

*the square: the specifics of the work of the director in the formulation of mass theatrical performances in the open air and on large non-traditional venues]. Moscow, Science Publ., 2013. 312 p. (In Russ.).*

15. Cherkasheninov L.F. Metodologicheskie osnovy formirovaniya rezhissera teatralizovannykh predstavleniy i prazdnikov [Methodological foundations of the formation of the director of theatrical performances and holidays]. *Prazdnik kak prostranstvo sotsial'no-khudozhestvennykh smyslov: mezhvuz. sb. nauch. tr. [Holiday as a space of social and artistic meanings: Interun. Sat scientific tr.]*. Chelyabinsk, ChGIK Publ., 2018, pp. 204-235. (In Russ.).
16. Sharoev I.G. *Teatr narodnyh mass [The Theater of Masses]*. Moscow, GITIS Publ., 1978. 196 p. (In Russ.).

УДК 792

## **ХОРЕОГРАФИЯ КАК КОМПОНЕНТ ДЕЙСТВИЯ В СПЕКТАКЛЯХ ДРАМАТИЧЕСКОГО ТЕАТРА (НА ПРИМЕРЕ РАБОТ КЕМЕРОВСКОГО ОБЛАСТНОГО ТЕАТРА ДРАМЫ ИМ. А. В. ЛУНАЧАРСКОГО)**

*Пузырёва Инга Анатольевна*, доцент кафедры классической и современной хореографии, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: Pi42@mail.ru

Актуальность данной работы состоит в том, что интерес к использованию хореографии в спектаклях драматического театра и проблеме введения танцевальных фрагментов в драматическое действие, где очень часто развито пластическое и собственно хореографическое решение определяет весь строй постановки, продолжает в последнее время возрастать.

Хореография в драматическом театре имеет свои особенности, цели и задачи, которые неразрывно связаны с содержанием и спецификой драматической постановки. Танцевальные композиции, пластические фрагменты привносят в сценическое действие новую эмоциональную окраску, помогают раскрыть режиссерский замысел. Танец в спектакле драматического театра сочиняется по законам построения драматургического произведения, которые обязательны как для сюжетного, так и бессюжетного танца, в нем очень часто требуются внятность и определенность, иногда полное соответствие тексту драматургии. Особое внимание необходимо уделить особенностям драматургического построения танцевального фрагмента, принципам отбора движений и элементов лексики, также необходимо учитывать этапы динамического развития танца и видов его завершения, соблюдать правила хореографической логики в построении танцевальной комбинации. В статье выявлены особенности сценической разработки системы танцевальной драматургии персонажей гоголевской комедии «Женитьба» Кемеровского областного театра драмы с хореографической точки зрения.

**Ключевые слова:** драматический спектакль, танцевальный фрагмент, танец, хореография.

## **CHOREOGRAPHY AS AN ACTING PART IN DRAMA PERFORMANCE (IN CASE OF PERFORMANCES OF A. LUNACHARSKY KEMEROVO DRAMA THEATRE)**

*Puzyreva Inga Anatolyevna*, Associate Professor of Department of Classic and Modern Choreography, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: pi42@mail.ru

Relevance of this work is emphasized by the fact that the interest in the use of choreography in the drama theater and the problem of the introduction of dancing fragments into the drama action, where very frequently

the developed plastic and strictly choreographic solution, determines entire system of performance, continues recently to grow.

Choreography in the drama theater has its special features, as a goals and tasks, which are inseparably connected with content and specific character of drama performance. Dancing compositions, plastic fragments introduce in the stage action new emotional colors, they help to open producer's concept. Dance in the play of drama theater is written according to the laws of the dramaturgical construction, which are required for the plot and plotless dance, where frequently is required the distinctness and definition, sometimes complete agreement to the text of dramaturgy.

Special attention must be given to the special features of the dramaturgical construction of dancing fragment, to the principles of the selection of motions and lexical elements, so it is necessary to consider the stages of the dynamic development of dance and forms of its completion, to observe the rules of choreographic logic in the construction of dancing combination. The special features of the stage development of the system of dancing dramaturgy of the characters of the Gogol comedy "Marriage" of the Kemerovo Drama Theater from a choreographic point of view are revealed in the article.

**Keywords:** drama performance, dance fragment, dance, choreography.

Ведущая роль в драматическом театре принадлежит актеру, который должен в совершенстве владеть не только внутренней, но и внешней техникой сценического воплощения. Пластика и танец, образуя совокупность невербальных средств актёра, являются особым «текстом» со своими языковыми принципами, приёмами и средствами выразительности. По мнению К. С. Станиславского, танцы «не только выправляют тело, но и раскрывают движения, расширяют их, дают им определенность и законченность, что очень важно, так как укороченный куцый жест не сценичен» [9, с. 22].

Анализу танца в рамках хореографического искусства и пластики в драматическом театре посвящены работы таких авторов, как А. А. Меланьин (2010) [5], А. А. Лещинский (2011) [4], Н. Ф. Бабич (2012) [1], И. А. Пузырёва (2012) [7], А. И. Зыков (2019) [3].

Действительно, значение пластики и хореографии в драматическом театре велико. Согласно данным социологических исследований, зритель воспринимает только около 40 % произносимого текста, остальную информацию он получает визуально. И в жизни, и на сцене движение тела, бессознательно или интуитивно вызванное чувством, необходимостью выразить мысль, становится слышимым, как бы произнесенным, таким же впечатляющим, как слово. Драматический спектакль чаще всего вбирает в себя в равной степени как слово, так и пластическое решение.

Общие законы композиции танцевального фрагмента в драматическом спектакле основаны на закономерностях восприятия геометрических линий и форм рисунка и движения актеров. О таких геометрических понятиях, как симметрия и асимметрия, писал французский балетный танцор, хореограф и теоретик балета, балетный реформатор Ж. Ж. Новерр. Он считал, что они «могут принести немалую пользу; наука эта внесет ясность в фигуры танцев, порядок в их комбинации, придаст четкость формам и, сокращая переходы от фигуры к фигуре, сообщит исполнению большой блеск» [6, с. 84].

Композиция танцевального фрагмента в драматическом спектакле строится с использованием основного закона драматургии, по которому танец (как сюжетный, так и бессюжетный) должен проходить пять ступеней развития. Первой ступенью является экспозиция, которая может быть двух видов – продолжением предшествующего драматического действия или яркой отправной точкой для начала хореографического номера. В ней хореограф или режиссер по пластике в состоянии передать всю полноту возможных форм переживания героев: атмосферу, настроение, чувства. Завязка – вторая ступень развития драматургии, где с помощью кинестетического материала, а именно движений, жестов, поз, мимики зарождается танцевальный конфликт. Третья ступень – развитие действия, для нее характерны проявления композиционных решений, которые связаны

с пространственным воображением, с возможностью оперировать элементами танца – рисунком, ракурсами, лексикой. Кульминация – вершина танца – является четвертой ступенью развития и достигается с помощью изменения временных и силовых характеристик. Постепенное нарастание по силе и времени, изменение динамики, ритмической составляющей, неожиданные акценты – все это приводит к итогу разрешения конфликта, который происходит на пятой ступени развития драматургии – развязке.

Говоря о применении законов драматургии при создании танцевальных фрагментов драматического спектакля, необходимо помнить о том, что в театре существуют определенные временные рамки сценического действия, а также не может быть применения шаблонов пластического решения. Избегать этого помогает в том числе и музыка – один из значимых компонентов хореографии в драматическом спектакле, – которая определяет не только метроритмическое построение танца, но очень часто и смысловое наполнение пластических картин.

Работая над танцевальным фрагментом, хореограф может использовать два способа сочинения: 1) с использованием готового музыкального материала, предложенного режиссером или самим хореографом-постановщиком, 2) сочинение авторского музыкального произведения для танцевальных фрагментов в соавторстве с композитором, который создает музыкальную партитуру спектакля.

При создании танцевального фрагмента драматического спектакля важным компонентом является лексическое решение, где с помощью танцевальных движений пластически характеризуются образы действующих лиц. Движение-речь должна соответствовать режиссерскому замыслу, быть яркой и интересной, содержательной и образной. Хореографу-постановщику необходимо обладать знаниями в области разных видов танцевального искусства, так как в спектакле чаще всего используется «универсальная лексика, не сводимая к одной из техник или стилей по отдельности» [1, с. 105].

Рисунок танца является еще одним компонентом хореографического фрагмента драматического спектакля. Он включает в себя расположение и

перемещение актеров во время танца по сценической площадке, а также воображаемый след, который остается во время исполнения танцевальных фигур. В рисунке танца используются геометрические фигуры – линия, квадрат, круг, диагональ, которые помогают организовать и систематизировать движения. Использование многоплановости в сложных рисунках – «практически виртуозная работа, которая требует от хореографа невероятной точности, как в подборе хореографических элементов, так и в способе организации танцевального материала» [8, с. 135].

Значимым компонентом, который использует хореограф при работе над танцевальным фрагментом, принято считать ракурс. Ракурс – это точка зрения из зрительного зала на актеров, танцующих на сцене: анфас, круазе, эффасе. От того, насколько изобретательно хореограф использует ракурсы, зависит богатство или скудость танцевального языка, его содержательность и разнообразие.

Таким образом, у хореографа, работающего в драматическом театре, должно быть широкое мышление, «танцевально-пластическая лексика – предельно простой, но оригинальной, уникальной; владение композицией пространства, искусством мизансценирования – предельно универсальным. Именно поэтому работа поставщика пластики и танца в современном театре всё чаще в настоящее время обозначается уже не как “балетмейстер” или “хореограф”, а вбирает в себя признаки театрального билингвизма профессии – “режиссёр-хореограф”» [2].

Наиболее часто выделяют два основных принципа использования танца в драматическом спектакле:

1) танец предусмотренный, необходимый по ходу действия, обусловленный самим сюжетным рядом (сцены бала, карнавала), например, в пьесах А. Н. Островского «Свои люди – сочтемся», М. Ю. Лермонтова «Маскарад» и других;

2) танец для раскрытия характера, внутренней сущности героя или передачи чувств, испытываемых в определенный момент развития действия.

Реализация последнего принципа наиболее полно выражена в спектакле Кемеровского областного театра драмы им. А. В. Луначарского по

пьесе Н. В. Гоголя «Женитьба», который был поставлен в рамках Международного театрального проекта «Кузбасс – Финляндия» в сотрудничестве с главным режиссером Театра Черного и Белого в г. Имата (Финляндия) Камраном Шахмарданом. Премьера спектакля состоялась 29 апреля 2014 года и показала качественную совместную работу режиссера и хореографа (Инга Пузырева), а также великолепный актерский ансамбль. Образы, созданные актерами, отличаются точными пластическими характеристиками, которые отзываются в зрительном зале смехом, смотрятся с напряженным вниманием, сопровождаются всплесками аплодисментов.

Купеческая дочь Агафья Тихоновна (актриса Наталья Амзинская) смешна и прекрасна в своей безграничной наивности. В пышном платье, словно пирожное, она постоянно суетится, поворачивается вокруг себя. Ее суматошные пробеги в глубине сцены надолго запоминаются зрителю.

Колоритны движения Арины Пантелеймоновны (народная артистка РФ Лидия Цуканова). Она остра на язык, а ее движения подчеркивают решимость в достижении цели – выдать замуж племянницу.

Фёкла Ивановна (актриса Наталья Юдина) все танцевальные проходы делает осторожными, используя синкопирование движений, что контрастирует с ее речевой характеристикой.

Одновременно смешон, очарователен, нелеп и драматичен Подколесин (актер Александр Измайлов). Начало второго акта спектакля переносит нас в фантазии героя, где он танцует со своими эфемерными избранницами, фигуры которых расположились подобно статуям в разных позах на больших садовых пьедесталах. Словно богини, которые олицетворяют женское очарование, они вступают в кокетливый танец с Подколесиным. А он, то вальсируя, то выделявая «кабриоли» и «пируэты», стремительно перемещается по сцене по сложной траектории, его танец говорит зрителю о смятении и уходе от реальности.

Бесом «крутится» по всей сцене деятельный, авантюрный Кочкарев (актер Михаил Быков), он человек без сомнений и раздумий, который лучше всех знает, что кому надо. Он поучает, понукает и распоряжается. Кочкарев, словно жесткая пружина, подгоняющий кнут, торопящий события к развязке.

Один за другим на сцене появляются женихи, каждый из которых проходит вереницу дверей (сценографическое решение – Валерий Полуновский) в танцевальном рисунке, где проявляются черты характера, раскрывающиеся с определенной последовательностью. Знакомясь с «женихами», списанными с карикатур, с измененными эмоциями и абсурдным набором ценностей, зритель понимает, что они безмерно несчастны. Поражает воображение Никанор Иванович Анучкин (заслуженный артист РФ Виктор Мирошниченко), бредящий высшим обществом, которого он никогда не видывал и с которым у него никогда не будет ничего общего. Чуть не до слез жалок и трогателен старый галантный ухажер Балтазар Балтазарыч Жевакин (народный артист РФ Евгений Шокин). То и дело проверяет добротность невестинной недвижности угрожающе весомых достоинств жених Иван Павлович по фамилии Яичница (заслуженный артист РФ Олег Кухарев).

Интересен и «танец женихов», который позволяет зрителю увидеть характер каждого из них. Начинает танцевальный фрагмент Жевакин, который, нелепо поднимая ноги, двигаясь и качаясь, как на корабле, задает тон хореографическому диалогу. Военная выправка и энергия, резкие повороты и строевой шаг в движениях Анучкина дают возможность зрителю погрузиться в атмосферу военного плаца. Медленные и степенные движения Яичницы, которые контрастируют по темпоритму с музыкальным сопровождением, подчеркивают всю его «важность и значимость».

Танец Дуняши (актриса Дарья Мартышина), который она исполняет, вынося свадебное платье Агафьи Тихоновны, стремителен, смешон и эклектичен. В нем соединены элементы историко-бытовой хореографии и русского народного танца, используются вальсовый шаг и «ковырялочка», вращения и пантомима, пластика и бытовые движения, что позволяет подчеркнуть комичность происходящего на сцене.

Знакомство зрителя с гоголевским Петербургом, который является в кемеровском спектакле полноценным героем, с его атмосферой, ежедневной жизнью происходит и через танцевальные фрагменты-зарисовки. Каждый из них раскрывает быт и нравы общества, дает возможность увидеть прогуливающих по бесчисленным улочкам, проспектам и набережным горожан. Получается

сложная многогранность, которая впитывается зрителем, наполняя яркими образами, воплощающимися дух времени. Фрагменты построены по принципу мультиплицирования, в котором зритель боится что-то упустить из виду, но понимает, что всё рассмотреть не удастся.

В заключение отметим, что танцевальные фрагменты в драматическом спектакле должны быть органично связаны друг с другом, последую-

щий должен вытекать из предыдущего, дополнять и развивать его. Длительность, напряженность и насыщенность действия танцевального фрагмента должны подчиняться основному замыслу спектакля. Хореограф, работающий над постановкой танца в спектакле, не только излагает сюжет (или его часть) языком танца, но осуществляет поиск решения этого сюжета в конфликте героев, в развитии действия.

### Литература

1. Бабич Н. Ф. Музыка в пластическом театре рубежа XX–XXI веков: дис. ... канд. искусствоведения. – Ростов-на-Дону, 2012. – 196 с.
2. Зыков А. И. Театральный «билингвизм» профессии режиссёра пластики и танца // Проблемы художественного творчества и исполнительской интерпретации: сб. ст. по мат-лам Всерос. науч. чтений, посвящ. Б. Л. Яворскому. – Саратов: Саратов. гос. консерватория им. Л. В. Собинова, 2015. – С. 31–39.
3. Зыков А. И. Современный танец: учеб. пособ. для студентов театр. вузов. – М.: Планета музыки, 2019. – 344 с.
4. Лещинский А. А. Танец в системе профессионального становления актёра драматического театра в России: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – М., 2011. – 29 с.
5. Меланьин А. А. Методы анализа танцевального движения: дис. ... канд. искусствоведения. – М., 2010. – 233 с.
6. Новерр Ж. Ж. Письма о танце и балетах. – Л.; М.: Искусство, 1965. – 375 с.
7. Пузырёва И. А. Пластическое воспитание (танец в драматическом театре): учеб. пособие для студентов вузов искусств и культуры. – Кемерово: Кемеров. гос. ун-т культуры и искусств, 2012. – 82 с.
8. Пузырёва И. А. Соотношение драматической и танцевальной партитур в спектакле (из опыта постановок в Кемеровском областном театре драмы) // Итоги науч. исслед.: сб. ст. Междунар. науч.-практ. конф. – М.: РИО ЕФИР, 2015. – С. 192–197.
9. Станиславский К. С. Работа актёра над собой. – М.: АСТ, 2018. – 672 с.

### References

1. Babich N.F. *Muzyka v plasticheskom teatre rubezha XX-XXI vekov: dis. kand. iskusstvovedeniya [Music in the plastic theater of the turn of the XX-XXI centuries. Diss. PhD in Art history]*. Rostov-on-Don, 2012. 196 p. (In Russ.).
2. Zikov A.I. *Teatral'nyy "bilingvizm" professii rezhissera plastiki i tantsa [Theatrical "bilingualism" of the profession of the director of plastics and dance]. Problemy khudozhestvennogo tvorchestva i ispolnitel'skoy interpretatsii: sb. st. po materialam Vserossiyskikh nauchnykh chteniy, posvyashchennykh B.L. Yavorskomu [Problems of artistic creativity and performing interpretation. A collection of articles based on materials of the All-Russian scientific readings dedicated to B. L. Yavorsky]*. Saratov, Saratov State Conservatoire Publ., 2015, pp. 31-39. (In Russ.).
3. Zikov A.I. *Sovremennyy tanets [Modern dance]*. Moscow, Planeta muzyki Publ., 2019. 344 p. (In Russ.).
4. Leshchinskiy A.A. *Tanets v sisteme professional'nogo stanovleniya aktera dramaticheskogo teatra v Rossii: avtoref. dis. kand. iskusstvovedeniya [Dance in the system of professional formation of an actor in a drama theater in Russia. Author's abstract of Diss. PhD in Art History]*. Moscow, 2011. 29 p. (In Russ.).
5. Melanyin A.A. *Metody analiza tantseval'nogo dvizheniya: dis. kand. iskusstvovedeniya [Methods of analysis of dance movement. Author's abstract of Diss. PhD in Art History]*. Moscow, 2010. 233 p. (In Russ.).
6. Noverr Zh.Zh. *Pis'ma o tantse i baletakh [Letters about dance and ballets]*. Leningrad; Moscow, Iskusstvo Publ., 1965. 375 p. (In Russ.).
7. Puzyreva I.A. *Plasticheskoye vospitaniye (tanets v dramaticheskoy teatre) [Plastic Education (dance in a drama theater)]*. Kemerovo, Kemerovo State University of Culture and Arts Publ., 2012. 82 p. (In Russ.).
8. Puzyreva I.A. *Sootnosheniye dramaticheskoy i tantseval'noy partitury v spektakle (iz opyta postanovok v Kemerovskom oblastnom teatre dramy) [The ratio of dramatic and dance scores in the performance (from the experience of performances in the Kemerovo Regional Drama Theater)]*. *Itoги nauchnykh issledovaniy: sb. st. mezhdunar. nauch.-prakt. konf. [Results of scientific research. A collection of articles of the International Scientific and Practical Conference]*. Moscow, RIO EFIR Publ., 2015, pp. 192-197. (In Russ.).
9. Stanislavskiy K.S. *Rabota aktera nad soboy [Actor's work on himself]*. Moscow, AST Publ., 2018. 672 p. (In Russ.).