

*На правах рукописи*



**Зыков Алексей Иванович**

**ДИНАМИКА ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПРОЦЕССОВ  
В ТЕАТРАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ:  
ПЛАСТИКА И ТАНЕЦ В СТРУКТУРЕ СОВРЕМЕННОГО  
РОССИЙСКОГО ДРАМАТИЧЕСКОГО СПЕКТАКЛЯ**

17.00.09 – Теория и история искусства

Автореферат диссертации на соискание учёной степени  
кандидата искусствоведения

Саратов – 2015

Работа выполнена в ФГБОУ ВО  
«Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова»

**Научный руководитель:**

**Девятайкина Нина Ивановна**  
доктор исторических наук, профессор,  
ФГБОУ ВО «Саратовская государственная  
консерватория имени Л.В. Собинова»,  
профессор кафедры гуманитарных дисциплин.

**Официальные оппоненты:**

**Шалимова Нина Алексеевна,**  
доктор искусствоведения, профессор,  
ФГБОУ ВПО «Российский университет  
театрального искусства – ГИТИС»,  
профессор кафедры истории театра России

**Янкина (Булатова) Ирина Леонидовна**  
кандидат искусствоведения, доцент,  
ЧОУ ВО «Институт телевидения,  
бизнеса и дизайна»,  
доцент кафедры режиссуры.

**Ведущая организация:**

НОУ ВПО «Санкт-Петербургский  
Гуманитарный университет профсоюзов»

Защита состоится 13 октября 2015 года в 12-00 на заседании диссертационного совета Д 210.032.01 в Саратовской государственной консерватории имени Л.В. Собинова по адресу: 410012, Саратов, просп. им. Кирова С.М., д. 1.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Саратовской государственной консерватории имени Л.В. Собинова. Автореферат помещен на сайте ВАК Минобрнауки РФ (<http://vak.ed.gov.ru>) и на сайте ФГБОУ ВО «Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова» (<http://www.sarcons.ru>).

Автореферат разослан 9 сентября 2015 года

**Учёный секретарь**  
**диссертационного совета**  
**доктор искусствоведения, доцент**

**А.Л. Хохлова**

## ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Театр в развитии культуры давно представляет один из классических, универсальных, видов искусства, способных в равной степени представлять как академическую традицию, так и новаторские поиски. Наиболее интересные тенденции прорисовываются при рассмотрении динамики художественных процессов, порождающих при пересечении нового и традиционного богатые и современные эстетические и художественно-образные контексты.

Драматический отечественный театр всегда особенно властно притягивал к себе зрителя и удерживал его именно тем, что активно менялся сам. Если обозначить динамику последних десятилетий, то драматическое искусство шло в русле общих синкретических тенденций развития искусства этого периода, в том числе – в области пластических идей и пространственных построений. Динамика движения в сторону невербальных средств выражения художественных смыслов обозначилась как культурно-явленный момент с 1970-1980 гг. и обрела активные темпы с конца 1990-х-начала 2000-х гг. Выявилась и ещё одна важная сторона: современный российский зритель всё больше эмоционально и эстетически тяготеет к театру, который воздействует через *визуальное не меньше, чем через вербальное*.

**Актуальность исследования** определяется всё возрастающим значением феномена визуальности и синкретичности в современном пространстве повседневной культуры и разных видах искусства. Пластика и танец всё настойчивее заявляют о себе как о важной составляющей общей динамики художественных процессов, идущих в русском драматическом театре, художественных экспериментов на сцене, при создании сценариев, работе актёрских составов, режиссёров и постановщиков. На почве пластики и танца происходит вбрасывание в спектакль социально-культурных интриг, актуальных общественных символов и смыслов, взаимопроникновение классических и новаторских эстетических принципов, формирование новых «языков», т.е. всего того, что и обуславливает динамику художественного процесса, определённые её закономерности. К этому добавляется трансформация образной сферы

театрального искусства, спектакля, в которой актуализируются стремление к психологизму, невербальному диалогу, передаче невербальными средствами внутреннего состояния героя, его социального поведения, переходам из прошлого в настоящее и возвращениям из настоящего в прошлое, сосуществованиям в разных временах и пространствах. Многие из этих явлений так или иначе начинают включаться ныне в проблемное поле искусствоведческих исследований, но специально и системно пока не рассматриваются, а целый ряд вопросов ещё не нашёл там места. Всё это вместе и обуславливает *актуальность данного исследования*, обозначает его системный характер и научно-практическое значение. Рассмотрение динамики художественного процесса в театральном искусстве через материал пластики и танца, в контексте общего развития его образности и языков, содержательного наполнения спектакля напрямую вбирает в себя эту актуальность и определяет смысловой формат работы.

### ***Степень разработанности проблемы.***

Теоретической базой изучения вопросов, поднятых в диссертации и связанных с художественными процессами в российском искусстве, стали комплексные исследовательские работы второй половины XX – начала XXI века Е.В. Назайкинского, Г.-Г. Гадамера, М.М. Молодцовой, Б.И. Зингермана, Ю. Кристевой, Ю.М. Барбоя, И.Н. Губановой, А.И. Демченко, Д.И. Варламова, А.В. Бартошевича, Н.А. Шалимовой, Т.С. Злотниковой, М.Г. Скорняковой, В.В. Тарасенко, В.В. Фещенко и др.

Вопросы теории художественных процессов, драматического искусства от действия, композиции и жанра до проблем сценического воплощения, а также теоретические и исторические аспекты хореографического искусства давно и успешно исследует автор фундаментальных трудов Д.Н. Катышева (1970-даныне). Концепция её работ основывается на том, что драма и балет обнаруживают единые закономерности динамики их художественных процессов и тесно переплетаются друг с другом.

Разные стороны театральных художественных процессов остаются в составе проблематики диссертационных трудов, защищённых в последнее

десятилетие (П.Б. Богданова, И.Л. Булатова (Янкина), А.А. Кириллов, Р.В. Колосов, Н.В. Пименова и др.). Они исследуют режиссёрские и актёрские поиски выразительных средств, разные сценические пространства (большие и малые сцены), моноспектакли и спектакли с большим числом исполнителей. В рамках своих научных сюжетов они не обходят вниманием и динамику развития танцевально-пластических средств выразительности.

Работы А.В. Арустамян (1999), Г. Томаса (2003), Е.В. Романовой (2004), О.Г Ревзиной (2004), Т.А. Григорьянц (2006), В.П. Зинченко (2008), Н.Ю. Степановой (2010), Н.В. Курюмовой (2011), В.А. Алесенковой (2011), Г.Е. Крейдлина (2011), Е.Е. Кузиной (2012) направлены на исследование функционирования жеста в культуре и сценическом искусстве, семиотики пластической культуры, возможностей применения подходов лингвистики, значимости танца как языка в тексте культуры, места символа в театральной практике, выявление культурно-исторических моделей телесности в современном танце. Они позволяют более чётко представить общие художественные процессы и контексты интересующей нас проблематики. Диссертации Н.В. Атитановой (2000), Е.В. Аверьяновой (2006), А.А. Меланьина (2010), монография М.Е. Валукина (2007) обращены к изучению языковых особенностей танца, специфики хореографического мышления, теоретических смыслов некоторых понятий, возможности синтеза с другими искусствами, исследованию методов анализа танцевальных движений. Рассматриваемые в них аспекты находятся за рамками художественных процессов драматического театра, но позволяют проецировать особенности феноменологии танцевального искусства в условия театральной пластики.

Общие проблемы анализа танцевально-пластической составляющей драматического театра имеют давние традиции разработки; в контексте изучения театрального искусства и историко-культурной динамики его развития они затрагиваются в трудах С.С. Мокульского (1939), Б.В. Варнеке (1940), А.К. Дживелегова (1940-1950), Г.Н. Бояджиева (1940-е), А.Д. Павленко (2006), В.Ю. Силюнаса (2012). Эти работы специально не рассматривают пластику и танец, закономерности их динамики в рамках художественных процессов,

идущих именно в драматическом искусстве, но позволяют получить представление об их роли на разных этапах развития театрального искусства. Значительным дополнением к ним были в разные десятилетия труды А.А. Румнева (1964), Г.Н. Добровольской (1975), И.Г. Рутберга (1981), Т.Ю. Смирнягиной (2005) и др., посвящённые историческим и иным аспектам развития танцевально-пластического искусства (танца, пантомимы, балета). Данные труды уделяют внимание и проблематике пластики и танца на драматической сцене.

Тема пластики и танца в рамках драматического искусства также имеет место в интересующей нас литературе по проблемам театра. Но труды такого рода либо рассматривают пластику и танец с позиции особенностей воспитания актёра (Х.Х. Кристерсон, 1957; Г.В. Морозова, 1998; А.Б. Дроздин, 2009; Е.В. Ершова, 2011; А.А. Лещинский, 2011; М.А. Разночинцев, 2013), либо исследуют их как средство визуальной выразительности в искусстве актёра, режиссёра, либо уясняют особенности постановочной работы балетмейстера, хореографа, режиссёра по пластике (Ю.И. Громов, 1972; Б.Г. Голубовский, 1986; А.Б. Немеровский, 1988; В.И. Панфёров, 1996; М.Н. Суворова, 2007). В контексте данной диссертации эти исследования использованы в их положениях аналитического характера.

Наиболее близкими по проблематике к диссертации оказались работы по пластике *актёра* и особенностям пластического искусства в современном драматическом театре (В.А. Звёздочкин, 1987, 1994; Е.В. Юшкова, 2004, 2009; Э.Е. Манзарханов, 2006; М.М. Ячменёва, 2011, 2012; А.В. Константинова, 2011, 2013). Время создания этих трудов очередной раз указывает на актуальность для современной науки поднятых и в данной диссертации проблем, связанных с определением роли пластики и танца в динамике художественных процессов последних 40-50 лет. Часть из названных трудов сосредоточена на анализе единственного театра – Г.К. Мацквичюса. Будучи событием исключительным, искусство Мацквичюса не «отменяет» однако изучения пластики и танца в рамках исследования тенденций развития современного театрального искусства, выявления в нём традиционного и нового, функциональных особенностей

существования актёрского визуального ряда в контексте театра Слова. Другая часть работ, очень значимая с точки зрения исследования пластики и танца как важного элемента драматического искусства, также ограничивается пока рассмотрением отдельных сторон. Так, В.А. Звёздочкин многосторонне и глубоко исследует функционирование пластики и танца в рамках драматической сцены, приоткрывает тенденции их использования, делает убедительные обобщения. Однако рассмотрение вопроса идёт на материале творчества одного режиссёра – Г.А. Товстоногова. Исследование Э.Е. Манзарханова намечает базовые принципы существования танцевально-пластической составляющей европейского театра, вопросы их динамики, но в центре внимания автора находится изучение восточного театра. Таким образом, исследование роли и места танцевально-пластической составляющей в драматическом искусстве в рамках идущих в нём художественных процессов, в том числе – развития невербальных образных систем и языков, располагается сегодня лишь на подступах к многостороннему изучению. Авторы пока оставляют за рамками специального изучения вопросы о том, чем именно пластика и танец как средства актёрской выразительности влияют на художественные процессы и их динамику в целом, какими понятиями могут быть описаны, какими языковыми особенностями обладают, как функционируют в общей системе драматического искусства.

**Объект исследования** – современное российское театральное-драматическое искусство. Объект рассматривается как *целостная система*, представляющая собой пространство функционирования вербальных и визуальных средств актёрской выразительности как подсистем. Наличие данных *подсистем* позволяет говорить об объекте как о *сложной системе*, а также определяет методологию исследования, его аналитический ракурс.

**Предмет исследования** – танцевально-пластическая составляющая современного драматического спектакля, её образная система и языки в их внутренних трансформациях.

**Цель исследования** – рассмотрение с позиций общего искусствознания функционирование пластики и танца в структуре драматического спектакля последней трети XX – начала XXI вв., выявление их роли в динамике художественных процессов отечественного театрально-драматического искусства.

**Задачи исследования:**

1. рассмотреть составляющие понятийного пространства актёрских визуальных средств выразительности и предложить обобщённый рабочий термин;
2. исследовать системные свойства танцевально-пластической составляющей современного драматического театра, выявить, содержат ли они признаки особого культурного текста;
3. определить «инструменты» исследования «внутренней формы» танцевально-пластических элементов драматического искусства и с их помощью выявить основные дискурсивные модели танцевально-пластической составляющей драматического театра, закономерности их развития в пространстве театральных художественных процессов;
4. проанализировать динамику и форматы взаимодействия дискурсивных моделей в рамках образной системы, особенности пластической драмы как театрального художественного эксперимента последней трети XX – начала XXI вв.
5. изучить способы взаимодействия режиссёра драматического спектакля в условиях современных художественных театральных процессов с постановщиком пластики и танца, определить функции последнего, выявить признаки формирования его деятельности как профессии.

**Материал исследования** составили отечественные спектакли последней трети XX века – начала XXI века как периферийных, так и столичных театров России (постановки таких режиссёров, как В. Белякович, Ю. Бутусов, Г. Волчек, Н. Гришпун, А. Дзекун, Н. Елесин, М. Захаров, А. Кузнецов, А. Огарёв, А. Плетнёв, В. Плучек, К. Серебренников, Н. Чусова, и др.). Постановку



пластики и танца в рассматриваемых спектаклях осуществляли балетмейстеры/хореографы А. Албертс, Н. Андросов, О. Глушков, И. Кашуба, А. Лещинский, Н. Реутов, М. Суворова, Н. Шурганова и др.

При этом одна (большая) часть спектаклей была отсмотрена «в живую», другая изучалась в видеозаписях. Всего в круг материалов для исследования автор диссертации включил 31 спектакль, в том числе некоторые собственные постановочные работы в качестве режиссёра и хореографа, полагая, что анализ, соединяющий в себе зрительское восприятие и профессиональное восприятие одного из создателей спектаклей, может оказаться более полным и разноплановым. В эту группу вошли спектакли Саратовского академического театра драмы им. И.А. Слонова «Господин де Мопассан» (режиссёр – А. Кузнецов), «Долгая счастливая жизнь» (режиссёр – А. Кузнецов), «Кровавая свадьба» (режиссёр – Р. Белякова), «Сонеты» (режиссёр – А. Зыков), «Кукушкины слёзы» (режиссёр – А. Плетнёв), «Сны Бальзаминоva» (режиссёр – Р. Белякова) и др.

Выбор спектаклей для анализа диктовался рядом причин. Прежде всего, высокой содержательностью драматургии, её этического и эстетического начала; возможностью выявить основные дискурсивные модели танцевально-пластической составляющей как образной системы современного драматического искусства, охарактеризовать динамику, закономерности и форматы их взаимодействия; взглянуть в художественные театральные процессы, идущие не только в столицах, но и на периферии; осуществить рефлексию в отношении личного профессионального опыта. Этот опыт получал исследовательское наполнение через использование междисциплинарных способов накопления эмпирического материала – прежде всего, *т.н. включённого и невключённого наблюдения*; результаты фиксировались в виде рабочих записей более 10 лет. Особые возможности наблюдения заключались в том, что оно позволяло фиксировать события и действия в момент их совершения, что неопределимо в виду особого характера театрального действия, в том числе, его сущностной импровизационности.

Задачи работы требовали сравнения поставленных спектаклей с текстами пьес и литературных произведений других жанров таких авторов, как У. Шекспир, К. Гольдони, Н.В. Гоголь, А.Н. Островский, Г. Ибсен, А.П. Чехов, А.Н. Толстой, В. Маяковский, Ф.Г. Лорка, В. Сигарев и др.

Интересными материалами для анализа стали опубликованные в разных изданиях интервью с современными деятелями театра (Н. Реутовым, А. Сигаловой, К. Серебренниковым). Они позволили выявить их понимание роли постановщика пластики и танца, особенностей и механизмов его взаимодействия с участниками художественного процесса, характера самоидентификации. Весьма полезными для понимания динамики художественных процессов, идущих в драматическом искусстве, восприятия критиками и обществом (зрителями) его танцевально-пластической и иных составляющих стали отклики и рецензии на спектакли театроведов-публицистов (И. Алпатовой, М. Давыдовой, О. Егошиной, Н. Забурдяевой, Д. Заварзиной, А. Павловой-Русиновой, и др.).

Использование материалов нескольких групп и создало возможности для проведения комплексного исследования.

*Методологической основой исследования* послужили:

- комплексный подход с элементами историко-искусствоведческого и сравнительного анализа, позволяющий выявить динамику художественных процессов в театральном искусстве второй половины XX в.;
- семиотический принцип с его концепцией культуры как знаково-символической системы (работы Ю.М. Лотмана, П. Пави и их предшественников);
- подходы структурной, антропологической и когнитивной лингвистики, связанные с пониманием художественных процессов в искусстве и их динамики с точки зрения «языков», «кодов» и «текстов» (работы К. Леви-Стросса, Дж. Лакоффа);
- морфологическое истолкование искусства, его классификации по видам и жанрам (работы М.С. Кагана и др.).

Труды этих авторов составили основу методологического дискурса диссертации. Так, истолкование театра отталкивается от идей Ю.М. Лотмана, изложенных в его работах «Проблема сходства искусства и жизни в свете структурального подхода», «Семиотика сцены» и «Язык театра» о разных языках пьесы и спектакля и театральной постановке как одном из труднейших видов «перевода», о едином «большом» тексте спектакля и составляющих его «субъектах». Тезис Ю.М. Лотмана о том, что театральное пространство состоит из трёх «больших текстов», включающих в себя литературное произведение, актёрскую игру и художественное оформление (живописное, музыкальное, световое), позволил вести исследование при понимании, что каждый из этих «текстов», наполняющих общую систему театрально-драматического искусства, должен содержать в себе другие тексты – подсистемы, являющиеся частями общего целого. В диссертационной работе внимание сконцентрировано на актёрской игре в зоне визуальных средств. Этот «малый» текст, если использовать определение Ю.М. Лотмана, оказался фактически не изученным в литературе, которая пока располагает исследованиями либо в области сугубо танцевально-пластических искусств, либо в области драматического искусства, но не по поводу системного изучения совокупности телодвижений, телоположений, жеста и мимики в его структуре.

Кроме работ Ю.М. Лотмана, многое для понимания проблематики дали наблюдения и выкладки Патриса Пави, современного французского режиссёра и теоретика театра. На основе своих трудов он подготовил «Словарь театра» (1980-е), вставший в ряд лучших методологических работ европейских авторов 1970-2000 гг. Словарь представляет собой текст комплексного типа, в котором автор излагает своё понимание явлений и процессов, идущих в современном театре, тенденций их развития, а не просто толкование терминов и понятий. В основу концепции словаря легли работы американского ученого Ч. Пирса (1839-1914) с его идеями о знаковости мышления, человеке, как существе, производящем знаки; швейцарского лингвиста Ф. Соссюра (1857-1913), французского философа Р. Барта (1915-1980). Главные тезисы «Словаря театра» близки к идеям современного французского специалиста в области семиотики

Анны Юберфельд, а также соответствуют направлениям, в рамках которого ведут свои разработки Мишель Корвен, Андре Эльбо, Ф. Руффини и др.

В книгу П. Пави включено около 700 статей. Для проблематики диссертации, прежде всего, оказались важными статьи «Антропология театральная», «Визуальное и текстуальное», «Дискурс», «Жест», «Имитация (подражание)», «Пантомима», «Перевод театральный», «Правдоподобное, правдоподобие», «Режиссёр», «Текст зрелищный», «Хореография (и театр)».

Для осмысления проблематики диссертации оказались очень ценными тексты западноевропейских *практиков* театра (французского режиссёра, актёра, писателя первой половины XX в. А. Арто, польского режиссёра, педагога, новатора театра второй половины XX в. Е. Гротовского и др.) и особенно российских режиссёров и театральных деятелей всего XX столетия: С.М. Волконского, К.С. Станиславского, В.Э. Мейерхольда, А.Я. Таирова, Г.К. Мацквичюса, А.В. Бартошевича и др.

***Соответствие шифру специальности 17.00.09*** Теория и история искусства: пп. 6. Закономерности динамики художественного процесса; пп. 7. Закономерности формирования образных систем и языка искусств для духовной жизни этносов, народов и общества; пп. 33. Художественные эксперименты и течения в искусстве XX века; пп. 4. Искусство как социальное явление.

### ***Научная новизна исследования***

Пластика и танец в структуре современного драматического спектакля становятся предметом более глубокого комплексного, междисциплинарного эмпирического исследования, рассматривающего по ряду оснований танцевально-пластическую составляющую в качестве особого «текста» театрально-драматического искусства.

Определены, более точно, чем прежде, главные признаки присутствия пластики и танца в структуре драматического спектакля и впервые системно охарактеризованы на богатом театральном материале второй половины XX в. при использовании лингвистических и семиотических подходов.

Впервые всесторонне показано, что основные танцевально-пластические элементы являют собой в драматическом спектакле особые, двуединые образные сущности.

Выявлены и через анализ большого числа спектаклей впервые всесторонне охарактеризованы основные дискурсивные модели танцевально-пластических элементов драматических спектаклей последней трети XX-начала XXI вв.: дивертисмент, танцевально-пластический переход, сюжетно-обусловленная атмосфера, пролог и эпилог, внутренний монолог персонажа, танцевально-пластическая метафора; определено, что за привычными понятиями скрыто много новых, динамично развивающихся художественных явлений, в совокупности наполняющих образную систему.

Впервые предложено ввести в научную и театральную практику единое рабочее понятие для обозначения актёрских визуальных средств выразительности – «пластика и танец».

Более глубоко и точно, чем раньше, обосновано место пластики и танца в структуре драматического спектакля как одного из важнейших элементов многомерной семиотической системы театрального искусства.

Через анализ эмпирического материала конкретизировано одно из проявлений синкретизма в искусстве XX века: выявлены формы и особенности слияния в драматическом спектакле элементов различных видов искусства, показана нелинейность динамики этого процесса.

Основной эмпирический материал вводится в научный оборот впервые.

***Положения, выносимые на защиту:***

- динамика художественных процессов, характерных для современного драматического театра, обнаруживает тенденцию к синкретическому слиянию драматического действия и танцевально-пластических средств;
- пластика и танец в современном драматическом театре, образуя совокупность невербальных средств актёра, являются особым «текстом» со своими языковыми принципами, приёмами и средствами выразительности;

- основные танцевально-пластические элементы являют собой образные сущности в драматическом спектакле и могут быть определены как дискурсивные модели «дивертисмент», «танцевально-пластический переход», «сюжетно-обусловленная атмосфера», «пролог и эпилог», «внутренний монолог персонажа», «танцевально-пластическая метафора»;
- синтаксис танцевально-пластических элементов драматического театра представляет собой не одномерное явление, а нелинейную сложноорганизованную систему;
- «внутренняя форма» танцевально-пластических элементов драматического искусства выступает на современном этапе его исторического развития как открытая структура, как форма-процесс;
- природа пластического кода в художественных экспериментах драматического искусства XX – начала XXI вв. становится предельно персонифицированной, что актуализирует проблему автора (режиссёра, хореографа).

#### ***Теоретическая значимость исследования.***

В результате исследования системных свойств танцевально-пластической составляющей современного драматического театра, выявлена их возрастающая самостоятельность как особого «текста», имеющего свой язык. В качестве инструмента исследования «внутренней формы» танцевально-пластических элементов драматического театра использована т.н. «образ-схема», которая позволила выявить и предложить основные дискурсивные модели танцевально-пластической составляющей драматического театра как образной системы; проанализировано их взаимодействие в пространстве современных спектаклей; показано, что они динамично развиваются, занимая всё более значимое пространство в художественных процессах, идущих в театральном искусстве.

Предложено единое рабочее понятие для обозначения актёрских визуальных средств выразительности – «пластика и танец».

В контексте характеристики пластики и танца как одной из образных систем драматического спектакля рассмотрены особенности пластической

драмы как экспериментального синкретичного сценического действия, лежащего на пересечении драматического и хореографического искусств. Изучение взаимодействия в рамках художественных экспериментов режиссёра драматического спектакля и постановщика пластики и танца, специфики их творческой деятельности, обусловленной необходимостью компетентности в области двух искусств – хореографического и драматического, позволило сформулировать особенности (функции) профессии режиссёра-хореографа в современном драматическом театре.

***Практическая значимость*** состоит в возможности внедрения результатов исследования в учебный процесс кафедр истории искусств, пластического воспитания, сценического движения, хореографии театральных учебных заведений, использования в лекционных и семинарских занятиях по курсам «История искусств», «История театра», «Пластика и танец в драматическом театре». Созданы предпосылки применения материала в исследовательской работе: обогащения теоретической базы современного искусствознания; разработки спецкурса для балетмейстеров/хореографов, ориентированных на постановки в драматическом театре; написания квалификационных работ по специальностям «Актёрское искусство», «Режиссёрское искусство», «Хореографическое искусство».

Результаты исследования имеют практическую ценность для профессиональных и любительских театров, режиссёров, актёров и балетмейстеров/хореографов, поскольку определяют, как и с какой целью можно использовать танцевально-пластическую составляющую при создании драматического спектакля, какими путями и средствами добиться максимального воздействия на зрительское восприятие.

***Апробация работы.*** Диссертация обсуждалась на кафедре гуманитарных дисциплин Саратовской государственной консерватории (2013-2014). Положения работы изложены в монографии (2014) и научных статьях, опубликованных в 2008-2015 гг. (16 статей), в том числе, в изданиях, рекомендованных ВАК (3 статьи); они представлялись в докладах на

международных и всероссийских конференциях: «Инновационные технологии развития образовательного пространства художественного ВУЗа» (Саратов, СГК, 2008), «Диалогическое пространство музыки в меняющемся мире» (Саратов, СГК, 2009, 2010), «Приоритетные направления развития культуры и искусства в социокультурном пространстве» (Тамбов, ТГУ, 2011), «Проблемы исполнительской интерпретации, музыкальной педагогики» (Саратов, СГК, 2012), «Актуальные направления развития сферы культуры и искусства России: тенденции, инфраструктура, инновации» (Тамбов, ТГУ, 2012), «Спецпроект: аналіз наукових досліджень» (Днепропетровск, 2012) «Духовно-нравственная культура как фактор модернизации российского общества XXI века» (Тамбов, ТГУ, 2013), «Исполнительское искусство и педагогика: история, теория, практика» (Саратов, СГК, 2014), «Современные концепции научных исследований» (Москва, ЕСУ, 2015).

Результаты исследования прошли апробацию в педагогической работе диссертанта на кафедре пластического воспитания Театрального института Саратовской государственной консерватории имени Л.В. Собинова и легли в основу пособия «Современный танец в театральном институте» (Саратов, СГК, 2010), получившего в 2012 г. гриф УМО по образованию в области театрального искусства в качестве учебного пособия для студентов высших учебных заведений, обучающихся по специальности «Актёрское искусство».

В практической работе в качестве режиссёра и хореографа в Саратовских театрах – государственном академическом театре драмы имени И.А. Слонова, государственном академическом театре юного зрителя имени Ю.П. Киселёва, государственном академическом театре оперы и балета, областном театре оперетты, а также в Пензенском и Тамбовском драматических театрах.

**Структура работы.** Работа состоит из Введения, четырёх глав, Заключение, Списка использованных материалов и литературы, двух Приложений. Список материалов и литературы содержит 257 наименований. Первое приложение содержит научные очерки по истории развития пластики и танца с точки зрения общих закономерностей и динамики этого процесса, второе – список постановочных и иных трудов автора.



## ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во *Введении* обоснована актуальность темы исследования, определены объект и предмет, цель и задачи работы; охарактеризованы её теоретические и методологические основы, научная литература и эмпирическая база; показаны научная новизна, теоретическая и практическая значимость; сформулированы положения, выносимые на защиту; перечислены формы апробации результатов.

В **Первой главе «Свойства пластики и танца в драматическом театре и поиски методов их анализа»** рассматриваются понятийное пространство визуальных актёрских средств выразительности, свойства танцевально-пластической составляющей драматического театра, обосновывается возможность использовать для аналитической характеристики т.н. «образы-схемы» и дискурсивные модели.

В разделе 1 *«Место пластики и танца в художественном развитии российского драматического театра: краткий историко-культурный экскурс»* характеризуется динамика его развития с точки зрения места в нём пластики и танца, условно выделяются три этапа: первый – преобладание танцевальной традиции народной культуры (XVIII-начало XIX вв.); второй – доминирование вербально-драматической составляющей при сохранении и определённом развитии элементов пластики и танца (большая часть XIX – начало XX вв.), третий (большая часть XX в. – начало XXI в., с «перерывом» на 1940-1950 гг.) – вновь возрастание роли пластики и танца вплоть до экспериментальных попыток их полной автономизации.

В разделе 2 – *«Понятийное пространство актёрских визуальных средств выразительности»* выявляется, можно ли предложить единый термин для обозначения всей пластической культуры актёра, описываемой ныне через ряд понятий («пантомима», «пластика», «сценическое движение», «хореография», «танец», «пляска», «балет») и т.д. Определено, что наиболее полно актёрское движение на сцене отражают два из них: «пластика» и «танец». Это показывает новый шаг в развитии самих художественных визуальных средств выразительности. «Пластика и танец» продолжают «втягивать» в себя в

процессе этой динамики близкие им понятия, приобретая всё большую объёмность и новизну своего значения.

В разделе 3 – *«Пластика и танец в составе театральных "текстов"»* материал рассматривается в ключе идей Ю.М. Лотмана о «текстах» спектакля. Отмечено, что танцевально-пластическую составляющую авторы пока не выделяли как самостоятельный текст и не исследовали как подсистему. Отмечено также, что в ряде работ сделаны содержательные наблюдения по поводу театрального жеста; сам жест при этом, как правило, определяется через терминологические понятия структурной лингвистики в качестве особой языковой структуры коммуникативной системы, *закодированное* средство со своими смыслами, уровнями, «подтекстами» и т.д. Жест в данном случае оказывается равен Слову, что составляет один из признаков танцевально-пластической составляющей как особого и самостоятельного текста. Ещё один признак пластики и танца как «текста» – двоичный код восприятия знаковой структуры, описанный в семиотике. Сюда же добавляется театральный дискурс, охарактеризованный на примере нескольких спектаклей.

В разделе 4 – *«Поиски методов и подходов исследования "внутренней формы" танцевально-пластических элементов драматического театра»* кратко характеризуются главные наблюдения современных теоретиков по поводу изменений в искусстве XX в., связанных с невербальными средствами актёрской выразительности. Среди них – тезис о синтезе искусств, о понимании мира театра как пластического, смешении стилей, направлений, традиций, приёмов, помещения старого в новые контексты, внеструктурном и нелинейном способе организации целостности («ризомы») постмодернизма и постструктурализма. Особо выделены суждения о ментальных моделях и развёрнута постановка задачи в связи с их конкретным применением в диссертации; указано, что для понимания и расшифровки пластического кода в условиях современного драматического спектакля, необходимо учитывать не только его связь со словом, стилем, жанром, драматургией, социумом, эпохой, но и многоуровневое, многоэтапное восприятие художественного образа. В рамках решения задачи предложена гипотеза: внутренняя форма танцевально-

пластических элементов может быть вскрыта и описана при помощи особых инструментов, т.н. «образов-схем», которые позволяют «сконструировать» те или иные модели существования танцевально-пластической составляющей спектакля как образной системы.

Сделано заключение, что «пластика и танец» проявляет признаки активно-разворачивающегося понятия, вбирающего в себя едва ли не все «лексические единицы», связанные с театрально-актёрской визуальностью.

Во **Второй** главе «**Пластика и танец в драматических спектаклях отечественного театра последней трети XX – начала XXI вв.: динамика развития и функциональные особенности**» выявляются наиболее характерные дискурсивные модели танцевально-пластической составляющей драматического театра и динамика из взаимодействия; предложено их обозначение, определены соответствующие им видовые признаки.

В разделе 1 – «*От "дивертисмента" к модели "сюжетно-обусловленная атмосфера"*» на материалах спектаклей «Молодость Людовика XIV» (1990, Саратов, театр драмы), «Отелло» (2001, театр «Мено фортас»), «Ревизор» (2010, Москва, театр на Малой Бронной), «Пер Гюнт» (2011, Москва, театр Ленком), «Вишнёвый сад» (1976, телеспектакль; 1983, Москва, Малый театр; 2006, Москва, театр «Современник»; 2011, Москва, театр Ленком) выявлены три дискурсивные модели. Это: *дивертисмент* – применение пластики и танца, не связанное с сюжетными линиями спектакля (или связанное, но опосредованно); *танцевально-пластический переход* – связующее смысловое звено между частями действия спектакля различными по местонахождению или временным рамкам, осуществляемое средствами пластики и танца; *сюжетно-обусловленная атмосфера* – присутствие танцевально-пластической составляющей, обозначенное ремаркой автора литературного произведения (или следующее из текста персонажей) для создания определённой атмосферы на сцене.

Рассмотренные дискурсивные модели показали движение от прикладного или зрелищно-развлекательного функционирования пластики и танца в драматическом спектакле в сторону их смыслового применения, от

«дополнения» к содержанию спектакля до системного элемента, значимой части этого содержания. Выявленные модели позволили представить внутреннюю форму танцевально-пластических элементов как открытую форму, как форму-процесс.

В разделе 2 – *«Пролог и эпилог»* на примере спектаклей «Безумный день, или Женитьба Фигаро» (1969, Москва, театр Сатиры; 1993, Москва, театр Ленком), «Ревизор» (1982, Москва, театр Сатиры), «Тайны Мадридского двора» (1997, Москва, Малый театр), «Король Лир» (2006, С-Петербург, МДТ-театр Европы), «Забавный случай» (2012, Саратов, театр драмы) выявлено и раскрыто богатство вариаций данной дискурсивной модели; в их рамках танцевальные и пластические элементы существуют вместе или отдельно, добавляют друг друга или сталкиваются. Показано, что эта вариативность позволяет решать множество важных смысловых задач. Главный видовой признак *пролога и эпилога* – это танцевально-пластические действия, предваряющие и завершающие спектакль, служащие «настройкой» зрителей на восприятие представления, вводящие в суть происходящего или завершающие сюжетную линию.

В разделе 3 – *«"Внутренний монолог персонажа" и "танцевально-пластическая метафора"»* на материалах разножанровых спектаклей «Долгая счастливая жизнь» (2001, Саратов, театр драмы), «Таинственный ящик» (2003, Москва, Малый театр), «Кровавая свадьба» (2003, Саратов, театр драмы), «Король Лир» (2006, Москва, театр «Сатириконт»), «Сны Бальзаминова» (2007, Саратов, театр драмы) выявлены ещё две дискурсивные модели: *«внутренний монолог персонажа»* – визуализация происходящих с персонажами внутренних чувственных процессов, то есть того, что переживается героями «за» текстом пьесы и словом только резюмируется; и *«танцевально-пластическая метафора»* – использование танцевально-пластической составляющей как основного постановочного средства происходящего на сцене, замещающего текст автора литературного произведения, переводящего диалоги персонажей из пространства слышимого в пространство видимого. Показано, что в результате применения моделей художественный образ становится богаче, значимее,

поскольку не «говорит» о чувствах, а «показывает» их, укрупняет и расширяет. В этих моделях наиболее явно выступают черты номинативного способа синтаксической организации дискурса сценического пространства современного театра, когда зритель погружается во внутренний мир событий пьесы через пластику и танец, происходит предельная смысловая интеграция видимого и слышимого.

Все выявленные дискурсивные модели демонстрирует принцип открытой структуры. Многоуровневая взаимосвязь пластики и танца с другими «текстами» художественного пространства драматического театра (драматургический текст, музыкальное оформление, сценография, световое оформление и др.) позволяет признать научно продуктивной гипотезу о внеструктурном и нелинейном способе организации целостности сценического пространства современного театра. Если иметь в виду в целом художественные театральные процессы, то в их динамике наш материал позволяет уловить начало формирования определённых закономерностей: режиссёры всё настойчивее обращаются к танцевально-пластической составляющей как образной системе, способной в сценическом дискурсе решать важные и сложные задачи содержательного характера, обогащать образы персонажей, образ всего спектакля, приближать их к зрителю всё более тонкими эстетическими способами.

**В Третьей главе «Дискурсивные танцевально-пластические модели в художественных процессах современного экспериментального театра: характер взаимодействия»** анализируются форматы взаимодействия дискурсивных моделей, совокупность их использования в театральном пространстве современности и особенности пластической драмы как художественно-экспериментального вида искусства.

В разделе 1 – *«Пластическое решение современного драматического спектакля»* предлагается определение понятия «пластическое решение» – *совокупность использования характерных танцевально-пластических дискурсивных моделей в сценическом пространстве современного*

*драматического театрального искусства* – и ставится задача на материале ряда спектаклей 1999-2011 гг. рассмотреть, как эти модели «работают».

Анализ спектакля *«Господин де Мопассан»* (1999, режиссёр – А. Кузнецов, Саратов, театр драмы) осуществлённый через рассмотрение четырех фрагментов, условно названных как «начало», «молочницы», «ребёнок», «праздник цветов», позволил выявить различные дискурсивные модели, определённые в работе как «пролог», «танцевально-пластический переход», «внутренний монолог персонажа» и «танцевально-пластическую метафору». При этом во всех фрагментах модели «притягивают» к себе дополнительные функции, смешиваясь с видовыми признаками других моделей. Выявлено стилистическое единство, метафоричность и многомерность пластических и танцевальных элементов, вскрывающих характеры персонажей и суть событий спектакля. Показано, что обращение режиссёра к пластике и танцу как основному средству стало мощным способом воздействия на зрителей.

Рассмотрение спектакля *«Шведская спичка»* (2007, режиссёр – Н. Гришпун, хореограф не указан, Москва, Театр Наций) также позволило обнаружить присутствие в его ткани всех танцевально-пластических дискурсивных моделей. При этом выявлено их «размывание», растворение в общем действии, сочленение с другими системными элементами театральной среды (вокал, слово, декорации, костюмы), как следствие – состояние неразделённости, синкретичности языков сценического действия.

Автор анализирует также остро-социальный спектакль *«Клон»* (2000, режиссёр – Ю. Бутусов, хореограф – Н. Реутов, С-Петербург, театр им. Ленсовета) и выявляет, что в нём также имело место использование разных дискурсивных моделей; при этом лексика пластики и танца дополнена работой с предметом (тканью) ради создания художественного образа. Важную роль в структурировании произведения, передаче его социальных и этических смыслов и эмоциональном воздействии на зрителя сыграла единая стилистика танцевально-пластических средств; пластика и танец стали ключевым звеном в постановочном и художественном решении пьесы.

Во второй части раздела анализируется постановка спектакля «Пластилин» (2001, режиссёр – К. Серебренников, хореограф – А. Албертс, Москва, центр драматургии и режиссуры). Выясняется, что образные системы сочетаются в нём максимально синкретично, превращаясь в непрерывное танцевально-пластическое действие, сопряжённое со словом, звуками, музыкой, чем усиливается роль пластики и танца как ключевого звена в создании сценического произведения. Рассмотрен также спектакль по пьесе «Гамлет» (2011, режиссёр – А. Огарёв, хореограф – Н. Шурганова, Краснодар, театр драмы им. М. Горького), где танцевально-пластическая составляющая дополняется включением видеофрагментов, имеет место взаимодействие «живого» с видео-движением. Отмечено, что данный приём актуализировал тексты и делал их более близкими зрителям.

В целом анализ спектаклей подвёл к выводу, что «пластическое решение» в его эмпирических практиках означает активное применение в структуре драматического спектакля большинства танцевально-пластических дискурсивных моделей, дополняющих словесную текстовую структуру пьесы, в некоторые моменты действия заменяющих её, создающих новые надсмисловые объёмы (как эстетически, так и социально значимые); все модели могут взаимопроникать друг в друга, размывать границы, выполняя несколько функций, создавая большое количество новых модификаций. Пластика и танец при этом становятся главным системным элементом театра, который связывает все другие элементы в единое целое. Большая часть рассмотренных спектаклей отчётливо продемонстрировала связь искусства с социальными явлениями времени. Актуализации социальной проблематики в значительной мере способствовали танцевально-пластические решения.

В разделе 2 – **«Пластическая драма как взаимопроникновение сценических искусств»** ставилась задача выявить, насколько устоялось в литературе само определение, связанное с этим художественно-экспериментальным явлением, и его наполнение, даёт ли оно возможность говорить о взаимодействии дискурсивных танцевально-пластических моделей в театральном пространстве при рассмотрении именно драматического искусства

рубежа XX-XXI вв. Проанализированы суждения ряда авторов; сделано заключение, что перед нами новое явление, которое пока неустойчиво в поименовании; найденные определения сосуществуют с такими, которые «внешне» выказывают «родство» с драматическими спектаклями, сохраняя в себе само слово «спектакль» и поясняя через определения/дополнения («хореографический», «без слов») его экспериментальную специфику.

Во второй части раздела анализируется процесс создания «спектакля без слов» на драматической сцене – пластической драмы «Сонеты» (по мотивам трагедии «Ромео и Джульетта» У. Шекспира, 2004, Саратов, театр драмы). Главное наблюдение: как и в пластическом решении драматического спектакля, в пластической драме «Сонеты» имели место все выявленные дискурсивные модели, при этом они гораздо сильнее проникали друг в друга, смешивались, размывая границы своих признаков. В пластической драме основным инструментом работы режиссёра-хореографа становилась модель «танцевально-пластическая метафора», которая выростала в *самостоятельный постановочный приём*; благодаря этому и происходило полное исключение произносимого текста из ткани спектакля. «Сонеты», как отсюда следует, не вмещаются в жанр драматического искусства. Это особое явление – танцевально-пластический спектакль. Его «включение» в художественные процессы рубежа XX-XXI вв., со своей стороны, указывает на актуальность тезиса о синкретичности современного искусства, смене его смыслополагающей парадигмы, о формирующейся установке художественного пространства на номинативный ракурс.

Анализ спектаклей рубежа XX-XXI вв., в которых применялся алгоритм пластического решения театрального действия, привёл к выводу о сложнейшей партитуре звукового и танцевально-пластического насыщения сценического произведения, в которой дискурсивные модели перестают «соблюдать» свои видовые рамки: они переплетаются, взаимозаменяются и дополняются друг другом, границы их оказываются предельно размытыми. «Текст спектакля» (по Ю.М. Лотману) здесь уже не статичная структура, а динамическое явление, где каждая языковая структура имеет бесконечное множество семантических



возможностей, где каждый элемент художественной системы оказывается незавершённым и многомерным. В этом смысле пластическое решение спектакля становится особой разновидностью постановочного приёма, при котором пластика и танец являются равным со Словом в деле раскрытия сюжета пьесы, создания художественного образа спектакля, его социально-значимых смыслов, передачи концептуального видения режиссёра и хореографа, формирования манеры актёрской игры. Те же процессы происходят и в пластической драме. Однако здесь пластика и танец полностью вытесняют Слово, что позволяет говорить о ней как об особом экспериментальном театральном жанре на пересечении драмы и танца. Среди важных признаков самих экспериментов можно назвать перемещения и превращения, «смену ролей» отдельных искусств и образных систем.

**В Четвёртой главе «Функции режиссёра пластики и танца в современном драматическом театре»** один из главных тезисов таков: принципиальные изменения путей и вариантов включения пластики и танца в ткань драматического спектакля происходили и продолжают происходить во многом в зависимости от того, кем и как организуется театральный процесс. В этой связи рассматриваются алгоритмы профессионального взаимодействия режиссёра драматического театра и постановщика пластики и танца, особенности профессии последнего в современном драматическом театре.

В разделе 1 – *«Режиссёр драматического театра и постановщик пластики и танца: алгоритмы профессионального взаимодействия»* предпринята попытка кратко обрисовать, с какого времени и как изменяется *функциональное* наполнение *профессии* режиссёра драматического театра, по каким причинам и каким образом формируются функции особых создателей спектакля, связанных с пластикой и танцем, в каких направлениях идёт этот процесс. Обрисованы основные «форматы» сегодняшнего дня: режиссёр профессионально соединяет в себе функции постановщика всего спектакля и функции постановщика пластики и танца; «основной» режиссёр и режиссёр пластики и танца творят спектакль в тандеме; режиссёр «взваливает» на себя все

функции, но с их пластически-танцевальной составляющей профессионально не справляется.

В разделе 2 – *«Театральный "билингвизм" профессии режиссёра пластики и танца»* выясняется, что происходит с функциями и ролями балетмейстеров/хореографов/режиссёров по пластике в отечественном театре рубежа XX-XXI вв. Приведены данные об образовании и направлении деятельности ряда известных балетмейстеров/хореографов/режиссёров по пластике (А. Сигаловой, Н. Реутова, А. Албертса и др.), проанализированы интервью с ними, охарактеризованы их главные творческие работы. Кроме того, обрисованы важные моменты практик известных балетмейстеров/хореографов: их участие в воспитании профессиональных актёров и режиссёров; трансформация в *сорежиссёров* драматических произведений при профессиональном овладении знаниями и умениями не только пластики и танца, но и актёрско-режиссёрским мастерством. Выявлено также, что театральные «билингвисты» – балетмейстеры/хореографы – расширяют пространство своего присутствия в структуре драматического театра за счёт поглощения деятельности специалистов сценического движения.

В целом динамика художественных процессов, идущих в XX веке, словно бы приводит к исходному моменту: режиссёр к концу этого столетия возвращает себе роль полноправного создателя сценического произведения, для воплощения замысла которого литературный текст, музыка, пластика и танец, декорации и костюмы становятся красками авторской палитры.

В режиссёрском театре прошлого столетия существование пластики и танца как постановочного средства драматического спектакля оказывало влияние на статус режиссёра: усиление её использования поднимало его «над» литературным автором, снижение – возвращало к роли, пусть и концептуального, но всё-таки «переводчика». На новом «витке» театральный «билингвизм» становится тем решающим фактором, который позволяет говорить о рождении новой профессии в пространстве драматического театра, профессии режиссёра-хореографа.

**В Заключение** изложены главные обобщения и выводы работы.

В центре проблематики данной диссертации были тенденции художественного развития театра, связанные с танцевально-пластической составляющей современного драматического спектакля. Изучение этого ракурса заставило обратиться к проблеме «поименований» в системе театральнo-драматического искусства и осмысления функций пластики и танца при помощи рабочих моделей. Хорошо известные понятия, применённые в контексте обозначения *дискурсивных моделей* пластики и танца в драматическом театре, характеристик образных систем приобрели дополнительные краски в своём содержании, их значение, т.е. семантическое поле, расширилось. Особо отметим, что стремительное изменение сегодня смысла слов «пластика» и особенно «танец» приводит к тому, что эти понятия включают в себя не только хореографическое искусство современности, но и всю движеческую лексику нынешнего драматического театра.

В рамках предложенных понятий задача виделась в том, чтобы раскрыть смысл и значение функционирования пластики и танца в драматическом спектакле, «разложив» их на наиболее характерные модели, выявив роль в театральнoх художественных процессах и их динамике. Как показал анализ материала, к главным признакам можно отнести включение танцевально-пластических средств в структуру драматического спектакля как элемента настраивающего зрителей на восприятие театральнoх представления, вводящего в суть происходящего и завершающего его; связующего смыслового звена, соединяющего отдельные части действия. При помощи пластики и танца создаётся определённая атмосфера спектакля; визуализируются внутренние переживания героев, а также их мечты, сны, скрытые желания; и даже сами диалоги персонажей заменяются на чувственно-зрелищные танцевально-пластические фрагменты действия. Всё это способствует более сильному эмоциональному впечатлению зрителей от спектаклей, приближает социальные и культурные ситуации ушедших эпох к сегодняшнему времени. Литературные тексты прошлых веков, дополненные, а порой и замещённые языком телодвижений, жестов, мимики, становятся узнаваемыми и понятными залу. Это

актуализация является одним из важнейших социально-значимых художественных достижений, обретённых присутствием танцевально-пластической составляющей в театре Слова.

Тезис Ю.М. Лотмана о том, что произведение театрального искусства – спектакль – состоит из трёх «больших текстов» (литературное произведение, актёрская игра, художественное оформление), составляющих сложную систему театрального действия, подвёл в итоге рассмотрения способов «бытования» пластики и танца в спектакле к пониманию, что каждая часть представляет собой не менее сложную подсистему, которая, в свою очередь, судя по обнаруживающимся признакам, оказывается «системой в себе».

Спектакль в результате специального аналитического рассмотрения даже отдельной его составляющей – пластики и танца – предстаёт более сложным и многомерным выражением художественных процессов в театральном искусстве, чем представлялось в литературе, посвящённой драматическому театру, до сих пор.

Что касается тенденции динамично возрастающего применения танцевально-пластических средств выразительности в современном драматическом театре, то она может рассматриваться как одна из многих тенденций, которые формируются с развитием других частей-«текстов» спектакля. Театр как «живой организм», бесконечно «манипулирует» рождающимися тенденциями, «рефлектирует» в связи с ними. И потому возрастающий интерес к пластике и танцу на драматической сцене не означает необратимой линейности этого процесса, движения только по этому пути. В практике любого из театров, спектакли которых были проанализированы в диссертации, можно видеть разные способы создания сценических произведений: в одном будут преобладать танцевально-пластические средства, в другом – музыкальные, в третьем – традиционно вербальные.

Зритель – участник творческого процесса – также оказывает влияние на обращение конкретного театра к «бытующим» в его организме «импульсам роста», отдавая предпочтение одним, социально востребованным, и лишь изредка обращаясь к другим. И здесь становится очевидно, что принятие

спектаклей столичными зрителями пока по-прежнему имеет существенное отличие от запросов регионального социума. Успешно демонстрируемые театральные постановки в Москве и Санкт-Петербурге зачастую вызывают «прохладную» реакцию, а то и отторжение «рядовых» зрителей, к примеру, Саратова, Пензы или Тамбова (и не исключено, других городов в пространстве РФ).

Иными словами, упрочение, превращение той или иной театральной тенденции в ведущую зависит от социально-культурной среды, в которой обитает театр. Фестивали, проводимые в разных регионах России, как раз и «доказывают собой», своими спектаклями «неустойчивость» и неоднозначность утверждений о превалировании одной тенденции над другой в рамках всей «территории» отечественного театра. Так, если для Международного театрального фестиваля им. А.П. Чехова в Москве тенденция обращения к пластике и танцу выглядит вполне устоявшейся и закономерной, то, к примеру, для Саратовского фестиваля им. О.И. Янковского она является ярким «нововведением», а для Тамбовского фестиваля им. Н.Х. Рыбакова, ориентированного на вербальные средства, только сопутствующим, но не определяющим элементом.

В теоретическом аспекте материал и его анализ позволяют заключить, что танцевально-пластические средства выразительности актёра выступают как один из важнейших элементов многомерной семиотической системы театрального искусства, проникая в ткань сценического оформления пространства, вступая в активный диалог с драматургическим текстом, досказывая Слово или, наоборот, вступая с ним в конфликт. При этом танцевально-пластическая составляющая драматического театра имеет выраженную дискурсивную природу, на которую немалое воздействие оказывают новаторские художественные поиски и эксперименты, в том числе ориентированные на нелинейность и внеструктурность, номинативность.

Все эти изменения были следствием и одновременно причиной того, что на рубеже XX-XXI вв. в отечественном драматическом театре роль автора, имеющего последнее слово, начала переходить от драматурга к режиссёру-

постановщику, а сценический «перевод» становится актом творения нового смыслового пространства со своей системой координат языковой структуры художественного произведения. Эти процессы сами по себе могут стать предметом специального изучения.

Интересные перспективы для изучения намечаются и в рамках главного – визуального – поля исследования. В отношении пластики – это и обширный вопрос о пластике образа, пластике спектакля, её особенностях в моноспектаклях и на малых сценах, её роли в актуализации материала, отделённого от современности, социума многими столетиями и т.д. Если же взглянуть в полный объём визуальных средств, то кроме пластики и танца, в репертуарах театров обнаружатся спектакли, где доминирующую роль зримого воздействия играет художественное оформление: декорации, костюмы, видео-арт, световые эффекты и т.д. С научной стороны эти явления в художественных процессах драматического театра пока почти не изучены. Выявленные в диссертации дискурсивные модели могут оказаться важным инструментом осмысления данных визуальных средств выразительности, уяснения их признаков и свойств как особых образных систем. Следующим шагом может стать определение возможностей применения предложенных в диссертации моделей к системным элементам театра, относящимся к слуховому «полю», прежде всего – музыки. Уяснение её роли в контексте постановки танцевально-пластических фрагментов спектакля представляется одним из важных направлений исследования современного драматического театра. Всё это показывает, что осмысление системного единства *всех* языковых принципов и специфических средств выразительности, их роль в динамике художественных процессов современного российского драматического искусства имеет перспективу дальнейшего продуктивного исследовательского движения вперёд.

## Публикации по теме диссертации

### В изданиях, рекомендованных ВАК Минобрнауки РФ:

1. *Зыков А.И.* К вопросу о культуроформирующей роли пластики в современном театре [Текст] / А.И. Зыков // Вестник Тамбовского университета. Серия: Гуманитарные науки. – Тамбов: ТГУ, 2012. – Т. 112. – № 8. – С. 266-271.
2. *Зыков А.И.* Танец в театральном искусстве античности [Текст] / А.И. Зыков // Вестник Тамбовского университета. Серия: Гуманитарные науки. – Тамбов: ТГУ, 2012. – Т. 114. – № 10. – С. 271-275.
3. *Зыков А.И.* Системные свойства танцевально-пластических элементов в драматическом спектакле [Текст] / А.И. Зыков // European Social Science Journal (Европейский журнал социальных наук). – М: Международный исследовательский институт, 2013. – № 9. – Т. 2. – С. 313-317.

### Монография:

4. *Зыков А.И.* Танцевально-пластические средства выразительности драматического актёра [Текст]: монография / А.И. Зыков. – Саратов: СГК им. Л.В. Собинова, 2014. – 108 с.

### В других изданиях и материалах научных конференций:

5. *Зыков А.И.* Задачи пластического воспитания актёров в контексте музыки и актёрского мастерства и примеры их решения посредством танцевального искусства XX века [Текст] / А.И. Зыков // Инновационные технологии развития образовательного пространства художественного ВУЗа: материалы Международной конференции. – Саратов: СГК им. Л.В. Собинова, 2008. – С. 221-230.
6. *Зыков А.И.* Массовое и элитарное в танцевальном искусстве (к постановке проблемы) [Текст] / А.И. Зыков // Диалогическое пространство музыки в меняющемся мире: Сборник по материалам Международной научно-практической конференции. – Саратов: СГК им. Л.В. Собинова, 2009. – С. 258-263.
7. *Зыков, А.И.* Мюзикл: жанр или синтез жанров? [Текст] / А.И. Зыков // Диалогическое пространство музыки в меняющемся мире: Сборник статей по материалам Всероссийских научных чтений, посвященных Б.Л. Яворскому. – Саратов: СГК им. Л.В. Собинова, 2010. – С. 238-248.
8. *Зыков А.И.* Развитие искусства как взаимоотношение материального и духовного [Текст] / А.И. Зыков // Приоритетные направления развития культуры и искусства в социокультурном пространстве: материалы I Международной научно-практической конференции. – Тамбов: ТГУ, 2011. – С. 61-68.
9. *Зыков А.И.* Танец как совокупность пластической выразительности актёра и драматического спектакля в целом [Текст] / А.И. Зыков // Научный вестник Академии культуры и искусств Тамбовского государственного университета им. Г.Р. Державина: межвузовский сборник научных трудов. – Тамбов: ТГУ, 2012. Выпуск 4. – С. 82-92.

10. *Зыков А.И.* Драма и танец. Диалог искусств [Текст] / А.И. Зыков // Актуальные направления развития сферы культуры и искусства России: тенденции, инфраструктура, инновации: материалы Всероссийской научно-практической конференции. – Тамбов: ТГУ, 2012. – С. 134-142.
11. *Зыков А.И.* Специфика обучения актёрскому искусству: пластическое воспитание (Размышления о некоторых аспектах книги В.М. Фильштинского «Открытая педагогика») [Текст] / А.И. Зыков // Проблемы исполнительской интерпретации, музыкальной педагогики: Сборник по материалам Всероссийской научно-практической конференции. – Саратов: СГК им. Л.В. Собинова, 2012. – С. 202-210.
12. *Зыков А.И.* Быть или не быть: к вопросу драматического диалога пьесы и спектакля [Текст] / А.И. Зыков // Аналитика культуры. – Тамбов: ТГУ, 2012. – С. 144-149.
13. *Зыков А.И.* Культуроформирующие особенности танца в восточном театре [Текст] / А.И. Зыков // Спецпроект: анализ научных исследований: материалы VII Міжнар. наук.-практ. конф., 14-15 черв.2012 р.: у 7 т. – Дніпропетровськ: Біла К.О., 2012. – Т. 4. – С. 20-23.
14. *Зыков А.И., Карцева Г.А.* Нравственный аспект диалога пьесы и спектакля в современном театре [Текст] / А.И. Зыков, Г.А. Карцева // Духовно-нравственная культура как фактор модернизации российского общества XXI века (Третьи Хайкинские чтения): материалы Международной научно-практической конференции. – Тамбов: ТГУ, 2013. – С. 146-149.
15. *Зыков А.И.* Основные виды функционирования танцевально-пластических составляющих драматического спектакля [Текст] / А.И. Зыков // Исполнительское искусство и педагогика: история, теория, практика: Сборник статей по материалам Всероссийской научно-практической конференции. – Саратов: СГК им. Л.В. Собинова, 2014. – С. 189-198.
16. *Зыков А.И.* В поисках «внутренней формы» танцевально-пластических элементов современного драматического театра [Текст] / А.И. Зыков // Актуальные проблемы гуманитарных и естественных наук. – М.: Институт Стратегических Исследований, 2014. – № 03(62), Ч. II. – С. 298-300.
17. *Зыков А.И.* Пластическая драма как взаимопроникновение сценических искусств [Текст] / А.И. Зыков // X Международная научно-практическая конференция «Современные концепции научных исследований». – М.: Евразийский Союз Учёных (ЕСУ), 2015. – № 1 (18) – Часть 5. – С. 132-135.

#### **Пособие:**

18. *Зыков А.И.* Современный танец в театральном институте [Текст]: учеб.-метод. пособ. для вузов / А.И. Зыков. – Саратов: СГК им. Л.В. Собинова, 2010. – 264 с. (усл. печ. л. 16,3, уч.-изд. л. 14,8).

***Общий объём публикаций (без учеб.-метод. пособия) составляет 12,6 п. л.***