

Д. Д. Уразымбетов, А. В. Цой

Казахская национальная академия искусств им. Т. К. Жургенова, Алматы, Казахстан

РОЛЬ ПЛАСТИЧЕСКИХ СИМВОЛОВ В ДРАМАТИЧЕСКОМ СПЕКТАКЛЕ (К ОПЫТУ СРАВНИТЕЛЬНОГО АНАЛИЗА)

Аннотация. В современной режиссуре драматического театра существует тенденция к переложению литературных или словесных идиом на язык сцены. В пространстве сцены обыденные, привычные в обиходе выражения воссоздаются в буквальном смысле, а считываются уже в переносном. Режиссеры драматических театров стремятся наделить ассоциативные характеристики тех или иных событий и ситуаций символическими значениями. Театр уже достаточно давно использует в своем арсенале художественных средств пластику и/или танец для символизации художественных образов. Визуально-акустические формы сценического действия дают возможность проследить процесс трансформации видимых объектов в сознании зрителя до их проекции в область подсознания. Символ, выраженный пластическим языком и сосредоточенный на выявлении внутренних эмоциональных процессов, которые обычно в драматическом спектакле резюмируются словом, можно назвать основной типологической характеристикой вплетения пластики и танца в полотно сценического действия. Авторами статьи предлагается попытка осмысления и сравнительного анализа работ «Отелло» литовского режиссера Э. Някрошуса и «Плаха» казахстанского режиссера Д. Жумабаевой, где через призму многоэпизодности, открытой игры и физического действия актеров выявляется роль пластических символов в формировании особой смысловой структуры спектакля.

Ключевые слова: символизм, пластические символы, драматический спектакль, казахстанское театральное искусство, Э. Някрошус, Д. Жумабаева.

Природа символов и их семиотических понятий всегда нуждалась в тщательных исследованиях и расшифровках. Если рассматривать символ с точки зрения религиозного, художественно-эстетического и этического сознания, то он является самым древним средством познания, освоения действительности, распространенным в системе человеческих отношений. Первоначально символом в месте появления, а именно в Древней Греции, обозначался какой-нибудь вещественный знак, тайный смысл которого знал лишь небольшой круг посвященных людей. Весь современный мир является совокупностью знаков и символов, которые служат некими манифестами смыслов и понятий, эмоций и абстракций для передачи информации невербальным путем. Известный культуролог Ю. М. Лотман рассматривает символ в системе культурообразования мира: «Символ никогда не принадлежит какому-либо одному синхронному срезу культуры – он всегда пронзает этот срез по вертикали, приходя из прошлого и уходя в будущее. Память символа всегда древнее, чем память его несимволического текстового окружения» [1, с. 192]. Задача символов – не только обналичивать себя путем изображения объектов, на которые указывают знаки, но и нести в себе добавочное значение, выражая общие понятия и идеи, которые служат толкованием определенного объекта. Немаловажной является и та среда, отвечающая за интерпретацию конкретного символа, в которой он представлен. Например, символ зайца в египетских иероглифах обозначал представление о бытии и символизировал простое существование. В Древней Греции лунная богиня Геката отождествлялась с зайцами. Евреи воспринимали зайца как «нечистое» животное. Таким образом, природа символа такова, что отличается многозначностью и динамикой перехода от смысла к смыслу.

Семиотические исследования, возникшие вокруг разделения двух понятий: знака и символа, их отличия и схожести во многих аспектах обсуждалась в трудах Х.-Г. Гадамера, Н. В. Кулагиной, П. Рикера, М. К. Мамардашвили, А. М. Пятигорского и мн. других. Именно в исследованиях швейцарского лингвиста, основоположника Женевской лингвистической школы Ф. де Соссюра, который анализировал изменения знаков на лингвистическом материале, понятие символа исключается из рамок лингвистики. Символ, по его мнению, *не несет знаковых функций* и «характеризуется тем, что он всегда не до конца произволен; он не вполне пуст, в нем есть рудимент естественной связи между означающим и означаемым. Символ справедливости – весы нельзя заменить, чем попало, например, колесницей» [2, с. 101]. Его последователь – американский философ, основоположник прагматизма и семиотики, логик, математик Ч. С. Пирс подчеркивает важную роль символов, говоря о том, что символ не может указать на какую-либо конкретную вещь — он «денотирует» (обозначает) некоторый тип вещей и является подосновой нашего разума. «Символы дают нам средство мыслить о мыслях, причем так, как мы бы не смогли о них мыслить в отсутствие символов. Они позволяют нам создавать абстракции, без которых мы лишились бы великого двигателя развития науки» [3, с. 223]. Таким образом, чаще всего символы имеют интуитивное содержание мысли или философский замысел, в отличие от знака. Специфические характеристики символа от прочих знаков раскрыл в своей «Эстетике» Г. В. Ф. Гегель, говоря о содержании восприятия знака. Символ, в его понимании, представляет собой «непосредственно наличное или данное для созерцания внешнее существование, которое не берется таким, каким оно непосредственно существует ради самого себя, а должно пониматься в более широком и общественном смысле» [4, с. 14]. Когда, в случае знака собственное содержание восприятия и то содержание, знаком которого он является, не имеют ничего общего. В широком понимании символ есть образ, наделенный многозначностью, которая в совокупности с предметностью выступают в структуре символа как два полюса, существующие в борьбе и единстве противоположностей. Обретая символическое значение, образ становится размытым, смысловые перспективы начинают «просвечивают» сквозь него. Углубляясь в природу знака и символа в процессе «последовательного самоосвобождения человека», Э. Кассирер вовсе утверждает принадлежность их к двум «различным универсумам дискурсии» [5, с. 476], где знак «соотносится с соответствующей вещью одним-единственным, жестко закрепленным способом, а символ не только универсален, но и чрезвычайно изменчив» [5, с. 481]. Существовая в двух разных измерениях, символ и знак, однако, также наделены взаимопроницающими функциями, о чем говорил русский философ, антиковед и писатель А. Ф. Лосев. Его связь с символизмом как особым явлением в культуре начала XX века дало необходимую расшифровку *перехода знака в категорию символа*. По его мнению, символ является площадкой, где встречаются означающее и означаемое, которые не имеют ничего общего между собою, но в то же время они есть «сигнификация вещи, в которой отождествляется то, что не имеет ничего общего между собою, а именно — символизирующее и символизируемое. Так, идейная образность приобретает конкретность» [6, с. 50–51]. Иными словами, символ становится понятным через апелляцию к «образу, которая являет нашему взору не абстрактную сущность, а конкретную ее действительность» [7, с. 34]. Эту дифференцированность подтверждает Э. А. Тайсина в книге «Философские вопросы семиотики», которая занимаясь анализом различных признаков знака, приходит к мнению, что символ является *субъективным пониманием знака* и определяет его по следующим характеристикам:

- конвенциональность; имеет искусственное происхождение; имеет самостоятельную ценность формы.

- синкретичность содержания (сочетание «несопоставимых» образов).

- манифестирует идею, событие, состояние или действие (воплощая и материализуя) [8].

Рассматривая различия понятий знака и символа в культурологическом и философском аспекте, можно констатировать, что предмет интерпретации является сущностным отличием знака от символа.

Символизм в искусстве, возникший в 1870-80-х гг. во Франции и достигший своего расцвета в России, Норвегии, а также Америке, стал одним из самых продуктивных и свободных направлений искусства. Изначально утвердившись в литературе и постепенно проникая во все виды искусства, определился, как универсальный язык культуры конца XIX – начала XX веков для «совершенного единства внутреннего смысла и внешнего облика» [4, с. 13]. Такие синтетические виды искусства, как хореография и театр, приобрели свою направленность. Символисты сценического искусства, не

признавая художественного смысла выражения натурализма в театре, настаивали на поисках скрытых истин и открытии человеку внутренних смыслов. Отражение двойственной картины мира, направленной на выявление высшей реальности, попытки сделать сверхреальность видимой — становятся главными постулатами символизма драматического спектакля. Таким образом, символ в искусстве по степени использования становится логично обоснованным, и может воплощать в реальность развлекательную, протестующую и развивающую функции, что в совокупности «всегда поддержит, предвосхитит, превознесет и приукрасит практически любую драматургию действия» [9, с. 187]. Символы в театре рисуют куда более насыщенные образы, рождающиеся в головах у зрителей, дают пищу для ума, нежели, когда этот же театр показывает все как в жизни — прямо и без стеснения. «Если в течение спектакля для нас накапливается на разных уровнях смысл, значит, есть определенные носители, которые нам этот смысл передали» [10, с. 6].

Через призму возрождения жанра трагедии, известный франкоязычный драматург М. Метерлинк, обратился к символизму в своих работах. Его ранние пьесы такие, как «Принцесса Мален», «Непрошенная», «Смерть Тентажиля», а также сборник философских эссе «Сокровище Смиранных» (1896) были названы «золотым фондом» символизма. Он утверждает принцип «высшей психологии», говоря об отказе от людских страстей, убийства и эмоциональных порывов и настаивая на том, что «существует каждодневная трагедия, которая гораздо реальнее, и глубже, и больше подходит к нашему настоящему существованию, чем трагедия больших приключений» [5, с. 149]. Многие драматургические реформы М. Метерлинка стали ведущей тенденцией «новой драмы» и нашли свое отражение в пьесах А. П. Чехова. Устоявшиеся представления зрителей о театральном действии рухнули, когда в пьесах бельгийского драматурга все приобрело скрытый подтекст, каждый смысл был глубоко спрятан в действии, словах, жестах, молчании. Придавая большое значение молчанию в театре, как способу переосмысливания слова, французский драматург сравнивает последнее с золотом и серебром, которые погружаясь в чистую воду, являются олицетворением слов, приобретающих «смысл лишь благодаря молчанию, омывающему их» [12, с. 302].

Реорганизация действия, персонажа, времени и пространства, речевой составляющей пьесы требовали нового сценического языка. Именно поэтому в середине XIX века интерес к использованию пластики в спектаклях драматического театра становится модным сценическим решением. Однако частое использование пластического языка повлияло на то, что само понятие стало расплывчатым и утратило конкретное содержание. Лишь в начале XX века, в период становления режиссуры, как самостоятельной творческой профессии пристальное внимание вновь было направлено на пластическое существование актера в спектаклях. К этой проблеме обращались выдающиеся режиссеры и театральные деятели К.С. Станиславский, В.Э. Мейерхольд, С.М. Эйзенштейн, А. Я. Таиров, Е. Гротовский, создавая системы, уроки и тренажи для развития пластической выразительности актера. С такой точки зрения именно применение пластики, хореографии и танцевальных фрагментов помогло стать главным не только слову в драматических спектаклях, но и выразительному движению. В силу своей многозначной художественно-образной специфики хореографическое искусство изначально выступает общепонятным средством общения, которое обеспечивает передачу культурных кодов. Язык хореографического искусства представляет собой совокупность визуальных знаков, а если брать в учет их организацию посредством ритма и музыки, то «ритмопластических визуальных знаков, упорядоченных жестов и движений человеческого тела в пространственно-временном континууме, служащая для передачи эмоциональных состояний исполнителя» [13, с. 233]. Если рассматривать танцевальное искусство с позиции символического обогащения театрального действия, то в этом плане, культура выразительного движения способствовала расширению платформы невербальной передачи информации, которая, имея «наивысшую конструкцию вещи, может бесконечно разворачивать объект мысли», раскрывая новые смыслы [9, с. 189].

Современный театр рассматривает роль смысловых физических нагрузок, пластики и танца основополагающей в формировании языка символов. Символ, выраженный пластическим языком, обеспечивает двойное бытие действию в спектакле, которое существует одновременно на материальном визуальном уровне и на уровне сознания. В научном исследовании В. Н. Алесенковой «Символ как выразительное средство практики рубежа XX-XXI веков» анализируется роль

символизации объектов в драматическом спектакле современного театрального искусства. По ее мнению, эволюция развития театрального символа способствовала формированию понятий условного символа и метасимвола в концепции спектакля. Вначале символ формируется режиссером для развернутого прототипа художественного образа, персонажа, затем символ обретает статус метасимвола, то есть образности всего спектакля. Поэтапное овладение искусством символизации включено в работу не только режиссера, но и режиссера по пластике, который посредством хореографического языка наделяет символ особой визуальной выразительностью. Смысловое физическое действие вне зависимости от произносимого текста исполняет роль проекции своего первоначального смысла из области представления в область символического образа, создавая второстепенное значение. Такое действие далее будет называться абстрактно-символическим, поскольку в восприятии его символического значения более всего задействовано абстрактное мышление [14, с. 71]. Такая модель мышления побуждает зрителя воспринимать образы в их символическом значении, ассоциируя их с естественными, характерными процессами, законами. Именно тогда символы приобретают статус условных символов, значительно украшая полотно драматического действия.

Вершинами режиссерского театра XX можно назвать деятельность таких режиссеров, как Вс. Мейерхольд, Г. Крэг, Ю. Любимов, Р. Стуруа, многие работы, которых стали настоящей вехой в истории театра. Одним из ярких явлений в этой плеяде режиссеров-современников, выступает литовский театральный деятель Э. Някрошус. Его спектакли вызывают особый интерес со стороны зрителей, театрального сообщества и исследователей своими метафорами, отображающими «пространство за словами» [15, с. 90] и «остроактуальными смыслами с обобщенными, вневременными» вопросами [16, с. 6]. Театровед О. Н. Мальцева в книге «Театр Эймунтаса Някрошуса (Поэтика)» утверждает сценический мир режиссера, как «малый слепок вселенной, микрокосм» [16, с. 35], глубоко изучая его работу с литературным материалом, направления преобразований этого материала и сценическое воплощение. Отдельное внимание автор книги уделяет ритмическим особенностям спектакля в «поэтике» театра Э. Някрошуса, где, наряду с актерской игрой, пластические метафоры и символы выступают в роли конструктивного и смыслообразующего средства. Ценным для исследователей является то, что О. Н. Мальцева смогла выделить принципы и методы литовского режиссера в работе над спектаклями. Авторами статьи для рассмотрения роли выразительных символов проанализирован третий шекспировский спектакль Э. Някрошуса «Отелло» (театр «Meno fortas», 2010), так как именно в нем пластический язык метафор достигает совершенства. Следуя Шекспиру, Э. Някрошус отождествляет природную стихию со стихией человеческих чувств. Здесь символ моря как вольной бескрайней стихии, манящей и пугающей бездны, в которой «обреченная любовь, зарифмованная с водой – океаном, пучиной, стихией, которая выходит из берегов и в кульминации буквально выплескивается на сцену» отображает внутреннее состояние главных героев [15, с. 96]. Огонь, песок, вода и лоханки-корабли, которые превращались в гробы, служат говорящими символами-манifestами спектакля. Не менее красочны пластические аллегории актеров.

Характерной чертой литовского режиссера является автономность каждого эпизода, напоминающий «миниспектакль, который мог бы вызвать аплодисменты, не помешай они становлению сценического целого» [16, с. 188] и, обретая статус обобщенного образа, поражает своей зрелищностью и красотой. В совокупности такая самостоятельность сцен делает спектакль многоэпизодным, между которыми отсутствует причинно-следственная связь. Пожалуй, одним из самых выразительных сцен в «Отелло», «образом неразрывного сплетения любви и ревности, притяжения и отталкивания людей» становится финальный танец Отелло (В. Багдонас) и Дездемоны (И. Шпокайте) [16, с. 190]. Поразительно яростное кружение, решенное пластически, когда, казалось бы, убиенная Дездемона снова и снова бросается к мужу, словно ища у него защиты. Их сумасшедший вальс (тема из «Поэмы» З. Фибиха), который изводит своим навязчивым дребезжанием на слегка расстроенном фортепиано и уносит куда-то в космос, достигает своей кульминации, когда к нему подключается пронзительная труба. Все действие служит олицетворением начала любви, казавшейся тогда столь безоблачной (рисунок 1).



Рисунок 1 – «Отелло» (2010). Реж. Э. Някрошус, театр «Meno fortas»

Характерным для героев Э. Някрошуса выступает склонность предаваться открытой игре на сцене, которая является средством противостояния жизни, непринятию ее законов. Показательна сцена, в которой актеры перепрыгивают через валуны, словно дети, играющие в чехарду или в сцене с песком, где они пластически изображают ребят, возящихся в песочнице. Символический эпизод прощания Дездемоны и Отелло, в котором движения с перемещением стульев представляет собой не то танец расставания, не то игру с перебежками. Двигаясь от одного стула к другому, Дездемона пытается быть то тут, то там – она мечется словно мотылек над лампой.

Большой интерес вызывают пластические аллегории актеров. Действия, выраженные с помощью актерского языка, мимики и пластики является предпочтением режиссера «раскрывать героев спектакля через конкретные физические действия» [16, с. 217]. Причём, такие пластические символы обычно лишены какого-нибудь подтекста, они применяются режиссером по их прямому назначению. Отелло, поплевав на руки, начинает обтирать Дездемону с ног до головы, Аллегорически эту физику можно интерпретировать по-разному: манеры мавра, прощание перед смертью, чувственная игра. Однако задумка режиссера заключалась в том, что Отелло, видя в Дездемоне порочную и грязную женщину во всех смыслах, «пытается смыть с нее хотя бы внешнюю грязь» [16, с. 219].

Выразительные физические действия, символические в своей основе, транслируют в сознание зрителя информацию, которая накапливается в процессе просмотра спектакля и, уже после образуют цепь логичную и последовательную в осознании и расшифровке их применений. Спектакли Э. Някрошуса необходимо пересматривать по нескольку раз, чтобы полностью познать и раскодировать все символы и метафоры, спрятанные режиссером, ведь «у Някрошуса есть другой язык и для тела, неактуальный, несовременный, но точный. И на этом языке можно сказать что-то совсем другое» [17].

Обращение авторов к творчеству литовского режиссера неслучайно. Его спектакли, построенные «по принципу лабиринтов, где много тупиков» [16, с. 138] являются ярким направлением, школой, на которые ориентируются режиссеры XXI века в мировом театральном искусстве, в том числе и в казахстанском. Режиссер Д. Жумабаева в казахстанском театральном сообществе известна своими метафорическими спектаклями, в которых частое обращение к драматико-пластическим символам выделяют ее из списка остальных современников. Используя в качестве вдохновения и направления творчество таких выдающихся режиссеров, как В. Бугусов, Р. Туминас, Э. Някрошус, казахстанский режиссер создает свои уникальные работы, определяющие способ ее мироощущения. Многоэпизодность, эпизод как трюк, открытая игра и физические действия актеров, присущие работам литовского режиссера Э. Някрошуса, заимствуются в качестве основных направлений в театральном творчестве Д. Жумабаевой.

Действительно, если наблюдать одну из последних, на сегодняшний день, работу молодого режиссера: «Плаха» по одноименному роману Ч. Айтматова (2019, режиссер – Д. Жумабаева, режиссер по пластике – А. Цой, Костанай, Русский драматический театр), то можно отметить многообразие самостоятельных сцен и зрелищность спектакля, где каждый эпизод является, по сути, законченным номером, имея в определенной мере независимую конструкцию. Герой романа Авдий (С. Щербинин) возникает в самом начале спектакля, и сидя на авансцене перед маленьким макетом церкви, отчаянно молится о спасении души. Его мольбы и обращение к Богу усиливаются пением мужского церковного хора, погружая зрителя в атмосферу молитвенного ритуала. Вторя нарастающей силе молебен Авдия, яростным стремительным бегом и кувырками возникает один за другим актерская труппа, создавая ощущение беспокойного моря. Это яркое олицетворение нестабильного, шаткого внутреннего состояния Авдия. Сбитый с ног, герой определяет свой путь, хватаясь за аркан, протянутый из зрительного зала через всю сцену. Он, в мучительных перегибах корпуса, во вращениях, оттяжках и падениях, тащит за собой не то бремя, не то корабль, выступающий символом человеческой жизни, плывущей к неизбежной пристани – смерти в христианской религии, олицетворяя непреклонность, настойчивость и силу духа, падает на землю.



Рисунок 2 – «Плаха» (2019), реж. Д. Жумабаева,
реж. по пластике А. Цой.
Русский драматический театр
(Костанай, Казахстан)

Сценография в спектакле является выражением дополнительного образа-метафоры: черный кабинет сцены; прочерченный по периметру досками и наполненный землей квадрат, обозначающий загон; аркан; скамейки, которые в процессе будут преобразовываться то в крест, то способствовать движению поезда, то безмолвно будут лежать перевернутыми. «Скамейка – это то место, которое объединяет людей в разговоре. Нужно присесть, чтобы поговорить, чтобы вскрыть человека в себе, чтобы просто задуматься» [18]. Пластика в спектакле решает одну из важнейших задач по выявлению внутренней жизни героев. Ее цель сделать незримым то, что происходит с действующим лицом внутри, например, что его по-настоящему тревожит или беспокоит, о чем его мысли. В таком случае, «тело становится инструментом раскрытия души» [19, с. 270]. Особо зрелищна танцевально-массовая сцена «Облава в Моюнкусской долине», в которой актеры под музыку В. Высоцкого «Волки» представляют охотников на сайгаков. Резкие повороты, выпады, сильные акцентированные прыжки в пол, игра с землей в загоне, агрессивные похлопывания по сапогам, «колющие» движения локтей, перемещение и бег среди них Акбары и Ташчайнара, в согласии с текстом, служили олицетворением смертельной битвы между людьми и волками, борющимися за свою свободу, жизнь и среду обитания.

Возвращаясь к применению сценических принципов Э. Някрошуса, таких, как эпизод, приобретающий черты трюка, становится очевидным зрелищность и эффектность сцены охоты волков на яков. Воцарившееся «изначальное равновесие: солнце в небе, пустынные горы, полная тишина, отсутствие людей в равной мере принадлежали как жвачным, так и хищникам», воплощаясь в

молчании слова и застываниях в позах волков в повествовании, представлялись своеобразной подготовкой к стремительным, неожиданным прыжкам, смене поз и резким перемещениям в сценическом пространстве. Акбара (Ю. Кудряшова) в выразительной пластике тела выливает чашу с кровью на себя и Ташчайнара (Р. Бушинский), олицетворяя вмешательство человека в естество природы и повлекшие за собой череду трагических обстоятельств.

Конкретные физические действия актера в спектакле применяются режиссером и режиссером по пластике непосредственно и не имеют дополнительных скрытых смыслов, однако считаются как символы, отображающие внутренние состояния героев. Три разворачивающиеся судьбы в параллели (Акбара, Авдий и Бостон), согласно идее Ч. Айтматова, представлены в спектакле в равной степени существования, однако пластическая выразительность каждого вычленена «вывернутой болью наружу» [20]. Замедленные, тяжелые шаги Бостона (К. Айдосов) выдают его нелегкую судьбу «честного колхозника и лучшего чабана в аиле», который постоянными падениями вниз, олицетворяет человека, утратившего веру, невластного над обстоятельствами жизни. Конкретными физическими действиями наполнен эпизод вылова волков, в котором Бостон предстает перед зрителем в хореографически продуманном этюде с ружьем. Внешние действия (вскидывание, прокручивание, игра с ружьем в текстовом сопровождении) помогли выстроить собирательный образ Бостона в сознании зрителя, которые «проецируются на воображаемое понятие и воспринимаются как универсальный процесс, созданный символическими действиями» [14, с. 64]. Символом смерти Ташчайнара здесь выступает сбрасывание пальто с себя, которое он отдает неспешно в руки Акбаре. Пластический жест в абсолютной тишине, «исходящей от величия земли и неба», созданный режиссером в этой сцене, свидетельствует о редком ощущении и осмыслении ею связи смерти с психологическими побуждениями. Большим значением в спектакле наделен процесс рождения слова и актерской пластики. Сознательное, но осмысленное молчание проникает в структуру спектакля и носит ярко выраженный зловещий характер присутствия на земле неизвестных человеку высших сил», выполняет функции индикатора безжалостного и трагического исхода судьбы каждого. В тишине рождается слово и действие, как новая форма ожидания «как защита от молчания, от страха – смысл, который слепые придают разговору, обмену словами» [21, с. 52]. Такое молчание в диалогах часто выступает олицетворением жизни «вне партнера, тяготеющего к монологизации», когда каждый настолько поглощен своими мыслями, что не реагирует на слова и действия другого. Активные физические движения Бостона, прерываемые паузами и остановками в пластике, словно замиранием, герой приходит в сознание, его, как-бы выбрасывает в реальность, а затем, вновь истошный вой Акбары, терзающий душу, погружает в кошмарный сон наяву [22, с. 103].



Рисунок 3 – Акбара – Ю. Кудряшова

В мизансцене распятого Авдия, лежащего на земле, и Акбары, потерявшей в облаве на сайгаков выводок волчат отчетливо видится построение определенного состояния волчицы,

выраженного пластическим языком. Авдий умирает физически, «неприкаянная» Акбара эмоционально: партерная хореографическая лексика олицетворяет ее каждодневный бег, страдания, тоску по любимым волчатам. Символичны выразительные движения рук Акбары в молитвенном ритуале к богине волков Бюри-ана, «сжавшейся, как пружина, вздыбив загривок и смотрящей перед собой дико горящими в полутьме, фосфоресцирующими глазами».

Главным символом спектакля, как и у автора романа, выступает судьба волчицы Акбары, как «несчастье, постигшее ее род – есть несчастье, постигшее природу в целом» и ее смерть, утверждающая смерть человека в человеке. Запоминающим становится каждое появление волков на сцене, обозначенное воем, нарушающим тишину и заставляющим умолкнуть слову на сцене. «Пришлые волки» – Акбара и Ташчайнар (Ю. Кудряшова и Р. Бушинский) в неустанном поиске выводка волчат, пластическими движениями приобретали черты очеловеченных животных, наделенных благородством, нравственной силой, какой лишены люди, им противопоставленные. Их выразительные физические действия («Охота», «Охота 2», «Роды Акбары», «Первая встреча Авдия с волками») чередовались резкими, неожиданными выпадами с медленными, гипнотическими застываниями в позах. В перемещениях по партеру, которые отличались звериной легкостью и быстротой, наряду со стремительными прыжками, мягкими, неслышными переходами в пол и поддержками читалась, с одной стороны, нечеловеческая сила духа, а с другой, беззащитность и бессилие перед человеком.

Как и литовский режиссер, Д. Жумабаева часто применяет на сцене способ открытой игры, особенно в моменты сильного эмоционального подъема. В таком прочтении конфликта, с одной стороны, видится масштабность проблемы, с другой, ощущается легкость отношения к этому состоянию. Как отличный психолог, режиссер прибегает к такому методу неспроста. Это, своего рода, защитная реакция человека, столкнувшегося с проблемами внешнего мира, и как результат – он закрывается и начинает вести себя, как ребенок. В сцене первой встречи Авдия с волками, актеры начинают перебегать по скамейкам, используя свистульки, перекидываются вещь мешками между собой, словно играя.

В сцене «Параллелей женщин» как отголосок к похожести судеб трех женских начал, невластных над своей участью, героиня Инга Федоровна (А. Зинкова) описывает похищение волчат Базарбаем. Подбегая сзади к сидящей на скамейке волчице, она начинает игру с головой Акбары, словно с куклой, оттягивая назад, наклоняя, путая волосы, закрывая рот рукой. Перебежки по скамейкам, перемещения их в пространстве загона, перекаты на локтях, дуэтное контактное хореографическое существование, совместно с драматическим текстом прерывается легендой о Матери – Оленихе, зазвучавшей из уст Гулюмкан под звуки домбры. Сцена параллели трех женщин завораживает своей графичностью движений: они медленно бредут по скамейкам, каждая в своем направлении.

Гимном в финале звучит песня В. Высоцкого, под которую Акбара, закручивая детскую игрушку – волчок на авансцене, начинает свой последний танец смерти. Все пластические движения символизируют ее боль и отчаяние. Через множественные вращения, падения и прыжки, она сбрасывает пальто с себя, обнажая душу. Терзаясь в агонии, грязная от земли и мокрая от крови и пота, Акбара своей смертью ставит многоточие в ответе на вопрос о поисках человека внутри себя. Режиссером Д. Жумабаевой, как и автором романа, выдвигается смерть каждой отдельной личности, как поиски Бога и восхождение на плаху. Она не утверждает, а проверяется на жизненность в сегодняшнем мире, на реальную социальную действенность. Гибель главных героев напрасна и служит символом того, что никакая жертва не сможет искупить все человеческие грехи или вернуть кого-то на путь истинный. Многообразие символов, вплетенных в сложную драматургическую ткань спектакля, является связующим материалом всего сценического действия, действуя на подсознание зрителя и трансформируя его восприятие действительности.

«Отелло» Э. Някрошуса и современная интерпретация Д. Жумабаевой «Плаха» – это две абсолютно разные постановки. Однако в них можно отметить схожесть режиссерских приемов. Одним из таких приемов выступает завершенность и/или самостоятельность каждой отдельной сцены, несвязанных между собой логически, но, вкупе создающие многоэпизодность постановки. Принцип открытой игровой формы, используемой в работах упоминаемых режиссеров, дает возможность зрителю увидеть материал в неожиданном ракурсе, «вывести из состояния покоя и

безразличия, раскалывая зрительный зал на два, а то и на три лагеря», вовлечь в ситуацию осмысленной деятельности, в которой мотивом служит не результат, а сам игровой процесс [23, с. 491]. Конкретные физические действия актера, направленные на прямое их применение, без какого-то дополнительного подтекста или умысла, дают возможность актеру в спектаклях жить этими чувствами, как своими собственными, без нужды в искусственном дополнении. Применение их оправданно, когда «дело *состоит* не в самих физических действиях, как таковых, а в той правде и вере, которые эти действия помогают нам вызывать и чувствовать в себе» [24, с. 278].

Язык пластических символов проанализированных спектаклей каждого режиссера имеет свои особенности и способ выражения. Общим для всех остается активное обращение к принципам организации спектакля и пластической символизации художественных образов. Обращение к подсознанию зрителя через пластические символы, выполняющие огромную роль в создании спектакля, способствует порождению сложных ассоциаций, взывает к чувствам смотрящего. Именно многообразии пластических символов в спектакле могут в совокупности своей давать смысловую надстройку над центральной проблемой, существовать обособленно, и в то же время служить одному условному символу — сверхсимволу, как сверхидея. Если же наделить этот сверхсимвол метафизическим смыслом, заставляя зрителя по-философски мыслить над проблемой, он выходит за рамки интерпретации текста и становится наиболее важным и значимым звеном в формировании символического образа спектакля. Новый подход к изучению театрального символа и открывающего смысловые уровни метафорической природы знака становится немыслим без пластического раскрытия образа. Тем более, что такие символы помогают режиссеру раскрыть концепцию своего спектакля, поэтому «действенная основа театрального символа – это принципиально важный результат исследования, показывающий достижение современной режиссуры» [14, с. 76].

Символическая форма художественных действий и образов должна быть настолько универсальной, чтобы способствовать диалогу между режиссером и зрителем. Как показала история развития современного театрального мирового искусства именно через символы режиссер и актер «говорят языком многих культур, часто даже не осознавая этого» [9, с. 192]. Поэтому невозможно отрицать то, что появление и использование пластики для символизации театрального языка, как нового средства художественной выразительности в театральном искусстве, прочно вписалось в художественную практику XX века и приносит весьма ощутимые плоды в современном драматическом пространстве.

Д. Д. Уразымбетов, А. В. Цой

Т. Қ. Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы, Алматы, Қазақстан

ДРАМАЛЫҚ СПЕКТАКЛЬДЕРДЕГІ ПЛАСТИКАЛЫҚ СИМВОЛДАРДЫҢ РӨЛІ (САЛЫСТЫРМАЛЫ ТАЛДАУ ТӘЖІРИБЕСІНЕ НЕГІЗДЕЛГЕН)

Аннотация. Қазіргі драма театр режиссурасында әдеби немесе ауызша идиомаларды сахна тіліне аудару үрдісі байқалады. Драмалық театр режиссерлері драмалық материалдар негізінде белгілі бір оқиғаға, жағдайға және символдық киімге ассоциативті сипаттама беруге тырысады. Қазіргі театр ежелден көркем образдарды бейнелеу үшін көркемдік құралдардың – пластикалық және бидің арсеналында қолданылып келеді.

Сахналық өнер символистері ішкі мән-мағыналарды жеткізуде және оның сыртқы көрінісін барынша айқын көрсетуде ізденістерге барды. Осы орайда драмалық өнердің кейіпкердің іс-әрекеті мен уақытты және кеңістікті, пьесаның сөйлеу құралын қайта құруға негіз болатын жаңа сахналық тілді қалыптастыруға ұмтылуы заңды болып саналады. Режиссерлердің актердің пластикалық табиғатына көңіл аударуы драмалық спектакль құрылымындағы көркемдік мәнерліліктің жарқын құралдарының бірі ретінде және визуалды белгілердің жиынтығы болып саналатын хореографиялық өнер тілінің көпмағыналы көркемдік-бейнелі ерекшелігінің табиғатымен нығая түспек. Осыған байланысты режиссерлер спектакльдегі ойын-сауықты арттыруға, сюжеттерді жарқын және есте қаларлық етуге тырысады. Сахналық іс-әрекеттің визуалды және акустикалық формалары көрермен санасында көрінетін заттардың есте қалу аймағына проекцияға ауысу процесін бақылауға мүмкіндік береді. Қысқа, би-пластикалық сәттер сахналық атмосфераны байытады. Символ пластикалық тілде бейнеленген және бағытталған. Пластикалық тілде бейнеленген және әдетте

драмалық қойылымда жинақталған ішкі эмоционалдық процестерді анықтауға бағытталған символды сахналық өнердің бір матасына пластика мен би енгізудің негізгі типологиялық сипаттамасы деп атауға болады. Замануи театр символдар тілін қалыптастырудағы негізгі мағыналық физикалық жүктемелердің, пластика мен би рөлін қарастырады.

Мақала авторлары литвалық режиссер Э. Някрошустың «Отелло» мен қазақстандық режиссер Д. Жұмбаеваның «Жанпида» спектакльдерін мағынасын ашуда салыстырмалы талдауға талпыныс жасайды, мұнда көпэпизодты призма арқылы актерлердің ашық ойыны мен физикалық әрекеттерінің нәтижесінде пластикалық символдардың спектакльдің мағыналық құрылымын қалыптастырудағы ерекше рөліне тоқталады. Әрбір талданған спектакльдердегі режиссерлердің өз ойларын жеткізуде мәнерлі символдардың тілі өзіндік ерекшеліктер мен тәсілдерге ие. Спектакльді ұйымдастыру және көркемдік бейнелерді пластикалық символизациялау қағидаттарына белсенді қарау барлығына ортақ болып қала береді. Әрбір жеке сахнаның аяқталуы мен дербес жиынтығы спектакльді көпэпизодтыққа айналдырады, онда мұндай дербес актілер арасында себеп-салдарлық байланыс жоқ.

Көрерменді аталған режиссерлердің жұмыстарында пайдаланылатын ашық ойын жағдайына тарту көрерменге материалды күтпеген ракурстан қарауға, болған жағдайдың нәтижесін емес, ондағы мағыналы іс-әрекетке құрылған ойын процесін тамашалауға мүмкіндік береді. Актерлердің қандай да бір қосымша астарсыз немесе жанама ойсыз нақты әрекетке құрылған ойыны актерге спектакльдерде өзінің жеке сезімдерімен өмір сүріп, ешбір жасанды толықтырусыз өмір сүруге мүмкіндік береді. Бұл ретте Литва және қазақстандық театр қайраткерлерінің режиссерлік тәсілдерінің ұқсастығын байқауға болады.

Актерлік ойынмен қатар, пластикалық көріністегі метафорлар мен символдар драмалық төсем контекстінде конструктивтік және мағыналы құрал рөлінде болады. Спектакльді тудыруда үлкен рөл атқаратын пластикалық символдар арқылы көрерменнің санасы мен сезіміне әсер етіп, күрделі ассоциациялардың пайда болуына ықпал етеді.

Түйін сөздер: символизм, пластикалық нышандар, драмалық спектакль, қазақстандық театр өнері, Э. Някрошус, Д. Жұмбаева.

D. D. Urazymbetov, A. V. Tsoy

T. K. Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts, Almaty, Kazakhstan

THE ROLE OF PLASTIC SYMBOLS IN A DRAMATIC PERFORMANCE (TO THE EXPERIENCE OF COMPARATIVE ANALYSIS)

Abstract. In modern drama theater directing, there is a tendency to translate literary or verbal idioms into the language of the stage. In the space of the scene, every day, familiar expressions are recreated in the literal sense, and are read in the figurative sense. Drama theater directors strive to give symbolic meanings to the associative characteristics of certain events and situations. The theater has long used plastic and/or dance in its arsenal of artistic means to symbolize artistic images.

Symbolists of stage art affirm the search for inner meanings in expression and attempts to make super reality visible. The desire of dramatic art to form a new stage language, which is based on the reorganization of the action, character, time and space, and the speech component of the play, becomes natural. The appeal of directors to the plastic nature of the actor, as one of the bright means of artistic expression in the structure of a dramatic performance, is supported by the nature of the multi-valued artistic and figurative specificity of the choreographic art's language, which is a set of visual signs. Such visual and acoustic forms of stage action make it possible to trace the process of transformation of visible objects in the mind of the viewer before their projection into the subconscious. A symbol expressed in plastic language and focused on identifying internal emotional processes that are usually summarized in a dramatic performance by a word can be called the main typological characteristic of the interweaving of plastic and dance in the canvas of stage action. The modern theater considers the role of semantic physical activity, plastics and dance fundamental in the formation of the language of symbols.

The authors offer an attempt to comprehend and compare the works of "Othello" by the Lithuanian director E. Nyakroshus and "Block" by the Kazakh director D. Zhumabayeva, where the role of plastic symbols in the formation of a special semantic performance's structure is revealed through the prism of multi-episode, open play and physical actors action. The expressive symbol's language of the analyzed performances of each director has its own characteristics and way of expression. The active appeal to the principles of performance organization and plastic symbolization of artistic images remains common for all. The completeness and autonomy of each individual scene together make the multi-episode performance, where there is no causal relationship between such independent acts.

Involving the viewer in the situation of an open game used in the works of the mentioned directors allows the viewer to see the material in an unexpected angle, to engage in a situation of meaningful activity, in which the motive is not the result, but the gameplay itself. Specific physical actions of actors aimed at their direct application, without any additional subtext or intent, allow the actor to live these feelings in performances as their own, without any artificial addition. This all shows the similarity of directing techniques of Lithuanian and Kazakh theater figures.

Along with acting, metaphors and symbols in plastic embodiment act as a constructive and semantic means in the context of the dramatic canvas. Appealing to the viewer's subconscious through plastic symbols, which play a huge role in creating the performance, contributes to the generation of complex associations, it appeals to the feelings of the viewer.

Key words: Symbolism, plastic symbols, dramatic performance, Kazakh theater art, E. Nyakroshus, D. Zhumabayeva.

Information about authors:

Damir D. Urazymbetov, PhD in Art History, Head of Scientific Editorial Department, Senior teacher at Department of Choreography Direction, T. K. Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts, Almaty, Kazakhstan; lenida@mail.ru; <https://orcid.org/0000-0001-8471-1405>

Tsoy Anna Vadimovna, master of art sciences, 1st year PhD student T. K. Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts, Department of «Direction choreography», Almaty, Kazakhstan; fannyannya@mail.ru; <https://orcid.org/0000-0002-4151-4441>

REFERENCES

- [1] Lotman Yu.M. (1992) *Izbrannyye stat'i: V 3 t. T. 1: Stat'i po semiotike i tipologii kul'tury*. Aleksandra, Tallinn. ISBN 5-450-01551-8.
- [2] Sosyur F.De (1999) *Kurs obshchey lingvistiki. Trudy po yazykoznaniiyu*. Ural, Yekaterinburg. ISBN 5-7525-0689-1
- [3] Pirs Ch.S. (2000) *Nachalo pragmatizma. Aletyya, Sankt- Peterburg*. ISBN 5-89329-259-6.
- [4] Gegel' G.V.F. (1969) *Estetika. T. 2. Iskustvo, M.*
- [5] Kassirer E. (1998) *Izbrannoye. Opyt o cheloveke*. Gardarika, M. ISBN 5-7975-0039-6.
- [6] Losev A.F. (1976) *Problema simvola i realisticheskoye iskusstvo*. Russkiy mir, M. ISBN 978-5-89577-117-4.
- [7] Goncharova N.Yu. (2012) *Obshchechelovecheskiye osnovy izucheniya ponyatiya «obraZ» [Vestnik Vyatskogo universiteta] 2:33-37 (in Russ.)*.
- [8] Taysina E.A. (2014) *Filosofskiyey voprosy semiotiki*. Aletyya, Sankt-Peterburg. ISBN 978-5-91419-951-4.
- [9] Urazymbetov D.D. (2014) *Primeneniye khudozhestvennogo simvola v stsenicheskom iskusstve. Simulyakry // Izvestiya. Seriya obshchestvennykh i gumanitarnykh nauk. 6: 187-193 (in Russ.)*.
- [10] Pesochinskiy N.V. (2010) *Semiotika kak teatrovedcheskiy metod*. [Teatron. SPBGATI] 2 (6): 3-13 (in Russ.)
- [11] Meterlink M. (1996) *Izbrannyye proizvedeniya*. Panorama, Moskva. ISBN 5-85220-408-0.
- [12] Meterlink M. (1915) *Sobraniye sochineniy. V 2 t. Tipografiya A.F. Marksa, Sankt-Peterburg*.
- [13] Yuchuzhanova L. K. (2009) *Yazyk khoreograficheskogo iskusstva kak znakovo - simvolicheskaya sistema // Vestnik Bashkirskirskogo universiteta, Bashkiriya. 1: 230-234 (in Russ.)*.
- [14] Alesenkova V. N. (2011) *Rol' simvolicheskikh deystviy v spektakle*. [Teatr. Zhivopis'. Kino. Muzyka] 3: 63-76 (in Russ.)
- [15] Zorina Ye. (2005) *Eymuntas Nyakroshus [Observatoriya kul'tury] 3: 90-98 (in Russ.)*.
- [16] Mal'tseva O.N. (2013) *Teatr Eymuntasa Nyakroshyusa (Poetika)*. Novoye literaturnoye obozreniye, Moskva. ISBN. 978-5-4448-0080-5.
- [17] Minayev B. (2010) *«OtelLO» Nyakroshusa teatr Meno Fortas ili kak-to tak [Livejournal, <https://boris-minaev.livejournal.com/65022.html>] (in Russ.)*.
- [18] Tsoy A.V. (2019) *Beseda s D. Zhumabayevoy [Lichnyy arkhiv. Publikuyetsya v pervyye] (in Russ.)*.
- [19] Rishar L. (2003) *Entsiklopediya ekspressionizma: Zhivopis' i grafika. Skulptura. Arkhitektura. Literatura. Dramaturgiya. Teatr. Kino. Muzyka. Respublika, M. ISBN: 5-250-01846-7*.
- [20] Tsoy A.V. (2019) *Beseda s Yu.Kudryashovoy [Lichnyy arkhiv. Publikuyetsya v pervyye.] (in Russ.)*.
- [21] Shkunayeva I.D. (1973) *Bel'giyskaya drama ot Meterlinka do nashikh dney*. Iskustvo, M.
- [22] Shabalina A.S. (2014) *Estetika molchaniya v ranney dramaturgii Morisa Meterlink*. [Gumanitarnyye vedomosti TGPU im. L.N. Tolstogo, Tula] 2: 101-105 (in Russ.)
- [23] Meyyerkhof'd V.E. (1968) *Stat'i, pis'ma, rechi, besedy*. Iskustvo, M.
- [24] Stanislavskiy K.S. (1938) *Rabota aktera nad soboy. Khudozhetvennaya literatura, M.*