

Зыков Алексей Иванович

**ВИЗУАЛИЗАЦИЯ ЭМОЦИОНАЛЬНОГО СОСТОЯНИЯ ГЕРОЕВ КАК ПОСТАНОВОЧНЫЙ ПРИЁМ
В ДРАМАТИЧЕСКОМ ТЕАТРЕ (ТИПОЛОГИЧЕСКИЕ ХАРАКТЕРИСТИКИ)**

В статье рассматривается вопрос визуализации эмоционального состояния героев как постановочного приёма в драматическом театре. На материале спектаклей автор выявляет особенности его использования в разных жанрах и показывает, что исследуемый приём позволяет сделать художественный образ богаче и значимее.

Происходящие с персонажами внутренние эмоциональные процессы становятся типологической характеристикой данного варианта "включения" пластики и танца в единую ткань спектакля.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/3/2017/12-2/19.html

Источник

**Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и
искусствоведение. Вопросы теории и практики**

Тамбов: Грамота, 2017. № 12(86): в 5-ти ч. Ч. 2. С. 85-88. ISSN 1997-292X.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/3.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/3/2017/12-2/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: hist@gramota.net

неудачные попытки создания мультикультурализма в ряде стран, нарастание ксенофобских настроений, их стремительное сетевое распространение и актуализация в ходе политических процессов. Космополитизм продолжает оставаться утопией, а миграция формирует перед обществом новые риски, которые кроются не в самой миграции как социальном процессе, а в нарастании внутренних противоречий внутри мигрантов.

Список источников

1. **Андреева А. А.** Определение понятий «внешняя трудовая миграция» и «внутренняя трудовая миграция» в рамках социологического исследования // Теория и практика общественного развития. 2015. № 8. С. 18-20.
2. **Ваховская К. А.** Специфика миграционных процессов современной России // Вестник Чувашияского университета. 2009. № 1. С. 62-75.
3. **Вопрос дня: Чего от мигрантов больше – вреда или пользы?** [Электронный ресурс]. URL: <https://www.kp.ru/daily/23915.4/68382/> (дата обращения: 30.10.2017).
4. **Гасилин В. Н., Рязанов А. В.** Социально-философский анализ и критическая оценка проекта А. Г. Дугина «Евразия» // Вестник Поволжского института управления. 2014. № 5 (44). С. 80-87.
5. **Налчаджян К. А.** Эмигранты, иммигранты и этническое самосознание // Экология человека. 2007. № 3. С. 41-47.
6. **Никифорова С. В.** Миграция: отдельные аспекты повседневности // Общество. Среда. Развитие. 2012. № 1. С. 112-115.
7. **Орлов М. О., Данилов С. А., Аникин Д. А.** Исламский терроризм в глобальном мире: социально-философский анализ // Вестник Томского государственного университета. 2008. № 307. С. 32-37.
8. **Скребцова Т. Г.** Образ мигранта в современных российских СМИ // Политическая лингвистика. Екатеринбург, 2007. № 3 (23). С. 115-118.
9. **Тойнби А.** Цивилизация перед судом истории. Изд-е 2-е / пер. с англ. М.: Айрис-пресс, 2003. 592 с.

**SOCIAL AND PHILOSOPHICAL ANALYSIS OF THE PROBLEM
OF MIGRANT'S NATIONAL SELF-CONSCIOUSNESS**

Dyzhin Sergei Evgen'evich
Saratov State University
sdyzhin@mail.ru

The article is devoted to the problem of national self-identification of migrants as a social stratum. The paper examines migrants' perception of social realia and environment, transformation of migrants' cultural values under conditions of the recipient culture. The author concludes that migrant's foreignness in relation to social structure of the country of residence emphasized by negative perception on the part of aboriginal population and growing conflict of cultural values is a source of social risks of the modern society.

Key words and phrases: migrant; society; globalization; conflict; culture; value.

УДК 792.2

Искусствоведение

В статье рассматривается вопрос визуализации эмоционального состояния героев как постановочного приёма в драматическом театре. На материале спектаклей автор выявляет особенности его использования в разных жанрах и показывает, что исследуемый приём позволяет сделать художественный образ богаче и значимее. Происходящие с персонажами внутренние эмоциональные процессы становятся типологической характеристикой данного варианта «включения» пластики и танца в единую ткань спектакля.

Ключевые слова и фразы: современный драматический театр; постановочные приёмы; пластика; танец; типологические характеристики; визуализация внутреннего состояния героев.

Зыков Алексей Иванович, к. искусствоведения

Театральный институт Саратовской государственной консерватории имени Л. В. Собинова
alekse-zykov@yandex.ru

**ВИЗУАЛИЗАЦИЯ ЭМОЦИОНАЛЬНОГО СОСТОЯНИЯ ГЕРОЕВ КАК ПОСТАНОВОЧНЫЙ ПРИЁМ
В ДРАМАТИЧЕСКОМ ТЕАТРЕ (ТИПОЛОГИЧЕСКИЕ ХАРАКТЕРИСТИКИ)**

Современный российский театр уже достаточно давно ввёл в арсенал художественных средств пластику и танец. За счёт них режиссёры столичных и нестоличных театров стремятся усилить зрелищность представления, сделать сюжеты яркими и запоминающимися. Важным «знаком» последних лет становится внимание постановщиков к визуальным средствам выразительности как мощным элементам эмоционального и смыслоносущего театрального действия. Более того, танцевально-пластические фрагменты всё чаще возникают в спектаклях как составная часть трактовки режиссёром литературной первоосновы, пьесы, как соавторство. Однако до сих пор в искусствоведении не предпринималось системных попыток выявить и осмыслить эти приёмы, проанализировать способы и типы их применения на практике.

Если обозначить наиболее интересные исследования, которые, так или иначе, касаются темы статьи, то следует назвать работы В. А. Звёздочкина (1987), В. И. Панфёрова (1996), Э. Е. Манзарханова (2006),

М. Н. Суворовой (2007). Оказались важны и отдельные меткие наблюдения и характеристики спектаклей со стороны театральных критиков А. Гордеевой, М. Квасницкой, А. Филиппова. Однако до полного изучения проблемы ещё далеко.

В данной статье предпринята попытка рассмотреть применение пластики и танца как режиссёрско-хореографического постановочного приёма в той его части, когда визуальными средствами выразительности осуществляется «показ» происходящих с человеком внутренних процессов. В литературных текстах они обозначаются, но, как правило, не описываются. В театральном лексиконе такие моменты постановочного приёма поименовываются по-разному: «наплывы», «мечты», «сны», «воспоминания», «переживания» и т.д.

Главными материалами для статьи стали спектакли последних десяти-пятнадцати лет: «Таинственный ящик» (по пьесе П. А. Каратыгина «Чудак-покойник, или Таинственный ящик», 1843) – *комедия-водевиль*; «Сны Бальзамина» (инсценировка по пьесам А. Н. Островского «Праздничный сон до обеда», 1857; «Свои собаки грызутся, чужая не приставай!», 1861; «За чем пойдёшь, то и найдёшь», 1863) – *комедия*; «Король Лир» (по пьесе У. Шекспира «Король Лир», 1605-1606) – *трагедия*; «Долгая счастливая жизнь» (инсценировка по стихам и киносценарию Г. Шпаликова «Долгая счастливая жизнь», 1966) – *драма*. Они позволили выявить варианты использования режиссёрско-хореографического постановочного приёма по степени сложности включения пластики и танца в единую ткань спектакля: комедия-водевиль – комедия – трагедия – драма. Именно в этом порядке мы их и рассмотрим.

Начнём с постановки комедии-водевиля «Таинственный ящик» (2003, режиссёр – Ю. Соломин, балетмейстер – Л. Парфенюк, Москва, Малый театр), действие которого насыщено танцевально-пластическими средствами выразительности уже в силу заявленного жанра, истолковываемого в словарях как «короткая комическая пьеса, обычно с пением и танцами» [8, с. 84]. Сосредоточим наше внимание только на одном – визуализации внутренних чувств и порывов персонажей. В спектакле они представлены в форме «показа» мечты того или иного героя.

Проанализируем два наиболее выразительных фрагмента. В первом случае это желание одного из персонажей – Эмиля (арт. А. Фадеев) снова увидеться со своей возлюбленной по имени Джульетта, с которой он познакомился в Париже. Его трогательный и слегка наивный рассказ об этой встрече превращается в «реальность»: на сцене появляется множество девушек – продавщиц цветов, они кружатся, вовлекая в свой танец главных персонажей. Воспоминания, представления развёрнутым танцевально-пластическим действием вскоре трансформируются в мечты героя о будущей встрече. И это уже не просто грёзы о красивом городе, не просто нежное воспоминание – это безумное желание Эмиля снова увидеться с той, которая стала ему дороже жизни, но встреча едва ли окажется возможной.

Во втором случае авторы спектакля визуализируют мечты отца Джульетты (арт. А. Клюквин). Он погружён совсем в другие переживания, его «воздушные замки» – это собственный маленький театр. И на сцене появляются «пьеро и коломбины», окружают актёра, танцуют и поют вместе с ним. Яркий, зрелищный танцевально-пластический «показ» того, чего у персонажей в действительности нет, позволяет понять их внутренний мир, ценности. Более того, привнося лёгкую праздничность в театральное действие красочностью своих выразительных средств, этот «показ» заставляет зрителя разделять мечты персонажей, желать их воплощения в жизнь.

Применение режиссёрско-хореографического постановочного приёма в комедии-водевиле, находящемся, как известно, на стыке искусств между драматическим театром и опереттой, таким образом, включает в себя яркую зрелищную форму, «многонаселённость» и продолжительный характер танцевально-пластического действия. Фактически это «включение» пластики и танца в спектакль есть не что иное, как отдельный хореографический (или вокально-хореографический) номер, связанный с сюжетом пьесы и обусловленный её жанровой принадлежностью. При этом раскрытие чувств главных героев происходит через других персонажей.

Обратимся к комедии, предназначенной для постановки исключительно на драматической сцене. Это «Сны Бальзамина» (2007, режиссёр – Р. Белякова, хореограф – А. Зыков, Саратов, театр драмы). Замечательно написанный текст А. Н. Островского, филигранно выстроенные сцены остаются любимыми уже более полутора веков как для читателей и зрителей, так и для актёров. Режиссёр выбрала из трёх пьес о Бальзаминово самые важные сцены и предложила объединить их в единое целое снами главного героя, «обнажающими» его надежды и мечты. Замысел постановщика хореографических «снов» направлялся, прежде всего, на раскрытие психологического образа Бальзамина: его восприятия мира, устремлений, желаний, целей, ощущения себя в обществе и т.д. Лейтмотивом «видений» становилась визуализированная мечта о беззаботной жизни, где толпы барышень, стремясь завоевать любовь Бальзамина (арт. И. Прилль), наперебой добивались его внимания, восхищались им, а порой и буквально носили на руках. Сам герой никаких усилий практически не предпринимал, купаясь в роскоши и обожании. Напоминанием о неминуемом крахе его грёз в хореографические видения то и дело «врезались» то вырывавший из рук Бальзамина свою возлюбленную Антрыгину Устрашимов, то глумящиеся над ним Анфиса и Раиса, то вцепившаяся в него мёртвой хваткой совсем далекая от идеала Белотелова и т.д. Такими средствами раскрывались основные черты характера персонажа (леность, сибаритство, духовная пустота). Для их выявления использовались танцевальные движения классического и народно-сценического танцев с нарочитой или даже шаржированной подачей. Обращение постановщика именно к этому языку давало возможность показать всю несурзность мечтаний главного героя о богатой невесте. Сны, в которые погружался Бальзаминово, стали ключом к пониманию смысла комедии через эмоциональное воздействие на зрителя, оказываемое определённым танцевально-пластическим решением.

Анализ показал, что комедия, предназначенная для драматической сцены, при использовании режиссёрско-хореографического постановочного приёма обнаруживает те же характеристики, что и при постановке водевиля.

Точнее, данный приём приближает комедию к водевилу, притушивая жанровые отличия. Отметим также, что при создании комедии постановщики отдадут предпочтение именно танцевальному языку, а не пластическому, то есть языку «условному», зрелищному, а не «естественному», бытовому.

Перейдём к жанру, противоположному комедии, – трагедии и попробуем разобраться, что же происходит при постановке спектакля здесь. Если оглянуться на культурное прошлое, можно увидеть, что интересующий нас постановочный приём имеет давние традиции применения именно в этом жанре, его истоки обнаруживаются ещё в античном театре. Так, в древнегреческих представлениях «у персонажей были особые моменты, когда в продолжение драматического действия возникало его эмоциональное разрешение, лишённое слов: скорбь Эдипа, отчаяние Гекубы, страсть Федры, боль Электры и т.д.» [4, с. 272]. В эти моменты, как писал французский исследователь театра Д. Бабле, «тело становилось инструментом раскрытия души» [1, с. 270].

Выявим, каким же оказался способ применения пластики и танца в тех спектаклях-трагедиях, где был введён в действие исследуемый нами постановочный приём. Рассмотрим в роли примера спектакль «Король Лир» (2006, режиссёр – Ю. Бутусов, хореограф – Н. Реутов, Москва, театр «Сатирикон»). Сразу отметим, что это масштабное и по-настоящему запоминающееся театральное зрелище, где включение пластики и танца делается предельно аккуратно и осмысленно.

Короткими, но запоминающимися танцевально-пластическими моментами щедро наполнено всё театральное действие. Вот Эдгар (арт. А. Осипов), преданный своим сводным братом Эдмундом, проклятый родным отцом – графом Глостером и измученный отчаянием, погружается в безумие и, как описывает это А. Гордеева, «падает на землю и делает несколько оборотов (почти брейк-данс) на разорванных газетах» [2]. Вот сам граф Глостер (арт. Д. Суханов), ослеплённый и униженный, движется по сцене, словно на ощупь, а когда сын несёт его на плечах, он, по точному определению М. Кваснищковой, «подобен сломанной кукле» [5]. Режиссёрско-хореографический приём производит сильное впечатление и позволяет критику сделать важное заключение: «...этот ёмкий визуальный образ в многословной трагедии даёт всей истории какой-то воздух, перспективу иного восприятия» [Там же]. Иными словами, средства пластики и танца делают персонажей давнего сюжета узнаваемыми и понятными современному зрителю – визуализация, «обнажение чувств» героев трагедии побуждают к сопереживаниям.

Одним из самых запоминающихся, с нашей точки зрения, становится танцевально-пластический «диалог» Реганы (арт. А. Стеклова) – средней дочери Лира – с безжизненным манекеном. Сила и глубина её чувств, душевных страданий, связанных со смертью мужа, показана через танец с красной, по возникающим ассоциациям, окровавленной куклой. Эта пара движется неторопливо и тягостно, исполняя то ли страстные, то ли смертельные па. Руки куклы заключают Регану в объятия, она отстраняется, но не может уйти. Манекен прижимает её к себе, она поддается, сдаётся, лишённая сил. Так трагические события облекаются в многослойный художественный образ, оставаясь при этом понятными для зрителя. Спектакль же, повествующий о короле и его дочерях, становится трагедией людей нашего времени. И здесь нельзя не согласиться с А. Филипповым: «Классическая, покрытая академической пылью история обжигает сегодняшний, сборный, далеко не всегда интеллигентный зрительный зал» [10]. Сопровождая реплики персонажей визуальным «проявлением» того, что они чувствуют, танцевально-пластические элементы словно высвобождают эмоциональную энергию героев трагедии, усиливают сказанное, сплавляют слышимое и видимое в единое целое, транслируя драматические переживания действующих лиц в зал.

Мы видим, что здесь применение режиссёрско-хореографического постановочного приёма иное. В отличие от комедии, танцевально-пластические фрагменты приобретают «точечный» характер: вместо массовых сцен – сосредоточение внимания на самом герое, вместо развёрнутого действия – небольшие «вкрапления», вместо использования танцевальной лексики – обращение к пластическому минимализму. Мы видим, что от зрелищных мечтаний, иллюзорных желаний постановочный приём в трагедии сосредотачивается на сильных человеческих чувствах (любовь, отчаяние, страдание и т.д.). Этот «показ» глубоких переживаний как раз и позволяет зрителям ощутить трагизм той или иной ситуации.

Обратимся к последнему из рассматриваемых нами жанров – драме. Применение танцевально-пластических средств в нём – случай, на самом деле, достаточно редкий, поскольку здесь мало востребована «праздничность», а переживания героев зачастую лишены той глубины чувств, что присуща трагедии.

В спектакле «Долгая счастливая жизнь» (2001, режиссёр – А. Кузнецов, хореограф – А. Зыков, Саратов, театр драмы) рассказывалась простая история о послевоенной жизни. Действие перетекало из комнаты на кухню, из кабинета – на улицу, что при постановках в 1960-70-е годы совершенно исключило бы внедрение в ткань спектакля танцевально-пластических средств. К примеру, в одной из сцен Ольга Михайловна (арт. Э. Данилина) – одна из героинь – ведёт непростые диалоги со своими уже почти взрослыми сыном и дочерью.

Место действия – комната: диван, этажерка для книг, стол, стулья. Случайно обнаруживается старое письмо от погибшего мужа Ольги Михайловны. Она читает его, и мы понимаем, как сильна была их любовь и как трудно даётся ей воспитание детей в одиночку. Казалось бы, здесь включение пластики и танца вряд ли уместно. Однако в саратовской трактовке этой истории чтение письма неожиданно переходило в танцевально-пластическую зарисовку, раскрывавшую внутренние переживания героини. Зритель становился свидетелем визуально оживших воспоминаний, сделанных по принципу достаточно традиционного приёма искусства кино, к которому Г. Шпаликов имел самое непосредственное отношение: фрагмент был построен как прокручивание киноленты в обратную сторону. Из-за кулис «возвращались» уходящие на войну солдаты, происходило прощание с родными и любимыми, затем кинолента двигалась вперёд, и солдаты всё-таки покидали своих близких, отправляясь в тревожную неизвестность. Пластическая лексика была предельно скупой: простые

движения сменялись статичными телоположениями (объятия, рукопожатия, касания и т.д.), строго ритмизированными на музыку. Этот танцевально-пластический аскетизм оказывал сильное воздействие на зрителя.

Здесь можно видеть, что средства выразительности предельно тяготеют к бытовым движениям, «естественному» языку: это продиктовано как литературным жанром, так и жанром спектакля. По сути, использование пластики и танца обнаруживает в данном случае схожесть с функционированием приёма в трагедии, однако позволяет указать на своеобразный симбиоз. С одной стороны, постановщики обращаются к пластическому языку и концентрируются на чувствах персонажа, с другой – показывают эти чувства через других людей, создавая пусть и не настолько продолжительный, как в комедии, но всё же отдельный пластический номер. Это совмещение позволяет не только раскрыть суть переживаний героини, но и создать определённую атмосферу сценического действия. В результате эпизод придаёт особую значимость театральному действию, возвышаясь над повседневной драмой жизни, и становится главным эмоционально-смысловым акцентом всего драматического произведения, раскрывая смысл спектакля о людях послевоенного времени.

Подведём некоторые итоги. Рассмотрение режиссёрско-хореографического постановочного приёма обнаружил, что использование его возможно при постановках спектаклей на основе любого из «классических» жанров – комедии, трагедии, драмы. *Визуализацию происходящих с персонажами внутренних эмоциональных процессов*, того, что переживается героями «за» вербальной основой пьесы и только резюмируется словом, можно назвать основной типологической характеристикой данного варианта «включения» пластики и танца в единую ткань спектакля.

Нельзя не отметить и жанровые различия при использовании проанализированного постановочного приёма. Комедия требует создания массовых развёрнутых хореографических (или вокально-хореографических) номеров, связанных с сюжетом пьесы. Они имеют яркую, зрелищную сценическую форму и основываются преимущественно на танцевальной лексике, то есть специально созданном хореографическом языке. В трагедии использование приёма связано с сильными человеческими переживаниями героев и полным сосредоточением внимания на них. Отсюда – движение к танцевальному минимализму, тяготение к пластическому языку. Схожее применение изученного режиссёрско-хореографического приёма происходит и в драме. При этом, как было обнаружено, возможно совмещение выявленных нами признаков. Это и в данном случае совпадает с общим тезисом о том, что завершённых форм в искусстве не возникает, художественные процессы развиваются нелинейно, рождая новые и новые варианты.

В целом приём позволяет сделать художественный образ богаче, значимее: он даёт возможность не «говорить» о чувствах, а «показывать» их, укрупняя и расширяя, превращая в «кусочки» действительности.

Список источников

1. **Бабле Д.** Театр // Энциклопедия экспрессионизма: Живопись и графика. Скульптура. Архитектура. Литература. Драматургия. Театр. Кино. Музыка / Л. Ришар; науч. ред. и авт. послесл. В. М. Толмачёв; пер. с фр. М. О. Гончар. М.: Республика, 2003. С. 263-298.
2. **Гордеева А.** Мёртвые дочери [Электронный ресурс]. URL: http://www.smotr.ru/2006/2006_scon_lear.htm#vn (дата обращения: 26.09.2017).
3. **Звёздочкин В. А.** Пластика в драме (интерпретация классики в русском драматическом театре 1970-80-х годов). СПб.: Пати, 1994. 104 с.
4. **Зыков А. И.** Танец в театральном искусстве античности // Вестник Тамбовского университета. Серия «Гуманитарные науки». 2012. Т. 114. № 10. С. 271-275.
5. **Квасницкая М.** Король Лир в поисках истины [Электронный ресурс]. URL: http://www.smotr.ru/2006/2006_scon_lear.htm#ros (дата обращения: 26.09.2017).
6. **Манзарханов Э. Е.** Особенности пластического искусства в драматическом театре Запада и Востока: дисс. ... к. искусствоведения. Улан-Удэ: Восточно-Сибирская государственная академия культуры и искусств, 2006. 196 с.
7. **Панфёров В. И.** Балетмейстер в драматическом спектакле. Челябинск: Челябинский гос. ин-т искусства и культуры, 1996. 174 с.
8. **Современный толковый словарь русского языка** / гл. ред. С. А. Кузнецов. М.: Ридерз Дайджест, 2004. 960 с.
9. **Суворова М. Н.** Работа балетмейстера в драматическом театре. М.: ВЦХТ, 2007. 143 с.
10. **Филиппов А.** Шекспир для офисного пользователя [Электронный ресурс]. URL: http://www.smotr.ru/2006/2006_scon_lear.htm#rk (дата обращения: 30.09.2017).

VISUALIZATION OF CHARACTERS' EMOTIONAL STATE AS A STAGE TECHNIQUE IN DRAMA THEATRE (TYPOLOGICAL CHARACTERISTICS)

Zykov Aleksei Ivanovich, Ph. D. in Art Criticism
Theatrical Institute of the Saratov State Conservatoire
alekse-zykov@yandex.ru

The article considers the problem of visualization of characters' emotional state as a stage technique in drama theatre. The author identifies the peculiarities of its use in different genres and shows that the mentioned technique allows enriching and deepening an artistic image. Personages' internal emotional processes become a typological characteristic of this model of "inclusion" of plastic arts and dance in the integral dramaturgic texture.

Key words and phrases: modern drama theatre; stage techniques; plastic arts; dance; typological characteristics; visualization of characters' internal state.