

УДК 792.3

ТЕАТРАЛИЗАЦИЯ В ПРОСТРАНСТВЕННО-ПЛАСТИЧЕСКОМ РЕШЕНИИ СПЕКТАКЛЯ: НА ПРИМЕРЕ ТВОРЧЕСКИХ ПОКАЗОВ СТУДЕНТОВ САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО ИНСТИТУТА КУЛЬТУРЫ

Соколов Д. Д.¹, Фотина Д. А.²

¹ Санкт-Петербургский государственный институт культуры, Дворцовая наб., д. 2–4, Санкт-Петербург, 191186, Россия.

² Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, ул. Зодчего Росси, д. 2, Санкт-Петербург, 191023, Россия.

В статье на примерах двух постановочных работ «Мцыри» (по мотивам одноименной поэмы М. Ю. Лермонтова) и «Облако в штанах» (по мотивам одноименной поэмы В. В. Маяковского) выявляются алгоритмы и механизмы работ по созданию сценической театрализации: разделение постановочного процесса на смысловые этапы, выявление художественных закономерностей основного текста, нахождение для них эквивалентов сценической выразительности, отбор лексического материала, формирование образов на основе интерпретации предлагаемых обстоятельств и художественных особенностей исходного текста и выбранной условности. Основной акцент сделан на пространственно-пластическое решение, хореографические особенности создания сценического образа и создание единой постановочной композиции, нахождение самостоятельной пластической лексики, которая рождает драматический образ в пространстве сцены.

В результате исследования авторы приходят к выводу, что создание пространственно-пластического решения спектакля – это программируемый процесс, сочетающий в себе рациональные расчеты, подчиняющие общей задаче эмоциональные потенциалы драматической и лексической форм.

Ключевые слова: театрализация, образ, конфликт, народно-сценический танец, современная хореография, стилизация танца, пластика, синтез искусств, ретрансляция, этнохудожественное наследие.

THEATRICALIZATION IN THE SPATIAL AND PLASTIC SOLUTION
OF THE PERFORMANCE: ON THE EXAMPLES OF CREATIVE
SCREENINGS OF STUDENTS OF THE ST. PETERSBURG STATE
INSTITUTE OF CULTURE

*Sokolov D. D.*¹, *Fotina D. A.*²

¹ Saint-Petersburg State Institute of Culture, 2–4, Dvortzovaya nab., Saint-Petersburg, 191186, Russian Federation.

² Vaganova Ballet Academy, Rossi St., 2, Saint-Petersburg, 191023, Russian Federation.

The article uses the example of two staged works *Mtsyri* (based on the poem of the same name by M. Y. Lermontov) and *Cloud in pants* (based on the poem of the same name by V. V. Mayakovsky) algorithms and mechanisms of work on the creation of stage theatricalization are revealed: the division of the staging process into semantic stages, the identification of artistic patterns of the main text, finding for them the equivalent of scenic expressiveness, the selection of lexical material, the formation of an image based on the interpretation of the proposed circumstances and artistic features of the source text and the chosen convention. The main emphasis is placed on the spatial-plastic solution, choreographic features of creating a stage image and creating a single staged composition, finding an independent plastic vocabulary that gives rise to a dramatic image in the space of the stage. As a result of the research, the authors come to the conclusion that the creation of a spatial-plastic solution of a performance is a programmable process combining rational calculations that subordinate emotional potentials to a common task in dramatic and lexical form.

Keywords: theatricalization, image, conflict, folk stage dance, modern choreography, stylization of dance, plastic, synthesis of arts, retransmission, ethnoartistic heritage.

Центром представленного исследования является процесс создания сценического действия на основе непредназначенных изначально для сценических комплексов материалов. Авторы считают необходимым дать определения двум возможным для этого механизмам и понятиям. Первый из них — инсценировка. А. В. Сергеев пишет в издании «Театральные термины и понятия: материалы к словарю»: «Переработка недраматургического литературного произведения для театра; пьеса, написанная по эпическому или лирическому произведению (произведениям). Приспособление в качестве литературной основы спектакля недраматического (в основном — прозаического) текста. Возникновение такого феномена может быть объяснено самой сутью существовавшей

театральной системы, видевшей себя продолжением литературного творчества драматурга и, следовательно, логоцентрической по сути. Ситуация, в которой театр “продолжал” литературу, неминуемо должна была привести к прорыву на сцену недраматических текстов. Технологически перевод прозы в драму выглядит весьма просто и конкретно: повествовательная форма заменяется диалогической. Однако в силу тождественности формы и содержания изменение первой предопределяет изменения второго. Между тем подавляющее большинство авторов инсценировок видели (и продолжают видеть) своей задачей сохранение для театра фабулы первоосновы и ее идейно-содержательного плана; в некоторых случаях прослеживается стремление сохранить поэтику литературного первоисточника» [1, с. 102].

Из сказанного становится очевидна логоцентричная ориентация самого способа, что для авторов постановок не является приемлемым, так как их поиски сценических решений сконцентрированы более вокруг действенной части спектакля. Отсюда возникает необходимость введения второго ключевого понятия театрализации. Э. В. Вершковский считает, что театрализация — это «творческий способ приведения сценария к художественной образной форме представления через систему изобразительных, выразительных и иносказательных средств в сценическом пространстве» [2, с. 8]. Этот способ создания сценического действия на основе недраматургического материала и лег в основу описываемых далее постановок и стал предметом исследования авторов.

Театрализация как поиск актуальных способов выражения смыслов в современном сценическом пространстве — важнейший процесс, позволяющий решить целый спектр задач, традиционно встающих перед постановщиками всех без исключения сценических жанров. Некоторые из этих задач:

- освоение способов переработки исходного материала, изначально не предназначенного для постановки;
- практическое применение различных техник и выразительных средств для создания творческого синтеза;
- обогащение образной палитры за счет выхода за границы выразительности моно-жанров;
- освоение материала с учетом анализа потенциальной аудитории;
- освоение способов разработки материала максимально близкого аудитории по контексту, а значит, более эффективного для восприятия общего постановочного решения.

Мы определяем процесс театрализации как нахождение сценического эквивалента для материала, изначально для сцены не предназначенного. Под «нахождением эквивалента» следует понимать попытку создания уникального образа того или иного предмета или явления в пространстве сцены и при помощи средств сценической выразительности. Процесс этот имеет несколько

этапов и отличается от прямой инсценировки тем, что в своей основе имеет не прямое перенесение в пространство чего бы то ни было, а опосредованное.

Первым этапом является анализ, цель которого — выявление сути самого предмета и явления; философское, эмоциональное, этического и эстетическое его осмысление. Лишь после этого следует приступать к поиску той системы условности (приемов сценической реализации), которая позволит автору воплотить уже не сам предмет, а его нравственно-эмоциональный «слепок», созданный средствами, присущими сцене. «Художественной культуре присуща такая условность, через которую правдиво и глубоко отражается действительность, и чужда условность, являющаяся самоцелью и зачеркивающая содержание. Это означает наличие в художественном образе объективного и субъективного, изобразительного и выразительного, общего и единичного», — считает Э. В. Вершковский [3, с. 88].

Также необходимо отметить, что лексико-пластический материал, созданный для реализации сценических и постановочных задач, с учетом всего его разнообразия и направленности, способен передать субъективную образную структуру, отражающую на сцене вполне объективные процессы. Пластическое решение спектакля придает представлению более яркую и эмоциональную форму, влияет на композиционно-динамический рисунок общего действия. К. С. Станиславский отмечал, что хорошее движение на сцене не есть некая абстрактно существующая красота, пластичность, изящество, ловкость вообще, а физическое действие, логическое, последовательное и целенаправленное по смыслу, экономичное и точное по качеству исполнения [4, с. 112].

Представленная работа — обобщение постановочного опыта авторов в рамках учебного процесса, рассказ о реализации творческих учебных постановок с воспитанниками Санкт-Петербургского государственного института культуры в мастерской Дмитрия Соколова¹. В рамках учебного процесса инструмент современной театрализации намеренно использовался для сценического воплощения исходного поэтического материала — поэм М. Ю. Лермонтова «Мцыри» и В. В. Маяковского «Облако в штанах», по структуре своей не предполагающего возможности прямой инсценировки.

Цели постановочной работы на конкретных примерах:

- выявить закономерные и необходимые для процесса сценической театрализации элементы и этапы формирования художественного замысла;
- описать необходимый алгоритм отбора средств сценической выразительности для оптимальной реализации постановочного замысла;

¹ Мастерская Дмитрия Соколова является структурным подразделением кафедры режиссуры театрализованных представлений и праздников Санкт-Петербургского государственного института культуры.

- отобрать необходимый для создания образной выразительности спектаклей лексический материал;

- стилизовать народно-сценическую, бытовую хореографию для создания универсального пластического языка с учетом формата сценического существования, объединяющего для исполнителей пластику, работу с реквизитом, сценографию, слово и пр.;

- проследить процесс формирования художественного образа от этапа отбора предлагаемых обстоятельств и выбора системы условности до формирования главного художественного образа.

Приступая к постановке на основе поэмы М. Ю. Лермонтова «Мцыри», учитывая ее притчевый и внебытовой характер, стилистические особенности, тяготеющие к романтизации и идеализации героя, свойственные творчеству поэта, авторы изначально ставили перед собой следующие постановочные задачи: создание общего сценического пространства, позволяющего подчеркнуть внебытовой, но вместе с тем общечеловеческий характер действия; стилистического, мизансценического и, как следствие, обособленного образного разделения частей поэмы (для визуальной наглядности и возможности действенного их противопоставления); нахождения общего постановочного решения, лежащего вне поля вербальности, но, вместе с тем, не идущего в разрез с исходным материалом и идеями М. Ю. Лермонтова.

Сюжет поэмы строится на рассказе молодого послушника о том, как он сбежал из монастыря и провел три дня на свободе, плутая и ходя кругами вокруг обители, так и не найдя настоящего пути на свободу. Физическое хождение по кругу стало первой предпосылкой для сценического решения. Цикличность жизни монастыря, постоянное включение всех его жителей в череду повторяющихся действий, которое предстояло показать в одной из частей представления, стало вторым элементом, составляющим пространственное решение. С самого начала в качестве противопоставления жизни в монастыре авторы задумали реализовать на сцене вольную жизнь кавказского селения — того самого, из которого был родом главный герой. Здесь тоже явно прослеживается сезонная и возрастная цикличность: вся жизнь селения — цепь повторяющихся действий, связанных с аграрным календарем или циклом традиций и обрядов, сопровождающих человека от рождения и до самой смерти. В итоге анализ всех исходных плоскостей действия привел авторов к мысли о необходимости создания внутри сценического пространства некой циклической формы. Следующее решение родилось из соображений сценической целесообразности: полноценно и одновременно круговое действие зритель может рассмотреть, если оно представлено сразу со всех сторон. Отсюда пришло постановочное решение, связанное с рассадкой зрителя по кругу и организацией действия внутри этого круга с намеренной цикличностью и равноправием

восприятия с любой точки просмотра. Подобное решение стало первым шагом к общей театрализации пространства, смысл которой в том, что и конкретный сюжет, и вся наша жизнь цикличны: зритель видит не только действие, но и других зрителей, наблюдающих за действием и включенных в общее зрительное поле; а значит, зритель видит и себя, включенным в этот жизненный круговорот.

Для реализации общего замысла представления авторы разделили действие на три принципиально разных пространства.

1. *Пространство монастыря* — сдержанный в эмоциях, скорбный, молитвенный мир, лишенный всех излишеств, обитатели которого, подчиняясь логике своего движения по кругу, день за днем несут свой крест. В решении спектакля это была буквально прямая метафора: было решено использовать в качестве основного элемента для сценической трансформации большие грубо оструганные доски, которые участники сцены сначала тащили на себе, а затем складывали из них стены монастыря, перегородки келий, алтарь и даже гроб. Многократное повторение манипуляций с тяжелым реквизитом создавало атмосферу сосредоточенного погружения в служение. Пластика актеров основывается на общем скользящем ходе, переходах из позы в позу; на спины «водружен» реквизит, заставляющий слегка согнуть корпус вперед, а подбородок опустить вниз. Все это символизирует бытность монахов. Артисты двигаются медленно, ритмично, синхронно, в отличие от главного героя, который ни разу в начале сцены не принял коленопреклоненного положения. Рисунок танца состоит из линий, перестроения в колонны, преобразований последних в круг, с главным героем в центре.

2. *Пространство вольной жизни* — мир, полный радости и счастья, светлый и праздничный, но в то же время опасный, где есть место любимым эмоциям (восторженным, скорбным...); мир, разнообразный в своих проявлениях. Здесь также использовались доски, но в ином качестве — как столбы для отметки роста рождающихся и взрослеющих детей, как подпорки для растущего винограда и подвесы для младенческих колыбелей, как символ столов и скамей для пира.

Такой разнообразный мир требовал совершенно иного пространственно-пластического решения. Лексический материал, положенный в основу хореографического текста спектакля, базируется на национальном народно-сценическом грузинском танце. Полифоническая структура музыкального материала грузинской народной музыки находит свое отражение в постановке. Музыка в представлении, по мнению Никитина, эмоциональна: это — лирическая женская песня; военный, призывающий к действию, клич; молитва [5, с. 30]. Зрителю представляется символичное, пластически реализованное «колесо жизни» (Борзов А. А.) [6, с. 52]. Вокально-хореографическая композиция

погружает пришедшего на спектакль в атмосферу маленькой грузинской деревушки. Балетмейстер спектакля стилизует народную (грузинскую) лексику, благодаря чему появляется возможность окунуться в национальный колорит, погрузиться в предлагаемые обстоятельства действия и, вместе с тем, ощутить в действе на сцене отголоски современности. По мнению Мусиной, с учетом сформировавшейся национальной, народной пластики, танец строится на фундаментальных для традиций движений рук, корпуса, основного шага [7, с. 197–204].

Хореографический текст возникает в соответствии с образом существования героев в предлагаемых обстоятельствах. При «стилизации танца перед хореографом стоит задача создания самых разнообразных форм народного танца, ... [которые. — Д. Ф.] должны быть созвучны нашему времени» [8, с. 120]. В основу лексики театрализованного представления вписан ход по кругу «свла» (груз. — სვლა) — неотъемлемая часть грузинского танца как мужского, так и женского [9, с. 37]. Здесь исполнительницы делают шаг вперед с пятки на всю ступню, затем два коротких шага, проскальзывая на полупальцах, плавно и ритмично выстраиваются в круг на сценической площадке. В руках они несут барабаны. В контексте спектакля барабан — еще один символ и инструмент театрализации (барабаны — это и стук материнского сердца, и сигнал к войне, и родившийся ребенок). Движения танцовщиц отдаленно напоминают женский танец самаия, исполняющийся тремя солистками. Корни его уходят в языческие времена. Известно, что он посвящался царице Тамаре [9, с. 134]. На основе этого лексического материала хореограф создает образ женщины-прародительницы, готовой подарить миру новую жизнь. Музыкальные мотивы лирического и величественного танца самаия сменяются повышением темпа танца мтиулури, исполняющегося чаще всего поселенцами грузинских гор. Во время танца мужчины показывают, как осваивают новые земли и оберегают честь девушек.

Женщины также показывают силу характера и то, что они достойны быть около своих темпераментных мужчин. Музыка достаточно быстрая и ритмичная, основной ход приобретает более резкую фактуру: переход из позиции в позицию происходит за счет высокого подъема на полупальцы. В этой части между артистами образуются дуэты, основу которых составляет стилизация лексики танца картули (грузинский танец, исполняющийся на свадьбе). Девушка очень плавно и изящно делает поворот на месте, опустив взор: партнер находится за ее спиной, дублируя женский рисунок танца. Движения рук мужчины символизируют размах крыльев горного орла. Во время танца партнеры не прикасаются друг к другу. Этот танец символизирует соединение женского и мужского начала, преемственность традиций и продолжение рода (об этом: [9, с. 115]).

Основным рисунком танца остается круг, внутри которого образуется еще один. Во внешний круг выходят девушки, их основной ход становится более жестким: используются приставные шаги накрест, переходы со всей стопы на пятку открытой ноги; руки подняты вверх, двигаются из стороны в сторону, напоминают колышущиеся на ветру кроны горных деревьев. Пластика движений исполнителей из внутреннего круга — это движения женского лирического танца нарнари (об этом: [9, с. 156]). Танцовщицы берутся за руки, поднимаются на высокие полупальцы и идут по кругу. Молодые люди, находящиеся во внутреннем круге, выходят из него, преобразуя общий рисунок танца, разбивая его таким образом на один внешний и два внутренних круга. У каждого из кругов — свой лексический текст. Движения рук исполнительниц, находящихся во внешнем круге, плавные, руки поднимаются вверх по очереди и через круговые аккуратные ронды кистей также по очереди опускаются вниз: так виноградная лоза стремится к солнцу и гроздьями ягод (будущим вином) тянется к земле. Продолжая держать в ногах основной ход, исполнительницы меняют движения рук; теперь внимание зрителей переключается на сбор урожая.

Мужчины, образовавшие средний круг, двигаются по линии рисунка танца широкими выпадами; в руках у них доски. Пластика напоминает движения плуга во время вспахивания земли.

Девушки, танцевавшие во внутреннем круге, меняются местами с юношами. Исполнители вновь соединяются в пары, берутся за руки, мужчины покрывают головы женщин платками. Каждая из танцовщиц внешнего круга по очереди подходит к вновь образовавшимся парам. Этот рисунок повторяется еще несколько раз со сменой участников внутри трио. Основной ход и рисунок танца остается прежним. На примере этой пластико-хореографической композиции постановщик показал, как создаются образы цикличности жизни, смены поколений.

Эмоциональный настрой музыки далее меняется, ведущим инструментом становится барабан, в отличие от предыдущей части, где солировали мелодично играющие струнные.

Все танцовщицы оказываются внутри плотного кольца исполнителей-мужчин, танцующих хоруми — танец воинов (об этом: [9, с. 110]). Хоруми рассказывает зрителю о борьбе грузинского народа за независимость. Танцоры-воины своими движениями имитируют подготовку к сражению, применяя элементы боевой техники [9, с. 189]. Танцовщики двигаются по кругу через широкие выпады на одно колено и переходы через вторую позицию ног. Во время исполнения мужчины бьют одной рукой в барабан, создавая этим свой собственный ритм для движения, отличный от ритма музыкального сопровождения.

3. *Пространство воспоминаний и рефлексий главного героя* — это мир, наполненный лишь легкими намеками на былое существование, похожий на легкое дуновение ветра, лишь на мгновение принесшего давно забытые звуки, запахи и ощущения.

Для создания этого пространства требовалось принципиально иная работа с трансформирующимися деталями (здесь доски уступили место легким, летящим тканям и платкам), иным виделось и пластическое решение. Хореограф задействует в этой картине только девушек. Их движения плавные и легкие, напоминают хоровод. Артистки движутся по кругу, перестраиваются в две линии, осуществляют смену рисунка через дозадю. Основа перестроения — тройной шаг. Руки плавно переходят из подготовительной позиции в третью, корпус наклоняется вперед и назад, создавая ощущение легкости и полета.

В циклическом чередовании этих трех пространств был показан не только ход жизни человека, но и его попытки совместить внешнюю свободу с внутренней гармонией. Авторы хотели передать метания человека между реальным настоящим и чем-то эфемерным, существующим лишь в воображении или памяти. Взаимопроникновение этих миров, выраженное посредством пластического решения (инструмента театрализации), конкуренция этих миров за право стать тем кругом, в который войдет и останется герой, — вот что стало основой всего представления.

Сам сюжет поэмы, само философское обоснование романтизма предполагало отказ от реальных и материальных пространств и выход в другой, идеальный, нематериальный мир, существования мыслей главного героя, прошедшего жизнь в чуждом ему порядке монастыря и уже не готового к вольной и настоящей жизни. Пространство мира воспоминаний поглощало героя, как и всех находящихся на сцене.

Вторая работа, на примере которой мы обращаемся в поисках алгоритма театрализации, — поэма В. В. Маяковского «Облако в штанах». Как известно, эта поэма была попыткой молодого еще поэта философски осмыслить весь окружающий его мир, в котором исходной точкой В. В. Маяковский выбирает для себя любовь, а точнее, момент, когда он принимает решение от любви отказаться. После анализа поэмы авторы приняли решения в постановке следовать следующим утверждениям: «Мир без любви неполноценен»; «Без любви невозможны благие свершения»; «Без любви нет возможности ни создавать стихи, ни вершить судьбы мира»; «Без любви само существование мира поставлено под вопрос».

Четырехчастная структура поэмы по замыслу авторов спектакля позволила поэтапно раскрывать зрителю смысл перечисленных утверждений, отвергая, тем самым, мир без любви. Принципиальным пространственным и сценографическим решением стала специальная подвижная ширма с натянутыми

эластичными полосами, плотно примыкающими друг к другу, позволяющими исполнителям осуществлять сквозной проход через декорацию в любом ее месте. Работа с ширмой позволила для каждой новой части спектакля выстраивать свое уникальное пространство, нетривиальным образом обеспечивать выход и уход персонажей, а также акцентировать внимание зрителей на отдельных фрагментах действия.

На глазах у зрителя герой раз за разом отказывается от какой-либо значимой части себя самого, что показывает его расчеловечивание.

В первой части герой «отказывался от своих нервов». Декорация, составленная углом, изображала комнату героя. Он был один, но сквозь стены просачивались, буквально ожившие, его переживания, страдания, неуверенность и страх. Здесь хореограф создает три плана общего рисунка танца. На первом плане мы наблюдаем технику, основывающуюся на contemporary dance [10, с. 77–96], исполняющейся в партере. Артисты в своих пластических «высказываниях» чередуют смену темпа и ритма. Резкие переходы от острых линий перемежаются с плавными. Этот прием используется для создания образа рисунка картинка кардиограммы. Танцовщики, находящиеся в среднем плане композиции, двигаются без изменения ритма своей пластики в такт музыкальному аккомпанементу. Основной базой для комбинаций является стилизованный танец джаз-модерн [11, с. 245] с его четко простроенными линиями, шириной движений рук, переходами из позиции в позицию, резкими разворотами корпуса. Артисты на среднем плане практически не передвигаются по сцене. Они исполняют комбинации на месте, обступив главного героя. Исполнители на третьем плане композиции находятся выше остальных участников эпизода. Они работают с декорациями, создают визуально-читаемые образы: руки, манящие к себе главного героя, через движения пантомимы превращаются в крест.

Вторая часть спектакля соответствует второй части поэмы. Речь идет о взаимоотношениях человека и общества. Здесь герой сознательно отказывался от своей души. По мнению авторов, отказавшись от любви, а вслед за этим и от души, герой (поэт) не может рассчитывать на подлинно великие человеческие деяния. Ведомая им толпа без сердца и души способна лишь на низменные и бытовые желанья, ее путь грязен и кровав. Здесь декорационное пространство раскрывалось, открывая через арки-провалы всю глубину сцены. Все поступки героя, начатые в его пространстве, находили прямое продолжение в большом мире за стеной. Прием, который использовал хореограф в первой части, связанной с «нервами» и отказом от них, для работы с исполнителями на авансцене становится основой пластики для толпы поэтов. Но теперь из движенческого поведения артистов совершенно исчезает возможность замедления ритма, наоборот, общий ритм приобретает маршевую структуру,

темп исполнения постепенно увеличивается. Артисты, до этого работающие исключительно в партере, встают на ноги, выстраиваются клином. Движения ног — шаги из второй выворотной позиции во вторую с акцентом в пол на каждую вторую долю такта. Благодаря такому пластическому построению рисунка танца и лексики создается образ взаимодействия героя и толпы (людей, уже не подчиняющихся его воле).

Третья часть поэмы посвящается поэтической славе. По мнению авторов, человек, лишенный любви и души, не может воспользоваться и насладиться заслуженной им славой. Он вызывает только насмешки. Герой здесь оказывается в самом центре божественного веселья, где толпа готова увлечься любым, даже самым сомнительным поэтом, петь ему и рукоплескать. Она не хочет замечать Гения, чем доводит героя до иступления, зависти, ругательства, отчаяния и даже попытки самоубийства. Сценографическое решение этого фрагмента — сужение пространства от широкого раскрытия ширмы, до ее схлопывания в узкую щель. Герою в нем просто нет места; «ширма» выдавливает его наружу, фактически толкая на самоубийство.

Основой пластики движения артистов становится танец, популярный в 20-е годы XX века, — блэк-боттом (Black-Bottom). В основном, блэк-боттом был сольным танцем, однако, его можно было исполнять и напротив своего партнера или в группах [12, с. 89–90]. Танец состоит из ударов ногами, прыжков назад и вперед, топтания, вращения бедрами и многого другого. Руки при этом, как и в чарльстоне, поддаются общей волне танца. Однако в отличие от чарльстона в сольном исполнении движения блэк-боттома энергичнее, а в его репертуаре больше веселых форм [13, с. 110–111]. На основе стилизации движений танца блэк-боттом создается пластика третьей части. Движения артистов свободные, развязные, сексуальные. Корпус и руки переходят из положения в положение через широкие ронды, ноги отстукивают ритм музыкального сопровождения. За счет всего этого создается атмосфера ресторана или артистического кабаре начала XX века.

Заключительная часть была посвящена устройству мира. Лексическим материалом для этой части стал танец танго. Хореограф создает условный дуэт между главным героем и «женщинами», таким образом преобразовывая структуру парного танца. Танго — танец страсти, переплетения энергий, проявления высшей степени интереса партнеров друг к другу [14, с. 518]. Мужчина в танго ведет, создавая танцевальный рисунок, а женщина следует за ним, интерпретируя и украшая его шаги. Танго — драматичный танец. Его иногда называют «любовью на 5 минут» [14, с. 148]. В интерпретации хореографического текста танго, представленного в четвертой части, основной лексикой наделяются танцовщицы. Единственному мужчине (главному герою) остается лишь отстраняться от девушек. Движения исполнительниц — плавные, скользящие

по полу комбинации шагов, ронды ногами, резкие повороты, широкие движения руками, переходы из позу в позу через паузы. Девушки, поочередно выходящие из-за кулис, обступают главного героя, двигаются по кругу, все плотнее и плотнее сжимая кольцо вокруг него. Это происходит до тех пор, пока масса не «поглощает» исполнителя. Главный герой исчезает под натиском навязанной ему излишней страстности и похоти. Он, раздираемый страстями, буквально обнажается, оставаясь бестелесно голым перед лицом любви, от которой он отказался. За неимением возможности обратиться еще к кому-нибудь (ведь все остальное в его мире просто исчезло) герой молится и требует у нее что-то. Для создания этого эпизода хореограф использует приемы акробатики и брейкданса (Breakdance) [13, с. 14] исключительно в партере. Таким образом сложность выполняемых главным героем элементов увеличивается, за счет чего достигается образное соответствие внутреннему состоянию персонажа. Каждое его стелание, каждое обращение (возможно, к Высшим силам) даются ему через суровую физику тела. Необходимо отметить, что все переходы, выстроенные по принципу зигзага от «божественного» к последующим образам, осуществляются через партерные слайды, перекаты, кувырки. Не получив ответа, герой идет дальше. Декорационная конструкция представляет сплошной стеной мира, которую он пытается сломать или пройти, а затем просто обрушает, оказываясь в совершенной пустоте голый и без каких-либо признаков внешнего присутствия мира. Артист, буквально сжимаясь в этой звенящей пустоте, собирает свое тело в позу эмбриона, максимально пытаясь уйти от проблем внешнего мира, раствориться в пространстве, садится на середине сцены и исчезает по причине подъема декорации.

Так, через работу с пространством сцены и разнохарактерные пластические решения авторами были достигнуты заявленные цели визуализации превращения полноценного человека, отказывающегося от любви, в деградирующее ничтожество, показ бессмысленности любых дерзаний и начинаний в отсутствии любви и, наконец, исчезновения физического мира при условии изъятия из него любви.

Театрализация — как путь выражения смыслов через нахождение в сценическом пространстве максимально-точно реализующих их выразительных средств — чрезвычайно мощный и точный инструмент психоэмоционального воздействия на зрителя. Причина этого, как видится авторам, таится в осознанном и программируемом, направленном воздействии на зрителя самостоятельных видов искусства (уже несущих в себе сильнейший художественный и эмоциональный заряд). Речь идет о соподчинении средств сценической выразительности, их драматической и драматургической структуризации, соединении в пространстве сцены стихийной эмоциональности и рациональной, направленной точно в цель, драматургической прагматичности.

Нахождение самостоятельной пластической лексики, которая перерождается в эмоциональную стихию, как нельзя лучше подходит для выражения драматического прагматизма, если он рационально встроен при помощи театрализации в нужную схему.

ЛИТЕРАТУРА

1. Театральные термины и понятия: материалы к словарю / А. П. Варламова и др. СПб.: РИИИ, 2005. Вып. 1. 250 с.
2. *Вершковский Э. В.* Режиссура театрализованных представлений. СПб.: Нестор-История, 2017. 98 с.
3. *Станиславский К. С.* Работа актера над собой. М.: Искусство, 1989. Ч. 1. Работа над собой в творческом процессе переживания. Дневник ученика. 511 с.
4. *Никитин В. Ю.* Современный танец или contemporary dance? // Academia: Танец. Музыка. Театр. Образование. 2016. № 4. С. 27–30.
5. *Борзов А. А.* Танцы разных народов СССР. М.: ГИТИС, 1988. 86 с.
6. *Мусина Н. Д.* Стилизация народного танца как способ ретрансляции этнохудожественного хореографического наследия в современность // ЮНЕСКО: стратегия развития культуры, науки и образования в контексте нового гуманизма: мат-лы Международ. науч.-практ. конф. Казань: КАЗГИК, 2016. С. 197–200.
7. *Карпенко В. Н.* Народный танец как древнейший вид искусства // Интеграция наук. Белгород: БГИИК, 2017. № 5 (9). С. 118–120.
8. *Джавишвили Д. Л.* Грузинские народные танцы. Тбилиси: Сабчота Сакартвело, 1958. 279 с.
9. *Никитин В. Ю.* Модерн-джаз танец: История. Методика. Практика. М.: ГИТИС, 2000. 438 с.
10. *Kantor M., Maslon L.* Broadway: American Musical. New York: Bulfinch Press, 2004. 205 p.
11. *Stearns M. W., Stearns G.* Jazz Dance: A History of American Folk Dance. Da Capo Press, 1988. 150 p.
12. *Castro D. S.* The Argentine tango as social history: The soul of the people. NY Press., 1991. 579 p.
13. *Драгилёв Д.* Лабиринты русского танго. СПб: Алетейя, 2008. 168 с.
14. *Spady J. G.* The Global & Cipa: Hip Hop Culture and Consciousness. Philadelphia: Black History Museum Press, 2006. 341 p.

REFERENCES

1. Teatral'nye terminy i ponyatiya: materialy k slovaryu / A. P. Varlamova i dr. SPb.: RIII, 2005. Vyp. 1. 250 s.

2. *Vershkovskij E. V.* Rezhissura teatralizovannyh predstavlenij. SPb.: Nestor-Istoriya, 2017. 98 s.
3. *Stanislavskij K. S.* Rabota aktera nad soboj. M.: Iskusstvo, 1989. Ch. 1. Rabota nad soboj v tvorcheskom processe perezhivaniya. Dnevnik uchenika. 511 s.
4. *Nikitin V. Yu.* Sovremennyy tanec ili contemporary dance? // Academia: Tanec. Muzyka. Teatr. Obrazovanie. 2016. № 4. S. 27–30.
5. *Borzov A. A.* Tancy raznyh narodov SSSR. M.: GITIS, 1988. 86 s.
6. *Musina N. D.* Stilizaciya narodnogo tanca kak sposob retranslyacii etnohudozhestvennogo horeograficheskogo naslediya v sovremennost' // YUNESKO: strategiya razvitiya kul'tury, nauki i obrazovaniya v kontekste novogo gumanizma: matly Mezhdunarod. nauch.-prakt. konf. Kazan': KAZGIK, 2016. S. 197–200.
7. *Karpenko V. N.* Narodnyj tanec kak drevnejshij vid iskusstva // Integraciya nauk. Belgorod: BGIK, 2017. № 5 (9). S. 118–120.
8. *Dzhavishvili D. L.* Gruzinskie narodnye tancy. Tbilisi: Sabchota Sakartvelo, 1958. 279 s.
9. *Nikitin V. Yu.* Modern-dzhaz tanec: Istoriya. Metodika. Praktika. M.: GITIS, 2000. 438 s.
10. *Kantor M., Maslon L.* Broadway: American Musical. New York: Bulfinch Press, 2004. 205 p.
11. *Stearns M. W., Stearns G.* Jazz Dance: A History of American Folk Dance. Da Capo Press, 1988. 150 p.
12. *Castro D. S.* The Argentine tango as social history: The soul of the people. NY Press., 1991. 579 p.
13. *Dragilyov D.* Labirinty russkogo tango. SPb: Aletejya, 2008. 168 s.
14. *Spady J. G.* The Global & Cipa: Hip Hop Culture and Consciousness. Philadelphia: Black History Museum Press, 2006. 341 p.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Соколов Д. Д. — доц.; proshow@mail.ru
Фотина Д. А. — аспирант; moonr_87@mail.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHORS

Sokolov D. D. — Ass. Prof.; proshow@mail.ru
Fotina D. A. — Postgraduate Student; moonr_87@mail.ru