начала и завершения спектакля, помогая собрать внимание зрителей, настроить их на восприятие театрального действия, ввести в «правила игры»; наиболее драматические сцены оказываются для зрителей особенно эмоционально запоминающимися, если драма героев становится зримой и т. д.

Изучение степени и характера присутствия пластики и танца в структуре современного российского драматического спектакля привело нас к выявлению основных моделей их функционирования: *дивертисмент, танцевально-*

пластический переход, сюжетно-обусловленная атмосфера, пролог и эпилог, внутренний монолог персонажа, танцевально-пластическая метафора.

В реальных спектаклях они переплетаются, взаимопроникают друг в друга, создавая бесконечную вариативность этого процесса. Такое многообразие как раз и свидетельствует о востребованности танцевально-пластических средств выразительности при создании современных спектаклей.

Тем не менее, процесс включения пластики и танца в драматическое действие имеет ныне совершенно особый вектор развития. С начала же XXI века на сценах двух столичных театров начали время от времени появляться экспериментальные спектакли, обозначаемые их авторами как «хореографические спектакли» или «спектакли без слов». В Московском театре им. Евг. Вахтангова их постановку осуществила Анжелика Холина («Берег женщин», 2008, «Анна Каренина», 2012, «Отелло», 2013, «Мужчины и женщины, или Сценарии, по которым живут люди», 2015), а в Московском театре им. А. С. Пушкина – Сергей Землянский («Материнское поле», 2012, «Дама с камелиями», 2013, «Камерный Театр. 100 лет. Спектакль-посвящение», 2014, «Жанна Д'Арк», 2015). Редко, но и в нестоличных театрах стали появляться спектакли «без слов».

Что же показали эти эксперименты? Оказалось, что в драматическом театре танцевально-пластические средства выразительности способны не только *дополнять* своим присутствием сценические произведения театра Слова, но и *полностью замещать* слово движением, создавая особый род хореографических спектаклей, тяготеющих именно к драматическому искусству. Возникло уникальное и одновременно парадоксальное явление: в театре, где главным является Слово, в случае с пластикой и танцем оно может и не существовать.

Очевидно, что такой театральный феномен требует всестороннего научного изучения. В

данной статье мы попытаемся наметить некоторые вопросы и пути его исследования.

Особо отметим, что рассматривая постановки танцевально-пластических спектаклей на драматической сцене искусствоведа пока не предпринимали, а изучение пластических театров началось лишь в последние десять-пятнадцать лет. Правда, экспериментальные спектакли такого рода попадали в поле зрения театральных критиков, отчасти совмещающих публицистику и учёные исследования. В частности, о спектаклях уже названных нами режиссёров-хореографов А. Холиной и С. Землянского писали И. Алпатов [1], Н. Берман [3]. Размышления весьма искушённых экспертов стали для нас своеобразными «маркерами», помогавшими формулированию той или иной проблемы.

Обратимся к любопытным рассуждениям кандидата искусствоведения и руководителя театроведческого курса в ГИТИСе И. Алпатовой: В публикации «Хорошая история вытанцовывается» (2013) она пишет: «Драматический театр уже который сезон подряд смело перепрыгивает на смежные территории искусства и, что любопытно, чувствует там себя вполне комфортно. Сфера мюзикла давно уже освоена, нынешний театр делает попытки утверждения в жанре танцевально-пластического спектакля» [1]. Как ясно из слов автора, «попытки утверждения» пять-шесть лет назад были не первыми, показали себя вполне успешными, что позволяет констатировать факт существования нового «формата» в театральном искусстве.

И здесь возникает первый вопрос: насколько новым можно считать это явление в театральном-драматическом искусстве? Чтобы на него ответить, нам необходимо понять, имели ли место культурно-исторические предпосылки возникновения данного явления, если да – изучались ли они искусствоведами? Библиографические поиски привели к труду Е. В. Юшковой «Пластический театр в России XX века» (2004) [7]. Сразу скажем, что данная работа имела иной вектор исследования и важной для нас проблематики касалась лишь отчасти; всё же факты, изложенные в ней, позволяют предположить, что истоки нынешних театральных экспериментов обнаруживаются ещё в начале двадцатого века и их нужно осмысливать.

Так, обрисовывая пути актёрских и режиссёрских поисков первой трети прошлого века в русском драматическом театре, автор упоминает о постановках В. Э. Мейерхольда («Шарф Коломбины», 1910) и А. Я. Таирова («Покрывало Пьеретты», 1913). Оба спектакля по произведениям австрийского писателя и драматурга Артура Шницлера (1862-1931) были сделаны на драматической сцене в жанре пантомимы, исключая произнесение слов. Иными словами, творческие поиски, которые нас интересуют, имели место ещё в начале века, причём на материале современных авторов, но почти не изучены.

Е. В. Юшкова подталкивает к осмыслению ещё одного истока сегодняшних экспериментальных

спектаклей, причём уже более близкого нам. Это пластические драмы Г. К. Мацквичюса (1945-2008), исключавшими произнесение текста и заменявшими его визуальными средствами выразительности, направленными «на раскрытие конфликта персонажей, их характеров и взаимоотношений» [4, с. 133].

Добавим, что его творчеству посвящены ещё две научные работы, написанные после труда Юшковой: М. М. Ячменёвой «Поэтика театра пластической драмы Г. Мацквичюса» (2012) [8] и А. В. Константиновой «Феномен пластической драмы в творчестве Гедрюса Мацквичюса» (2013) [6]. Для изучения проблематики они, безусловно, очень важны, поскольку прорисовывают пути формирования пластической драмы как отдельного вида искусства и специфику поисков театра, работавшего именно в этом направлении – Московского театра пластической драмы (1973-1989). Названного театра уже нет, но сегодня такие коллективы существуют, к примеру, в Санкт-Петербурге (театр «Человек»), Петрозаводске (театр «Грим»), Нижнем Новгороде (театр «Преображение»), Омске (Театр пластической драмы) и Киеве (Театр пластической драмы на Печерске).

Здесь вырастает своего рода методологический вопрос: можно ли проводить «знак равенства» между постановками танцевального спектакля в драматическом театре, по словам театрального критика и режиссёра Н. Бермана, «жанра совершенно особого и, в общем, довольно редкого» [3] и сценическими работами театра пластической драмы?

Выскажем по его поводу несколько предварительных замечаний. Полагаем, что при изучении феномена появления танцевально-пластических спектаклей в драматическом театре необходимо разграничить существование пантомимы и пластической драмы как *отдельного сценического вида искусства* (творческая работа здесь сосредоточена только на этом направлении) и их аналогов на драматической сцене как *жанра* (здесь спектр выразительных средств не ограничивается пластикой и танцем – он разнообразнее и шире). Однако опыт *театров пластической драмы* и *театров пантомимы* можно рассматривать как своего рода «вспомогательный инструмент» исследования экспериментальных постановок в данном жанре на драматических сценах.

Различия этих театров значительны. Связаны они, прежде всего, с профессиональной ориентированностью артистов. Очевидно, что, к примеру, мюзиклы и оперетты, поставленные в музыкальных театрах, значительно отличаются от их «аналогов» на драматических сценах. Если в музыкальных театрах, скорее всего, будут увереннее звучать вокальные партии и технически более сложными окажутся танцевальные фрагменты, то существование персонажей и целостность сюжета наверняка значительней увлечёт зрителей в драматических. Это,

безусловно, связано со спецификой театров (музыкальный, хореографический, драматический), а, значит, с *особенностью профессионального образования актёров и их природной одарённостью*.

То же самое по большей части относится и к пластической драме, хотя здесь попытка специального образования (напомним, что в 1990-х гг. некоторые учебные заведения выпускали именно «артиста пластической драмы») строилась на сбалансированности драматического и танцевально-пластических искусств. Но даже в этом случае, как мы полагаем, остаётся большая разница между актёром, сосредоточенном на исполнении только пластических ролей, и актёром, работающим «без слов» лишь в исключительных случаях.

При этом – обратим внимание – зритель, приходя на спектакль, принадлежащий как бы другому театральнo-сценическому виду, смотрит его «по законам» драматического искусства. Его не смущает иной подход к исполнению вокальных партий и – что для нас особенно важно – танцевально-пластических фрагментов. Более того, к примеру, «тазики-кораблики» Э. Някрошюса, о которых мы упоминали в начале статьи, способны порой произвести на зрителя гораздо более сильное впечатление, чем сложнейшие па. Отчего это происходит?

Здесь необходимо указать на особенности *танцевально-пластической лексики* бессловесных спектаклей в драматических театрах. Очевидно, что она сильно отличается от того пластического языка, которым постановщики пользуются в хореографических театрах. Н. Ф. Бабич имел причины писать в диссертационной работе по поводу пластического театра, что там «основой пластической составляющей является универсальная лексика, не сводимая к одной из техник или стилей по отдельности» [2, с. 18]. Это так и есть. Но материалы драматических театров позволяют указать и на другие отличия. Здесь движущие средства выразительности не изобилуют сложными техническими элементами, а используют близкие драматическому театру пластические средства. В результате техническая виртуозность выполнения движений, вызывающая восторг зрительного зала в балетных постановках, заменяется точными и понятными жестами, несложными движениями в соединении с их актёрским проживанием.

Эмоциональный отклик зрителей возникает не меньший. Создаётся уникальное театральное действо, существующее на стыке двух искусств. Происходит это, конечно же, не без учёта иных физических возможностей драматических актёров и специфики профессионального образования, на которые мы уже обратили внимание. Но и не только.

Возвратимся к обрисовке проблемы. Сама природа театральнo-драматического искусства требует специального, адекватного его выразительным средствам, танцевально-

пластического языка, вызывающего необходимость его изучения. Рассмотрение этого аспекта проблемы, по-видимому, приведёт нас к задаче выявления того, насколько привлечение музыкальных и хореографических жанров на драматическую сцену происходит за счёт их *трансформации* и *адаптации* к театральнo-драматическому искусству.

Одновременно исследование проблемы должно ввести в поле внимания и фигуру самого *режиссёра-хореографа* в драматическом театре, его особый способ хореографического мышления, включающий в себя знания «из области не одного искусства, а сразу нескольких, по крайней мере, двух: хореографического и драматического» [5, с. 125]. Собственно, об этом пишет Н. Берман, рассуждая о постановке спектакля «без слов» на драматической сцене: «Для хореографа – это шанс поработать в пограничном жанре, становящемся чем-то средним между танцем и драмой» [3]. Изучить специфику такой пограничной возможности и её потенциалы тоже очень важно для уяснения театральнo-новаций.

Важным вопросом исследования танцевально-пластических спектаклей в драматическом театре должны стать работа с *литературной первоосновой*, пути и способы перевода словесного текста в невербальное пространство. Вот, к примеру, какими наблюдениями на этот счет делится Н. Берман, имею в виду постановку режиссёра-хореографа С. Землянскогo «Дамы с камелиями»: автор спектакля «уже не первый раз ставит спектакль по литературному сюжету – но очевидно, что первоисточник [...] делается для него просто условным толчком для создания своей истории» [3]. Наблюдение точное и не только с данным спектаклем связанное. Режиссёром, по сути, создаётся новое произведение, сопряжённое с исходным лишь сюжетными линиями и «прохождением» по ним персонажей. Режиссёр-хореограф, со своей стороны, даже в этих достаточно условных рамках имеет значительную свободу, поскольку не «иллюстрирует» литературный текст, а создаёт новый, наполненный своими ассоциациями, аллюзиями, личностным восприятием, художественным вкусом и стилистическими предпочтениями.

Особый вопрос: как и сразу ли литературное произведение переходит в «видеоряд». Из того, что ясно уже сейчас, вначале создаётся звуковое пространство – целостное музыкальное сочинение, собранное чаще всего из разных фрагментов. Исследователь роли и места музыки в пластическом театре рубежа XX-XXI веков Н. Ф. Бабич определяет такой способ создания звукового пространства в спектакле как «компилированное образование» и предлагает «анализировать её как целостный музыкальный текст, созданный к сценическому произведению» [2, с. 12]. Это означает, что режиссёр-хореограф и здесь становится полновластным создателем: «музыкальная мозаика» оказывается его творческими «плотью и кровью», продиктованной

его личностными предпочтениями, вкусами, аллюзиями и ассоциациями. И, обратим внимание, именно *музыка становится драматургией танцевально-пластического спектакля*. На этой основе режиссёр-хореограф спектакля придумывает визуальный «текст», где артист, словно нотка в музыкальной партитуре, появляется в точно заданном рисунке и существует в точно заданное время.

Столь полно явленное авторство режиссёра-хореографа представляет особый интерес для исследований, но таит в себе серьёзные трудности: мы не в силах «пробраться» в лабораторию художника, увидеть процесс создания, а, значит, не можем проанализировать и оценить его в полной мере. Исследователю остаётся лишь «догадываться» и «предполагать» о том, как же рождается своеобразный спектакль «без слов» на драматической сцене. Делу может помочь использование таких методов сбора материала для исследования как включённое («изнутри») и невключённое («со стороны») наблюдение. Автор статьи имеет возможность воспользоваться и тем, и другим, поскольку как режиссёр-хореограф создал несколько танцевально-пластических спектаклей: в Саратовском академическом театре драмы им. И. А. Слонова – «Сонеты Шекспира (История Ромео и Джульетты)» (2004), «Dance-class Алексея Зыкова» (2010), в Пензенском драматический театр им. А. В. Луначарского – «Щелкунчик» (2016), «Белоснежка» (2017). Дополнительные «ресурсы» призвано дать аналитическое соотнесение собственного творческого опыта с работами коллег.

Подведём итоги. Итак, наметилось несколько путей – направлений исследования такого уникального явления, каким остаются экспериментальные постановки танцевально-пластических спектаклей в драматическом театре. Прежде всего, необходимо системно обрисовать исторические предпосылки его появления, уяснить причины возникновения спектаклей «без слов» в театре со Словом как основным видовым признаком, определить линии сходства и различия.

Оставляя в стороне хореографические постановки, пантомимы и пластические драмы, созданные в театрах, ориентированных на пластику и танец, необходимо выяснять, что представляет собой танцевально-пластическая лексика постановок на драматической сцене, в чём она является уникальной, особенной, а что заимствует из первоисточников.

Наконец, как создаётся сам спектакль с актёрами, привыкшими в своей профессии к доминированию Слова, что представляет собой творчество режиссёра-хореографа, работающего на стыке двух искусств, понять, как он превращает литературный текст в бессловесное действие, формируя особую звуковую среду в качестве драматургической основы спектакля, и сочиняет новый «текст» пластикой и танцем.

Только детальное рассмотрение обозначенных проблем продвинет наше понимание современного театра вперёд, позволит глубже уяснить культурные контексты и перспективы.

Список источников

1. Алпатова И. Хорошая история вытанцовывается. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.teatral-online.ru/news/9367/> (дата обращения: 27.04.2019).
2. Бабич Н. Ф. Музыка в пластическом театре рубежа XX-XXI веков: дис... канд. иск. Ростов-на-Дону: РГК(А) им. С. В. Рахманинова, 2012. 196 с.
3. Берман Н. Вытанцовывается драма. [Электронный ресурс]. URL: http://www.gazeta.ru/culture/2013/05/13/a_5320197.shtm (дата обращения: 27.04.2019).
4. Зыков А. И. Пластическая драма как взаимопроникновение сценических искусств // X Международная научно-практическая конференция «Современные концепции научных исследований» (30-31 января 2015 года) – М.: Научный журнал «Евразийский Союз Учёных (ЕСУ)», 2015. – № 1(18). – С. 132-135.
5. Зыков А. И. Хореографическое мышление и пластическая лексика в пространстве современного драматического спектакля (на примере «Кровавой свадьбы») // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2018. No 1 (87). С. 122-126.
6. Константинова А. В. Феномен пластической драмы в творчестве Гедрюса Мацквичюса: автореф. дис... канд. иск. СПб.: СПбГАТИ, 2013. 27 с.
7. Юшкова Е. В. Пластический театр в России XX века: дис... канд. иск. – Ярославль: ЯГПУ им. К. Д. Ушинского, 2004. 242 с.
8. Ячменёва М. М. Поэтика театра пластической драмы Г. Мацквичюса: автореф. дис... канд. иск. М.: Российский университет театрального искусства (ГИТИС), 2012. 26 с.