

12. Супрематический орнамент для ткани. УНОВИС. Иван И. Червинка [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [https://artchive.ru/artists/36906~Ivan\\_I\\_Chevinka/works/515526~Suprematicheskij\\_ornament\\_dlja\\_tkani\\_UNOVIS](https://artchive.ru/artists/36906~Ivan_I_Chevinka/works/515526~Suprematicheskij_ornament_dlja_tkani_UNOVIS). – Дата доступа: 10.03.2023.

13. Шатских, А. С. Витебск. Жизнь искусства. 1917–1922 / А. С. Шатских. – М. : Языки славянских культур, 2001. – 256 с.

**Ю. В. Овчинина**, аспирант  
учреждения образования  
«Белорусская государственная академия искусств».  
Научный руководитель – **А. О. Полосмак**,  
кандидат искусствоведения, доцент,  
доцент кафедры менеджмента,  
истории и теории экранных искусств  
учреждения образования  
«Белорусская государственная академия искусств»

## ПЛАСТИЧЕСКИЙ СПЕКТАКЛЬ В ПРОСТРАНСТВЕ ДРАМАТИЧЕСКОГО ТЕАТРА

Центральной фигурой в драматическом театре является актер, так как он обязан владеть не только внутренней, но и внешней техникой воплощения роли.

Танец и пластическое искусство представляют собой совокупность невербальных средств художника, составляющих особый «текст» со своими «языковыми» принципами. По словам К. С. Станиславского, танец «раскрывает движения, расширяет их, придает им форму» [4, с. 22].

Сценическое искусство по своей природе синтетично. Наряду с другими элементами, в центре его внимания находится сценическая пластика и другие варианты ее воплощения. Танцевальные сцены занимают важное место в драматических спектаклях и являются средством выражения режиссерского замысла.

Сценическое искусство – это уникальный способ для людей выразить и реализовать свои мысли, мечты, то есть с его помощью «все невозможное, о котором только можно мечтать (сознательно или бессознательно), в конце концов физически осуществляется» [5, с. 75].

Зритель должен сам разгадать то, что видит, расшифровать символы. Трудности в процессе восприятия возникают потому,

что современный зритель привык получать готовые изображения, четко ориентированные во времени, пространстве и по отношению к другим людям. Тенденция современной визуальной коммуникации – минимизация затрат и упрощение презентации. В отличие от хореографического и пластического театра, драматический театр, даже при такой массовой «интеграции» пластики и танца в сценическое действие, как в спектакле «Наш космос»<sup>\*</sup>, не ограничивается двумя основными текстами – музыкальным и танцевальным [2]. Слово как основная характеристика театрального искусства остается неизменным.

Проанализируем командную работу режиссера, хореографа и композитора и проследим, как из идеи рождаются музыка и пластика.

Спектакль основан на фактах биографий белорусских художников, рассказывает про конфликт между самореализацией и устройством личной жизни, поиском интересного сюжета и первой любовью, получением новых навыков и сохранением отношений.

Главным героем является обобщенный тип художника, постоянно стоящего перед выбором. Режиссером сохранены важные моменты жизни героя: первая любовь, развод и смерть родителей, первый поцелуй, отказ от личного счастья в пользу искусства, рождение шедевра. Авторы спектакля решили «перевести» текст биографии в народные песни и танцевально-пластические мотивы.

Воплощая единство формы и содержания, характерное для современного белорусского театра, актеры смогли продемонстрировать высокую степень психологического поиска изображения персонажей. Словесные диалоги выражались через жесты, мимику и танцы. Конфликты персонажей подавались через умелое владение актерами своим телом.

В спектакле в основном используется метод интерпретации и символизма, например, в первой сцене вокруг главного героя кружат вороны, которые мешают ему, их сменяют черный и белый вороны, символизирующие появляющихся позже отца и

---

<sup>\*</sup> Пластический спектакль Национального академического театра им. Янки Купалы. Режиссер-постановщик Даниил Филиппович, художник-постановщик Александр Каменец, хореограф Вадим Дубовик, композитор Андрей Цалко. Премьера – 24 ноября 2022 г.

мать, таким образом цвет птиц олицетворяет отношение родителей к художнику. Канаты в сценах с родителями символизируют груз ответственности.

Композиция танцевального эпизода в драматическом спектакле строится с использованием основного закона драматургии, согласно которому танец (независимо от того, есть в нем сюжет или нет) должен пройти пять этапов развития. Первый этап – экспозиция, которая может быть продолжением предыдущего драматического действия или живой отправной точкой для начала хореографического произведения. При этом хореограф или постановщик спектакля имеет возможность передать всю полноту возможных форм переживаний персонажей: атмосферу, настроение и эмоции. Декорации – это второй этап в развитии драматургии, где благодаря кинетическому материалу (движения, жесты, позы и мимика) инициируется танцевальный конфликт.

Декорации – в стиле чистого холста: представлен большой помост, подвешенный на двух тросах, при помощи которых он меняет угол наклона и становится либо площадкой для актеров, либо полотном художника, на него при помощи проектора выводятся картины известных белорусских живописцев. В основу драматического действия был положен принцип персеверации. На протяжении всего спектакля главный персонаж (художника в трех возрастных ипостасях играют разные актеры) повторяет символический жест, указывая на небо.

Третий этап – развитие действия, характеризуется проявлением синтетических решений, связанных с пространственным воображением, умением работать с элементами танца (рисунок, образ, лексика). Кульминация – четвертый этап развития, который достигается изменением времени и характера танца. Постепенное увеличение силы и времени, изменения в динамике, ритмический элемент, неожиданные удары – все это ведет к окончательному разрешению конфликта, которое происходит на пятом этапе драматургии (заключение).

Когда мы говорим о применении законов драматургии при создании танцевальных номеров в драматической постановке, важно помнить: в театре существует определенный лимит для действия на сцене, и здесь не может быть шаблонов для пластических решений. Избежать их помогает музыка – один из важнейших компонентов хореографии в драме. Она опре-

деляет не только метрическую структуру танца, но очень часто и смысловое содержание пластических образов.

Создатель собственной актерской школы Ю. Завадский писал о важности музыки: «...музыкальное исполнение может быть очень точным, и тогда мы говорим: музыкальное, культурное исполнение, но творчески немощное. Вы чувствуете, что не осуществилась “внутренняя музыка”. Вы слышите только музыкальный покров, звучание нот, но там нет внутреннего смысла, внутренней сущности, которую должна выразить музыка» [1]. Когда режиссер использует музыку для формирования смысла спектакля, он привлекает композитора к совместному воплощению идеи, а затем работает с актерами. Такое сотрудничество при создании постановки необходимо еще и потому, что не все композиторы знакомы с принципами театрального искусства.

В практике подбора режиссером музыкальных композиций спектакля различаются четыре вида:

- музыка, иллюстрирующая содержание спектакля;
- музыка оригинальная;
- музыка контрастная;
- условно-психологическая музыка.

Под иллюстративной музыкой мы подразумеваем найденную или придуманную мелодию, которая сопровождает постановку, создавая лирическую атмосферу в определенные моменты спектакля, на фоне чего происходят те или иные события.

Гораздо сложнее создать оригинальную музыку, которая будет неотъемлемой частью спектакля. Такие композиции раскрывают смысл пьесы вместе с репликами актеров и передают психологическое состояние персонажей наряду с другими режиссерскими приемами.

Использование условно-психологической музыки в спектакле – самый простой из них. Он часто используется для изображения эмоций персонажа, но пояснительная музыка мешает понять глубину и суть пьесы, она снижает уровень языка драматурга.

Наибольший эмоциональный эффект производит контрастная музыка, построенная в противовес сценическому действию. В спектакле «Наш космос» звучат и белорусские народные песни, и музыка, специально написанная композитором.

Когда режиссер и хореограф начинают работать вместе, музыка либо уже написана, либо только задумана, потому что профессиональный хореограф может дать мыслям режиссера новый поворот, выстроить более четкие штрихи к образам, иногда придать спектаклю стройную структуру и сделать хореографию понятной для зрителей.

Спектакль начинается с того, что вороны мешают художнику создать шедевр. Плавно, с помощью танцевальных и пластических элементов (в сочетании с белорусской народной музыкой) действие перерастает в борьбу художника с птицами, которые в свою очередь просят помощи у своего «главы» – черного ворона. Обманом (показанным через пластический этюд) вороны забирают у художника эскизы и, негативно оценив картину, наказывают его за плохую работу. Но в решающий для художника момент появляется белый ворон и вступает в схватку с черным. Общая пластика сменяется элементами сценического боя и возвращается к танцевальным движениям.

Затем из так называемой нереальной истории персонажи перемещаются в реальный мир – вагон поезда. Там художник сталкивается с пассажирами, которые, не понимая его, начинают дразнить и забирают блокнот. Вернув блокнот, художник встречает свою первую любовь, с помощью подъемного устройства спустившуюся с небес на землю, и воздевает руку к небу, что пройдет рефреном через весь спектакль.

В постановке средствами выражения диалогов являются пластика и танец. Когда происходит ссора между родителями художника, движения становятся отрывистыми, ритмичными и все более хаотичными, что придает сцене драматизм и трагизм.

Подобная концепция становится возможной благодаря тесному сотрудничеству режиссера и хореографа: действие начинается с пластического эскиза, затем перерастает в танец персонажей, потом снова возвращается к пластике, то есть сочетает пластическую и танцевальную лексику.

Спектакль поставлен в основном на простой пластике, но для зрителя она внове, так как ритм и темп периодически меняются, включены и элементы из классической хореографии.

Подводя итоги, можно сказать, что сотрудничество режиссера, композитора и хореографа весьма плодотворно сказывается на белорусских танцевально-пластических спектаклях.

Чем разнообразнее сотрудничество в создании ткани спектакля разных профессионалов, тем зрелищнее делается постановка, глубже раскрываются персонажи, а также актеры получают шанс попробовать себя в новых ипостасях. Танцевальные фрагменты в драматическом спектакле должны быть органично связаны между собой, последующие должны следовать за предыдущими, дополняя и развивая их. Продолжительность и интенсивность танцевальной последовательности должна соответствовать основной идее спектакля. Театр способен совмещать в себе все виды искусства, синтезируя слагаемые «словесного текста пьесы, игрового текста, создаваемого актерами и режиссером, и текста живописно-музыкального и светового оформления» [2, с. 13], создавая единое произведение.

1. *Завадский, Ю. А.* Об искусстве театра [Электронный ресурс] / Ю. А. Завадский ; предисл. П. А. Маркова. – М. : ВТО, 1965. – 347 с. – Режим доступа: [http://teatr-lib.ru/Library/Zavadsky/ob\\_isk/#\\_Тoc283140266](http://teatr-lib.ru/Library/Zavadsky/ob_isk/#_Тoc283140266). – Дата доступа: 01.02.2023.

2. *Лотман, Ю. М.* Семиотика сцены / Ю. М. Лотман // Об искусстве. – СПб., 2005. – С. 596–598.

3. Проблемы синтеза в современной музыкальной культуре : сб. тр. Междунар. науч. конф. 11–15 апр. 2019 г., Ростов-на-Дону : в 3 т. – т. III / редкол.: А. В. Крылова (гл. ред.) [и др.]. – Ростов н/Д : Изд-во РГК им. С. В. Рахманинова, 2019. – 410 с.

4. *Станиславский, К. С.* Работа актера над собой / К. С. Станиславский. – М. : АСТ, 2018. – 672 с.

5. *Юберсфельд, А.* Школа зрителя. Читать театр II / А. Юберсфельд // Как всегда – об авангарде: Антология французского театрального авангарда / сост., пер. с фр., коммент. С. Исаева. – М. : Союзтеатр, 1992. – 288 с.