

Песоцкая Светлана Александровна

ТЕАТР ПЛАСТИЧЕСКОЙ ДРАМЫ КАК ИНТЕРТЕКСТ (НА МАТЕРИАЛЕ ТВОРЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ТЕАТРА ПЛАСТИЧЕСКОЙ ДРАМЫ "ЧЕЛОВЕК")

Статья раскрывает сущность регионального феномена театра пластической драмы "Человек" в контексте общенациональной современной российской художественной культуры. На материале анализа эстетики театра пластической драмы выделяются особенности, которые определяют состояние современной художественной культуры в целом и сущность происходящего в ней эстетического сдвига.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/3/2011/2-2/36.html

Источник

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

Тамбов: Грамота, 2011. № 2 (8): в 3-х ч. Ч. II. С. 149-152. ISSN 1997-292X.

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

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/3/2011/2-2/

© Издательство "Грамота"

Информацию о том, как опубликовать статью в журнале, можно получить на Интернет сайте издательства: www.gramota.net
Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: voprosy_hist@gramota.net

УДК 008.009

Статья раскрывает сущность регионального феномена театра пластической драмы «Человек» в контексте общенациональной современной российской художественной культуры. На материале анализа эстетики театра пластической драмы выделяются особенности, которые определяют состояние современной художественной культуры в целом и сущность происходящего в ней эстетического сдвига.

Ключевые слова и фразы: современная художественная культура; театр пластической драмы; синтез видов, родов и жанров искусства; синтез художественных и технических средств выражения содержания искусства.

Светлана Александровна Песоцкая, к. фил. н., доцент

Кафедра лингвистики и переводоведения

Томский научно-исследовательский политехнический университет

Институт Международного образования и языковой коммуникации

swetla62@tpu.ru

ТЕАТР ПЛАСТИЧЕСКОЙ ДРАМЫ КАК ИНТЕРТЕКСТ (НА МАТЕРИАЛЕ ТВОРЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ТЕАТРА ПЛАСТИЧЕСКОЙ ДРАМЫ «ЧЕЛОВЕК»)[©]

Функционирование национальной культуры становится возможным благодаря существованию и осознанию внутрикультурных и межкультурных связей. Если сопоставить культуру с живым организмом, то коммуникация внутри нее выполняет функцию кровеносной системы: остановка коммуникативных процессов означает смерть культуры.

Художник (в широком смысле этого слова) живет на пересечении внутрикультурных и межкультурных связей. Постоянный внутрикультурный и межкультурный диалог, коммуникация с его участниками - представителями разных видов, родов и жанров искусства - формируют жизненный мир художника, который не только определяет содержание индивидуального творчества, его формы, направленность эстетической эволюции, но и основные контуры эстетического сдвига в художественном сознании эпохи. Этот эстетический сдвиг осуществляется на пересечении внутрикультурного и межкультурного диалога.

Обновление эстетики художественного творчества и революционный сдвиг в нем неотделим от пристального взгляда художников-творцов в лики других культур. Новые жанры создаются на основе синтеза уже существующих. Этот синтез - закономерный результат двух диалогов, одновременно разворачивающихся во времени - диалога родов, видов и жанров искусства внутри отдельно взятой национальной культуры и диалога последней с художественными культурами других стран.

Ярчайшее явление современной российской художественной культуры - театр пластической драмы «Человек», номинант национальной театральной премии «Золотая маска», - демонстрирует глобальный синтез жанров и видов искусства Евразии, отражающий эстетическую новизну, которая придает искусству этого творческого коллектива статус революционного и объясняет причины его небывалого успеха.

Театр пластической драмы «Человек» образован в Омске в 2000 г.; в настоящее время труппа театра почти в полном составе по специальному приглашению переехала работать в Санкт-Петербург. Во время гастролей в Томске в июле 2006 г. и 2007 г. были показаны шесть спектаклей: спектакль-телосозерцание «Песни дождя» (премьера в 2003 г.), притча по эротической поэзии древнего Востока «Мотыльки», кич-декаденс «Три новеллы: черная... красная... белая...» (премьера в 2004 г.), эстрадное шоу «Кабаре Луна», пластическая фантазия, посвященная Сальвадору Дали, «Анаморфозы шута» (премьера новой версии в 2003 г.) и русская народная баллада «Берегиня».

Репертуар театра интересен, в первую очередь, с точки зрения широты художественного освоения и синтеза пластов разных национальных культур. Так, сюжетную основу спектакля «Песни дождя» составляют стихи Далай Ламы VI-го (XVII век), темы поэзии которого носят, однако, исключительно светский характер. «Поэтому точнее сказать, что либретто основано на стихах поэта, известного под именем Цаньян-жамцо «Океан Мелодий» (1682-1706)» (эти факты обозначены в программе спектакля). Сюжетный каркас спектакля «Мотыльки» опирается на творчество средневекового японского поэта Рубоко Шо X-XI вв. (980-1020 гг.). Спектакль «Три новеллы: черная... красная... белая...» представляет собой своеобразное ироническое переосмысление музыкальной и танцевальной традиции русского декаданса, сочетая элементы стилизации и одновременно профанации. «Анаморфозы шута» являются попыткой интерпретировать поэтику творчества С. Дали и сам стиль его художественного мышления на языке хореографии с элементами акробатики и пантомимы, что означает перевод с языка одного вида искусства на язык другого. И, наконец, народная баллада «Берегиня» отражает опыт художественного освоения и творческой переработки создателями спектакля духовной и, внутри нее, вокальной традиции древней языческой культуры восточных славян.

Другим, не менее значимым аспектом изучения эстетических поисков коллектива театра пластической драмы, является, на наш взгляд, воплощение идеи художественного синтеза элементов разных видов искусства. Эта идея осуществляется в творческой практике театра «Человек» на разных уровнях.

Во-первых, очевидно слияние культурных пластов и художественных традиций Запада и Востока: русская и европейская хореографические школы, язык невербальной коммуникации японской и других восточных культур, музыкальные ритмы Бурятии (режиссер-постановщик и художественный руководитель театра Игорь Григурко является заслуженным деятелем искусств Бурятии и, несомненно, черпает из сокровищницы этой национальной культуры), элементы ритмов древней Индии, а также многое другое, что позволяет представить художественную мощь культуры Евразии как огромного и специфического духовно-географического явления.

Во-вторых, уникален сплав видов, родов и жанров искусства: музыкального сопровождения представлений, вокала, балета, пантомимы, акробатических элементов в структуре хореографии (с коллективом работает педагог по акробатике - Александр Карпушкеев), искусства декорации и создания костюмов, включающих специальную работу с фактурой тканей. Так, в создании смыслового и эстетического Целого огромную роль играет творческий поиск художников по костюмам Елены Демидовой, Галины Михайленко и Игоря Григурко, являющегося одновременно режиссером-постановщиком. Их эксперименты с фактурой тканей, в частности, попытки использовать физические свойства последних, например, способность растягиваться при создании образа Паутины в спектакле «Анаморфозы шута» и, наконец, изобретение реквизитов интерьера - колец, квадратов, прямоугольников, детского манежа, самоката и других - являются значимыми средствами в создании символического смыслового контекста.

Нельзя переоценить вклад каждого из видов искусства, соединяющихся в художественное целое. К примеру, без участия Валерия Трифонова, композитора, музыкального аранжировщика и исполнителя отдельных вокальных партий, спектакли потеряли бы большую часть своей оригинальности и художественной новизны; более того, это был бы уже другой театр, иное художественное явление.

Не менее значим и вокал как часть музыкального фона; в театре вокальные партии исполняют только два артиста - Людмила Глухова (подавляющее большинство партий) и Валерий Трифонов. К ярким особенностям исполнительской манеры Л. Глуховой относятся широкий вокальный диапазон певицы, высокий уровень ее межкультурной сензитивности к фактуре иноязычных вокальных текстов, уникальная способность к импровизации. Так, фонетический облик вокальной партии Хранительницы в спектакле «Песни дождя», воспринимаемый слушателями как текст санскрита, является в чистом виде импровизацией и построен на принципе звукоподражания.

В-третьих, эстетическая новизна достигается и с помощью синтеза собственно художественных и технических средств выражения содержания. Прежде всего, следует отметить особую роль светотехники в создании смыслового и эстетического целого и ее непосредственную связь с художественным инструментарием - пространственным размещением фигур танцоров на сцене, цветом их костюмов, характером и темпом движений. Не исключено, что в этих творческих поисках российский режиссер учитывал достижения в разработке сложной световой партитуры выдающегося американского режиссера-экспериментатора, в прошлом живописца, Роберта Уилсона (70-е гг. XX в.), провозгласившего управление светом в качестве главного эстетического принципа. «Для меня свет - самый существенный элемент в театре», - говорил Уилсон [3, с. 506]. Прежде всего благодаря творческому эксперименту Уилсона свет стал восприниматься как средство выражения «нового ощущения действительности», отвечающего «темпу и давлению повседневной жизни» [Там же, с. 505], выверенные световые партитуры стали точно «подгоняться» под движения актеров, рассчитанные до секунды, и в задачи актера вошла попытка «быть тотально сиюминутным», «выглядеть так, чтобы любое движение казалось необходимым и единственно возможным» [Там же, с. 506]. Принцип достижения совершенства телесного перевоплощения, при котором тело становится «рабом» мысли или идеи для театра пластической драмы актуален в еще большей мере, чем для театра драматического.

Мы обнаруживаем соприродность, «избирательное сродство» эстетики и художественного стиля этого коллектива с творческой практикой выдающегося французского балетмейстера-постановщика Мориса Бежара, который в своих грандиозных экспериментах по созданию синтетических спектаклей «сплавлял» в единый эстетический континуум элементы инструментария хореографии, пантомимы и вокала (или слова) как занимающие равное место [1, с. 107].

Можно выделить целый ряд других особенностей эстетики театра пластической драмы «ЧелоВек», стилистически близких синтетическим спектаклям Бежара: привнесение в хореографию элементов драматической игры с целью обеспечения яркого динамизма спектаклей, интерес к классическому танцу Востока и к искусству Японии [Там же], эклектичность как отличительная черта стилизованной манеры, проявившаяся, в том числе, и в соединении приемов, взятых из разных хореографических систем. Последнюю из стилистических особенностей Бежар связывал со своими этническими корнями, наложившими отпечаток на все его творчество: отец балетмейстера был выходцем из турецкого Курдистана, мать - уроженкой одной из провинций Испании - Каталонии.

Спектакль театра пластической драмы «ЧелоВек» «Мотыльки», жанр которого определен в афише как «притча по эротической поэзии и прозе Древнего Востока», с неподражаемой достоверностью имитирует своеобразие костюмов, ритуалов, жестов и танцев средневековой Японии. Содержательную основу спектакля составили стихотворения о любви японского поэта Х-ХI вв. Рубоко Шо (980-1020 гг.). Показательно, что с ориентационной целью, вероятнее всего, для создания смысловых опор и определенного настроения у зрителей, создатели спектакля сочли необходимым разместить четыре стихотворения Рубоко Шо на программе представления.

Подтверждением убедительности и художественной правды при воссоздании духа японской культуры в

спектакле в первую очередь служит характер движений и жестов танцоров: выразительные и многозначительные при своей сдержанности, скупости и строгости, они передают жесткую иерархию социальных отношений в мире Востока.

Автору настоящего исследования пока не удалось выяснить, существует ли генетическая связь между эстетикой М. Бежара и российского театра пластической драмы «ЧелоВек», или сходство эстетик является результатом независимого совпадения. Симптоматично, однако, что театр носит имя француженки Нелли Дугар-Жабон, консультанта и постановщицы ритуалов.

В пользу существования эстетического взаимовлияния русской и французской хореографических школ красноречиво свидетельствуют факты творческой биографии Бежара. Во-первых, продолжение танцором своего хореографического образования с целью совершенствования индивидуальной творческой манеры в классах русских мастеров балета - у Л. Н. Егоровой в Париже в 1945 г. и у В. Волковой в Лондоне [Там же]. Во-вторых, личные привязанности мастера французской хореографии к выдающимся представителям русского балета М. Плисецкой, В. Васильеву и Е. Максимовой: постановка для Плисецкой балета «Айседора», нескольких сольных концертных номеров для ее последних выступлений (среди них наиболее известен мини-балет «Видение розы»), постановка для В. Васильева версии балета И. Стравинского «Петрушка», исполнение вместе с Е. Максимовой заглавных партий в балете С. Прокофьева «Ромео и Джульетта» [Там же, с. 108].

Творческая практика театра пластической драмы «ЧелоВек» воочию демонстрирует единство смыслового контекста видов искусства и родов и жанров художественной литературы. Литературный текст выполняет роль толчка, импульса для создания общего смыслового контура пластических фантазий. К примеру, сами названия фрагментов, этих в своем роде вставных новелл в спектакль-притчу «Мотыльки», безусловно, навеяны произведениями художественной литературы: Ветер, Бамбуковый ветер, Птица с намокшими крыльями, Поцелуй мотыльков, Утренний туман, Перед первым лучом света, Рассказ о птице с намокшими крыльями, Рассказ веера о хитрой лисице, Любовные забавы мотыльков, Забавы утренней росы, Весна сакуры, Колыбельная, Плач птицы в уснувших ветках сакуры, Ветер, играющий в крыльях мотыльков.

Присутствие текстов литературы в той или иной мере ощутимо и в других спектаклях. Так, поэтические тексты из сборника стихов «Океан мелодий» Цаньяна-жамцо подсказали образы-персонажи в спектакле «Песни дождя»: Хранительница, Капли-бирюсинки, Птица, Камень, Пчелка-бирюсинка, Облако, Богиня с лунным взглядом, Странник любви, Луна, Лотос.

В поиске тем, мотивов и образов для пластической фантазии «Анаморфозы шута», посвященной С. Дали, по всей видимости, использовались материалы автобиографических книг испанского художника «Тайная жизнь Сальвадора Дали» (1942 г.) и «Дневник гения» (1966 г.). Не исключено, что использовались и воспоминания о нем современников из ближайшего окружения художника.

На сцене мы видим пластическую имитацию снов великого сюрреалиста в живописи: танцоры создают непривычные для обыденного сознания образы монахов-шутов, красок, полуденных теней, паутины, людей-шаров, человека-паруса, Розы Ветров, человека-бюро, черных дыр, птицы смерти, инфузий, женщины с головой из роз, белой дамы, тигров, девочки, Галы.

За танцевальным текстом спектакля прочитывается образ личности и образ творчества С. Дали, указывается источник фантазии художника. Сам выбор художественной формы - пластической имитации снов - не является случайным, но продиктован конкретным фактом творческой биографии Дали: последний, испытывавший, по предположению искусствоведов, влияние психоаналитических идей З. Фрейда, называл свои работы «рисованными фотографиями снов» [Там же, с. 412]. Таким образом, творческая свобода создателей спектакля «Анаморфозы шута» проявляется не в произвольности трактовки особенностей творческого сознания художника, а в поиске эстетически адекватных этому сознанию форм пластического выражения содержания.

Указателем на факт использования создателями спектакля снов Дали является вербальный текст, напечатанный на программе представления и озвученный чтением в самом начале театрального действия. Приведем этот текст, подчеркнув роль его графического облика как одного из средств выражения смысла и выделив курсивом лексические единицы, написанные в тексте программы красным шрифтом: «Каждому из нас хотя бы раз в жизни доводилось видеть *фантастические* сны.

Сны, *абсурдные* настолько, что, проснувшись, Ты не можешь понять, откуда в твоём сознании возникли подобные образы. Эти чувства овладевают тобой и теперь. Охватывает совершенное по остроте и яркости своей *Ощущение*, что ты попал в новый, невиданный доселе мир!

Все, что творится перед Тобой и вокруг Тебя, неожиданно, эксцентрично занимает все *Твое Воображение*, захватывает Тебя целиком.

Слияние и переплетение Музыки - Пластики - образов - Характеров *Твоей Действительности* ошеломляет и будоражит уснувшую было *ФАНТАЗИЮ*.

Не бойся Ее - доверься Ей! <...>. Понять смысловую и эстетическую природу увиденного зрелища помогают графические средства: написание с большой буквы отдельных слов, ключевых для понимания смыслового Целого спектакля, выделение ключевых слов цветным (красным) шрифтом, начертание всех букв слова «фантазия», которое является смысловым центром сказанного, как заглавных.

Поскольку пластичность как теоретическая категория эстетики вполне применима к анализу вербального текста [2, с. 510], мы можем в данном случае постулировать саму значимость графического облика написанного как проявление пластичности вербального языка, потому что графика подчеркивает важность визуализации, подчинение слова законам пластических искусств.

Смысловая основа спектакля обнаруживает, при наличии сходства, существенные различия с эстетикой русского балета начала XX в. Если, скажем, в одноактном балете В. Нижинского «Послеполуденный отдых фавна» сохранялись и просматривались непосредственные связи с литературным источником - стихотворной поэмой С. Малларме с одноименным названием, и само сохранение одноименного названия в танцевальном тексте служило тому подтверждением, то в танцевальном тексте-интерпретации творчества С. Дали построение смысловой канвы спектакля потребовало большей степени обобщения материалов творчества художника-сюрреалиста: имеется в виду не какое-либо одно произведение живописи Дали, а некий целостный контекст жизнетворчества художника.

В художественной практике театра осуществляются принципы, с которыми связано искусство будущего. Важнейшей чертой облика этого искусства представляется синтез собственно художественных и технических средств выражения содержания искусства. При этом технические средства, несомненно, подчиняются художественной цели и задачам, расширяя возможности осуществления художественных решений и находок.

Список литературы

1. **Бежар, Морис; Дали, Сальвадор** // Кто есть кто в мире: энциклопедия / гл. ред. Г. П. Шалаева. М.: Филологическое общество «Слово»; ОЛМА-ПРЕСС Образование, 2005. С. 106-108, 412-413.
2. **Пластика** // Современный словарь-справочник по искусству / науч. ред. и сост. А. А. Мелик-Пашаев. М.: Олимп; АСТ, 2000. С. 510.
3. **Эслин, Мартин. Театр на рубеже веков: 1890-1920; Браун, Джон Рассел. Театр после 1970 г.** // Иллюстрированная история мирового театра / под ред. Джона Рассела Брауна; пер. с англ. М.: БММ АО, 1999. С. 341-380, 499-537.

PLASTIC DRAMA THEATRE AS INTER-TEXT (BY THE MATERIAL OF CREATIVE ACTIVITY OF PLASTIC DRAMA THEATRE «MAN»)

Svetlana Aleksandrovna Pesotskaya, Ph. D. in Philology, Associate Professor

*Department of Linguistics and Translation Theory
Institute of International Education and Language Communication
Tomsk Research Polytechnic University
swetla62@tpu.ru*

The article reveals the essence of the regional phenomenon of plastic drama theatre «Man» in the context of Russian modern nation-wide artistic culture. The peculiarities which determine the position of modern artistic culture as a whole and the essence of the aesthetic shift taking place within it are singled out by the material of the analysis of plastic drama theatre aesthetics.

Key words and phrases: modern artistic culture; plastic drama theatre; synthesis of art types, sorts and genres; synthesis of artistic and technical means of art content expression.

УДК 94(48).084

В статье раскрываются место и роль идеологического и партийного контроля в системе отношений политического центра и Ростовского региона в 50-е - нач. 60-х годов XX века. Прослеживается процесс принятия политических решений на региональном уровне. Определяется роль политического «центра» в формировании и регулировании идеологических факторов в регионе. Рассматривается вариативность реакции региональных органов власти на решения центральных партийных органов.

Ключевые слова и фразы: центр; регион; КПСС; идеология; массовое сознание; партийные и государственные органы; политический контроль.

Мария Александровна Пономарева, к.и.н.

*Кафедра исторической политологии
Южный федеральный университет
pono-mariya@yandex.ru*

ИДЕОЛОГИЧЕСКИЙ И ПАРТИЙНЫЙ КОНТРОЛЬ В СИСТЕМЕ ОТНОШЕНИЙ «ЦЕНТР-РЕГИОН» В 50-Е - НАЧАЛЕ 60-Х ГОДОВ XX ВЕКА (НА ПРИМЕРЕ РОСТОВСКОЙ ОБЛАСТИ)©

Одним из ключевых и недостаточно исследованных аспектов советского исторического развития на сегодняшний день является сфера отношений «центр-регион». В отечественной историографии рассматриваемый вопрос получил развитие в рамках политологии, социологии, экономической географии, правоведения, в значительно меньшей степени - исторической науки [1; 15; 20; 23].