

КАЗАХСКАЯ НАЦИОНАЛЬНАЯ АКАДЕМИЯ ИСКУССТВ ИМЕНИ
ТЕМИРБЕКА ЖУРГЕНОВА

УДК 792.027:792.071(574)
Ц76

На правах рукописи

ЦОЙ АННА ВАДИМОВНА

**Перформативность пластического языка
в современных драматических спектаклях Казахстана**

8D02111 – Режиссура хореографии

Диссертация на соискание степени
доктора философии (PhD)

Научный консультант:
доктор PhD
Молдахметова А. Т.

Зарубежный консультант:
доктор PhD
Colin N.

Республика Казахстан
Алматы, 2025

ПЕРФОРМАТИВНОСТЬ ПЛАСТИЧЕСКОГО ЯЗЫКА В СОВРЕМЕННЫХ ДРАМАТИЧЕСКИХ СПЕКТАКЛЯХ КАЗАХСТАНА

ОПРЕДЕЛЕНИЯ	3
ОБОЗНАЧЕНИЯ И СОКРАЩЕНИЯ	5
ВВЕДЕНИЕ	6
1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ «ПЛАСТИЧЕСКОГО ЯЗЫКА» В КОНТЕКСТЕ РАЗВИТИЯ ПЕРФОРМАНСА	17
1.1 Сущность и природа «пластического»: историко-культурный анализ генезиса перформативных практик	17
1.2 Контаминация драматического и хореографического искусств как возникновение формы перформанса через пластический язык	25
1.3 Перформативность пластического языка и современный научный дискурс	41
Выводы по 1 разделу	60
2. ПРАКТИКА ПЕРФОРМАТИВНОСТИ ПЛАСТИЧЕСКОГО ЯЗЫКА КАК ХУДОЖЕСТВЕННОГО ЯВЛЕНИЯ В СОВРЕМЕННЫХ ДРАМАТИЧЕСКИХ СПЕКТАКЛЯХ КАЗАХСТАНА	63
2.1 Тенденция развития перформативных практик креаторов Казахстана конца XX – начала XXI веков	63
2.2 Тело художника как пластическая первооснова в казахстанском драматическом спектакле современности	71
2.3 Взаимодействие пространственно-временных и звукообразных категорий в композиции пластической драматургии в Казахстане	91
2.4 Художественная коммуникация в казахстанском театральном перформансе: «петля ответной реакции»	122
Выводы по 2 разделу	150
3. ИССЛЕДОВАНИЕ ПЛАСТИЧЕСКОГО ЯЗЫКА В ПЕРФОРМАТИВНОМ ИСКУССТВЕ КАЗАХСТАНА НА СОВРЕМЕННОМ ЭТАПЕ	155
3.1 Роль режиссера пластических решений в современном казахстанском драматическом перформансе	155
3.2 Масштабы перформанса в Казахстане и его влияние на развитие пластического языка	166
3.3 Мировые тенденции и перспективы формирования перформативных исследований в Казахстане	180
Выводы по 3 разделу	185
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	188
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ	191
ПРИЛОЖЕНИЕ	205

ОПРЕДЕЛЕНИЯ

В настоящей диссертации применяются следующие термины с соответствующими определениями:

Акция – (от англ. action – действие) событие, которое включает в себя использование слова, пантомимы, мимики, других театральных эффектов.

Воплощение – (от англ. embodiment – ощущение пребывания в теле или обладания телом), иначе, сознательное взаимодействие с материальностью чувствующих тел или опыт практик, которые проявляются физически.

Интеракция – (от англ. interaction – взаимодействие) процесс, театрального представления, при котором аудитория вовлекается в активную роль, отходя от традиционной модели, где зрители не являются просто пассивными наблюдателями.

Концептуальное искусство – произведения искусства, в которых идея и концепт важнее, чем форма, в которой эта идея воплощена.

Метадискурс – используется в лингвистике текста для обозначения текстовых структур, обеспечивающих структуризацию и организацию передаваемой текстом информации. Понятие «метадискурс» было введено в 1959 году З. Харрисом, который определил его, как способ понимания языка в использовании, представляющий попытки автора, создающего текст, помочь читателю лучше понять текст.

Миметическая эмпатия – относится к процессу, при котором человек имитирует или отражает опыт другого человека, активируя психические процессы, вызывающие аналогичное поведение или эмоции, тем самым понимая внутреннее состояние другого человека.

Партиципация – (от англ. participation – сопричастность, соучастие) используется в различных научных областях, в том числе в философии, антропологии, искусствоведении и др. в театроведении и перформативных исследованиях – это совместное действие, соучастие в каком-либо процессе, деле, мероприятии. Подход в искусстве, который предполагает вовлечённость публики в процесс создания сценического представления, перформанса; «искусство участия».

Присутствие – понятие, исследованное Э. Фишер-Лихте, относится к энергетике и присутствию самого актера на сцене, а не к физическому присутствию зрителей или другим элементам театрального процесса.

Репрезентация – процесс представления одного явления (реальности, идеи, эмоции) через другое, например, через действия актеров, их тело, сценические средства, которые говорят со зрителем, вызывая у него определенные образы и интерпретации.

Реципиент – современное понятие зрителя, который воспринимает и интерпретирует художественное произведение. Роль реципиента заключается в активном участии в процессе восприятия, вкладывая свой личный опыт и смысл в увиденное, становясь, по сути, соавтором произведения.

Реэнактмент – (с англ. re-enactment – реконструкция события), воспроизведение перформанса.

Хэппенинг – (от англ. happening – происходящий) является разновидностью акционизма, главной его чертой становится сочетание в нем основных закономерностей разных видов искусства.

Художник – дефиниция, которая применяется не только в отношении деятелей изобразительного искусства, а к любому человеку, занимающегося творческой деятельностью, которая включает в себя создание различного рода предметов искусства.

Энвайромент – (от англ. environment – среда, окружение), возникший в 1960-х годах в США, предполагал менее активную вовлеченность зрителя в арт-пространство при слиянии художественных объектов с окружающей средой.

ОБОЗНАЧЕНИЯ И СОКРАЩЕНИЯ

ГРАКТ – Государственный республиканский академический корейский театр

ГРАНТ – Государственный республиканский академический немецкий театр

ТЮЗ – Театр юного зрителя

ВВЕДЕНИЕ

Современный драматический театр стремится к разрушению художественной реальности и созданию социальной или отвлеченной игры. Данная стратегия развития театрального искусства прорвалась через толщу режиссерских экспериментов, поисков новых форм развития театра XX века и его сближения с обществом. Если в эпоху режиссерского театра драматическое искусство ставило во главу слово, режиссерский замысел, а хореографические мизансцены носили развлекательный характер, то начиная с эпохи авангарда, театр сменил векторные реалии своего развития.

Время, пространство, отношения со зрителем, тело актера и его пластический язык, его присутствие и взаимодействие с объектами, ритуальность действий, медитативность и нарративные прочтения являются главными в создании драматического перформанса. Ранее синтез искусств в спектакле, который во многом способствовал актуализации слова, теперь, представляет каждый отдельный вид искусства, как самостоятельный способ выражения и текст в структуре спектакля. Особенно значимыми в театре становятся визуальные виды искусства, такие, как танец, пластика, свет, цвет, сценическое решение, медиа, голограммы и др. Пластическое искусство приобрело признаки доминанты в технике актера XXI века, как человека в первую очередь действующего, а не говорящего. Тело, телесность и пластический язык перформера драматического театра участвуют в создании и репрезентации пластических художественных текстов. Пластический язык, транслируемый со сцены актерами, привлекает внимание и, внедренный в структуру спектакля, запоминается своим акцентированным существованием. Репрезентация пластического языка предоставляет возможность усиливать повествование [1, 56]. Своими говорящими элементами пластика, параллельно со словом, без затраты временных аспектов, охватывает область ассоциативного и метафорического. Телесные коннотации актера замещают текстовые диалоги и монологи – они становятся символическими, закрепленными в теле актера. Немое слово или визуальный текст, который формируется пластическим языком исполнителя, стал не только основной стратегией современного сценического события, но и вскрыл многие темы исследования драматического искусства. Междисциплинарному анализу подвергаются такие понятия, как тело, телесность, репрезентация, материальность, присутствие, парципация, нарратив и многие другие термины, присущие перформативным исследованиям. Понятие «перформативность» особенно актуально в последние годы для культурологических и социальных дисциплин.

Перформанс разрушил текстуальную авторитетность театра, далее изменениям подверглись не только границы исследования драматического театра и перформанса, но способы и анализ восприятия сценического произведения. Понятие перформативности проникло в структуру драматического театра и значительно расширило понятие перформанса.

Перформативность в настоящей работе изучается с позиции инструментария, характерного для перформативных исследований, при помощи

которого актуализируется и создается пластический язык в современных драматических спектаклях.

Актуальность исследования

В обширном поле культурных практик и исследований попытка перехода от результата к процессу, от опосредованного движения к прямому контакту, от дискурса слова к контексту тела, от отсутствия к присутствию привела к возникновению новых теорий, не поддающихся толкованию герменевтики и традиционных эстетических теорий. Процесс трансформации, переживаемый актерами во время представления, текстуальность драматического спектакля, а также отношения между зрителями и актерами становятся базисами исследования театроведов XX–XXI века (Х.-Т. Леман, М. Герман, Э. Фишер-Лихте и мн. др.) в контексте перформативности. В то же время, в области хореографического искусства танцовщики взяли на себя ответственность за дискурс и стремились реконструировать традиционные процессы внутри произведения, непосредственно участвуя в драматургии танца, создавая собственное произведение искусства. Если вспомнить, как П. Бауш призывала исполнителей своим телом отвечать на вопросы, то можно сказать, что именно этот момент стал поворотным в определении хореографического материала. Во-первых, «движение перестало быть отправной точкой», как констатирует А. Лепецкий, а во-вторых, танцовщики стали соавторами хореографического и драматического наполнения. Современный танец, с преобладанием в нем, перформативных жестов, бытовых и репризных актов мигрировал в сторону драматического искусства, заимствуя театральные приемы. Для двух видов искусств (драматического и хореографического), использующих тело исполнителя, как основной инструмент выразительности, возникает необходимость в обозначении ряда смежных категорий в структуре пластического языка.

Манипуляции с телом исполнителя, лабораторная работа с пространством и отношения между аудиторией и произведением искусства, художником являются основными принципами современного сценического перформанса. Исполнитель пластических движений не просто служит носителем режиссерского текста, но и демонстрирует физический способ бытия в пространстве и времени театрального перформанса. Фигура актера в конструировании визуальных драматических идиом становится в один ряд с режиссером и делает его соучастником творческого акта создания сценического события.

Междисциплинарный контекст перформативности, как новой конфигурации современного искусства, включающей в себя визуальное искусство с драматическим наполнением, предлагает сотрудничество зрителю, некое соавторство, в котором как живость воображения и ассоциативное мышление зрителя, так и ее эмоциональная отзывчивость, востребованы в первую очередь. Волна перформативных спектаклей, в которых тело и пластический язык составляют одну из основополагающих аспектов, формирующих драматическое полотно, обрушилась на зрителя, жаждущего новых форм театра. Однако, научное осмысление не поспевало за практическими

экспериментами театральных событий XXI века. Стирание границ между социальным и театральным с помощью пластического языка привело к размытию многих граней в изучении театра. Такое мерцание театра на периферии искусств актуализирует вопросы миграции хореографического в драматическое искусство и наоборот.

Перформативные высказывания, у Д. Остина (2006) впервые были связаны с речевыми актами, которые способствовали «реализации тех действий, которые они называли, осуществляя эти действия и устанавливая сущности смыслов» [2, 335]. Позже, «неуспешность речевых актов и предпосылки воплощения этих высказываний» через тело исследовала Дж. Батлер (1988) [3, 70]. Она предложила метод «формулировки тела, как способа драматизации и реализации возможностей», который напрямую зависит от гендера, его половой принадлежности [4, 522]. Если говорить о Казахстане, то перформативность пластического языка активно практикуется современными художниками в стране. Эта динамика обозначена появлением ряда перформативных представлений: музыкально–танцевальные спектакли–перформансы «Любовница» (2017), «Другая Дюймовочка» (2019) театра «Interius»; драматические спектакли, в которых одним из главных выразительных средств выступает перформативный пластический язык тела актеров: «Если я человеком зовусь» (Государственный ГРАКТ, Алматы, 2020), «Гроза» (Казахский театр имени Н. Жантурина, Актау, 2021), «Женщина в песках» (АРТиШОК, Алматы, 2021), «Жусан» (Государственный ГРАКТ, Алматы, 2021); «Time», «Transformation», «Stronger than death», «Under the wave» проекта «Collaboration» (2021), «Кыз Куу» (Арт–пространство ДОМ 36, Алматы, 2023), «Рассекая волны» (Казахский музыкально-драматический театр имени С. Муканова, Петропавловск, 2024) и др.

Несмотря на обширное западное исследование в области перформативности, перформативных практик, феномена перформативности, единого понимания в терминологической трактовке нет. Научное обоснование представляет интерес для гуманитарных дисциплин и исследований и области перформативного искусства. И, хотя существует «научная парадигма, которая недавно появилась как подход, основанный на теле» [5, 68], нет сложившейся традиции изучения художественной практики перформанса в Казахстане. Это обуславливает **актуальность** предлагаемого исследования, которая заключается в:

- необходимости междисциплинарного изучения пластического языка в контексте перформативности в Казахстане;
- определение роли пластического языка в создании художественных текстов современного казахстанского драматического перформанса;
- выявлении на этой основе проблем и рекомендаций, возникающих в репетиционной и постановочной работе с режиссером по пластике;
- важности освоения и внедрения накопленного опыта современного хореографического искусства в сегодняшнюю казахстанскую режиссерскую практику драматического искусства, театральных и перформативных исследований в Казахстане;

– обозначении аспектов перформативности и алгоритмов чтения визуально-выразительных пластических символов сценического перформанса в Казахстане, которые будут способствовать художественной коммуникации со зрителем, что, в свою очередь, предоставит широкий спектр возможностей для дальнейшего успешного развития как хореографического, театрального так и перформативного искусства в целом.

Гипотеза исследования

Пластический язык является современным визуальным способом художественной коммуникации и активным средством выражения различных высказываний в театре. Изучение и анализ современных пластико-драматических спектаклей казахстанских режиссеров в контексте перформативности способствует выявлению основных путей становления и развития пластического языка в сценических событиях. Это, в свою очередь, актуализирует практический характер использования пластического языка в создании современных драматических перформансов в Казахстане.

Объектом исследования являются современные драматические спектакли, наиболее полно раскрывающие тесный характер творческого сотрудничества казахстанских режиссеров и режиссеров по пластике.

Предмет исследования

Анализ перформативного аспекта пластического языка как основополагающего средства выразительности в создании современного драматического спектакля в Казахстане.

Цель исследования

Изучение пластического языка с позиции перформативности для определения его роли в современном драматическом театре Казахстана, наличие которой обуславливает художественную целостность сценического перформанса.

Задачи исследования:

- **рассмотреть** понятие пластического языка, его формирование и развитие в истории театрального искусства через призму перформативности;
- **проанализировать** образование формы перформанса через пластический язык путем контаминации драматического и хореографического искусств;
- применяя концепцию метадискурса, **исследовать** истоки перформативного искусства в Казахстане (конец XIX–начало XX века) через призму телесных воплощений;
- основываясь на результатах экспериментальных лабораторий художественных практик с перформерами казахстанского драматического театра **обозначить** тенденции в воспитании актера современности в русле развития современного драматического искусства в Казахстане;
- **осуществить** анализ танцевальных мизансцен, пластических решений в драматических спектаклях казахстанских режиссеров современности в дискурсе тела, взаимодействии со временем и пространством и коммуникации со зрителем, применяя концепцию визуальной драматургии (К. Ове Арнтцен) и феноменологический подход (Maxine Sheets-Johnstone);

- **осмыслить** место и значение режиссера по пластике, хореографа в современном драматическом театре Казахстана;
- **проанализировать** современные перформативные практики казахстанских художников через пластический язык, дать им характеристику, согласно мировым тенденциям перформативных исследований;
- **изучить** проблемы использования пластического языка в казахстанском театральном искусстве на современном этапе и предложить пути их решения;

Материалы исследования:

- научные труды по теме диссертации, рецензии, статьи о драматических спектаклях с применением пластического языка;
- анализ пластики и танцев в современном драматическом театре на основе собственных театральных впечатлений в контексте перформативности;
- практические разработки автора диссертации, направленные на поиск наиболее эффективных форм взаимосвязи режиссера-постановщика и режиссера по пластике, хореографа в работе над драматическим спектаклем;
- интервью автора диссертации с создателями спектаклей, режиссерами по пластике, хореографами драматических театров.

Степень изученности темы исследования:

Определенное влияние анализу пластического решения драматического спектакля оказали работы: Н. А. Пицуха (2004), где особое внимание уделяется вопросам трансформации пластического образа; исследования Т. А. Григорьянц (2006, 2014), направленные на осмысление культурно-исторического анализа пластических видов искусств и семиотике пластической культуры; особенностям пластического искусства в драматическом театре Запада и Востока посвящена диссертация Э. Е. Манзарханова (2006). А. И. Зыков (2015) в своем исследовании обозначает роль танца и пластики в структуре современного драматического спектакля; сущность и способы презентации через телесность в современном театре исследованы в работе Е. А. Бережной (2017).

Существенный вклад в изучение хореографического искусства в театре осуществили: А. В. Арустамян (1999), А. А. Лещинский (2011), анализирующий танец в системе профессионального становления актера драматического театра в России, Е. Е. Кузина (2012), Н. Ф. Бабич (2012). Также работы Т. В. Гордеевой (2020), изучавшей вопросы художественной коммуникации в российском танцевальном перформансе рубежа 20–21 веков и А. Козониной (2021), рассматривающей развитие танцевального перформанса в России.

В последнее время проблеме перформативной культуры уделяли внимание: Ю. В. Кривцова (2006), исследующая перформанс в пространстве современной культуры, Е. В. Аверьянова (2006), анализирующая движение, как основы синтеза искусств XX века, А. А. Топорова (2017), изучающая телесность в культуре постмодерна.

Вопросам развития пластической драмы посвящены работы Юшковой Е. В. (2004), М. М. Ячmeneвой (2012), А. В. Константиновой (2013) и др.

Аспекты постановочной работы балетмейстера, хореографа, режиссера по пластике лежат в основе концептуальных трудов А. Б. Кемеровского (1988), В. И. Панферова (1996), М. Н. Суворова (2007), Г. Ю. Сайтовой (2015), И. А.

Пузырева (2019), А. Tashkiran (2020).

Фундаментальные труды о перформативности и культуре перформанса в драматическом театре принадлежат: J. Butler (1998), S. Simon, W. Mick (2004), A. Badiou (2007), R. Goldberg (2018), Р. Шехнер (2020), Э. Фишер-Лихте (2021).

Системы и методы образовательной функции актеров современного драматического театра, которые используют тело и движение изучаются в работе А. Hodge (2015).

В вышеуказанных трудах понятие пластического языка в пространстве драматического перформанса остается малоизученной темой, поэтому исследования не могут быть применены для решения поставленных задач в настоящей работе. Кроме того, в них не учитывается опыт развития казахстанского перформативного искусства в театре рубежа XX–XXI веков. Тема настоящего исследования, направленная на анализ перформативного аспекта пластического языка в современных драматических спектаклях в рамках развития перформативного искусства в Казахстане, рассматривается впервые. На данный момент не существует литературных источников по исследуемому вопросу.

Методологическая база исследования:

Основа методологии искусствоведческого исследования перформативности пластического языка в современном драматическом театре Казахстана построена на опыте западноевропейских и российских исследований современного театра. Обращение к теоретической базе современного искусствоведения, отвечающей принципам междисциплинарного исследования, связано с понятием глубокого и всестороннего анализа изучаемого явления.

Концепции и методические приемы гуманитарных наук и дисциплин: исследование природы пластического языка в структуре развития театрального события, в рамках теории культуры (М. Фуко, О. Шпенглер), невербальной семиотики (Р.О. Якобсона, Ю.М. Лотмана, К. Г. Юнг, Г.Е. Крейдлин); театральных концепций отечественных практиков (К. С. Станиславского, В. Э. Мейрхольда, Е. Б. Вахтангов) и зарубежных практиков, теоретиков театра (Э. Жак-Далькроза, Г. Крэга, Э. Дэкру, А. Арто, Е. Гротовского, Э. Барбы, П. Брук); философской герменевтики (Х. Г. Гадамер, Ф.Шлейермахер); научного театроведения (М. Герман, Х.-Т. Леманн, А. Юберсфельд); эстетической теории (А. Бадью).

На основе российского опыта становления и развития танцевального и театрального перформанса (А. Иванова. П. Буровская, Д. Бирчук, М. Дмитриевская, В. Ивлиева, А. Сологуб, К. Ярош, А. Тарханова, А. Спиренкова, А. Козонина, серия журналов Театр, Н. Абалакова)

Основную дискурсивную модель исследования составляют труды западных исследователей и практиков перформанса и театра, многие из которых так или иначе затрагивают область телесного в перформансе.

Р. Голдберг (1979) через исторический контекст исследует перформативное искусство, анализируя актуальное искусство футуристов и современных художников. Драма, перформативность и перформанс W. Worthen (1998) рассматриваются с позиции междисциплинарного исследования, указывая на их

взаимосвязь и различные миграции театра к перформансу, и наоборот. Причиной этого являются дисциплинарные подходы к изучению расширяющих понятие театра, перформанса и перформативности, без которых анализ и понимание этих дефиниций невозможны. Дж. Батлер (1998) рассматривает природу перформативных актов, акцентируя внимание на гендере тела исполнителей. Авторы S. Shepard и M. Wallis (2004) изучают отношение к драме, театру и перформансу на разных исторических этапах, предлагая полное руководство по динамично развивающейся области актуального искусства, говоря о ее целях, природе и месте в научном поле исследований, об основных подходах к телу. Как мыслит перформанс с позиции широкого спектра пересечений контекстов, включая телесные практики и новую область «философия перформанса» рассмотрены Н. J. Minors (2012). Идея практики, как исследования проанализированы теоретиками и практиками перформативного искусства и эти результаты, собранные в труде «How performance thinks», что дает возможность эффективного применения в отечественной практике перформативных событий. Э. Фишер-Лихте (2014) изучает феномен перформанса, формулируя его основные понятия для интерпретации различных перформативных практик. Ее исследование концентрирует внимание на тщательном изучении перформанса и утверждает о создании новой эстетической парадигмы. Создатель теории перформанса Р. Шехнер (2019) указывает на невозможность определить конкретный исторический момент появления перформанса, говоря о нем, как о «неотъемлемой части человеческой природы, которая развивает «воображение, способность человека притворяться, умение одновременно быть собой и быть другим, существовать здесь и сейчас и в то же время открывать невероятное разнообразие возможностей – быть кем угодно, где угодно и в каком удобно времени» [6]. Тем самым Р. Шехнер минимизирует расстояние между проявлением тела в реальной жизни и перформансе. Благодаря теории перформанса, открывается область для исследователей социальных, психологических, семиотических направлений.

Таким образом, благодаря эстетике перформативности и теории перформанса, междисциплинарному исследованию, взаимосвязи театра и перформанса, гендерной основе перформативности, философии перформанса, а также пониманию его мышления, целей и природы, настоящее исследование способствует эффективному изучению казахстанского опыта перформативных практик в рамках драматического театра в его вариативности и открытости.

В диссертации были применены следующие **методы исследования**:

- метод культурно-исторического анализа в изучении возникновения понятий «пластический» и «перформативность» в контексте развития культуры и искусства;
- метод историко-биографического анализа в обозначении хронологии появления и развития драматических спектаклей-перформансов с применением танца и пластики, как ключевого сценического решения;
- описание и анализ драматического спектакля в выявлении пластической структуры с позиции перформативности;
- метадискурс для указания организационной структуры сценического

текста, где наиболее значимым для исследования является пластический язык. Отдельные пластические сцены в спектаклях будут рассмотрены в совокупности, которые составляют единую сеть знаков спектакля;

- метод сравнительно-сопоставительного анализа в определении места и роли пластики в драматических спектаклях XX-XXI веков и современности;

- метод интервьюирования в целях сбора информации о деятельности режиссеров по пластике в драматических театральных перформансах современности в Казахстане;

- метод семиотического анализа, применяемый в расшифровке пластических текстов и оценке интерпретационных функций с позиции их перформативности;

- метод искусствоведческого анализа в исследовании философского, культурологического и философского влияния пластико-драматических театральных перформансов на развитие искусства в Казахстане в целом;

- феноменологический подход (Maxine Sheets-Johnstone) рассматривает движение, которое является основой пластического языка с точки зрения первичности движения, говоря о том, как механизация сознания параллельна механизации тел. С помощью данного метода, семантика пластического языка будет изучена через осознание, соматику тела, что характерно для перформативного исследования современной хореографии;

- концепция визуальной драматургии (Кнут Ове Арнтцен), миссия которой заключается в установлении связи между зрителем и тем, что он видит. В постдраматической эпохе казахстанского театра текст и его сценическое воплощение одинаково эквиваленты, что дает возможность рассматривать пластический язык с сохранением его характеристик в поле целого представления. Данная концепция выступает инструментом исследования, который позволяет говорить об отношениях между текстуальным и перформативным;

- экспериментальная лаборатория художественных практик с актерами казахстанского театра, результаты которой помогут определить пути развития актера современности в русле развития драматического искусства в Казахстане;

Научно-практическая значимость исследования:

Данное исследование может служить:

- учебным пособием для театральных институтов, факультетов искусств университетов;

- научно-методическими рекомендациями хореографу, режиссеру по пластике в работе с актерами и режиссером-постановщиком над театральной постановкой и пособием для режиссеров, актеров драматического театра и студентов театральных вузов, факультетов искусств университетов;

- лекционным курсом «Перформативность и пластика в современном драматическом спектакле».

Научная новизна диссертационной работы заключается:

- в исследовании понятия пластического языка, его формировании и развитии в истории развития мирового театрального искусства в контексте перформативности;

- в изучении пластического языка в драматическом и хореографическом искусствах, как способа формирования перформанса;
- в анализе драматических спектаклей в рамках междисциплинарных практик для выявления понятий, входящих в структуру пластического языка: телесность, тело, телесные воплощения;
- в обосновании тенденции слияния современного искусства и театра, через телесные воплощения при помощи таких понятий, как: повторения перформанса (резнактмент); усиление роли художественной коммуникации со зрителем (партисипация, интеракция); импровизационность, которая существует внутри рамок спектакля и как открытый во времени процесс (перформанс);
- в изучении возникновения перформативных практик через пластическое воплощение конца XIX-начала XX века в Казахстане;
- в теоретическом обосновании инструментария перформативности пластического языка как метода и способа в создании современного сценического представления в Казахстане;
- в анализе танцевальных мизансцен, пластических решений в казахстанских драматических спектаклях режиссеров современности через аспекты перформативности;
- в теоретическом обосновании места и значения режиссера по пластике в казахстанском современном драматическом театре;
- в выявлении проблем современного пластико-драматического мышления в казахстанском театральном искусстве и путей их решения
- в категоризации перформативных практик в Казахстане в дискурсе масштабов современного перформативного исследования;
- в результатах экспериментальных актерских лабораторий, которые способствуют эффективному расширению понятия перформативности пластического языка как в научном осмыслении, так и в практическом применении современных театральных практик в Казахстане.

Положения, выносимые на защиту:

- обращение к телу и его пластическому языку явилось определяющим фактором к формированию перформанса в рамках контаминации драматического и хореографического искусств;
- последовательное развитие перформанса, историческая преемственность способствовала появлению и развитию перформанса в отечественной практике казахстанских художников, сфокусированных на теле;
- динамика художественных процессов, характерных для современного драматического театра в Казахстане, обнаруживает тенденцию к актуализации пластического языка посредством аспектов перформативности, которые способствуют развитию перформативного театра;
- междисциплинарное исследование пластического языка в драматических спектаклях Казахстана с позиции перформативности (метадискурс, феноменология, визуальная драматургия) способствует формированию не только культуры казахстанского перформера, но и художественной коммуникации со зрителем нового времени, предлагая эффективные способы прочтения сценического перформанса;

– результаты анализа телесных практик казахстанских драматических спектаклей, определили алгоритмы и инструменты для создания будущих пластических воплощений, характерных для перформативных исследований: *тело современника, физическая откровенность, гендер, нарратив, дискурс, импровизационность, телесная маркировка времени, инсталляция, звук, цвет, тишина, визуальные медиа, ритуал, миметическая эмпатия, пластический символ*;

– природа пластических перформативных высказываний в структуре драматического спектакля Казахстана персонифицируется и напрямую зависима от автора и исполнителя пластических символов, что в свою очередь, указывает на значимость телесных практик, развитии техник тела актера-перформера, его тщательную соматическую проработку образа;

– пластическая репрезентация в перформативном процессе драматического действия выступает на современном этапе его исторического развития как открытая структура, как форма-процесс, в котором определена растущая роль режиссера по пластике в создании визуально-выразительного сценического символа.

Апробация исследования:

Основные концепции диссертации изложены в пяти научных публикациях, в том числе в международном научном издании, имеющем не нулевой импакт-фактор, Q1, процентиль – 93, входящий в базу данных компании Scopus, в четырех статьях, изданных в журналах, рекомендованных Комитетом по обеспечению качества в сфере науки и высшего образования МНВО РК.

Основные положения докторской диссертации отражены в следующих публикациях автора:

1. A. Tsoy, D. Urazymbetov «Creativity of director's solutions in Kyz-Zhibek play: colour, visual body movements, and their interaction» / Creativity Studies, 2025. – Vol. 18. – issue 1. – P. 255-268. – Scopus Q1.

2. Цой А. В. «Репрезентация пластического языка в перформативном театре: дискурс актера» / Journal of Philosophy Culture and Political Science, 2022. – №82(4). – С. 51-56.

3. Цой А. В., Уразымбетов Д. Д. «Роль пластических символов в драматическом спектакле (к опыту сравнительного анализа)» / Вестник НАН РК. Серия общественных и гуманитарных наук», 2020. – № 5. – С. 301-311. Web of Science (ESCI).

4. Цой А. В. «Перформативность пластического языка: историко-культурный контекст» / Central Asian Journal of Art Studies, 2021. – т. 6. – № 3. – С. 89-107.

5. Tsoy A.V. Philosophical and aesthetic discourse of malleable language in drama theatre performance / Central Asian Journal of Art Studies, 2019. – т. 6. – № 4. — С. 22-37.

Отдельные теоретические положения и результаты исследования были изложены в выступлениях на конференциях:

1. Цой А. В. «Режиссер по пластике в современном драматическом театре: грани явления» / Культурные артефакты казахов в мировом исследовательском

пространстве / Материалы международной практической конференции в рамках ежегодной Недели науки на тему: «Модернизация национального сознания в контексте формирования интеллектуальной нации». Алматы: КазНАИ имени Т. К. Жургенова, 2020. – С. 283-287. ISBN 978-601-265-242-0.

2. Цой А. В. «Язык пластических метафор спектакля «Федра» режиссера Д. Жумабаевой» / THEATER ONLINE–2020: сборник материалов международной научной конференции, 11 мая 2020 / Международное объединение театральных критиков, Алматы, Баку, Тбилиси, 2020. – С.161-167.

3. Цой А. В. «Перформативный аспект хореографического искусства эпохи авангарда» / Хореографическое искусство и профессиональное образование в Казахстане: традиции, инновации, перспективы: сборник материалов международной научно-практической конференции, посвященной 25-летию факультета хореографии Казахской национальной академии искусств имени Т. К. Жургенова. – Алматы: КазНАИ им. Т. К. Жургенова, 2020. – С. 110-120.

4. Цой А. В. «Телесный опыт в перформансе: техника и природа» Материалы Республиканского круглого стола «Балетмейстерское искусство Казахстана: традиции, инновации и перспективы», Алматы, 15 апр. 2021

5. Цой А. В. «Фотография как документация движения в хореографическом искусстве» / Материалы международной научно-практической конференции «Хореографическое искусство и профессиональное образование в контексте современности». – М: Издательство ГИТИС, 2023. – С. 181-190.

6. Цой А. В. «Пластический язык в сценическом пространстве» / «История, теория и концепция креативного пространства в декоративно-прикладном искусстве и современных художественных практиках»: материалы Межд. научн. конф. (Алматы, 26 апреля, 2022 г.) – Алматы, 2022. – С. 154-159.

Структура диссертационной работы состоит из введения, трех разделов, выводов, заключения, списка источников, приложения.

В первой главе рассматриваются теоретические аспекты пластического языка и его формирование в структуре драматического перформанса, изучено понятие перформативности в междисциплинарном контексте. Во второй главе анализируются первые казахстанские перформативные практики и современные драматические спектакли через телесные воплощения, определены основные инструменты перформативности пластического языка при взаимодействии с пространством, временем в рамках художественной коммуникации со зрителем. В третьей главе рассматриваются современные перформативные практики в Казахстане, предлагается классификация, согласно международному развитию перформанса, изучаются проблемы становления базы перформативных исследований в Казахстане и предлагаются пути решения в развитии отечественного театрального, хореографического и перформативного искусств.

1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ «ПЛАСТИЧЕСКОГО ЯЗЫКА» В КОНТЕКСТЕ РАЗВИТИЯ ПЕРФОРМАНСА

1.1 Сущность и природа «пластического»: историко-культурный анализ генезиса перформативных практик

Основным источником происхождения культурных знаков, по мнению Л. С. Выготского, является человек, в частности его трудовая деятельность. То влияние, которое оказывает человек проявлением своих внешних знаков (творчество, активность, жизнедеятельность) «расширяет зону свободы человека, а не программирует его» [7, 38]. Вместе с тем, происходит процесс перехода внешних знаков к внутренним (психическим) и это интегрированное целое опосредованно оказывает воздействие на другого человека, формируя его культуру. В этом смысле тело становится «неуклонной тенденцией, культурным символом эпохи и отражением ее противоречий» [8, 7]. На протяжении истории развития научной психологии человек также являлся носителем культурных знаков, определяющим его отношение к миру и к окружающим. Возникновение мышления и речи, функция которых направлена на общение и трансляцию всевозможных мыслей в социуме, привело к анализу данных процессов в рамках историко-культурных межфункциональных связей сознания человека. Первые взаимоотношения связаны непосредственно с телесными действиями, создаваемыми индивидом на заре истории человечества. К ним можно отнести жесты, мимику, татуировки, раскраску, продукты его деятельности. В своем исследовании «Роль пластического образа в формировании идентичности личности: исторический аспект» А. М. Айлаймазян (2015) делает акцент на использование человеком обрядовой зооморфной маски. По ее мнению, она «фиксирует новый психологический сдвиг в сознании и представляет собой опосредованный тип отношения между теперь уже знаком и обозначаемым, тем, что стоит за маской» [7, 40]. Таким образом, посредством маски тело отделяется от головы, и, одновременно с этим, маска «хранит» на себе тело. Оно преобразуется, но не прячется. Задача тела – наполнить маску, привнести в нее жизнь и чувство. Если такой акт удастся и исполнитель, оживляющий маску, убедителен и откровенен, он, по-видимому, примет свое собственное выражение лица. Такой акт является временным и предоставляет свободу манипуляции в разнообразном использовании таких масок. Однако, чтобы продлить и усилить эффект воздействия визуальности масок нужны дополнительные действия, требующие культивации таких отношений. В этом плане, ритуальность и обрядность подчиняются действию телесных практик.

Танец, как особая форма отождествления себя с тотемом животного или стихией через движение, становится важной исторической ступенью в формировании символической функции и обретении человеком индивидуальности. Тело человека и все его движения представляют собой знаки, которые изначально основаны на ритмопластическом преобразовании. Пластические знаки преобразуются в речь или другим словом, язык, который способствует формированию психологических особенностей в выразительном физически телесном акте. Во-первых, движения связаны на интимном уровне с

самим исполнителем пластических знаков, его телом, которое не испытывает каких-либо телесных изменений. Во-вторых, человеческое тело приобретает статус символического (руки становятся крыльями, корпус подражает дереву, движения копируют стихийные изменения). В-третьих, происходит процесс переосмысления тела, его инструментов, его функций. Таким образом, постигнутая форма движения становится индивидуальным пластическим языком индивида и определяет его культурную основу, его народа или племени.

Древняя танцевальная культура аборигенов и африканцев носит имитационный (подражательный) характер, в котором исполнители пытались репрезентировать не только изобразительно внешние трафаретные движения, но и психологически трансформироваться в того, кого представляли. Эмоционально-художественная форма пластических движений объединяла исполнителей в духе танца. Такие обрядовые пляски у костра, жертвоприношения и различные выражения через телесность обладают признаками первых древних форм перформансов, характерных для современных представлений: неотрежиссированность акта, высказывание через телесность, мимику и жесты, вовлечение зрителя в процесс.

Развитие танца в Древнем Египте «создало предпосылки для построения движения на основе внешних образцов, геометрических, пространственных форм» [7, 43]. Это связано с тем, что произошло отделение элементов движения, как знаков, от носителя тела, другого знака, а сам танец приобрел значимость собственного содержания. По мнению М. Волошина именно танец, физические упражнения и народные игры в культуре Древней Греции возвели тело человека в культ, не только голова и руки, «а все тело становится Лицом человека, зеркалом его духа» [8]. Древняя культура дает понимание того, какую роль занимало равновесие пластической выразительности в теле. С импровизацией, как одной из составляющих современного перформанса, были связаны все формы народных театров Древней Греции и Рима. Например, К. А. Бертинацци – автор «*Nouvelles metamorphoses d'Arlequin*» (Франция, 1763), один из первых импровизаторов XVI века в Италии мог на протяжении 5 актов создавать целые спектакли в потоке.

Адекватная рефлексия художественных форм, поиски новых средств выразительности, возникших в ту или иную эпоху, основывались с целью отображения эстетически-ценностных представлений о человеке, его отношении к миру. Рассмотрим связь тела человека и его пластическую выразительность с развитием философии, культуры и течений в мировой истории культуры и искусства. Например, христианская религия в эпоху Средневековья качнула маятник возвеличивания тела в сторону аскетизма, презрения и отрицание телесных потребностей и физических удовольствий. Страдание становится вектором в приобретении духовного просветления. Лицо, как бестелесная душа, возвышается над пропорциями тела и его наготой.

Эпоха Возрождения вновь обращается к красоте человека, к его физическому телу, его линиям, пластическому воплощению. Антропоцентрические идеи гуманистов, определяющие человека, как «меру всех вещей» (Протогор) отвергали вековые истины зависимости от божьей воли и

призывали к «пробуждению», раскрепощению и проявлению ренессансного индивидуализма. Эти идеи исследуются флорентийским гуманистом Д. Маринетти, который восхищается телом человека: «какое соединение членов, какое расположение линий, какая фигура, какой облик может быть в действительности или в помыслах более прекрасны, нежели человеческие» [9, 11]. В эпоху Возрождения и барокко В. О. Петров выявляет черты современного перформанса. Примером выступает театрализованное представление «Рай» (1490), посвящено герцогине М. И. Арагонской. Автором такого «перформанса» был Л. да Винчи, полотна которого были развешаны по пространству зеленой комнаты Миланского замка. Подвешенные фрукты и овощи на потолке олицетворяли материальное воплощение Рая. Самим автором было создано сценическое пространство, включающее высокий подиум, по которому придворные актеры, одетые в «костюмы различных планет», имели возможность передвигаться в пластических импровизационных движениях, жестах «олицетворяя круговорот жизни в природе» [10, 202].

Развитие научной мысли в XVII веке меняет дискурс человека: пластика и выразительность тела замещается достижениями науки для блага человечества, подчеркивая увеличение власти человека над природой. Тело рассматривается с позиции размышления о нем, его отношении к другим телам: «тело, в котором происходит соединение и разделение, происхождение и свойства которого могут быть познаны нами» [12, 79]. Интересно исследует движение тел в пространстве Т. Гоббс. Он приводит пример на представление вещи, доступной зрению, говоря о ней, что она не формируется только в одной точке, а имеет протяженность и наполненность в пространстве. Аналогично, подразумевая взаимосвязь тела и пластического языка: появление тела в разных точках пространства и есть перемещение, иначе говоря, *движение*. Аллегорические представления XVII века можно обозначить, как гендерные, потому как воплощались только мужчинами. Например, развитие балетного театра в XVII веке связано с увеличением роли технической стороны исполнителей. Вовлечение в балетные акты Людовика XIV, а также любителей-аристократов, который зачастую исполняли роли Богов или благородных людей, носило обязательный характер. Кроме того, наличие масок, делало акцент на тело исполнителя и на «действенный» пластический язык каждого участника танцевального представления.

Свойства воспринимаемого и исследуемого тела или модусы, Т. Гоббс называет акциденциями (*accidentia*): «Я обозначаю этим словом нечто, не являющееся само по себе ни вещью, ни частью вещи и, тем не менее, столь постоянно сопутствующее вещи, что оно (если отвлечься от протяжения) может исчезнуть и погибнуть, но не может быть отделено от вещи» [12, 95]. Тем самым, ученый подчеркивает неразрывность тела от его свойств, перемещений, *движений и покоя*, которые формируют его. Эту мысль подтверждает теория Б. Спинозы об обесценивании сознания в пользу мышления через призму тела. Открыто заявляя, что человечество не познало, в сущности, к чему способно тело, он предвосхищает идеи Ф. Ницше о том, что по-настоящему может «удивить», прежде всего, тело. Идеи параллелизма Б. Спиноза основывает не

только на исключении реальной связи между телом и духом, но и на превосходстве одного над другим. Когда действует тело, то, как считают, воздействию подвергается и душа, а с другой стороны, душа не может действовать так, чтобы при этом не подвергалось воздействию и тело [12].

Стремление к знанию о способностях тела открывает параллельное учение о познании способностей души, позволяя сравнивать их. «Открытие бессознательного в мышлении столь же глубоко, сколь и непознанное в теле», – подразумевает Б. Спиноза [13, 149]. Свое отношение к дихотомии души и тела высказал Г. Э. Лессинг, подчеркивая идеальность телесной красоты в «идеальном воспроизведении господствующего выражения» [14, 513].

Если обратиться к «перформативным» формам XVII века в России, то одними из ярких телесных практик через сближения искусства и реальной жизни были народные представления. В них скоморохи через сатиру, глум и открытое высмеивание духовенства призывали к отказу от социальной разобщенности и политической активности, что также дает отсылку к признакам развития перформативных форм искусства современности.

Науки, занимающиеся изучением культуры и социальных отношений в XVIII-начале XIX веков в основном, осваивали социальные институты, наблюдая их изменения и развитие. Тело и его функции существовали как некая данность, которая в малых формах подвергается изменениям и влияниям. Исследования в области телесных и социально-пространственных отношений становятся важными, когда на них указал Дж. Тернер, уличая в самом серьезном дефекте современных социологических учений – *игнорировании* тела. Например, историк театра и драматургии О. Н. Купцова определяет этот период развития телесных практик через проблему театрального жеста: когда русская сценическая практика XVIII-XIX веков обрела черты экспрессивного романтического «многожестия». Благодаря этому телесность выступает не только во взаимодействии с вербальными кондициями (тело и чувство, тело и душа, тело и смерть), значение приобретает субъективная сторона телесности (человек), как он действует на предметы и на самого себя. Жест становится пластическим инструментом актера, вскрывая его чувства. Костюк Е. Б. подчеркивает «уход Духа в сторону тела», который наблюдается в культуре рубежа XIX-XX веков, где происходит переосмысление телесности с позиции конфликта пластического и духовного [15, 64]. Новый модус понимания тела стал своеобразной реакцией на феномены культурных программ различных эпох.

Классические эпохи, которые были ориентированы на создание определенных художественных ценностей, логически откликались на требования породившей их среды и отвечали идейно-художественным задачам. Созревавшие в переломный этап различные стилеобразования уже к тому времени сложились и ожидали своего появления. На рубеже XIX и XX вв. начался масштабный процесс культурного перелома во всех основных направлениях и движениях искусства. Эта трансформация была настолько радикальной, что критики заговорили о разрушении художественного языка и провозглашении нового творца в искусстве – авангарда. Первыми

прочувствовали кризисы и повороты в истории художники, которые отреагировали на них своим творчеством. Литература, музыка, театральное и хореографическое искусство подхватили идеи изобразительного искусства и развили их в своем направлении, обогатив специфическими оттенками и красками.

Казалось бы, культура XX века – авангард, последовавший за модерном, должен был сохранить черты и развиваться дальше, ведь и модернизм, и авангард выступают за внутреннюю свободу художника, бросающего вызов классическим канонам. Однако различие между эпохой модернизма и авангардизма существенное. Модернизм являлся некой революцией внутри самого искусства, внутри традиций, а авангард – это бунт против любых художественных традиций, против самого искусства. Кроме того, модерн интровертен и ориентирован на поиски универсалий, направленных на сакрализацию творчества. Поставангардизм, по мнению Ю. Барбой, является термином не существующим, но именующим себя в науке, как постмодернизм или синонимом «театральный перформанс» [16, 290].

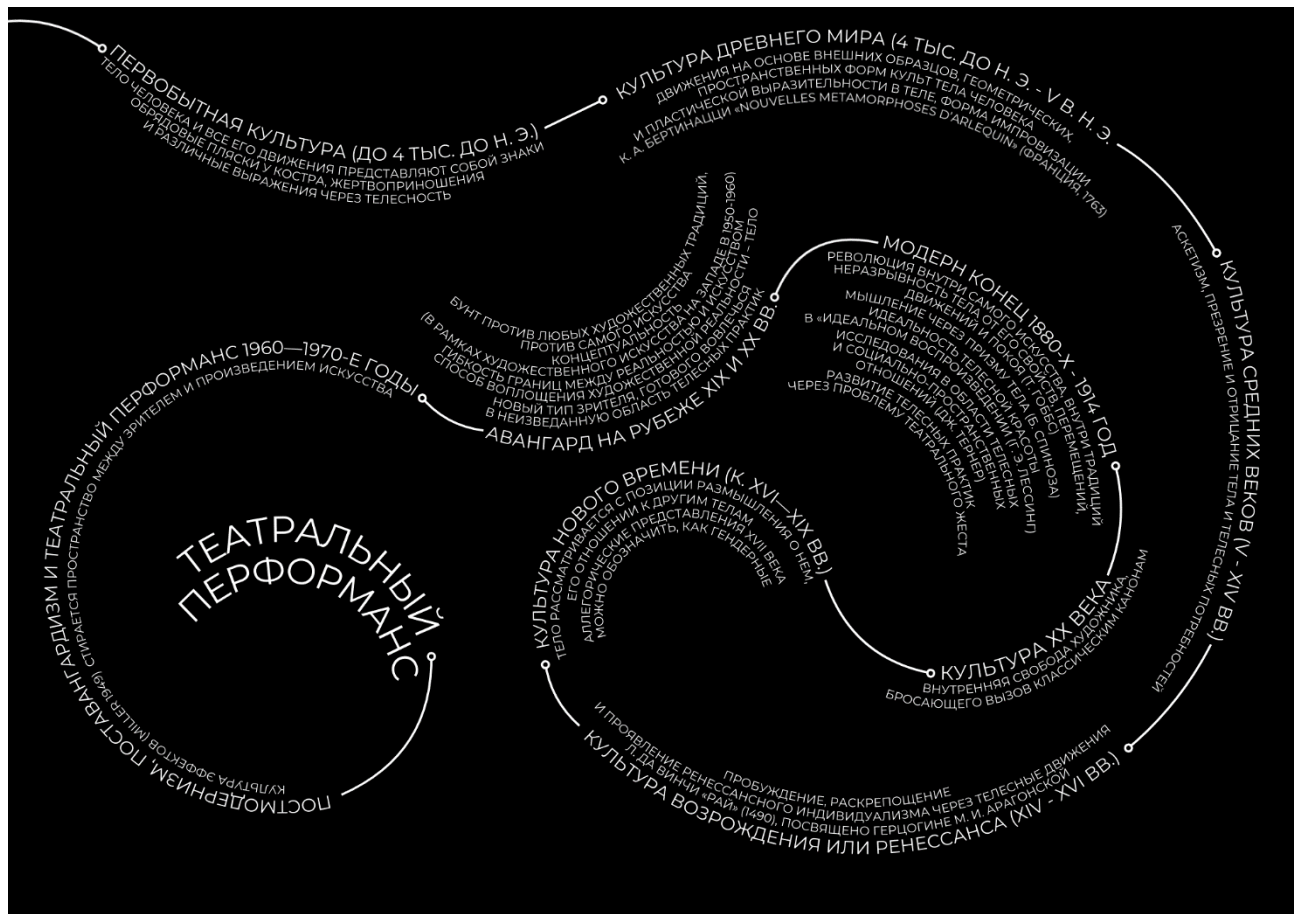
Постдраматическая свобода дала художникам возможность заниматься поиском нового направления. Поэтому, опять же, возвращаясь к истокам, с новым взглядом и мнением, они стали обращаться к давно известным и существующим способам воплощения художественной реальности – к телу.

Эпоху постмодернизма еще сравнивают с эпохой барокко, когда на нас «изливается пышная, буквально осязаемая, розовая плоть», с помощью которой не только подчеркивается реальное представление о социуме, но и о возможностях «манипулирования» этой массой. Именно в эту эпоху, как в культуре эффектов [17], стирается пространство между зрителем и произведением искусства, что является основным постулатом в современном искусстве, выводя на первый план тело.

Концептуальность, определившаяся изначально в рамках художественного искусства на Западе в 1950-1960 годах включала в себя необходимость в использовании «симультанных декламаций дадаистов, скандальных выступлений футуристов, эпатирующих выходок сюрреалистов» [18, 248]. Синтез искусств, случайность и импровизационность являются обязательными составляющими течений искусства действия. Стремительное появление таких движений в искусстве, как хэппенинг, акция, энвайромент, ивент, флюксус и перформанс обозначили основной постулат искусства действия XX века: *гибкость границ между реальностью и искусством*. Искусство второй половины XX века в этом отношении выглядит неудовлетворительным, оно «стало выходить за пределы своих классических форм, осваивая новые пласты реальности, не входившие ранее в сферу художественного творчества» [19, 40].

Различные конфигурации и экспериментальные практики эпохи, изменившей сущность всего искусства и установившей свой стиль, подвели художников к поиску новых форм выражения. В это время уже созрел новый тип зрителя, готового вовлечься в неизведанную область «телесных» практик и стать по-настоящему раскрепощенным, «быть во времени, которое прикасается к тебе» [20, 108].

Рисунок 1.1 – Авангард и постдраматизм



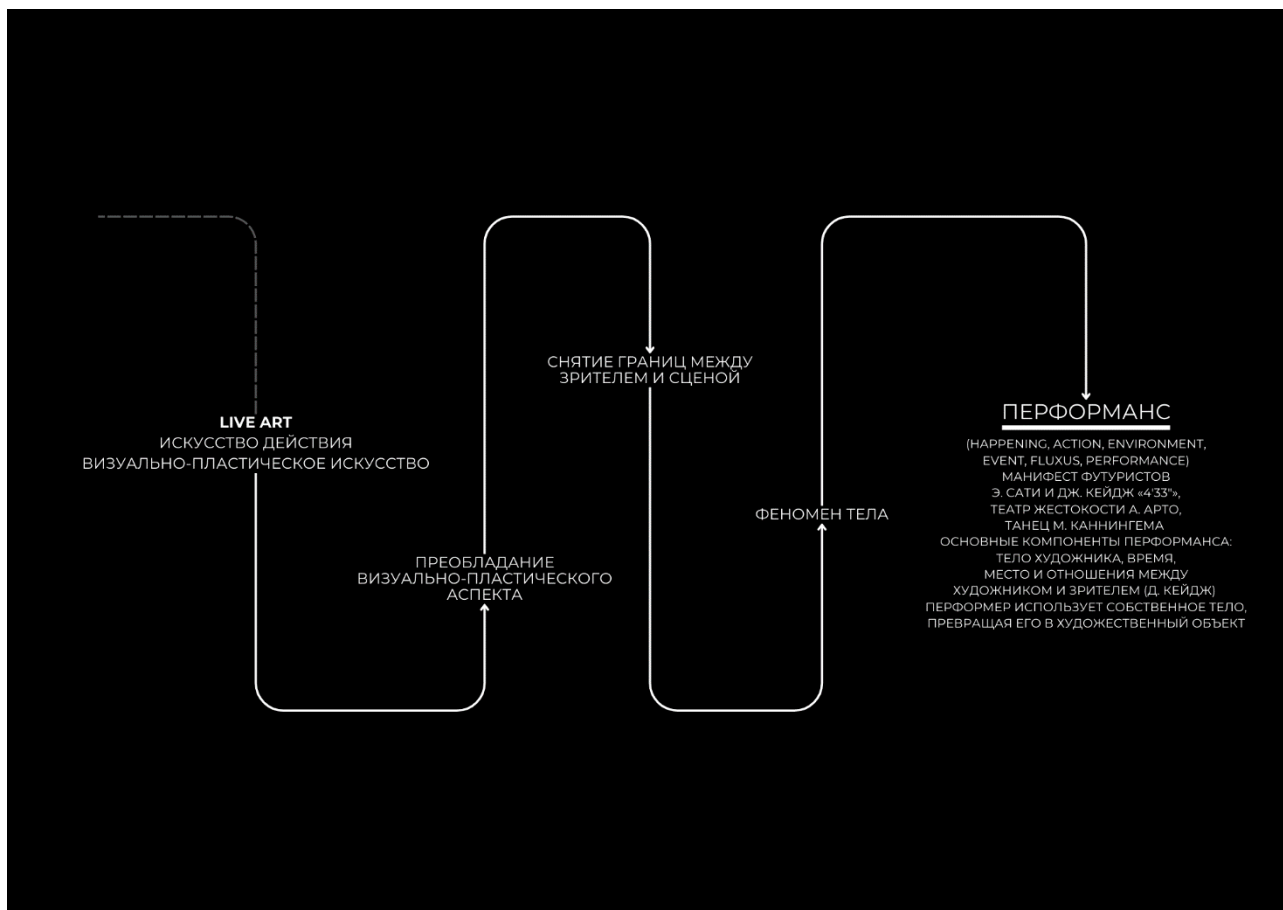
Течение «перформанс» появилось наряду с различными видами искусства действия второй половины XX века. До сих пор попытки обозначить зарождение перформанса, как самостоятельного направления не находят своего определения.

Исследователь Р. Голдберг говорит о невозможности точно и просто обозначить перформанс, потому как главным постулатом для нее является синтез искусств, при котором художники заимствуют множество дисциплин и медиа, используя литературу, живопись, музыку, танец, архитектуру, видео, нарратив. Проще говоря, это особая форма «live art», связанная с визуально-пластическим искусством своего времени. Помимо этого, искусство репрезентировало мысленный мир аудитории, используя особый уникальный язык, соединяя прошлое и настоящее, реальность с вымыслом.

Первые упоминания отсылают к манифестам футуристов, прославляющих машину и войну, выступлениями и публикацией Ф. Т. Маринетти, которые представляли собой синтез политического митинга и эстрадного театра, сопровождаемого громкими декламациями членов футуристического движения. Далее последовали концертные выступления Э. Сати и Дж. Кейджа, театр жестокости А. Арто, танец М. Каннингема и др. В изобразительном искусстве поиски «новой живописи» привели к рождению черного квадрата (1915). Именно с творчеством музыканта Д. Кейджа связано первое появление слова «перформанс», которое было применено в 1952 году к его работе «4'33"» (4

минуты 33 секунды тишины). В афише этого концерта значилось – перформанс. Таким образом, музыкант решил обозначить новую форму современного искусства, действие, в котором представление имело определенное время и место.

Рисунок 1. 2 – Развитие направления «перформанс»



Исходя из этого, Д. Кейджем были установлены четыре основных компонента перформанса: тело художника, время, место и отношения между художником и зрителем. В этом заключается отличие «перформанса от таких форм изобразительного искусства, как картина или скульптура, где произведение определяется выставленным объектом» [21]. Чередование тишины и звуковых всплесков в музыкальных полотнах музыканта-авангардиста отождествлялось с хореографическими композициями хореографа-исследователя, в которых неподвижность сменялась чередой активных движений. Превосходства одного вида искусства над другим не наблюдалось: музыка и танец считались равноправными.

Выход из рамок классической картины наблюдался и в театре со снятием границ между сценой и зрителями. «Художник отказывает холсту быть экраном для демонстрации, каких бы то ни было визуально-пластическим форм, пусть даже абстрактных» [22, 13]. Действительно, природа перформанса схожа с искусством изобразительным, где исполнитель и автор становятся одним разумом телодвижения. Однако и изобразительность эта особая: «вместо того, чтобы *представлять* глубину эмоционального переживания и *играть* (ставить)

трагедию, в перформансе *концентрированно проживаются* и, отрефлексировавшись, возвращаются отрезки его/моей *жизни*; художник делает его проживание – произведением, в котором наиболее полно объективируется картина *типичной* ситуации. При этом он не отрицает и не осуждает реальность, а лишь демонстрирует следы ее предельных напряжений, противоречий и конфликтов на теле человека» [22, 28]. Таким образом, можно сказать, что такие формы активности, где происходит совпадение жизни с искусством, схожи между собой и практически неразличимы. Однако следует помнить, что именно в зависимости от времени они менялись в названии и несли особый смысл для их подвижников. Не менее примечательным является в них то, что они объединены феноменом тела, его физическими действиями, присутствием, репрезентацией.

Перформанс у Р. Шехнера (2020) обозначается в качестве желания «превратиться во что-то иное и радоваться собственному «я»; исчезнуть и показать себя, воплотить в определенном месте трансцендентального Другого, обратиться к группе избранных, говорящих на тайном языке» [6, 212]. Исходя из этого, мы можем определить перформанс как действие, которое позволяет художнику, исполнителю, перформеру говорить о собственном жизненном опыте и отношении к происходящим процессам социального характера с помощью различных инструментов выразительности (медиа, аудиальные, визуальные, вербальные, невербальные). Это идентифицирует исполнителя как индивида, несущего определенную культуру личности и целой нации. Таким образом, перформанс основывается, в первую очередь, на концептуализме, иначе мысли, которая воплощается через творчество современного художника. Перед автором и исполнителем перформативных действий встает вопрос в отборе наиболее эффективных инструментов выразительности, которые помогли бы точно донести эту мысль до зрителя. Выбор инструментов также должен основываться на скорости восприятия мысли художника и его визуальной стороне, потому, как известно, что информацию, которую мы получаем при общении воспринимается аудиально (10%), вербально (30%) и визуально (60%). Кроме того, языковые барьеры и границы могут значительно замедлять процесс прочтения текста художественных событий. Raymond H. Hull (2016) приводит в пример результаты исследования экспертов в области межличностного общения, указывая на значительную разницу между вербальным и невербальным средством коммуникации, в 20% и 80%, соответственно. К вербальному средству общения мы относим слово, к невербальным – язык тела. Все вышеперечисленные категории, причисляемые к успешности метода материализации творческих концепций художника в перформансе, планомерно подводят нас к языку тела. В учет берутся не только мимика, жесты, походка человека, но также движение его тела, его пластическое воплощение. Язык тела перформера – есть идеальный контекст, матрица, которая воплощает его, привлекает к нему особое внимание. Язык тела помогает исполнителю перформативных действий достичь того «физического состояния, которое никто из нас никогда не испытывал и, следовательно, не может достичь воображением или памятью» [23, 135]. Перформер использует собственное тело, превращая его

в художественный объект, в котором наличествует как индивидуальный, так и культурный контекст.

Перформанс, как «мыслить телом», открывает пору слияния философской мысли с художественным воплощением. Например, в работе Б. Наумана «Мужчина/женщина, случай насилия» (1987), который является ярким примером экзистенциального перформанса, можно наблюдать, как эксперименты с телом исполнителей служат примером воплощения общечеловеческой боли. Через крайние проявления тактильных опытов и их преодоления осуществлялся выход глубин эмоциональных переживаний.

Перформансом принято было называть традиционные формы художественной деятельности, к которым можно отнести театр, танец, музыку, цирковые выступления и т. п. Однако, в современном искусстве термин «перформанс» относится обычно к формам авангардного или концептуального искусства, наследующим традицию изобразительного искусства. Искусству перформанса отведена большая роль в формировании культуры будущего, основанного на телесных практиках, не менее значимая, чем в XX столетии. Не исключено даже, что его влияние станет еще более заметным, чем прежде.

1.2 Контаминация драматического и хореографического искусств в перформансе как возникновение формы перформанса через пластический язык

Однозначным является то, что в дискурсе любой культуры перформанс не возник «не из чего». Прежде всего, он был основан на многослойности и уходящего корнями вглубь «мистериального» опыта человечества, ожидая своего появления из глубин коллективного бессознательного. Поэтому, проанализированные выше примеры представлений через исторические этапы развития мирового искусства можно отнести к первым перформативным практикам, основанным на теле.

Ранее уже обсуждалось, что перформанс это пересечение множества дисциплин и медиа, среди которых театр, танец, медиа, видео и др. связаны отношением к визуально-пластическим искусствам. Пластический язык тела стал одним из приоритетных инструментов выразительности в сближении таких видов искусств, как театр и танец. Такого рода смешение привело к возникновению различных перформансов и ставит вопросы о конструировании пластического языка в пространстве перформанса: что же в действительности можно назвать пластическим языком и из чего он состоит?

Пластический язык в перформансах в драматическом действии может быть построен на бытовых жестах, позах и действиях, например, у Tadeush Kantour «The dead class» (1976), в котором присутствует взаимодействие актеров со своими двойниками-куклами. Также спектакли с перформативным действием, где пластические мизансцены, созданные пластической символикой поз тела и экспрессивных жестов, наряду с актерским мастерством, глубоко раскрывающие образы героев у Michael Thalheimer в «Emilia Galotti» (2002). Перформансы и видео-перформансы Anne Teresa De Keersmaeker в «Fase» (1982) и в «Rosas dans

rosas» (1983), где пластический язык основан только на хореографической лексике. Можно определить, что пластический язык тела в перформансе это не только танцевальный язык, но и действенный, бытовой, имеющий актерскую составляющую, символический и даже, молчаливый. Таким образом, необходимо рассмотреть пластический язык и его развитие в русле развития театрального и хореографического искусств, чтобы понимать, почему сближение этих видов искусств привело к формированию и развитию современного спектакля, как формы перформанса. Это, в свою очередь, даст понимание о структуре пластического в перформансе.

Пластический язык в драматическом искусстве

Как показала история мировой культуры, театр представляет собой уникальный, трансформирующийся согласно времени, вид искусства, в котором можно в равноправной мере наблюдать как академические традиции, так и новаторские поиски. Предвосхищением экспериментов авангарда в театральном искусстве становятся исследования А. Арто. Символизм М. Метерлинка и сюрреализм А. Бретона отчетливо прослеживается в поисках А. Арто на пути к отрицанию театра. Его попытки с помощью символов создать некую замкнутую вторую реальность, которая противопоставлялась действительному миру. Возвращаясь к характеристике перформанса, в котором бесформенность определяет само событие и отличает его от театральной постановки той эпохи, где присутствует четкая форма, структура, можно отметить, что именно исследования А. Арто об утрате формы имели тождественность творческому акту.

Рассматривая театральное искусство своего времени (литературный и психологический театр 30-х годов), он утверждает об «иссушении» театрального языка и заменой его «прямо коммуникативными» средствами музыки, пения, жестов, движения, манифестируя «новый физический язык, опирающийся на знаки, а не на слова» [24, 131]. Как следствие этого, происходит обогащение театрального языка проникновением в него других видов искусств и заимствования их компонентов для выражения более глубокой содержательности образа и спектакля в целом. «Практика театральных постановок нуждалась в философии, соединении видения социальных тенденций того времени с пониманием того, как стоит делать театр», – объясняет исследователь К. Эпскамп эволюцию театрального искусства [25, 501]. Идеи художественного синтеза и тотальной синкретичности искусства еще в свое время утверждали творения маркиза де Сад и музыка Р. Вагнера. «Единственным выходом из рефлексии становится синтез, уничтожение всяческих границ – Творчества и Бытия, Науки и Искусства, всех художественных форм» [26, 9]. Уничтожение внешней формы, театральной условности в концепции театра жестокости обозначили перформативное движение в сторону драматического театра. Можно заключить, что перформанс, как и режиссерский театр, многоликое явление. Два феномена настолько проникли друг в друга, с оглядкой заимствуя различные средства выразительности, что становится трудно четко определить начало процесса стирания границ между театром и перформансом. Театр, перформанс и реальность ставят во главу внимания человека в его

«телесном и духовном несовершенстве, заброшенного в обезбоженный мир» [27].

Театральное событие черпает идеи своего существования из переплетения разнородных текстов, которые значительно расширяют объем понятия «театр», теряющего отличие игры от жизни, приближая к «фантастическому реализму» на сцене. Создание художественного образа проходит важные этапы эволюции от драматурга к зрителю, обогащаясь, приобретая очертания в визуальной, звуковой, пространственной и временной сценической реальности. Если любой художественный образ представляет собой особый текст, то важным в этом отношении являются несколько аспектов, интересующие автора:

1. Каким способом актер, помимо слова, может передать текст спектакля?

2. Важно ли проявление индивидуальности в репрезентации таких текстов, т. е. способности проживать все элементы текста правдиво на уровне личных опытов, эмоций, мировоззрения и т. д.

3. Кроме того, текст должен стать интересным опытом для зрителя, который вовлекается в процесс по расшифровке значений и смыслов сценической текстуальности.

Преследуя тенденции развития театрального искусства, во второй половине XX века «режиссерский» театр авангарда прочно ратифицирует творческие эксперименты режиссеров-постановщиков к дополнению слова действенными, зрелищными символами. Широкая область значений, сокрытых в сценическом знаке, реализуются не в застывшей форме, а в движущихся, постоянно формирующихся на сцене символах – фиксация в этом смысле становится губительной для него.

Если оглянуться на историю становления школы русского драматического театра, то можно отметить, что творческие поиски режиссеров-новаторов XX века (К. С. Станиславского, В. Э. Мейерхольда, А. Я. Таирова, Е. Б. Вахтангова, Е. Гротовского) были основаны на развитии пластической культуры актера в первую очередь. Самостоятельное понимание и видение роли пластики в театре, в искусстве актера были выражены своеобразно: К. С. Станиславский утверждал взаимосвязь психофизического состояния актера; для В. Э. Мейерхольда и А. Я. Таирова пластический язык являлся ведущим звеном в определении правильного ощущения роли и образа, «телесной интерпретацией чувств»; Е. Б. Вахтангов, не отделяя пластику от речи, считал ее «средством выражения образного содержания»; Е. Гротовский кардинально переосмыслил материальные тела, которые в процессе деятельности актера «сжигаются, превращаясь в энергию». Исходя из условий, диктуемых временем, эксперименты с внедрением хореографии становятся обоснованными в поиске пластической выразительности актера. Жесты тела, выразительные движения, элементы хореографического искусства, как в балете и в современном танце, так и при вплетении в драматическое полотно интерпретируются, как символизация, репрезентация, как «физическое соприсутствие актеров и зрителей, а также их *телесные действия*» [28, 62]. Рассматривая текстуальность хореографического искусства с позиции членения его на основную единицу, букву алфавита, можно сделать вывод, что тело танцовщика в хореографическом искусстве, его

телесность, прежде всего, является тем языком, тем способом трансляции информации, посредством которого выражается вся гамма чувств в исполняемом им сценическом амплуа. Движение в хореографическом тексте номинально означает букву в алфавите танцевального искусства. Следуя этой мысли, танец, в свою очередь, воплощает в себе множество кодов и символических надписей, работающих в другом режиме или «альтернативном символическом порядке, в котором можно было бы сказать, что танец говорит, но он говорит иначе» [29, 18].

Идея лишить драматический театр словесной формы выражения посещала театральные деятели на протяжении всего XX века, хотя становилась популярной весьма на недолгое время [30, 218]. К этой мысли в поисках максимальной выразительности на сцене приходили такие разные режиссеры как В. Мейерхольд, А. Таиров, М. Чехов, а спустя полвека – Г. Мацквичюс, В. Полунин. Обращались к «театру без слов» и теоретики искусства: В. Иванов, А. Белый, С. Волконский, М. Волошин. Экспериментаторы XX века нашли эквивалент, который по степени смысловой насыщенности не только не уступал слову, но порой даже его превосходил. Этим компонентом стала пластика актера, а театр, использующий ее в качестве основного изобразительного средства, уже во второй половине столетия на непродолжительное время получил название пластического. Язык тела, представляющий собой первое средство коммуникации в истории человечества, становится основополагающим средством выразительности. Сочетание формы и содержания в структуре театральной пластики возводит выразительные физические действия в статус актуальных. Например, актеры М. Сен-Дени максимально тщательно исследовали различные подходы в обнаружении актерских способов существования и выражении эмоциональной аутентичности. Практически все постановки М. Сен-Дени были основаны на движении: «импровизация оставалась доминирующим элементом, персонажи росли из телесных упражнений, использовались маски, хоровой аспект постановок по-прежнему был важен» [31, 85].

Система К. С. Станиславского с «психологическим реализмом на сцене», предвосхищающая своей психологией новаторские открытия в когнитивной науке, представляет большую ценность для актеров XXI века [32, 2]. К. С. Станиславский был первым практиком XX века, сформулировавшим систему вне рамок МХАТа. Его увлечения йогой, символизмом и формальными структурами драмы и действия повлияли на идеи в исследовании и формировании теории актерского мастерства. Имя К. С. Станиславского станет в последующем вездесущим в истории Западного театрального искусства, которое тогда преследовало идею «бестелесных эмоций, как несуществующих» [33, 95].

Рассматривая психическую и физическую природу человеческого поведения в каждом его действии на сцене, можно говорить об их целостности и неразрывном единстве. Любую исходную сценическую реакцию актер должен стремиться схватить в том виде, в котором она происходит в действительной жизни, то есть в единстве внутреннего и внешнего, психического и физического,

субъективного и объективного. Для К. С. Станиславского решением выступает «процесс действования». По мнению выдающегося мастера сцены именно действие является верным средством для овладения чувством, хитростью, капканом. Если наши чувства возникают непроизвольно, то действия, наоборот, являются порождением нашей воли. Нельзя заставить человека по заказу любить, ненавидеть, гневаться, жалеть и т. п. (если он попытается это сделать, он неизбежно начнет изображать эти чувства, то есть будет притворяться чувствующим, а не на самом деле чувствовать). Но выполнить какое-нибудь разумное волевое действие (физическое: убрать комнату или даже психическое: просить, утешать, убеждать, упрекать, дразнить и т. д.) может каждый человек в любой момент, если он предварительно усвоит мотивы и цель данного действия. Как и всякие системы обучения «система Станиславского» станет полезной только тогда, когда актер введет ее в свою привычку, когда она станет образом его жизни (из сознания будет проникать в подсознание).

Исследователь Р. Блэр в книге «The Actor, Image, and Action» (2008) готовит своих читателей к изучению нейробиологических открытий, рассматривая актерские теории, возникшие в Соединенных Штатах, как производные от системы К. С. Станиславского. Ее исследования подчеркивают мысль К. С. Станиславского о том, что переживания всегда принадлежат телу, поскольку они «порождаются внутри тела и самим телом» [34, 77]. Кроме того, она призывает создавать «специфические потоки образов» – непрерывные десятки психических образов, взятых из опыта, которые либо на самом деле были прожиты или достаточно активно воображались. Таким способом, актеры воспринимают характер «уже не как сущность, которая должна быть точно воплощена, а как процесс, который должен быть исследован и прожит» [34, 76]. Холистическая вера мастера в психофизический континуум или искусство переживания (термин, заимствованный у Л. Толстого) становится вектором в развитии актерской техники, который обеспечивает «органическую связь тела и души», которая оживляет не только плоть, но и «жизнь духа» [35, 349].

В. Э. Мейерхольд был идейным соперником К. С. Станиславского, однако также преследовал идеи в своей системе биомеханики, подразумевающей ее связь с технологией организма. Постоянно задаваясь вопросом: «Что есть театральное?», В. Э. Мейерхольд пришел к выводу, что актер является одновременно и материалом, и создателем действия: «всякое искусство есть организация своего материала», и чтобы организовать свой материал, актер должен иметь «колоссальный запас технических средств» [36, 198]. Актер системы В. Э. Мейерхольда должен уметь двигаться и думать, отождествляя себя с алгебраической формулой, выведенной мастером: $N = A_1 + A_2$ (где N – актер; A_1 – организатор материала; A_2 – материал). Физическая составляющая в структуре актерского сценического движения, определила доминирующую роль тела и его понимания в сценическом пространстве. «Пластическая музыка», иначе движение, для В. Э. Мейерхольда была способом построить «внешнее изображение внутреннего опыта» [37, 30]. Один из его учеников И. Ильинский говорил, что если физическая основа правильна, то все эмоции также будут верными, потому как «определяются положением тела» [38, 154]. Подобным

мнением делится другой протеже мастера С. Эйзенштейн, утверждая, что «импульс эмоции (ее кривая) – результат пространственно-пластического размещения и она возбуждается в результате качества обработки и подготовки материала» [39, 141]. Развитие чувственности к деталям, к своему телу, жестам и движениям в биомеханике В. Э. Мейерхольда способствовало расширению тела в пространстве. Воспитание вкуса сознательного движения включали в себя пластику, гимнастику и акробатику, создавая иероглифичность на сцене. Причем, трафаретное перенесение элементов движения на сцену актерами, позволяли им осмысливать эти телесные практики по-своему, координировать их и приобретать свободу и выразительность в исполнении. Биомеханика не произвольна. Она требует от актера и тренирует: равновесие (физический контроль); ритмическое осознание, как пространственное, так и временное; отзывчивость к партнеру, к аудитории, к другим внешним раздражителям, особенно через способность наблюдать, слушать и реагировать. Все это помогало мейерхольдовскому исполнителю применять уникальный набор актерских приемов, которые не просто воспроизводили прошлые театральные стили, а стали «оружием в его арсенале для современных сценических композиций» [40, 29]. Тренированное тело актера позволяет через гротеск В. Э. Мейерхольда «дискредитировать физическое качество самого тела и отчуждаться на сцене» [41, 125].

Ж. Капо, основатель актерской школы «Vieux Colombyer» в XX веке, где обучение в основном опиралось на воспитание тела, описывает движение, как «заморозку крови», когда актер начинает своим телом врать самому себе. Воспитывая в своих учениках драматический инстинкт, посредством пластики, импровизации, музыки, физических техник тела, он утверждал в них природу интуитивных открытий, которые изначально подразумевали абстрактные импровизации. «Открытие в себе драматических принципов, принятие наивного существования без интеллектуальных оговорок, развитие аутентичности жеста эмоциональному импульсу» – вот к чему стремился Ж. Капо в своих исследованиях пластических выражений тела. Иначе говоря, он провозглашал природную свободу в теле и его проявлениях в сценических действиях, которые «отслеживают физическую схему в чувствительных телах, где запечатлены эмоции» [42, 54].

В 1930-х годах Дж. Литтлвуд и Э. Макколл создали актерскую компанию, главной особенностью которой стала социально-политическая приверженность. Они искали эстетику, философию театра, и постепенно она начала возникать. В числе основных постулатов была выразительная и гибкая форма движения, а также высокий уровень мастерства и техники в актерском мастерстве. Театральная мастерская включала в себе сочетание методов К. С. Станиславского и техник Р. фон Лабана, чтобы структурировать выразительные приемы исполнения.

М. Чехов, являясь одной из ключевых фигур в театре двадцатого века, чьи практические советы продолжают вдохновлять актеров через его труды, а также через учителей и школы в России, Литве, Голландии, Германии,

Великобритании, Австралии, США и других странах. М. Чехов, как и Э. Крейг, призывал искать новые формы актерской игры, чтобы оживить искусство.

Ближе всех к перформативному направлению в театре подобрался Б. Брехт в своих исследованиях. Часто расслабленная, экспансивная атмосфера и молчание на репетициях у мастера провоцировала актеров к действию. Тогда в момент рождения перформативного высказывания, Брехт вмешивался и делал акцент на поиски предпочтительных альтернатив тексту: «нельзя всегда руководствоваться только тем, что говоришь» [43, 148]. В этом процессе драматург задается вопросом: «какое практическое действие соответствует сказанному»? «Это метатекстовые вопросы, и только производительность может их решить» [44, 126]. Это то, что Ш. Миттер назвал «борьбой между текстом и комментарием, которая является отличительной чертой брехтовского театра», происходящего на сцене [45, 46]. Основная цель телесных упражнений актеров Е. Гротовского состояла в том, чтобы помочь актеру «восстановить чувство доверия к своему собственному организму» [46, 16]. Многослойность текстуальности сценического действия ставит перед наукой новые вопросы в расшифровке символов, в чем состоит суть театральной семиологии. Элементы пластического языка, которые были заимствованы из хореографического искусства путем углубленного познания и владения инструментами выразительного тела, помогали актеру создавать дополнительные слои смыслов. Многоуровневая структура значительно усиливала драматическое действие, таким образом, возводя каждое высказывание актера в область перформативных, к коим ранее обращался Дж. Остин. Но такая интеграция была не односторонней.

Пластический язык в хореографическом искусстве

Взаимоотношение между видами искусства, их сходство, единство и противоборство исторически изменчивы и подвижны. Задачу полного эстетического освоения мира не может разрешить ни один вид искусства в отдельности. Автор фундаментальных работ Д. Н. Катыхова, рассматривающая теоретические и исторические аспекты хореографии в контексте развития драматического искусства, приходит к выводу, что балет, как наивысшая форма хореографического искусства и драма имеют одинаковые закономерности в динамике художественных процессов и тесно переплетаются друг с другом. А. Терзиев (2015) исследует «взаимные колебания и отталкивания» между танцем и театром, ставя вопрос об их идентичности [47, 177]. Общие проблемы анализа места и роли танцевальной выразительности в театре были освещены в трудах Е. Е. Кузиной (2012), Н. В. Курюмовой (2011), А. В. Арустамяна (1999), Т. А. Григорьянц (2006), А. А. Лещинского (2011), Н. Ф. Бабич (2012).

Сравнивая хореографическое и драматическое искусства, можно отметить схожесть двух культурных феноменов, которые заимствуют друг у друга способы интерпретации художественных образов для обогащения своей текстуальности. Различные виды искусства, как показала история мировой культуры, взаимно обогащаются, часто заимствуют друг у друга средства выражения содержания. Например, М. Е. Валукин в своей статье «Мастерство актера», отмечает истоки зарождения главных правил будущей системы русского режиссёра, актёра, педагога и театрального деятеля К. С.

Станиславского. Он отмечает, что К. С. Станиславский, наблюдая за репетициями итальянской танцовщицы В. Цукки, работавшей над образом Эсмеральды, обозначил для себя, что мышечная свобода, сценическое внимание, вера в предполагаемые обстоятельства, актерская задача, приспособление, искусство мизансценирования, художественный вкус необходимы для безупречной актерской игры. Разработанная система К. С. Станиславского в свою очередь привлекла молодого балетмейстера М. М. Фокина своими подходами и методами в создании наиболее достоверных хореографических образов. Хореограф стремился бросить вызов тому, что он видел, как «искусственное подражание» в балете, чтобы привнести чувство правдивости в сценические действия своих балетов [48, 18].

Понятие танца, «как выражение вечной идеи прекрасного» в понимании немецкого философа Г. Г. В. Гегеля отождествляется с понятием «идеального» искусства скульптуры. В действительности, каменные копии античных богов, героев, мудрецов-философов представляют собой идеал прекрасного и возвышенного проявления в эстетическом аспекте. Некоторые из композиций представляют собой движение, или повествуют о каком-либо действии, отношении, поэтому довольно часто танец, как и скульптуру, относят к пластическим искусствам. Вполне можно представить, что танец – это скульптура в движении, а пластика – в динамике. Рассуждения об искусстве танца в немецкой философии достигают своего расцвета у Ф. В. Ницше, который первым отметил, что в танце тело становится художественным произведением, а значит, тоже выражает идею, мысль. В книге «Рождение трагедии из духа музыки» философ говорит много о метафоричности мысли в танце: «...человек... готов в пляске взлететь в воздушные выси. Его телодвижениями говорит колдовство. ...Он чувствует себя богом» [49, 2]. Таким образом, танец является проводником не только задумок и идей хореографа, но и мыслей самого исполнителя, с помощью которого возможно эстетически познавать окружающий мир. Справедливо отмечено, что сфера «хореографической образности диктует свои законы отображения действительности, основанные не на буквальном соответствии жизненного и художественного материала, а на степени верности метафорическому, поэтическому отражению жизни» [50].

Хореографическое искусство эпохи авангарда второй половины XX века тяготело больше к направлению действенного танца. Это послужило возникновению новых видов танцевально-пластического искусства: современная хореография и пластические театры. Изучению методов хореографического мышления и анализу танцевального движения в рамках танцевального искусства, пластического театра (музыке, типам пластической лексики и особенностям сценических решений в нём) посвящены работы последних лет таких авторов. Например, таких, как Н. В. Атитанова (2000), Е. В. Юшкова (2004), А. А. Меланьин (2010), Н. Ф. Бабич (2012). В этих трудах уделяется пристальное внимание театрально-драматического искусства к возникшим инновациям в других сферах искусства и интерес к генерированию новых форм в создании своих сценических произведений. Пластика и танец здесь не стали исключением. Жесты тела, выразительные движения, элементы

хореографического искусства как в балете, в современном танце, так и при вплетении в драматическое полотно интерпретируются, как символизация, репрезентация, обозначение действия, эмоций и характеров.

Танец и пантомима, входящие в структуру театрального и хореографического искусств, причем как по отдельности, так и в совокупности, чуть ли не с самого зарождения человечества на Земле, являлись двумя уникальными пластическими выразительными средствами. Они служили своеобразным способом передачи информации на тонком уровне, способом бессловесного общения и визуального восприятия чувств и мыслей. Существуют разнообразные древние культурные формы (праздники, священные ритуалы, обряды), которые не просто по традиции считаются пратанцевальными и предшествующими развитию пластики, но порождающими ее. С истоков зарождения танца, пластика человека изначально осмысливалась им как праоснова, естественная потребность в выражении внутреннего эмоционального мироощущения. С развитием культурных и исторических эпох отношение к телесности, пластике и танцу менялось в зависимости от временных событий и эстетических предпочтений. Язык танцевального искусства представляется в виде активных структур и посредством пластического воплощения отражает смысл рефлексивного опыта человека, в котором инструментом репрезентации выступает телесность. Танец у Л. Т. Дьяконовой соотносится с понятиями «социокультурного мессиджа, как экспрессивного пластического акта самовыражения личности, как форму межкультурной коммуникации» [51, 155]. Помимо этого, танец несет информативную функцию и представляет собой совокупность визуальных символов, знаков и кодов, раскрывающихся в художественном повествовании. Язык пластического искусства в виде таких аллегорий отличается емкостью высказывания и, «упрощая сообщение, сокращает время и возможную перезагруженность текстом», и к тому же «становится высокоинформативным инструментом Автора (режиссера и/или драматурга) сценического пространства» [52, 60].

История хореографического искусства показала, что сценическая выразительность исполнителей напрямую зависит от актерского мастерства. К этой проблеме в свое время обращался Ж. Ж. Новерр в своем труде «Письма о танце», отрицая использование масок в танцевальных действиях: «Лица танцовщиков остаются неизменными. Никакого разнообразия в чертах лица, никакой выразительности, никакой характерности – все вяло, все бездушно, и природа словно стонет под этой мертвенной и отталкивающей маской. Почему позволяют драматическим актерам и хористам появляться с открытым лицом и запрещают это танцовщикам, которые более, чем они нуждались бы в этом, поскольку они лишены таких средств выражения, как речь и пение?» [53, 151]. Еще в конце XIX века деятели танцевального искусства стали возвеличивать роль театральности в своих постановках. Возникший американский модерн «босоножек» А. Дункан, Л. Фуллер, Р. Сен-Дени и Т. Шоун, которые во многом базировались на теории Ф. Дельсарта – основателе науки о телесной выразительности, делая смелые открытия в поисках свободного танца, акцентировали внимание на внутреннем психо эмоциональном состоянии

танцовщиков, нежели на уровне исполнения хореографической лексики. Идеи ритмики Э. Жак-Далькроза легли в основу немецкого «выразительного» танца в начале 1910-х годов и послужили базой в формировании теорий и хореографических исканий Р. фон Лабана и его последователей: М. Вигман, Х. Хольм, К. Йосс, М. Рамбер и др. Наиболее полно идеи танца модерн развились в 1920-50-х годах в постановках М. Грэхем, Х. Лимон, А. Николайс. Все они, в своем творчестве занимались поиском новых танцевальных идей, созданием уникального стиля, придавая большое значение содержанию и форме. Граница между танцем и театром постепенно растворялась, давая хорошую основу для возникновения драматургии в танце. Эту мысль подчеркивает Б. Милц, утверждая, что дискуссии о драматургических процессах в танце стали возникать именно в тот момент, когда танец превратился в сложное художественное произведение. Таким образом, хореографы и танцовщики взяли на себя ответственность за дискурс и стремились реконструировать традиционные процессы внутри произведения, непосредственно участвуя в драматургии танца, создавая собственное произведение искусства.

Авангардизм в русском балете проявил себя с начала 1910-х годов в спектаклях «дягилевских» сезонов: хореография В. Ф. Нижинского отличалась своей новаторской лексикой, отрицавшей все каноны классического балета, творческие искания хореографа, основоположника классического романтического балета XX века М. М. Фокина и многих других. Балетные постановки эпохи русского авангардизма были пронизаны новым духом времени и показывали стремление хореографов к поискам других векторов развития хореографического искусства. Режиссеры-хореографы XX века (Дж. Баланчин, Ю. Н. Григорович, Б. Эйфман, М. Бежар, П. Бауш и др.) все чаще берут за основу не только классическую балетную школу, ломая и переделывая ее на свой лад, но также используют практики различных духовных, психических и физических культур. Повышенная роль отводится жесту, импровизационному тексту, дестрадиционализации «античных» и ритуальных танцев, использованию гротеска, трактуя тело танцовщика как «инструмент». Хореографические постановки становятся бессюжетными и в подчеркнутом отсутствии декораций и костюмов, а иногда даже и музыки, танцовщик ведет открытый диалог со зрителем. В традициях авангардизма вперед выдвигаются такие принципы в создании хореографических текстов, как синтез, актуализация и развитие различных техник и танцевальных стилей. Танец служит инструментом для развития и формирования уникального хореографического почерка танцовщика. «Зарождается исследовательская направленность, обусловленная взаимодействием танца с постоянно развивающейся философией движения и комплексом знаний о возможностях человеческого тела» [54]. Хореографы-исследователи, стремясь к созданию нового языка хореографии, свободного от канонов, в своих экспериментах все чаще стали использовать законы театрального искусства, вовлекая больше средства актерской выразительности, нежели опираясь на танцевальную форму. Закономерным стал вывод танцевального искусства в область нового определения – перформативности: там, где произошло слияние «театральности» с понятием «танец». Действенная

хореография стала молчаливо-визуальным перформативным высказыванием. Таким образом, можно утверждать, что именно перформативность обостряет в хореографическом произведении все: начиная от идеи и заканчивая лексикой [55, 118].

Для деятелей эпохи авангардистов характерна эмоциональная субъективная составляющая произведения, которую автор стремится донести до зрителя. Абсурд и отрицание логики используется, как способ воспарить над общепринятыми ценностями буржуазной публики. Эпоха авангарда, как разрушителя сложившихся структур ради создания новых, послужила базой для формирования основных векторов развития современного хореографического искусства. Накопленные эмоциональные, психофизические, революционные взгляды художников, проявились в творчестве ярких хореографов и исполнителей XX века, что в свою очередь послужило мощным толчком к развитию мирового хореографического искусства. Каждый из них по-своему понимал искусство танца и внес что-то новое, порождая новые ответвления и мысли. Феномен перформанса, возникшего в эпоху авангарда, до сих пор вызывает интерес со стороны критиков. Поскольку ряд особенностей и характеристик позволяет отнести перформанс к отдельному виду искусства, то стремительное и актуальное направление постоянно видоизменяется и развивается. Главными центрами и последователями хореографического авангардизма стали Германия, США и Япония.

Одними из тех, кто стоял у истоков развития перформанса, как феномена культуры, был театр Баухаус и их поиск «элементов движения и пространства» [56, 140]. В их репертуаре перформативных практик были постановки, где наблюдалась тщательная работа хореографов и сценографов. Специально отстроенная сферическая сцена театра предлагала новые психические, оптические, акустические отношения с пространством и зрителем. Главным принципом театра Баухаус стала форма перформанса для расширения категории «тотального произведения искусства» [56, 149]. Внедрение хореографического искусства в полотно перформанса значительно усиливало его визуальный аспект, делая акцент на техническое тело, обладающее специальными навыками в танцевальных практиках.

«Духовным отцом» авангарда в хореографическом искусстве стал американский танцовщик и хореограф М. Каннингем. Будучи учеником выдающегося хореографа, М. Грэхем, провозглашавшей танец «внутреннего Я», М. Каннингем стремится отвергнуть зависимость и подчинение хореографического искусства литературной основе, и даже музыке. Он создает свою собственную экспериментальную труппу, где в сотворчестве с музыкантом Д. Кейджем «стремление к случайному и преодоление субъективного, личностного начала» ложится в основу их дальнейшей деятельности. Например, в произведении «Шестнадцать танцев для солиста и компании из трех» (1951) и «Соло Люкс в пространстве и времени» (1953) музыка и танец создавались независимо друг от друга. Для хореографических работ М. Каннингема многое бросало вызов традиционным построениям танцевальных полотен: танцовщики далеко не всегда находятся в центре сцены, не всегда повернуты лицом к

публике. Например, в постановке «Кризисы» группа танцовщиков исполняют медленные и плавные движения, «как бы обтекая резко, судорожно двигающуюся солистку – но даже среди танцовщиков нет единства, они демонстрируют разные движения» [57]. Миграция драматургии в танец обусловлена контекстом художественных представлений, возможностью пересмотра классических рабочих практик в области драматургии и драматического искусства. Конструктивные дискуссии помогли сместить фокус с драматурга, как фигуры интеллектуального авторитета на инклюзивные и демократические модели. Таким образом, утрачивается роль драматурга, и он становится посредником драматического мышления в художественном событии. Попытки артикуляции роли драматурга и его функций не только критически переосмысливают ценности, мотивы и ожидания, но и помогают в открытии новых форм и возможностей. Одним из первых примеров в области взаимодействия драматурга и хореографа можно условно считать сотрудничество П. Бауш с Р. Хога и Вуппертальским танцтеатром между 1980 и 1989 годами.

П. Бауш придавала большое значение индивидуальным качествам своих исполнителей, прежде всего потому, что ее волновали внутренние мотивы больше, чем визуальная красота и техника исполнения. Для трансляции своих мыслей в мировую культуру хореограф выбрала «невербальный язык» хореографического искусства, в котором синтез танца, драматического искусства и видео-инсталляции изменили понимание танца XX века. Аскетичная и немногословная в жизни, хореограф своими работами («Кафе Мюллер», «Семь смертных грехов», «Весна священная», «Гвоздики», «Синяя борода») выносила приговор жестокости и равнодушию. За нее кричали героини спектаклей – яркие и живые. «Мои спектакли не растут от начала до конца. Они растут изнутри – наружу», – говорила П. Бауш [58]. Многие современники, даже сами исполнители отмечали, что в ее постановках было минимум танцевальности, в большинстве случаев преобладала драматичность. П. Бауш в своей творческой деятельности постоянно искала форму, в которой хотела работать, свои поэтические образы и язык. Ее привлекали эмоции людей – их страхи и потребности, скрытые желания. Творческие искания привели ее в Бохум, где, по приглашению режиссера П. Задека, она ставит новую интерпретацию «Макбет» по одноименной пьесе У. Шекспира. И, хотя за ее экспериментами последовали немногие, всего лишь четыре танцовщика, пять актеров и один музыкант, благодаря этой работе, П. Бауш смогла обнаружить векторное развитие своего «Танцтеатра Вупперталь», который впоследствии не просто стал всемирно известным, но совершил международную хореографическую революцию. Результатом ее исследования стал перформанс под длинным названием «*Er nimmt sie an der Hand und führt sie in das Schloss*» («Он взял ее под руку и отвел в замок, вслед за другими»). Премьерный показ состоялся в городе Бохуме 22 апреля в 1978 году. В своих постановках П. Бауш демонстративно протестовала против гендерных и расовых различий, ориентаций и возраста, сосредотачиваясь на внутренней энергии человека, а ее работы являлись коктейлем драмы и юмора. Сюрреализм и реализм в ее постановках служили дополнением друг

другу, а не противоречили в сотворчестве. Ее открытия, философия и творчество легли в основу идей последующих поколений хореографов и танцовщиков, повлиявших на развитие хореографического искусства.

Таблица 1 – Перформанс, как заимствование и взаимодействие драматического и хореографического искусств



Стремление к воплощению новых тем эпохи авангарда породило оригинальные пластические новации в искусстве хореографии, привело к поискам новых средств выразительности. Хореограф эпохи авангарда, прежде всего, становится режиссером, продумывающим форму и содержание, автором сценической концепции и артистом своих перформативных работ. Такую форму перформативного события подхватил Восток, в частности Япония, для которой влияние Запада было значительным во всех сферах культуры и искусства после Второй Мировой войны.

Мощный дух протеста, который дает творческую энергию выражения, отрицание и насмешка над ценностями общества приобрели особую остроту в быстро развивающейся индустриальной Японии, пережившей бомбежку Хиросимы и Нагасаки. Для Японии это стало возможностью говорить о проблемах, возникающих между личностью и обществом, и в контексте своего восточного мировоззрения создавать образцы искусства. Процессы модернизации в Японии всегда имели характер повторяющихся циклов:

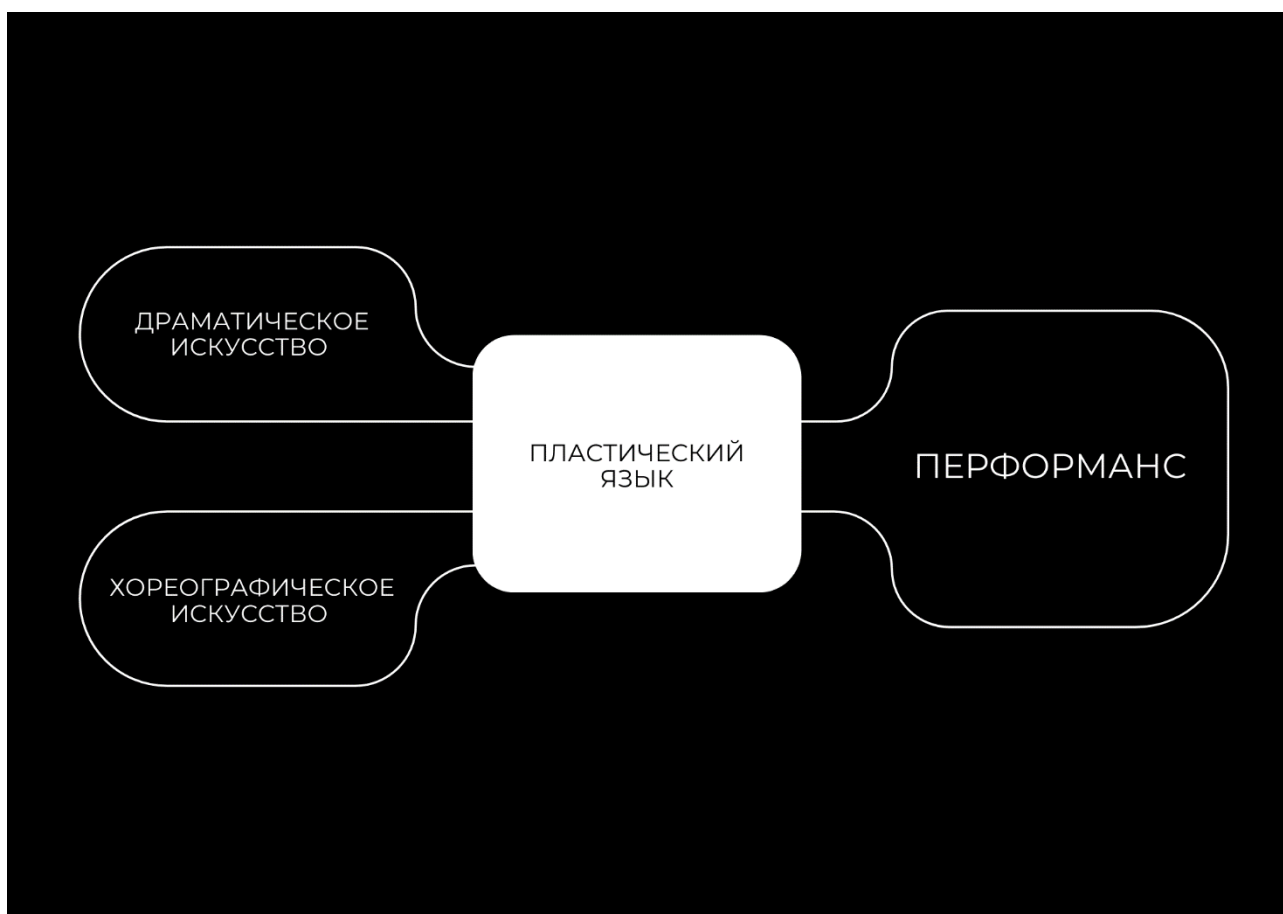
«ориентация на Запад, связанная с широким усвоением западных технических достижений, знаний, институтов с последующей реакцией в виде обращения к проблеме национального-исторического, культурного, психологического своеобразия японского общества» [59, 5]. К авангардистской форме хореографического искусства относится возникновение танца «буто» в Японии в 50-е годы, и снискавшая большой успех в 80-х годах, благодаря художественным тенденциям, которые ставят во главу поиск национальной идентичности.

Буто стал первым образцом национального танца, порывающим с традициями [60, 178]. Основными характеристиками, которыми обладал танец буто, стали: экспрессивное, полное сильнейших эмоций лицо; выбеленная фигура исполнителя, олицетворяющая чистый лист; взгляд, направленный вовнутрь, сосредоточенность на внутреннем состоянии тела, восприятие звуков и музыки не ушами, а телом. Главный смысл танца буто – это своеобразный способ самовыражения себя, тело выступает инструментом для осуществления этого. «Идея танца – умерло всё, всё стерто, но на пепелище взрастет жизнь, и это будет страшная красота, безобразная красота», – так выражает свое понимание танца буто основатель этого направления Т. Хидзиката. Премьера его первой постановки, на основе романа «Запретные цвета» японского писателя и драматурга Ю. Мисимы состоялась в 1959 году. Перформативный аспект этой работы положил начало формированию нового специфичного направления в хореографическом искусстве. Т. Хидзиката (псевдоним Тацуми) был увлечен французской литературой (Ж. Жене и А. Арто), исследовал и конструировал тело, из которого вырывается боль жизни. В танцевально-театрализованных представлениях отношение к музыкальной поддержке исполнителя было нетрадиционным: музыка звучала для того, чтобы подчеркнуть момент в танце. Руки исполнителя существовали отдельно от тела, а спина была «говорящей». «Буто – это труп, который стоит, расправив плечи, в отчаянном стремлении жить. Этот танец нельзя выучить путем упражнений. Мой танец является материализацией того, что скрывается в глубинах моего тела» [61]. Танцовщица, перформер, участница коллектива «Poema Theater» Е. Четверткова в России сравнивает природу танца буто с визуальным искусством – живописью, где абстракция и авангард более воспринимаемы зрителем, чем в танце. «Вместо того, чтобы говорить о теле, заставьте тело говорить» [61].

Н. Е. Беляков в своей работе «Перформативный аспект современной хореографии начала XXI века» указывает, что «все акты творчества, имеющие социальные, политические, экологические, культурные идеи, а иногда и вовсе процессы, не преследующие никаких целей, стали называть перформансами. Особенно это явление получило распространение в хореографии, так как тело артиста и его пластика – важнейшие инструменты в создании актуального искусства» [54].

Таким образом, хореографическое искусство, приобретая черты перформативности в эпоху авангарда, стало наполняться специфическими актами театрального действия, путём смешения различных стилей. Это полностью относится к характерным чертам авангардных феноменов XX века,

Рис. 1.2.1 – Контаминация драматического и хореографического искусств через пластический язык тела



которые носят сознательно экспериментальный характер, революционно-разрушительный пафос относительно традиционных ценностей культуры, резкий протест против всего, что представлялось консервативным, фундаментальным и академическим в XIX в. В силу многозначной и репрезентативной природы пластического языка в танцевальном искусстве, повышенное внимание в научной среде исследователей уделяется таким терминам, как телесность и материальность. Например, А. Лепецки (2005) изучает пластические элементы в танце по теории перформанса как «самоистирания тела во времени» [62, 5]. Л. Калл (2009) рассматривает «высвобождение дифференциального присутствия» через телесные практики, которые сконструированы в танцевальных событиях [63, 9]. Н. Колин использует междисциплинарный подход к изучению хореографического искусства (2012, 2015), практически опираясь на элементы когнитивной психологии и философии. В работе Б. Канст (2014) танец определяется не только как «эстетическое подражание, но и как активная и порождающая сила установления воплощенных социальных и политических порядков, протоколов и процедур движения, которые, в то же время, также опутаны идеологическими операциями» [64, 88].

Проанализированное выше, дает нам возможность определить, как происходил процесс заимствования и взаимодействия двух видов искусств:

драматического и хореографического. Анализ способствовал выявлению смежных черт развития пластического языка посредством рефлексии на перформанс. Становится понятным, почему именно пластический язык сблизил два вида искусства и стал одной из основополагающих черт современного драматического перформативного события.

Пластическое искусство приобрело признаки доминанты в технике актера, как человека в первую очередь действующего, а не говорящего. «Цивилизация слова» заменилась «царством визуальных образов», где пластический язык выступает не как «обособленный вид искусства, но, как составляющий элемент театра, в ипостаси формирующий культуру человека» [65, 270]. Самостоятельное понимание и видение роли пластики в театре, в искусстве актера была выражена по-своему: К. С. Станиславский утверждает взаимосвязь психофизического состояния актера, для А. Я. Таирова и В. Э. Мейерхольда пластический язык является ведущим звеном в определении правильного ощущения роли и образа, «телесной интерпретацией чувств», Е. Б. Вахтангов, не отделяя пластику от речи, считал ее «средством выражения образного содержания».

Новаторство Б. Брехта состоит также и в том, что он не только боролся с пассивностью зрителя, но и изменил отношение к традиционным стилям исполнения, как к устоявшемуся драматическому действию. Его прельщала возможность заменить *статус-кво* театрального спектакля (с латинского яз. – *status quo* – «возврат к исходному состоянию») на статус актуального, современного, соответствующего новому времени.

Многие эксперименты и поиски режиссеров XX века, так или иначе, приводили их к практикам тела, его колебаниям или физическим выражениям, откуда вырастала настоящая актерская игра. Импровизационность, абстрактность, ускользающая визуальность и не фиксированность движений и действий в актерском искусстве предполагает и реорганизацию сценического действия, его структуры. Это то, что в последствие становится важным в определении перформативного события, как основной в его структуре.

В хореографическом искусстве в это же время возникает широкий спектр новых методов и форм танца. Интерпретации тела, нарративные прочтения движений, танца и способов, которыми они создаются, отводят огромную роль самим исполнителям таких пластических текстов. В результате междисциплинарные повествовательные структуры, эмоциональные опыты и концептуальные исследования переплетаются в художественном событии и достаточно сильно нагружают, но, в тоже время, отличаясь емкостью высказывания, способствуют развитию драматургии в танце. Когда танец стал самостоятельным письмом, автономным видом искусства и попытался исследовать свои границы и непосредственное пересечение с театром, тело в движении получило возможность дискурса.

Можно говорить о взаимной трансляции, о влиянии драматического театра на хореографическое искусство, и наоборот. Эту мысль изучает Е. Е. Навиславская в своей работе «Актерское мастерство и пластическая выразительность в хореографии». Она раскрывает важность сочетания и взаимопроникновения актерских и хореографических школ мира, говоря о

синтезе «внешнего и внутреннего движения, абсолютного актерского чувствования исполнителя, его психофизической откровенности, психологической насыщенности создаваемого им образа и художественной выразительности, развитой на уровне рефлекса» [66, 111].

Таким образом, исследование пластического языка исполнителя в драматическом перформативном событии будет рассматриваться как результат слияния двух видов искусств, при этом, обращая внимание, как на танцевальные, так и на актерские техники. Также это возможность рассмотреть структуру пластического языка, которое включает в себя такие понятия, как: тело, телесность, ум, телесное воплощение.

1.3 Перформативность пластического языка и научный дискурс

Первый язык и способ передачи вербальной стороны сказанного в перформансе – это движение тела (жесты, мимика, походка), не просто как материи, а непрерывной материализации возможностей, с помощью которых человек «создает» свое тело. Кроме того, язык тела являлся доступным инструментом выразительности для каждого художника в любую историческую эпоху.

Как уже обсуждалось ранее, пластический язык является способом существования тела в пространстве, а значит входит в структуру телесных опытов, совершаемых исполнителем. Однако, понятие тела включает в себя взаимосвязь нескольких понятий. Необходимо проанализировать такие дефиниции, как телесность, ум, телесные воплощения и обозначить, что формирует понятие пластического языка в развитии современного перформативного искусства. В настоящее время приоритетным направлением в научном исследовании является междисциплинарный подход, который соединяет «творческие импульсы и направляет их к единой познавательной цели» [67].

Embodiment и пластический язык

Очевидно, что понятие пластического языка вмещает в себя различные понятия, относящиеся как к вербальным, так и к невербальным аспектам. Соответственно, рассматривать пластический язык необходимо на стыке различных дисциплин, отвечающих за точные определения и исследования с ракурса своего исследования. К тому же, анализ даст возможность установить основные взаимосвязи различных понятий в системе и организации пластического языка.

Наука, как рефлексия на современную жизнь, ставит целью изучение новых масштабных вопросов, которые при анализе свидетельствуют о недостаточности инструментария познания в рамках одной дисциплины. Если научная дисциплина представляет собой форму организации знания, то наука выступает, как система отдельных дисциплин. Всестороннее рассмотрение необходимо, так, как с процессом развития науки и истории, увеличивается с каждым разом объем информации и поэтому, исследователю необходимо знать и применять современный инструментарий в изучении предмета исследования.

Немаловажным является влияние постдраматического течения на развитие науки в целом. Так как именно в этот период происходило формирование множественности контекстов в содержании последующих актуальных художественных практик. Парадигма целостности предмета исследования в искусстве логично подводит к мысли рассмотрения любого художественного произведения или объекта с позиции междисциплинарного диалога. Знание, приобретенное в процессе познания «сложности процессов, идущих в современной культуре и искусстве», представляет собой особую ценность и предполагает использование новых методов и точек взаимодействия [68, 77].

После швейцарского психолога и философа Ж. В. Ф. Пиаже (1969), который был первым, кто дал определение междисциплинарности, со второй половины XX века в крупных научных институтах и центрах США, стран ЕС, Канаде и Японии стал набирать оборот данный метод исследования [69]. В последствие он становится мейнстримом и доказывает свою эффективность в научных работах. В настоящее время существует множество понятий определения междисциплинарности. В таком вопросе мы можем согласиться с высказыванием В. Н. Поруса о понятии междисциплинарности, как «особой формы организации науки, признака синтеза научных знаний в наше время, путь к новой, более полной и цельной научной картине мира и в то же время – к науке «без барьеров», к науке XXI века» [70, 6].

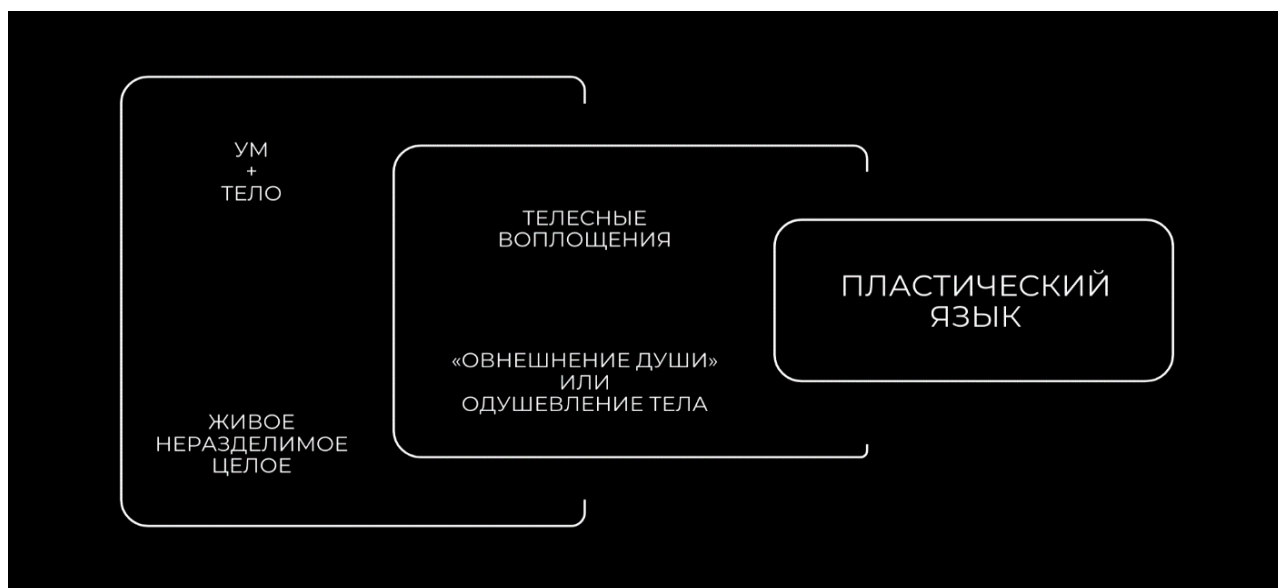
Обратимся к схеме, которая была выведена как результат осмысления понятия пластического языка междисциплинарного исследования. На основе этой схемы, будет установлена связь между такими определениями, как *тело*, *ум*, *телесные воплощения* и *пластический язык*.

В современном западноевропейском научном осмыслении понятие «пластический язык» представляет большой интерес, однако исследований по определению и анализу данной дефиниции нет. Чаще всего в исследованиях современного искусства и перформативных практик можно встретить «embodiment»¹, то есть «телесные воплощения». Данное определение основывается на изучении телесных практик, которые, в свою очередь подвергаются осмыслению с точки зрения соединения ума и тела. Если понятие пластического языка так приближено к понятию телесных воплощений, то, что составляет существенную разницу в их понимании? Данному вопросу посвящен настоящий подраздел диссертационного исследования. Если вспомнить Нику Самофракийскую в Лувре, то можно отметить ее красоту без наличия головы и выражения лица, и представления того, как расположены глаза, рот и нос. Выразительная поза, «говорящие» кисти рук и линии корпуса говорят и передают характер богини, несмотря на отсутствие, визуально-четкого понимания того, как выглядит ее лицо в представлении скульптора. И это является неважным, ведь тело уже описывает и становится Лицом, преобладающим над Лицом «духовным». Если вспомнить Нику Самофракийскую в Лувре, то можно отметить ее красоту без наличия головы и

¹Выдвинутый феноменологией и принятый исследователями танца, термин "воплощение" с середины 1980-х годов также широко используется в литературе по когнитивным наукам.

выражения лица, и представления того, как расположены глаза, рот и нос. Выразительная поза, «говорящие» кисти рук и линии корпуса говорят и передают характер богини, несмотря на отсутствие, визуально-четкого понимания того, как выглядит ее лицо в представлении скульптора. И это является неважным, ведь тело уже описывает и становится Лицом, преобладающим над Лицом «духовным».

Рисунок 1.3.1 – Пластический язык в системе взаимоотношений тела, ума и телесных воплощений



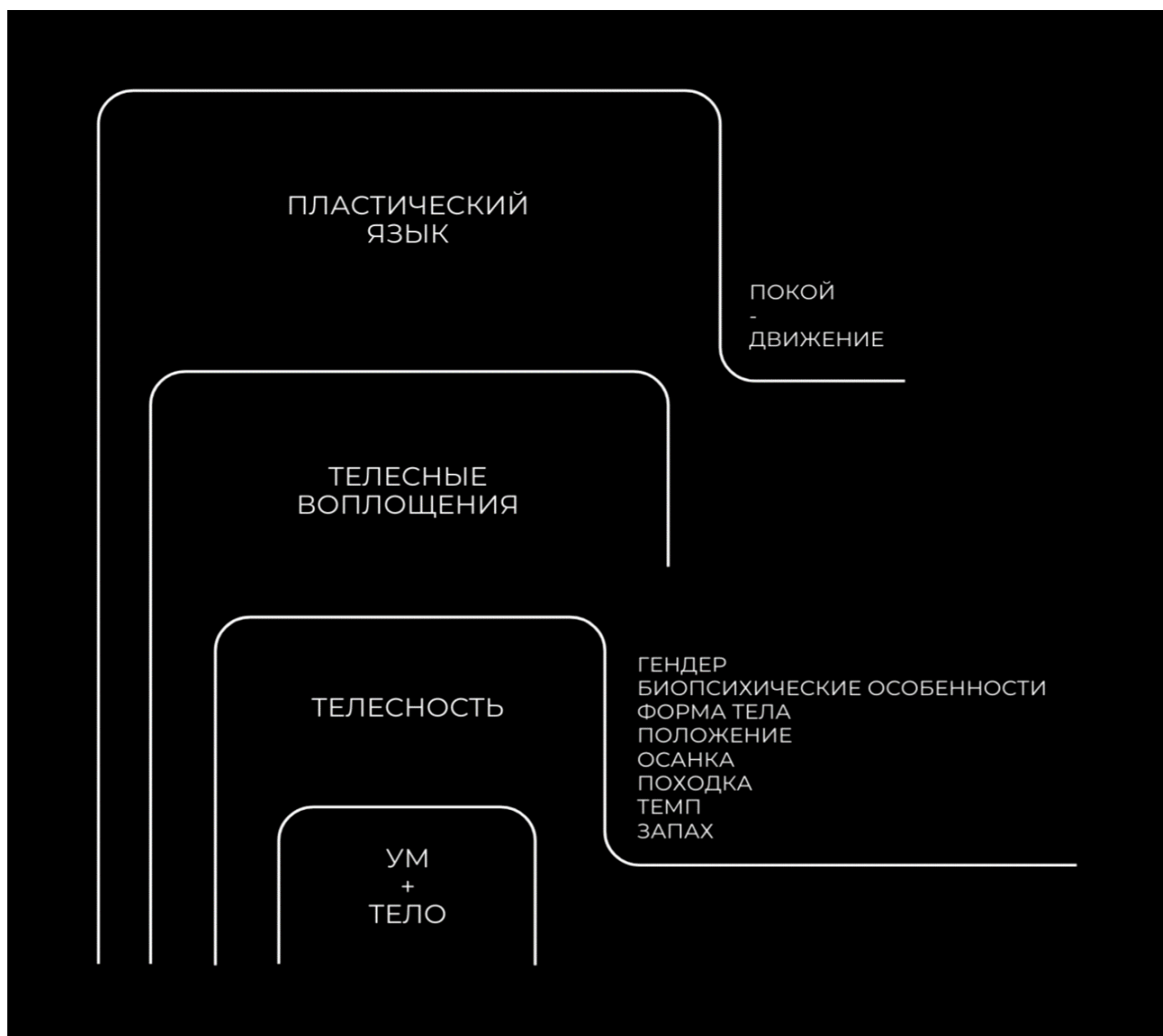
Органы и мускулы тела создают пластическое равновесие, которое яснее подчеркивает художественный образ. Исходя из вышесказанного, можно подчеркнуть, что данная чувственность, передаваемая телом и его пластической организацией, не нуждается в лице, как в маске, которая лишь скрывает сущность и природу индивида. Следовательно, возникает предположение: одинаковый ли по определению пластический язык в рассмотренных примерах:

1. тело в фиксированном состоянии (покое)
2. тело, реализующееся во времени и пространстве (движение)

Для того, чтобы ответить на этот вопрос, необходимо определить компоненты пластического языка.

В XXI веке визуальное искусство является одним из самых стремительно развивающихся направлений, в котором сформировалась особая почва для экспериментов с телом художника. В сегодняшнем мире актеру или исполнителю перформативных действий в драматическом спектакле, иначе художнику, вовсе не обязательно владеть искусством слова, но *освобождением тела*. Исследователь Ю. Кривцова определяет, что с помощью языка тела перформер пытается найти ответы на вопросы: что есть мое тело в этом пространстве, в этом времени, в присутствии окружающих людей? Перформер находится «здесь и сейчас» и «ничего не изображает, не выражает, а пытается через собственное тело «записать» реальность» [71, 188].

Рисунок 1.3.2 – Пластический язык тела



Все дисциплины, которые, так или иначе, затрагивают область исследования тела, например, антропология, лингвистика, когнитивная психология и многие другие, рассматривают контекст воплощенной телесности в сценическом представлении, как творческую терапию. Основным принципом своей работы современные научные деятели считают союз тела и ума. В свое время «отец современной философии» Р. Декарт, исследуя дуализм телесного и духовного в биомедицинских исследованиях, утверждал о *разделении тела и ума*. В своих «Правилах для руководства ума» автор рассуждает о природе всех движений другими живыми существами, в которых и «не допускается совершенно никакого познания вещей». Он констатирует, что они осуществляются путем лишь чисто телесной фантазии, и, кроме того, все те действия, которые мы совершаем, воспроизводятся «без какого-либо содействия рассудка» [72, 35].

С развитием когнитивной психологии проблема разделения ума и тела становится основной в эмпирических исследованиях. Традиции философско-феноменологического подхода М. Мерло-Понти развалили теорию дуализма

тела и ума. М. Мерло-Понти задается вопросом: «Могу ли я обнаружить в теле нити, связующие внутренние органы с мозгом и, от природы, предназначенные для того, чтобы дать душе возможность почувствовать свое тело?» [73, 111]. Опыт подлинного восприятия, в основе которого лежит «функция живого тела, вырастающего из мира», приобретает путем исследования понятия «фантомного органа». Сравнивая природу насекомых и человеческую, он делает наблюдения: «Когда насекомое замещает отрезанную ножку здоровой в рамках инстинктивного акта, это, как мы видели, не значит, что некое заранее подготовленное опорное приспособление посредством автоматического переключения сменяет только что вышедшую из строя цепь. Но это равно не значит и то, что животное обладает осознанием цели, которую нужно достичь, используя различные возможности своих органов, ибо в этом случае замещение должно было бы производиться при любом препятствии действию, в то время как, если ножка просто связана, замещения не происходит» [73, 114]. Ампутированная, или фантомная рука человека, не есть «представление руки, это двусмысленное присутствие руки» [73, 117], следовательно, тело «схватывается не только в каком-то мгновенном, единичном, полновесном опыте, но и в каком-то общем аспекте и как безличное бытие» [73, 119]. Основным проявлением телесности является движение тела, его живое физическое воплощение, как точно определяет В. П. Зинченко «овнешнение души» или одушевление тела [74, 163]. По-другому, динамические свойства материи (тела) позволяют телесности «структурно усложняться на каждом уровне, с последующим переходом количественного в качественное, когда материя порождает нечто превосходящее само себя», что определяет пластическую выразительность тела [75, 183].

Воплощение, существующее в борьбе и единстве тела и сознания, вызывает интерес со стороны научных исследований. В статье «Междисциплинарные подходы к воплощению» Сабин К. Коуч (2006) определяет обзор основных научных трудов в области исследования теорий человеческого воплощения, как метафоры на невербальном уровне тела и искусства. В философии у М. Мерло-Понти (1962) восприятие основывается на пластическом языке тела, а у С. Л. Херли (1998) единство восприятия и действия – это есть тело. Постдраматизм провозглашает живое движение, как «ищущее в себе смысл» тело [74, 164] и телесность, которого «заставляет Человека тосковать по природному существованию» и является одним из основных базисов исследования в антропологии XX века [76, 139].

В антропологических исследованиях М. Локк и Н. Шепард-Хагис (1987) исследуют проблему феноменального тела. Т. Скордас (1998, 2002) утверждает, что культура основана на теле. В своих лингвистических учениях Д. Лакофф и М. Джонсон (1999) базируются на языке тела и утверждают единство восприятия и представления. В. Галезе (2003) изучает тело с позиции нейроучений, познания и моделирования. В опытах искусственного интеллекта А. Е. Кларк (1997) воплощение основывается на разумном теле. Психология Ф. Д. Варела, Е. Томпсона и Е. Рош (1991) дифференцирует тело в движении, как воплощенный разум; в социальной психологии Л. В. Барсалоу (2003) тело лежит в основе

познания, отношений и эмоций. В исследованиях воспоминаний для А. М. Гленберга (1997) также тело является источником памяти, а пластический язык помогает демонстрировать эти воспоминания. Э. Тхелен (1995, 2000), как ученый в области экспериментальной психологии, ставит в приоритет движения тела.

В сценических тренингах, когда нас просят показать или изобразить ход по натянутой веревке, наше тело и ум подвергается изменениям. Мы начинаем мысленно представлять высоту, степень натяжения веревки, условия, в которых осуществляется движение (попутный ветер, природные условия, звуковая изоляция). Также в нашем воображении имеет значение цель нашего движения, наличествует ли страх высоты, имеем ли мы в распоряжении свободу рук, есть ли у нас возможность видеть и слышать и многие другие факторы. Таким образом, наше тело принимает ту позицию, которую мыслит. Идея преобразовывается в визуально осязаемое состояние, иначе наша мысль и идея воплощена. То, с *каким* телом мы двигаемся, определяет телесное воплощение. Однако, то, *как* мы двигаемся, определяет наш пластический язык. Следуя этой логике, пластический язык, который имеет цель и векторное развитие складывается в некую структуру, единый концепт. Таким образом, наше тело «танцует». И, хотя, это сложно изначально назвать танцем как таковым, однако, именно структурное образование пластического языка представляет собой некий пластический текст, который по определению современного танца, с помощью бытовых, приближенных к движениям в реальной жизни, включается в организацию танцевального текста.

Рассмотрим понятия «тело» и «телесность»: второй не является продуктом первого, потому как телесность определяет качества в купе. В первую очередь, учитывая половую принадлежность и уникальные биопсихические особенности индивида в процессе его адаптации и самореализации [77, 92]. Также форма тела, его положение, осанка, дыхание, темп, запах, походка образуют телесность и влияют на ее изменчивость. Пластический язык тела напрямую зависит от телесности этого тела. Можно сказать, что пластический язык – *способ реализации телесности*. Не менее важным аспектом выступают установки, мировоззрение, опыт человека, его отношение к миру, обществу, к самому себе. Пластический язык непременно связан с телесными воплощениями: он их связывает в одну структуру, подчиняет единому контексту, направляет к единой цели. В этом состоит разница в понимании пластического языка и телесных воплощений. Исходя из вышесказанного, пластический язык встроен в структуру образования танца, в которой отправной точкой служит ум и тело.

Телесно-ориентированные исследования изучают интерпретации тела, имеющего материальную и культурную специфику. Используя напряженные отношения между понятием «тело, способным бесконечно перемещаться между контекстами использования, легко и, по-видимому, без потери идентичности переходя во множество взаимосвязанных наборов» [77, 8] и более конкретным использованием термина «тело». Используя понятие «телесный» для обозначения физических практик и приемов работы с материальными телами, а понятие «воплощение» служит для обозначения обладания телом, ощущение

пребывания в теле, взаимодействие с материальностью тел. Определение «телесность» берет свое развитие с эпохи постмодернизма и начинает исследоваться в гуманитарном направлении. Основной теорией определения «телесность» выступает деконструктивное отношение к концепции дихотомии души и тела, что определяет основы философской антропологии, теоцентрической и антропо-дуалистической. Телесные техники формируют тело, его культуру. Таким образом, телу задается дискурс, в котором он создается при помощи совершаемых действий. Телесный язык изложения в дискурсе перформативных актов привлекает визуальными наслоениями, давая отсылки к лежащим в основе древним, укорененным в данной культуре понятиям,

Говоря о коммуникативной функции пластического языка, телесных воплощений и танца в сценическом представлении и перформансе, с точки зрения философской антропологии (Вайцеккер и Лаин), они обозначают связь человека с миром, иначе говоря, посредством Сомы (по Субири) нам является «Другой я». Пластический язык тела способствует выражению себя через свою же телесность, причем тело, как инструмент использования в различных художественных практиках обретает статус понятного жеста человеческой величины. Все мы, обладаем телом, которое при наблюдении за другим телом и взаимодействием с ним, обогащается и развивается. Язык тела или пластический язык становится понятным каждому.

Восприятие зрителем творческого продукта происходит через анализ структуралистского, «деконструктивного», семиотического и культурологического характеров. Непростым видится столкновение театрального искусства с семиотикой, в силу косноязычной природы последней. Напрямую она зависима от сложной специфики театрального искусства, а также серьезных споров лингвистики, антропологии, истории, психоанализа и семантики, раздирающих ее. Формализация текста, в условиях семантического анализа театрального языка также представляет собой элемент игры, который, как и в сценическом действии, побуждает к эстетическому наслаждению и конструированию смыслов. Театральный язык, расшифровка, которой представляется основной целью семиотики искусства, правомерно подводит нас к рассмотрению понятия основного знака в театральном тексте. Автор научных работ В. Ю. Лебедев в книге «Эстетика» рассматривает семиотику искусства как новую эстетическую парадигму. Если следовать логике автора книги, то текст есть совокупность организованных знаков, который может быть дискретен (расчленим) на мелкие его составляющие. «Пределом такого деления должен стать простейший, элементарный знак, из которого можно составить алфавит языка данного искусства» (Прилуцкий, Лебедев) Исследуя материал, основанный на детальном анализе и направленном на составление языкового алфавита того или иного искусства, ученый сталкивается с рядом проблем. На примере таких видов искусства, как архитектура, музыка и скульптура, возникает сложность в определении начальной единицы знака, в обозначении четкого понимания буквы языка. Другая, не менее важная проблема, рассмотренная В. Ю. Лебедевым, представляет собой понятие исчислимости знаков. Опираясь на определенно установленное количество букв и звуков в

алфавите языка, автор говорит противоположно этому о бесконечном множестве существования таких букв в видах искусства, что, в свою очередь, остро ставит вопрос об особенностях в анализе текстов, созданных с помощью знака искусства. Основной единицей алфавита театрального языка является слово. Пластический язык, представляющий собой визуальный текст, может быть дискретен до самого элементарного знака – движения. В основу движения могут быть отнесены жесты, мимика, взмах руки, поворот головы и т. д.

В статье А. Н. Ягодка «Семиотика пластической выразительности» автором был проведен эксперимент среди двух групп актеров, которым была представлена задача на соотнесение типов зрительно-пластической выразительности с проявлениями пластической выразительности тела или эмоциями – состояниями души. Согласно результатам, телесная выразительность в процентном соотношении была значительно больше, нежели выражение чувств актерами посредством эмоций. Таким образом, именно совокупность двух компонентов (пластики тела и эмоции) является основополагающей в создании наиболее убедительной зрительно-пластической выразительности. Рассматривая хореографическое искусство по этой аналогии, можно отметить, что именно тело является для танцовщика тем языком, тем способом трансляции информации, посредством которого и выражается вся гамма чувств в исполняемом им сценическом амплуа.

Театральный язык, расшифровка, которого представляется существенной целью семиотики искусства, правомерно подводит к рассмотрению понятия основного знака в театральном тексте. Он, как совокупность организованных знаков, может быть дискретен (расчленим) на его составляющие, что ставит вопрос об особенностях в анализе текстов, созданных с помощью знака искусства. В театральном искусстве основной единицей анализа является слово. Однако, в эпоху авангарда, когда в литературном театре *слово* постепенно обесценивается и теряет свое значение, возникает необходимость в поиске новых средств говорящего, *зрелищного* текста в театре, как попытка вернуть слову его первоначальную сакральную значимость. Поэтому эпоху авангарда или «классицизма XX века», согласно Ж. Кокто, принято считать, прежде всего, возвратом к классическим формам, который интересуется «новыми отношениями между кодами, а также сдвигами, характеризующими их параллельное развитие на всем протяжении спектакля» [24, 229].

Через тело ум и эмоции подвергаются телесным воплощениям, то есть реализуются в визуально-материальные субстанции. Совокупность телесных воплощений преобразовывается в пластический текст, иначе говоря, с помощью пластического языка телесные воплощения становятся танцем. Гипотеза воплощенности разума подчеркивает важность движения, как основной части рассуждения, что особо значимо в сценическом искусстве. Дж. Лакофф и М. Джонсон подчеркивают, что замена традиционных бестелесных концепций воплощенными концепциями – это выигрыш для науки, которые отвечают последним нейробиологическим и когнитивным открытиям: именно «человеческое воплощение, человеческий опыт и использование метафор и воображения делают науку возможной» [5, 3].

Таблица 2 – Междисциплинарное исследование пластического языка в перформансе

ДИСЦИПЛИНА	ПРЕДСТАВИТЕЛЬ	ОСНОВНОЙ ПОСТУЛАТ
ЛИНГВИСТИКА	Д. ЛАКОФФ, М. ДЖОНСОН	ЕСТЬ ТЕЛО, НО ВАЖНО, КАК ОНО ВОПЛОЩАЕТСЯ
СЕМИОТИКА	Ю. ЛЕБЕДЕВ	ЭЛЕМЕНТАРНЫЙ ЗНАК ПЛАСТИЧЕСКОГО ЯЗЫКА – ДВИЖЕНИЕ (ЖЕСТ, МИМИКА, ПОКОЙ)
СЕМИОТИКА ПЛАСТИЧЕСКОЙ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ	А. ЯГОДКА	ПЛАСТИЧЕСКИЙ ЯЗЫК И ЭМОЦИИ
ФИЛОСОФИЯ	А. МЕРЛО-ПОНТИ	ВОСПРИЯТИЕ ОСНОВАНО НА ПЛАСТИЧЕСКОМ ЯЗЫКЕ ТЕЛА
ФИЛОСОФИЯ	С. ХЕРЛИ	ЕДИНСТВО ВОСПРИЯТИЯ И ДЕЙСТВИЯ
АНТРОПОЛОГИЧЕСКИЕ ИССЛЕДОВАНИЯ	М. ЛОКК, Н. ШЕПАРД-ХАГИС	ПРОБЛЕМА ФЕНОМЕНАЛЬНОГО ПРОЯВЛЕНИЯ ТЕЛА
АНТРОПОЛОГИЯ	Т. СКОРДАС	КУЛЬТУРА ОСНОВАНА НА ТЕЛЕ И ЕГО ПЛАСТИЧЕСКОМ ЯЗЫКЕ
НЕЙРОУЧЕНИЕ, ПОЗНАНИЕ И МОДЕЛИРОВАНИЕ	В. ГАЛЕЗЕ	КОГНИТИВНОЕ МОДЕЛИРОВАНИЕ АКТИВНОСТИ (ДВИЖЕНИЯ) ТЕЛА
ИССЛЕДОВАНИЯ ИСКУССТВЕННОГО ИНТЕЛЛЕКТА	А. КЛАРК	РАЗУМНОЕ ТЕЛО- РАЗУМНОЕ ПЛАСТИЧЕСКОЕ ВОПЛОЩЕНИЕ
СОЦИАЛЬНАЯ ПСИХОЛОГИЯ	Р. БАРСАЛОУ	ТЕЛО ЛЕЖИТ В ОСНОВЕ ЭМОЦИЙ, ПОЗНАНИЯ И ОТНОШЕНИЯ
ПСИХОЛОГИЯ	Ф. ВАРЕЛ, Е. ТОМПСОН, Е. РОШ	ТЕЛО В ДВИЖЕНИИ- ВОПЛОЩЕННЫЙ РАЗУМ
ИССЛЕДОВАНИЯ ВОСПОМИНАНИЯ	А. ГЛЕНБЕРГ	ПЛАСТИЧЕСКИЙ ЯЗЫК ПОМОГАЕТ ДЕМОНИСТРИРОВАТЬ ВОСПОМИНАНИЯ ТЕЛА
ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНАЯ ПСИХОЛОГИЯ	Э. ТХЕЛЕН	ПРИОРИТЕТ-ДВИЖЕНИЯ ТЕЛА

Чувственное творение и/или дискурс

Формулируя сквозную мысль этого разнообразного междисциплинарного исследования, можно обозначить, что движение тела имеет важное значение для всех аспектов нашей жизни. Как уже ранее обозначалось термин «embodiment» есть понятие телесного воплощения, а пластический язык способом его организации в перформансе. Проблема с понятием пластического языка требует философско-научного исследования, потому как существуют довольно разные представления о том, что это такое вообще и какое тело необходимо для воплощения этих телесных движений в сценическом перформансе. Феноменология танца или философия движения представляется основной

научной парадигмой настоящего исследования, потому как объединяет в себе современные подходы в изучении движения в целом.

Обращаясь к природе телесных практик, которые воплощаются в танце или любом другом физическом движении, необходимо рассмотреть пластический язык как «уникальное окно в человеческие знания и опыт», на что, собственно, направлена феноменология [79, 65]. С помощью тела человек может появляться в этом мире: ходить, перемещать вещи и эти воплощения напрямую зависимы от наших физических особенностей и приобретенных навыков (экологическая психология Дж. Дж. Гибсон, 1979). М. Мерло-Понти определяет это тремя характеристиками: врожденные структуры, базовые общие и культурные навыки. Иногда тело ограничивается действиями, направленными на сохранение жизни, создавая вокруг нас биологический мир. При других условиях, развитие этих первичных действий вскрывает ядро новых значений и приводит к двигательным привычкам, одним из которых является танец. К культурным навыкам тело стремиться при условии, когда смысл, на который нацелено тело не может быть достигнут естественными средствами, «тогда оно должно создать себе инструмент, и таким образом оно проецирует вокруг себя культурный мир» [80, 146].

Возникает вопрос: каково различие между телом, организованным различными танцевальными техниками и телом, имеющим, лишь спектр природного пластического существования? Что входит в структуру двух перечисленных вариантов и что является определяющим фактором в таком случае? Для того, чтобы понимать как пластический язык формируется в пространстве современных сценических событий, необходимо исследовать структуру телесных опытов.

Обращение к перформативным практикам, начиная со второй половины XX века и до настоящего времени, в центре которых оказалось тело художника, его физические и психологические границы, ставит перед наукой вопрос в определении качеств, характеризующих телесное воплощение перформера. Чаще всего, прилагательное «телесный» используется для обозначения физических практик, особых техник материальных тел «интерпретируемых и гибких, но, в тоже время, материально и культурно специфичных» [81, 212]. Интерес вызывает анализ и определение роли и значения взаимодействия технического тела, сформированного танцевальными практиками и природного тела исполнителя в создании телесности художественного контекста. Телесность в разрезе представляет собой совокупность биопсихических процессов, физического строения, культурных техник, надстроек, мировоззренческого отношения, социальной идентичности.

Рассматривалось ранее, что телесность есть понятийная категория определения «пластический язык», но не синоним второго. Существенное отличие составляет динамика и пространственность. Можно сказать, что телесность преобразуется в пластический язык перформера посредством самореализации последнего. Для этого проведем сравнительный анализ между двумя понятиями: техника и природа. В своей работе А. Топорова (2017) отмечает, что «телесность – это система отношений между природным телом и

размещаемыми на/в нем искусственно созданными символическими знаками» [82]. Далее она выводит три топоса телесности: образ природного тела, индивидуальное тело (гибридное тело, возникающее в результате воздействия на него символических средств культуры) и коллективное тело (социокультурная целостность, виртуально присутствующая в сознании индивидов в форме идеальных образцов тел эмпирических субъектов). Таким образом, природное тело, как набор физиолого-анатомических исследований формируется в перформансе при взаимодействии с телом, проработанным культурными средствами, а именно различными техниками. Интерес составляют телесные практики в перформансе, создающиеся в процессе хореографического воспитания, где природное тело, подвергается ежедневным нагрузкам и тренировкам. В сущности, телесность исполнителя в отличие от тела, не формируется, а «конструируется, производится субъектами» [82, 171], переводя тело в статус художественного объекта.

Рассмотрим *тело индивидуальное*, которое в основном опирается на неспецифичные практики из жизни. В современном лингвистическом учении концепции пластический язык подчеркивается природой тела: «Тот факт, что у нас есть мышцы и мы используем их для приложения силы определенным образом, приводит к структуре нашей системы причинных понятий. Важно не то, что просто у нас есть тела, и эта мысль каким-то образом воплощена. Важно то, что специфическая природа наших тел формирует наши возможности для концептуализации и категоризации» [83, 19]. Подтверждая важность мысли о том, что тело в процессе отпускания социальных зажимов, выдает оригинальную природу действий, движений. Оно начинает говорить языком индивида, воплощаясь в пластических выразительных элементах. Например, для М. Абрамович или «бабушки перформанса», искусство есть возможность преодоления себя и испытания собственного тела, когда через опасность и боль, она расширяет границы возможного. Все перформансы сербской художницы (например, «Ритм 2», 1974; «Дом с видом на океан», 2002; «В присутствии художника», 2010 и многие другие) были ориентированы на эксплуатацию тела, которое представляло собой совокупность его возможностей и приобретенных знаний в различных жизненных экспериментах (духовные практики Тибета и шаманизма, аскетизм). Сконструированное таким образом тело М. Абрамович с помощью индивидуального пластического языка транслировало информацию особой культуры «прямого контакта, без фиксированного исхода, расширенной уязвимостью, принятием риска и первичных реакций» [84, 22]. Здесь природное тело перформера вступает во взаимосвязь с культурными символами, приобретенные исполнителем в процессе его жизнедеятельности, идентифицируя его телесность в пространстве сценического события.

Входя в пространство, перформер начинает по-новому его осознавать с помощью телесного опыта, формирующегося в процессе. Это двусторонняя акция, когда категории перформативных актов создают тело и наоборот, создаются им. Обратимся к проявлению технической телесности через пластический язык. Современный японский перформер-танцовщик Кензо Кусуда определяет перформанс для себя, как способ «обладать телом и

воспринимать тело». Он подводит к мысли, что перформер и танцовщик, по сути, являются одним и тем же – «медиумом, катализатором, который создает химию в пространстве» [85]. Но танец служит не только как «стимул для изучения психических состояний и телесных реакций зрителей, поскольку он обладает динамическими качествами и может вызывать эмпатические реакции» [86]. Парадокс заключается в том, что в приобретенных танцевальных техниках тело перформера поддается определенным рамкам. Дисциплинарная игра, направленная на исправление неправильных установок и на устранение чувственности в поведении жестов тела через сдержанность и порядочность, а также заученные положения рук и ног, тела, поз, отрепетированные и исследованные движения в пространстве – все это стирает критические прочтения хореографов и индивидуальности.

Когда движение перестало служить отправной точкой к созданию танцев и движению, А. Лепецки, изучая работы Ж. Бэль, отметил, что он «дистиллировал хореографию до ее самых основных элементов и обратился к каждому из этих элементов, обнажая, преувеличивая, ниспровергая, разрушая и усложняя их» [87, 46-47]. Практика «нечистого» танца наблюдалась у Б. Шармаца, Д. Бела, М. Ингварцен, М. Эдварсен, И. Мюллер, Р. Ли, И. Лоне, Дж. Берроуза и М. Марин. Нарочито отрицая «чистый танец», исследователи спешили обратиться к природной телесности, природному пластическому существованию, хранящихся в теле исполнителя через специфические структуры танца. Эти поиски стали конструированием нового языка исполнителя перформативных актов, где техническая опция телесности имела второстепенное значение. Намеренное выражение телесности, основанное на природных качествах – есть желание в отказе быть привязанным к специальности, в заботе об идеях и ценностях, несмотря на ограничения профессии. Если основываться на таком определении природы танца, то пластический язык однозначно является синонимом этому термину. Обе дефиниции направлены на воплощение тела.

В свою очередь, обозначая исполнителя таких движений, как танцовщика, то, по мнению М. Шитс-Джонстоун (2015), исследователя феноменологического подхода, опытный и начинающий танцовщик схожи – они оба «испытывают» танец. И, хотя, исследователь рассматривает танец, как единый и целостный феномен, она заключает, что именно предрефлексивность и неосознанность в исполнении можно назвать танцем. Иначе говоря, когда человек пытается сосредоточиться на определенном аспекте танца, а не на его единой символике или представляет себя отдельным от движения, тогда танец разрушается. Получается, что любителю не нужно сильно погружаться, «быть» танцем, исследовать каждый элемент пластики, подстраиваться под область технических требований движения, чтобы создать «чистый» танец. А опытному исполнителю нужно наоборот раствориться в движениях, выйти из рамок технического тела и вытащить на поверхность неосознанность движения, чтобы воплотить тот же «чистый» танец. Так как в дальнейшем мы будем рассматривать природу пластического языка и его способы воплощения в перформанса, то необходимо понять, каким образом добиться наиболее гармоничного пластического движения тела, чтобы он смог воплощать правдивые телесные высказывания.

Несомненно, природная телесность и язык тела исполнителя не может до конца визуально раскрыться, пренебрегая культурными техниками. Ограниченность в знании инструментов телесных практик (духовные, физиологические, физические, специфические культурные, арт-терапия и т. д.) значительно сокращает степень воздействия перформера на зрителя. Природный материал телесности исполнителя, как «оборотень, способный передвигаться бесконечно между контекстами использования, скользя легко, и, видимо, без потери самобытности, в нескольких реляционных системах» [88, 8].

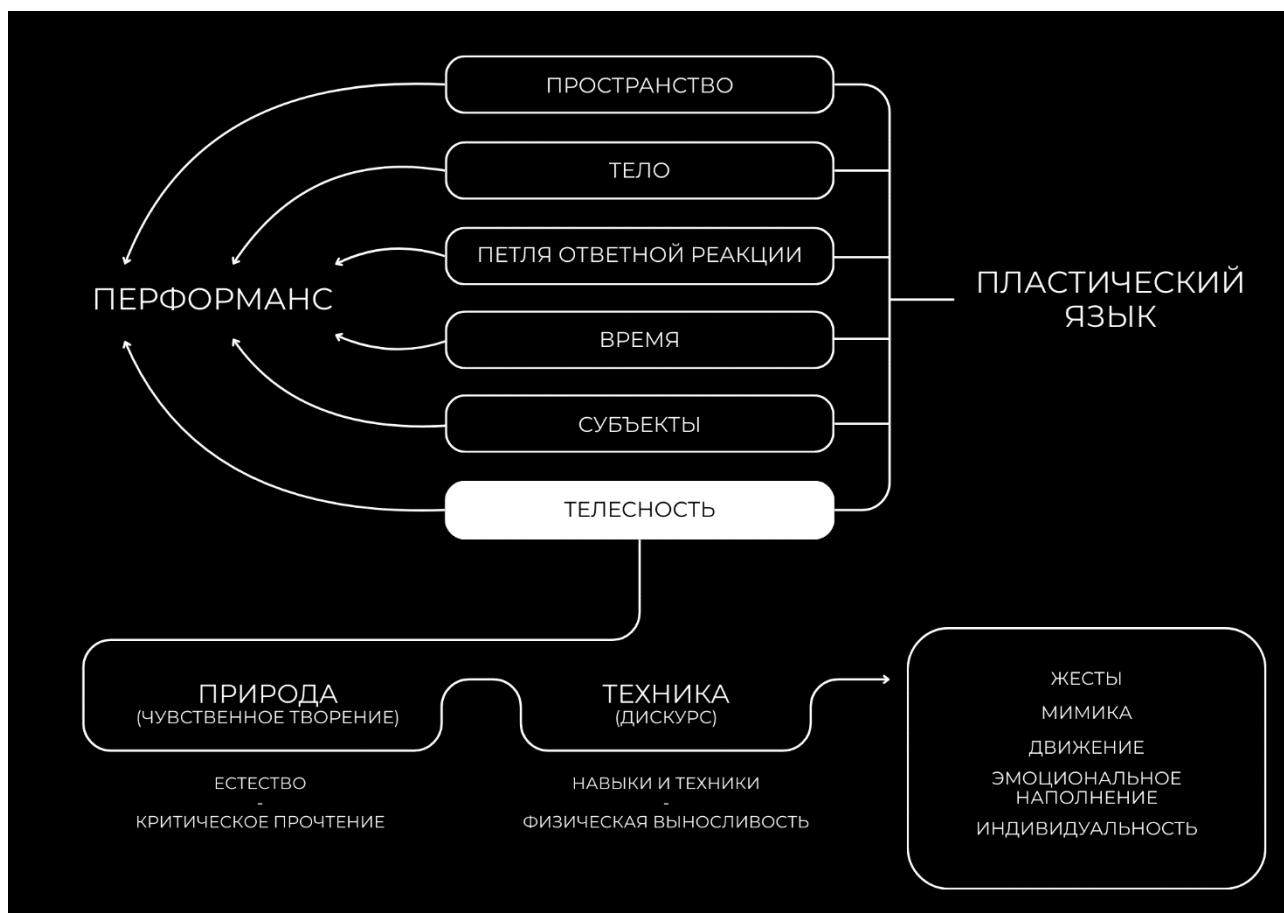
Телесно-ориентированное исследование современного танцевального искусства порождает широкий спектр формирования новых подходов к хореографическому искусству, оказывающих давление на классические концепции. В них выдвигаются на передний план содержание и критические дебаты в образовательном процессе будущих исполнителей и хореографов, а танцевальное образование рассматривается под углом воплощенной перформативной практики. Авторы технической телесности все больше интересуются внедрением нарративных прочтений и «интерпретацией тела, движения, хореографии, танца и способов, которыми они оформляются и представляются в самой практике перформанса» [89, 186]. Эти методы способствуют акцентированному исследованию отношений власти между «чувственным творением и дискурсом», как взаимодействию природы и техники в контексте тела. Пластический язык технического тела и природного могут значительно отличаться в репрезентациях, потому как исполнение движения, в контексте обсуждения двигательных навыков или техники танца, или даже физической выносливости обладает большим значением в формировании телесности в перформансах. Как подтверждением этому, появление танцевальных перформансов, как отдельного направления в русле перформативных практик, включающих в себя присутствие тел хореографов.

Искусство, рассматриваемое при комбинированной связи мыслей и чувств, представляет собой эффективный способ в познании мира и развитии интеллекта. Искусство, как и наука, способствует созданию формы самовыражения. Вот почему в современных системах образования наука и искусство должны быть объединены.

Смещение и интеграция различных способов и средств выразительности разных видов искусств в перформансе логично определило подход научного знания, как междисциплинарного. Познание, которое открывается в процессе анализа перформативного события междисциплинарным методом, дает более широкий диапазон осмысления для дальнейшего развития как перформанса, так и искусства и науки в целом.

Внутринаучная коммуникация сепаративных дисциплин обеспечивает эффективное изучение и исследование той или иной научной проблемы в едином русле. В принципе, каждое отдельное исследование проходит через анализ различных методологий. Всякая дисциплина рассматривает эту проблему с позиции своего научного инструмента и «научной мысли», в совокупности же они дают более глубокое понимание исследуемой темы.

Рисунок 1.3.3 – Конструирование телесности, как составляющей пластического языка в перформансе



Исходя из вышеуказанных учений исследователей различных дисциплин, можно утверждать, что пластический язык это и есть телесное воплощение тела и ума. В то же время, телесное воплощение, которое подчиняется структурному образованию и приобретает единый контекст всех элементов движения, мы можем обозначить как телесно-воплощенный текст, иначе пластический язык. Пластический язык создается телом и формируется культурой. Выразительные движения, воплощенные телом, в процессе формирования и объединения в одном художественном произведении, представляют собой некий пластический этюд, танец или действие.

И техническое (воспитанное хореографическими практиками) и природное тело может существовать в пространстве перформативного события, однако если сфокусироваться на деталях, то оба тела обладают взаимосвязью. Мы не можем утверждать, что танцовщик, используя техники хореографического искусства, проявляется не своим природным телом, которое обладает определенным индивидуальным опытом и специфическими надстройками, так как в последнее время танцевальное искусство обнаруживает повышенный интерес к междисциплинарным контактам. Такой процесс логически связан с обращением к танцу, не только как к эстетическому продукту, но как сосредоточенность на раскрытии процессов, происходящих во время исполнительского акта.

И, если танец может строиться на неотрефлексированном движении или формироваться академическими техниками, то пластический язык нашего исследования не претендует на наличие академических танцевальных практик, потому как основан на работе с актерами драматического театра. Он не отрицает, но, таким образом, провоцирует применение врожденных структур тела, его базовых и культурных навыков. Но, если мы говорим о танце, как о способе формирования движений, то пластический язык есть не что иное, как способ движения тела, который, в свою очередь формируется в танец или пластический текст.

Увеличивая набор инструментов выразительности различными культурными техниками и опытом, приобретаемым в параллели, природное тело может не утрачивать свое естество, а прорываться индивидуальным почерком сквозь материальные воплощения телесности в перформансе.

Таким образом, установлено, что пластический язык является сложным понятием и может рассматриваться только в совокупности всех дефиниций, определяющих его, опираясь не только аспекты телесных воплощений, но и на ракурсы дискурса и чувственного творения.

С точки зрения актуального искусства перформативный аспект любого художественного произведения переместил акцент на его визуальную сторону. Многообразность и мульти текстуальность в контексте художественного события сделали возможным этот процесс исследования с позиции различных научных дисциплин для получения всестороннего знания. Обращение к телу, пластическим практикам и присутствию телесности исполнителей и зрителей в сценическом пространстве, а также синкретичность современного искусства, становятся основными постулатами в научном поле исследований перформативных практик.

Перформанс и перформативность

Понятие перформанса в исследованиях разнится определениями, в том числе благодаря методологии различных научных дисциплин. Однако термин базисно является синонимом к слову «действие». Делать перформанс – значит совершать «живое действие, которое происходит в каждый момент человеческой жизни» [90, 16]. Такое сближение искусства с реальностью помогает современному художнику в репрезентации актуальных переживаний человека. Перформанс отказывается от формы спектакля в пользу социального, художественного события и высказывания. При этом привычная ранее статичная, иначе, мертвая живописная форма заменяется действиями и участием самого художника. Если тело перформера воплощается посредством языка тела, его пластических коннотаций, то становится интересным вопрос о способах, приемах, которым руководствуется это тело для репрезентации в перформансе, точнее, что делает его перформативным. Определения «перформативный» и «перформанс» довольно часто используют, как синонимы. Тождественность значений основана на взаимосвязи с исполнителем, представлением, включающей в себя такие понятия, как: ритуал, действие, выражение, искусство и др. Однако между ними есть значительная разница, которая заключается в вопросах, задаваемых двумя терминами. Основной характеристикой

перформанса является то, что не сам конкретный объект становится произведением искусства, а творческий акт по его воплощению. Фокус внимания смещен на действия самого художника-перформера или группы, которые создают событие в определенном месте и в определенное время [91, 96]. Главные элементы перформанса: время, место, тело художника и отношения между перформером и зрителями. Определенно то, что перформанс связан с практиками тела, его пластическими коннотациями. Тогда что же является «перформативным»? Существование нескольких трактовок феномена перформативности объясняется разнообразием научных исследований, рассматривающих его, среди которых: лингвистика, литературоведение, социология и пр.

Британский ученый Д. Остин вводит впервые этот термин, читая свои лекции в Гарварде в 1955 году под названием «How to do things with words». При помощи теории речевых актов Д. Остин утверждает о наличии не только истинно-ценностных высказываний, но и определяет существование большого разнообразия других высказываний, которые при первом взгляде кажутся ложными и бессмысленными. Термин «performance» для ученого является эквивалентным слову «operative», то есть «действующий», поэтому он формирует такое понятие, как «перформативные высказывания». Например: «я беру ее в свои жены» не сообщает о свадебной церемонии, но является действующим актом связывания себя узами брака, или «я завещаю часы моему брату» вовсе не указывает на предсмертное событие произносящего, но маркируется как действие передачи этих часов брату. Далее Д. Остин приходит к выводу: «Когда мы произносим перформативные высказывания, мы можем делать это по принуждению со стороны или, находясь во власти каких-либо других обстоятельств. Играя роль в спектакле, сочиняя стихотворения в условиях театральной сцены такие высказывания «могут иметь иную направленность, нежели в обычных обстоятельствах, так что мы не можем быть уверены, что соответствующее действие выполнено полноценным образом» [2, 270]. Кроме того, гендерная составляющая перформанса становится одной из наиболее часто используемых методов перформативности, чаще всего проявляемых через язык тела. Например, Д. Чикаго в перформансе «The birth trilogy» (1972) затрагивает вопросы деторождения, исследуя через тесное взаимодействие тел и его движений «женское предназначение».

Текстологические исследования в отношении термина «перформативность» означают, что текст не только говорит о чем то, но и показывает этот текст, сопровождая исполнением, подтверждая сказанное, открывая более глубокие смыслы. «Перформативность проявляется посредством риторических вопросов, парадоксальных парабол, неожиданных метафор и пр.», – таким мнением делится Е. Н. Лучинская и И. Борисовна, исследуя перформативность в русле судебного дискурса [92, 143].

Если «перформанс» – это событие, диалектика «потока», в котором действие и осознание едины, то, какое воздействие оказывает представление на зрителя, делая его соавтором и разделяя с ним ответственность за происходящее – является перформативным аспектом. Перформансы прерываемы, могут

меняться по прихоти исполнителя или кого-то – в этом то и состоит главное отличие от понятия «перформативный»: отсутствие или наличие «интенционально действующего субъекта», меняя зрителя через высказывание и вовлекая его в активное действие [3, 73]. Зрителю необходимо знать, как работает то или иное искусство, как происходят процессы при создании художественного произведения, поэтому в XXI веке резко «выросло число художников по всему миру, обращающихся к перформансу – медиуму, который позволяет выражать различия и дает возможность присоединиться к более широкому дискурсу глобальной международной культуры» [93, 18]. Перформанс отвечает на вопрос «что» или «кто», а перформативность дает понимание «как». Перформативность и перформанс, как телесная практика или мысль, выраженная телом, представляет собой общий процесс с множеством смыслов, где происходит неразделенность события на производство и процесс.

Исследуя перформативность, Д. Маккензи (2002) определяет переход в театральном искусстве от зрелищности к эффектности, как «смещение акцента с пьесы на тело актера» [94, 37]. При этом всем, в танце «внимание переместилось с формальной хореографии на движения повседневной жизни», применение которых стало необходимым в драматическом представлении [94, 37]. С позиции перформативного аспекта Э. Фишер-Лихте (2015) также исследует напряженные отношения между «феноменальным телом актера и изображаемым им персонажем» [28, 139]. С. Гусель (2012) изучает деятельность «производителя» театральных знаков (актера) и задается вопросом о том, можно ли рассматривать его деятельность, как «размышление в проекции «здесь и сейчас» [95, 89]. Любой жест считается перформативным, потому как производит какой-то опыт движения. Здесь имеет важность не только то, как выглядит визуально то, или иное движение, но также его и внутренняя основа. Есть этап, когда движение еще не подстроено под трафарет слова, эмоции, оно не маркировано. Как совершенно верно отметил Д. Остин: «наш опыт этого движения еще не освоен, не осознан, не осмыслен в полной мере, перед нами открывается широкое поле возможностей» [96].

Аспекты перформативности, отвечающие на вопрос: «какое воздействие?», представляют собой *отношения между зрителем и перформером, пространственно-временные и звукообразные категории*. На вопрос «как» перформативность пластического языка использует (*репризность, ритуальность*) и индивидуальные категории телесности (*нарратив, дискурс, импровизационность*).

Если использовать «перформативный» в базовом понимании этого слова по Д. Остину, то утверждения, произнесение которых становится перформативом, предполагают действие само по себе. Однако «произносить» перформативное высказывание – это вовсе не означает его исполнять, это скорее указание на намерение его выполнить или сделать. Таким образом, «говоря» перформативное речевое высказывание я описываю действие того, чтобы заявить, что я делаю это.

Применительно к пластическому языку, перформативность разговора от тела, подчиняется тем же концепциям. Произносить телом пластическое выска-

Рисунок 1.3.4 – Перформанс и перформативность



зывание – это не просто его воспроизводить, но и делать отсылку к тому, что я намереваюсь делать. Таким образом, любое перформативное пластическое высказывание необходимо рассматривать в единой концепции пластической мизансцены театрального перформанса.

Перформанс и театральный перформанс

Именно, понятие перформативности служит ключом к тому, как создатель теории этого термина Р. Шехнер понимает взаимодействие искусства и обыденности, ведь «мир больше не книга, которую можно прочесть, но перформанс, в котором можно принять участие» [97, 159]. Одно из главных отличий между перформансом и театральной постановкой заключалось в том, что в театре зритель являлся лишь наблюдателем, а в перформативном событии непосредственно вовлекался в действие. Следующее – отсутствие повторений, абстрактность формы и наличие хаотичности, непредсказуемости. В современном театре в настоящее время редко можно наблюдать такие классические формы спектакля. Чаще всего, актер не перевоплощается на сцене, а рассказывает свою историю жизни.

Современное понятие «театральность» имеет довольно широкий объем значений, которые напрямую зависимы от точки зрения человека: действие, отношение, семиотическая система, средство культурного общения, медиум или сообщение. Способом выражения театральных концепций выступает драматический спектакль. Он предлагает возможность оторваться от повседневности и погрузиться в альтернативную реальность, свободную от ограничений, независимо от того, с какими проблемами сталкивается наша «реальная жизнь». Мнением по этому поводу делится Д. Маккензи, говоря, что спектакль – это «драматический ритуал и ритуализованная драма перехода, отрепетированное движение, которое переносит создателей теории в особый способ существования и реализации» [94, 37]. Условно, сценическое событие можно рассмотреть, как репрезентацию реальности или как реальность на одном

удалении» [99]. В таком понимании театр становится местом, где разворачиваются подлинные события, с живыми людьми, их проблемами, страхами, радостями и желаниями.

В обширном поле культурных практик и исследований попытка перехода от результата к процессу, от опосредованного движения к прямому контакту, от дискурса слова к контексту тела, от отсутствия к присутствию привела к возникновению новых теорий, не поддающихся толкованию герменевтики и традиционных эстетических теорий. Процесс трансформации, переживаемый актерами во время представления, текстуальность драматического спектакля, а также отношения между зрителями и актерами становятся базисами исследования театроведов XX-XXI века (Х.-Т. Леман, М. Герман, Э. Фишер-Лихте и многие другие), что, в сущности, определило анализ театрального искусства с позиции постмодернизма и контекста перформативности. Если раньше театр, уважая авторитет драматурга, подчинял актеров различным референтным объектам, то в настоящее время все чаще способствует неудовлетворенности театральным спектаклем. Благодаря растущему интересу к понятию «перформативность», которая значительно расширяет понятие перформанса, театр орудует инструментами актуального искусства для рефлексии на зрителя современности, давно требующего выйти за пределы театральных рамок.

По мнению исследователя перформативных течений Р. Голдберг возникшие реальность и репрезентация легли в основу радикальных практик исполнения, в том числе и театральных, которые противостояли доминантности текстового театра. Исследователь Э. Даймонд (1996) занимался изучением перформанса и объяснял, почему все дисциплинарные учения, которые касаются драматических текстов, театральных постановок и перформанса в целом, старательно избегают их слияния. В противовес театральным условностям и структурам был определен перформанс. Иначе говоря, театр должен был подчиняться авторству драматурга, а актер исполнял задачу воплощения вымышленных сущностей. Перформансу предоставилась возможность демонстрировать текстуальный авторитет, что способствовало стиранию границ между драматургией и изучением перформанса. И, если драматический театр управляется текстами, то он представляется способом репродуцировать драматический текст. В то же время перформативы (или речевые высказывания по Д. Остину) лишь тогда становятся успешными, когда они, подобно театральному представлению, могут повторяться, потому как также являются способом цитирования. Как отмечает позже W. Worthen (1998): «если перформативы на обычном языке означают не слова, а повторение различных идеологических и поведенческих режимов, то театральное представление, в обычном литературном смысле представляется, как способ произнесения написанных по сценарию слов» [99, 1096]. Далее, вступает режиссер, который, используя свои условности, актер, применяющий свои стили, сценография, режиссер по пластике – все это и многое другое воздействует на текст и преобразует его с перформативной стороны. Таким образом, зрителям уже предоставляется возможность видеть текст драматурга, как поведение, процесс или перформанс. Тогда, ссылаясь на Д. Остину, можем

согласиться с его мнением, что «драматический театр понимается как перлокутивная среда, в которой представление на сцене является прямым следствием перформативов, вписанных в текст» [96, 1098].

Для Ш. Джексона (2004) важно, что перформанс и перформансные исследования не противопоставляются театру, потому что она рассматривает последний как пример перформанса. Процесс интеракции между участниками перформанса является основным критерием, разграничивающим понятия театральный перформанс и перформанс. Благодаря этой интеракции театральный спектакль превращается в со-бытие. Однако дальнейшие исследования и анализ казахстанских драматических представлений, которые указывают на наличие интеракции и событийности, делают разделение перформанса и театрального перформанса практически невидимым.

Выводы по первому разделу:

Театр современного этапа – это не только система и история, но и обширное ремесленное поле для противоречивого объединения научной мысли и театрального искусства, где сталкиваются разумный подход с многозначным языком сцены. Современная теоретическая лексика становится особенно важной в театральных исследованиях, дискуссиях и обсуждениях. Появляются новые термины: деконструкция, нарратив, фикция, партисипация, телесность и др., что свидетельствует о междисциплинарном подходе к изучению театра в целом.

Благодаря таким концепциям, как перформативность и постдраматический театр, театральное искусство в XXI веке, начиная со второй половины XIX века, привлекает внимание исследователей сценических действий расширением роли визуальных аспектов в спектакле. Сценическое пространство представляет собой один из главных визуальных компонентов драматического перформанса, которое через восприятие и движение становится воплощенным опытом. Движение или пластический язык спектакля обладает особой драматургией, что усиливает значение восприятия спектакля и перформером, и зрителем. Манипуляции с телом исполнителя, лабораторная работа с пространством и отношения между аудиторией, произведением искусства и самим художником являются основными принципами современного драматического перформанса.

Согласно теории исследователя Ю. Барбой, для постмодернизма «все, включая жизнь, стало текстом», а для поставангардизма – «первичное жизненное действование» в перформансе. (поэтому для нашего исследования интерес вызывает постдраматизм, результатом которого выступает театральный перформанс) [16, 290].

Рассмотрение понятия пластического языка, формирование и развитие в культурно-историческом аспекте помогает определить его основную структуру. Пластический язык тесно связан с понятиями: «тело» и «телесность», физическими и биопсихическими данными. Это расширяет границы исследования, которые основываются на учении о теле. Поэтому рассмотрение пластического языка в междисциплинарных практиках помогает определить рамки, которыми следует руководствоваться в настоящем исследовании. Анализ исторических парадигм и эпох (авангард, постмодерн, перформанс)

способствует актуализации изучения пластического языка, как основного средства выразительности современного художника не только в перформативных практиках, но и в театре.

В динамике художественных процессов, которые рождаются путем взаимопроникновения и синтеза фундаментального и нового, появляются эстетически насыщенные художественные контексты. Недоверие, к слову, как главному постулату в драматическом искусстве привело к поиску новых средств общения со зрителем. Кроме того, зрелищные элементы театра (жест, маска, интрига и движение), которые предшествовали слову или даже замещали его, приобрели признаки доминанты. Драматическое искусство, расширяя границы средств выразительности, проецировало особенности танцевального искусства в сфере театральной пластики. Действие рождает слово и чувство, нужное в необходимых сценических обстоятельствах. Однако, если исключить из драматического спектакля слово, один из главных инструментов выразительности, основы из основ, то на смену ему должно прийти нечто, играющее определяющую роль в стилистике спектакля.

Авангардизм с жесткими взглядами на перекройку танцевальной культуры, с отрицанием традиций и устоев, уверенно шагнул в XXI век, возведя феномен перформанса в категорию отдельных видов искусств, что послужило хорошей почвой для развития хореографического искусства в целом. Яркой представительницей перформативной хореографии, которая возникла от слияния школы классического балета, естественных движений и репризных жестов стала немецкий хореограф, танцовщица – П. Бауш. Внутренний мир человека становится главным в ее постановках, где стерта грань между театром и танцем.

Анализ параллельного развития хореографического и драматического искусств с эпохи авангарда до современности через призму пластического языка помогает осмыслить перформанс, находящийся на пересечении различных видов искусств.

В настоящей работе, пластический язык анализируется с позиции перформативности, иначе говоря, способы воплощения пластического языка в пространстве перформативного события. Результаты помогают выявить наиболее эффективные способы воплощения перформативности языка тела, характерные для казахстанского перформативного искусства. Научное обоснование представляет интерес для гуманитарных дисциплин и исследований и области перформативного искусства. Важность исследования обусловлена динамикой формирования и развития театральных перформансов в Казахстане, большинство из которых основаны на языке тела. Пластический язык тела способствует реализации доступного языка с интеграцией культурных кодов в мировое перформативное искусство. Исследование в области воплощения тела через пластический язык в пространстве казахстанского перформанса поможет указать на отличительные особенности стилевого направления актуального искусства. Компаративистский метод мирового опыта и Казахстана необходим в фиксации ключевых характеристик развития перформанса и его путей проникновения в структуру других видов искусств. Помимо того, анализ перформативных событий через призму его основных категорий поможет

выявить принадлежность Казахстана к контексту мирового развития современного искусства. Так как призмой данного исследования является пластический язык перформативного тела, как индикатор культурного кода, то через этот контекст будет происходить анализ перформативного направления в казахстанском искусстве.

2. ПРАКТИКА ПЕРФОРМАТИВНОСТИ ПЛАСТИЧЕСКОГО ЯЗЫКА КАК ХУДОЖЕСТВЕННОГО ЯВЛЕНИЯ В СОВРЕМЕННЫХ ДРАМАТИЧЕСКИХ СПЕКТАКЛЯХ КАЗАХСТАНА

2.1 Тенденция развития перформативных практик креаторов Казахстана конца XX - начала XXI веков

В современном драматическом искусстве Казахстана пересматриваются повторно и переосмысливаются классические тексты. Театральная адаптация направлена на усиление формы и предшествующих понятий, а также для придания им актуальности во времени. Взаимодействие режиссера и хореографа в конце XX века в Казахстане отличалось производством в основном спектаклей с танцевальными мизансценами, где хореография в них играла весьма посредственную роль и часто носила развлекательный характер. Это обусловлено, в первую очередь, проникновением и актуальностью сценического народного танца, наличием классической балетной школы и становлением модерн танца. Обозначение этапов развития от танца изобразительного к перформативному пластическому языку в драматическом театре является необходимым в понимании исторических условий существования театра, а также в осмыслении роли пластического языка в современных казахстанских театральных перформансах. Природу перформанса, как «конверсива внешних воздействий» определяет его реакция на окружающий мир [22, 22]. Влияние экономических, информационных, социальных и психологических волн, которые накатывают на человека, способны сохраняться во «внутреннем» теле.

Как и в любой точке мира, в Казахстане первыми на политические, социальные и исторические изменения рефлексировали художники и скульпторы, которые чаще всего обращаются к экспериментам со своим телом, испытывая возможности и открывая новые телесные выражения. К сравнению, в Америке (родине перформанса) ключевым источником зарождения перформанса является абстрактная импрессионистская живопись 1960-х. Почти одновременно вспыхивает волна перформансов в Европе. Она связана с первыми работами художника И. Кляйна, который задействовал тела художников (Rotraud и Жаклин). Отпечатки тел синего цвета на висящей на стене бумаге составляли концептуальный взгляд художника перформанса под названием «Célébration d'une nouvelle Ere anthropométrique» (Празднование нового антропометрического периода, 1960). Россия 1990-х годов считается волной художественного акционизма с политическим и социальным подтекстом, выражая протест масс. Один из первых перформансов в истории искусства России является «Э. Т. И.– текст» (1991) проведенного на Красной площади в Москве. 14 участников, среди которых А. Осмоловский, Г. Гусаров, О. Мавроматти, А. Николаев, М. Орлова и др. выступили против закона о нравственности, выложив своими телами самый распространенный мат в русском языке. Привнесение маргинального и запрещенного (мат) в высший сакральный контекст (Красная площадь) считается первым скандальным перформансом и началом нового периода в истории российского искусства. Как видно из исторических заметок, чаще всего перформеры обращаются к

экспериментам со своим телом, испытывая возможности и открывая новые телесные выражения.

Перформанс, как направление нового искусства, не допускаемое политикой СССР, обогнул центральную Азию и достиг земель восточной Евразии. Например, вдохновленный работами Д. Поллока, художник Е. К. Ли, как один из первых представителей перформативного направления в Южной Корее делает акцент на физическом теле, исследуя воплощение телесных движений. Использование тела, как реакция на чувство вмешательства было характерным для ситуации 1960-х годов в Корее, когда правительство всячески контролировало любые проявления анти-традиционализма в искусстве. Поворот к телу в корейском искусстве был молчаливым ответом на социальный порядок, ограничивающий возможности тела. Е. К. Ли пытался рисовать прямые линии, находясь в неудобном положении в «Body drawing» (1974), ставя под сомнение идею места, очерчивал круг гвоздем на земле и вопрошал о местоположении себя в «Logic of place» (1975). В «Relay life» (1979) исходил из идеи, что жизнь человека связана с атрибутами, раскладывая свои вещи на земле, а в конце представления ложился на нее сам. Повторение ежедневных бытовых жестов, как бесполезная деятельность, доведенная до предела, приемами намеренно художественных жестов имели реальное социальное и политическое влияние в «Eating hardtack» (1975).

Будучи колонией Российской державы, Казахстан, вплоть до XX века был подчинен условиям, которые диктовались сверху. Репрессии, подавление свободы творчества, тотальный контроль над интеллектуальной жизнью общества, искоренение национальной интеллигентности, политизация культуры и искусства, а также прерывность в процессе преемственности казахской и других культур бывшего СССР, вместе с тем активное развитие образования, ликбез, появление театров, культурных объединений способствовало реанимации и возрождению национальной идентичности. Историография культуры Казахской ССР в XX веке представляет широкий спектр для научного исследования. Первые монографические труды стали появляться лишь в начале 1960-х. В этой области работы В. А. Куманев, В. С. Лельчук, Г. Г. Карпова, и др. посвящены в периодике первой половины XX века, где Казахстан рассматривался лишь в контексте общесоюзной формации. Революция 1905-1907 гг. стала отправной точкой к активизации творческих опытов в области театральных образований. Политика Российской державы достаточно внимания уделяло росту национальных творческих организаций в многонациональной Казахской ССР. Постулат непобедимости социализма укреплялся в соответствии с диктаторской политикой, в основе которого лежали догматические представления о роли культуры и искусства. По мнению Д. Казариновой, когда держава пытается управлять культурой, она преследует несколько целей: во-первых, изменение культурных кодов других стран на свой лад, во-вторых, «навязывает политическим и культурным элитам выработать собственные ложные коды – мифы» [100, 388]. Это важный аспект, который определяет дальнейшее развитие культуры и искусства в Казахстане, долгое время остававшийся под контролем политических интересов России.

Возрождение интереса к человеческому телу, как к инструменту, порождающему тексты в практике театрального искусства, началось еще на заре драматического искусства. Как показывает исторический опыт Казахстана, создание театральных форм национальных театров (начиная с 1930-х годов) призваны были служить идеям политики государства. В этом смысле особую значимость имеет опыт влияния татарских деятелей культуры на развитие театрального дела в Казахстане. Так одним из первых театральных объединений стали татарские труппы «Нур», «Ширкат», «Сайяр», первые спектакли которых были зафиксированы в начале 1906 года в Казахстане и Уфе. «Репертуар спектаклей состоял из пьес частью самобытных, принадлежащих перу молодых татарских драматургов, частью – переводных с турецкого языка» [101, 75]. При этом роли в основном исполнялись мужчинами. С 1911-1914 годов татарские деятели стали инициаторами организованных «Восточных вечеров», на которых демонстрировались одноактные спектакли. В своем труде Б. Кундакбаев описывает значение подобных вечеров и исследуется опыт влияния на развитие казахского театра [102].

Как результат, силами зарождающейся казахской интеллигенции и поиском творческого самовыражения стала одна из первых форм сценических представлений. Речь идет о театрализованном событии в г. Атбасаре 4 января 1915 года, на котором зрителю предстала сценка с показом ярких моментов сватовства и различных свадебных обрядов казахского быта. Ритуальность данного представления, как модель коммуникации, обеспечивает идентификацию участников, обозначая роли и статус каждого, понимание действия, которому способствует дискурс. Зритель ощущает себя частью ритуального действия и пытается не разрушить атмосферу, созданную усилиями артистов [103, 109].

Кроме того, это дает возможность говорить о характеристике первых опытов «перформативного направления» в Казахской ССР. По мнению исследователя казахского театра Н. Львова начало драматургии в Казахстане принадлежит 1910-1916 году. К этому периоду можно отнести пьесы ранних драматургов К. Тегисбаева и И. Мендыханова. К настоящему моменту, есть небольшие сведения о появлении подобных первых театральных представлений в Казахской ССР, однако, по словам М. Ауэзова аналогичные любительские представления рождались в местах сосредоточения казахской учащейся молодежи (Ташкент, Семипалатинск, Оренбург). Однако их постоянство оставалось открытым вопросом, потому, как и любое культурное проявление находилось под двойным гнетом: с одной стороны – царская самодержава, а с другой стороны – собственные феодалы, ведь казахский народ не имел в то время определенных условий для развития театра [104, 14].

Период Октябрьской революции (1917), как свержение Временного правительства и установление советской власти, расширил возможности для развития многих направлений искусств и культуры. Усиленная политическая составляющая пропаганды татарского театрального искусства в мусульманском крае способствовало повышению художественного уровня театральных постановок. И, если первые представления исполнялись в основном без

определенных декораций и костюмов, то постановки послереволюционного периода отличаются мастерством актеров и продуманностью декораций, костюмов, грима. Например, в 1918 году в Петропавловске с участием Г. Кариева и Ш. Гамильского были показаны спектакли «Тахир и Зухра» Ф. Бурнаша и «Тайны нашего города» Ш. Камала. Самодеятельные казахские театральные кружки возникали, перенимая опыт татарских коллег. Профессионализму постепенно обучались талантливые актеры, среди которых можно выделить К. Бадырова, С. Кожамкулова, Ж. Шанина, Ж. Елебекова, которые во многом определили дальнейшие пути развития национального театра [105].

Вплоть до середины 1920-х годов любительские театральные труппы, такие, как Семипалатинская и театр Оренбургского казахского института народного образования, осуществляли свою деятельность, сыграв почти весь репертуар традиционного жанра. По заказу культотдела Кирревкома (Киргизского военно-революционного комитета) был показан самый первый спектакль для представителей делегации 1 го съезда Советов Казахстана (4 октября 1920 года). Позже на основании Оренбургского казахского института народного образования в январе 1926 года был образован первый профессиональный казахский театр в Кызыл-Орде, актерами которого стали К. Куанышбаев, М. Ауэзов, Ж. Шанин, К. Жандарбеков. Приход Советской власти на территорию Казахстана стало диктовать свои условия. Интернациональная культура, как сосуществование и тесный контакт различных национальных культур, объединенных одной идеей социализма, открыло вопрос привлечения и воспитания театрального зрителя.

Пьеса «Енлик-Кебек» 1926 года стала одной из первых постановок казахского театра, далее последовали «Кыз Жибек», «Жалбыр». Традиция вплетения народного танца в полотно драматического представления остается в театральном искусстве Казахстана и по сей день. Однако стремительное появление и развитие перформативных спектаклей, где пластический язык играет основополагающую роль, говорит о сосуществовании традиций, наряду с современностью. Советский период истории культуры Казахстана, насыщенный важными, порой драматическими переменами и событиями, вписал одну из ярких страниц в прошлое нашей страны. В нелегких условиях тоталитаризма и идеологического диктата сложилась целостная система духовных ценностей. Интеллектуальная элита народа внесла неоценимый вклад в сокровищницу мировой цивилизации. Культура Казахстана, избавившись 16 декабря 1991 г. от административного диктата и идеологической заданности, свойственных тоталитарному режиму, вступила в новый этап своего развития.

Казахстан, как бывший субъект советской модернизации после перестроечной разрухи и падения железного занавеса, включился в глобальную культуру всевозможных изменений только к 1990-м годам и республике открылась возможность доступа к современным тенденциям в области художественной культуры, которое, она «жадно впитала, включившись в орбиту инноваций» [106, 310]. В противовес традиционалистам «актуальные художники» Казахстана создают «актуальное искусство», генерируя новые формы выражения мыслей, идей, концептов.

Появление новых жанров в казахстанском искусстве (хэппенинги, акции, перформансы) свидетельствовало о влиянии постмодернистских течений. Провозглашенная эпоха «абсолютизации тела» по Х.-Т. Леманн становится актуальным способом выразительного жеста перформеров Казахстана начала XX века. Во-первых, пластический язык тела – достаточно распространенная форма тенгрианства кочевого народа. Во-вторых, тело художника – наиболее доступный материал для исследования и экспериментов в нелегкое перестроечное время голода и разлома. В-третьих, именно тело является показателем, той лакмусовой бумажкой, которая правдиво отражает все трансгрессивные области национального сознания. Таким образом, предельно личная телесная практика в перформансе словно «музыка для глаз» или как «поэзия в движении» [107, 102] пластическими коннотациями способна проблематизировать «тему собственной телесности, конструируя ее в соответствии со своими ценностями и задачами» [108, 172].

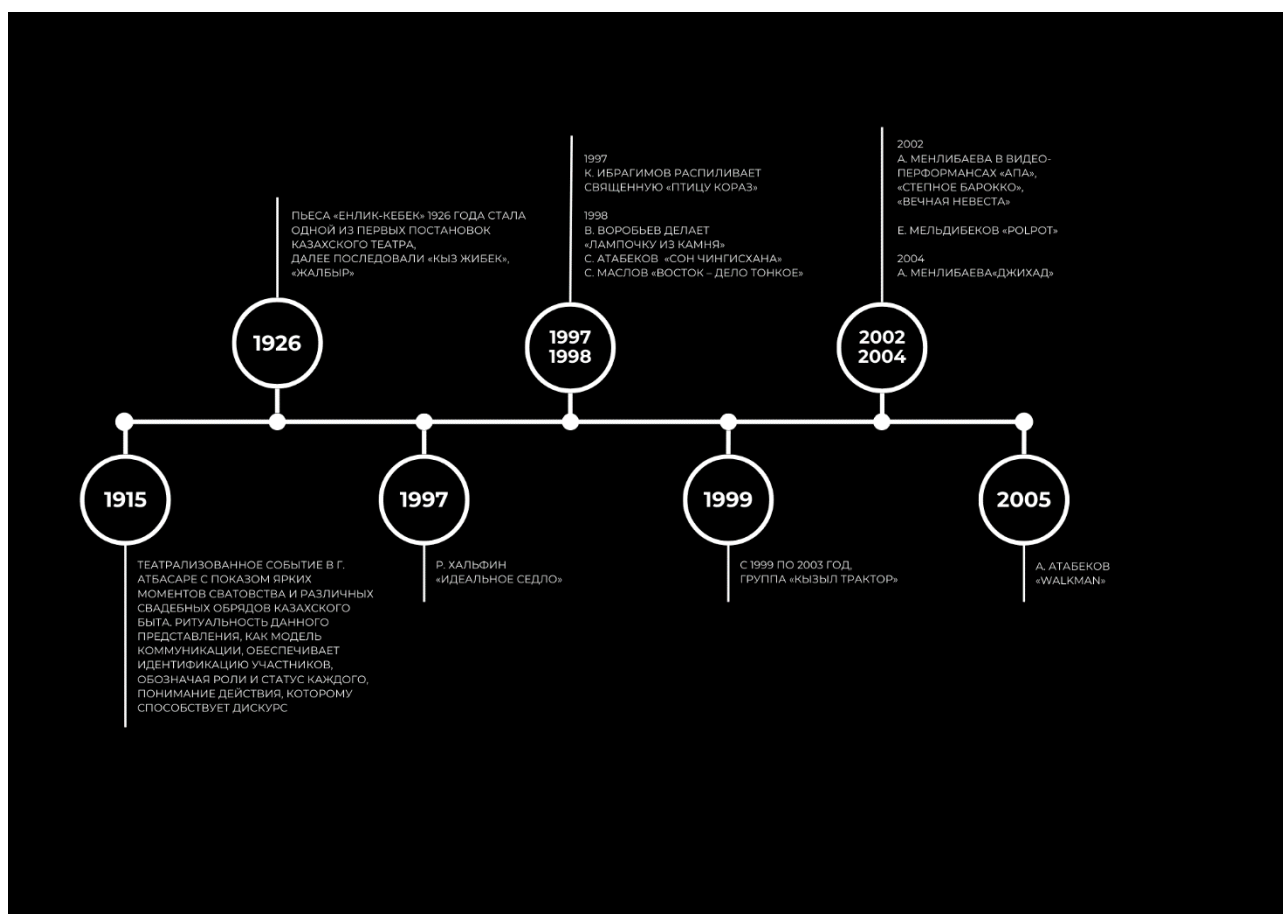
С обретением независимости в Казахстане актуальное искусство начинает стремительно развиваться. У художников появилась большая возможность говорить о личном и глобальном на уровне международного сообщества перформативных практик. В большинстве перформативных работ художников Казахстана периодики 1990-х годов присутствует деструкция, провокации и риск с поиском места художников в обществе.

Первые опыты перформативных практик, исторически связаны с появлением художника Р. Хальфина, который проходил обучение в мастерской В. Стерлигова в Санкт-Петербурге. Один из первых перформансов актуального художника «Идеальное седло» 1997 года, во время которого создавалось уникальное седло из комка глины, расположенного между телом обнаженного наездника (Ж. Баймухаметов) и крупом коня.

Через призму действенных и пластических актов над телом и радикальных жестов, казахстанские художники расширяли границы стереотипов, сложившихся за десятилетия советской власти. Например, К. Ибрагимов распиливает священную «Птицу Кораз» (1997), В. Воробьев делает «Лампочку из камня» (1998), С. Атабеков в перформансе «Сон Чингисхана» (1998) после вознесения покаянной молитвы падает на землю, а его соратники освобождают его силуэт краской (метафора оставленного следа на земле).

Или художник С. Маслов, как главная фигура мифотворчества «Contemporary art» в Казахстане в перформансе «Восток – дело тонкое» (1998) рисует на обнаженном теле перформера, размышляя о вопросах самопожертвования и принятии жертвы. Женский восточный танец в заключительной части служил радикально неуместным актом, формирующим концентрацию трагических ощущений, где обнаженность тела и прикрытие лица женщины в восточной культуре меняются полюсами (1998). Позже, период с 1999 по 2003 год, связывают с деятельностью группы «Кызыл трактор» – объединения художников Южного региона Казахстана. В их перформансах этнические ценности вскрывают мир архаики, исследуя доисламское прошлое Казахстана через эксперименты языка тела и его пластических изменений при взаимодействии с войлоком, кожей, деревом.

Рисунок 2.1.1 – Зарождение пластического языка в работах перформативного характера



Согласно К. Восслеру (2007), любой язык эмпирически связан с другими языковыми системами. Значит ли это, что, когда мы общаемся с тем или иным человеком на языке, непонятным нам, на каком-то уровне все-таки сможем понять природу его высказываний? Можем ли мы утверждать, по этой аналогии, что язык тела в перформансе, как самая первая система языкового общения, будет понятна каждому смотрящему? В первом случае, с иностранцем, на уровне «говорения» языка, мы обращаем внимание на различные элементы коммуникации. Акценты, мимика, жесты, паузы, интонации – все способствует определению характера, настроения и специфичного познания смысла разговора. По такому принципу работает язык тела в перформативном событии. Он сопровождается использованием бытовых жестов, мимики, действия и взаимодействия определенным акцентировано-художественным способом, иначе становится перформативным. Таким способом язык тела подается определенного рода расшифровке.

Как отметил К. Восслер (2007), *единства языкового диалекта* не существует. Тем самым, он говорит о возможности лишь «пробудить» язык» [109, 13]. Тогда, если это утверждение можно считать верным, мы можем говорить о том, что смотрящий смог постигнуть языковую систему перформанса «пробуждением» своих телесных интуиций, осмыслив и подстроив их согласно увиденному.

Примерка языка тела становится доступной каждому смотрящему, призывая к «осознанию собственного тела, нашей телесной связи с миром и обществом» [110, 97]. Черета работ в направлении видео-перформанса в 2000-х годах, вскрывает проблемы социальной антропологии нового человека в новом мире через техники документализма, романтизма, историзма и декоративизма: А. Менлибаева исследует тему личного архаического атавизма в «Вечной невесте» (2002), «Степном барокко» (2002), Е. Медильбеков создает серию видео-перформансов «PolPot» (2002), в которых из земли торчат разнообразные части тел людей. Головы, закопанные в землю и обложенные камнями, являются констатацией ситуацией несвободы – «отрадной камнем быть» [111, 22]. Видео-перформансы Северного Казахстана (2001-2004) являются документальным свидетельством безденежья, безработицы начала XXI века. Как поиски – выход через видео формат, где создание иллюзорного мира и концептуально-пристальное внимание к мелочам вскрывают жизнь «маленького» человека.

Художница А. Менлибаева в видео-перформансе «Апа» (2002) затрагивает тему единения женщины с земным лоном. Работа отсылает к вопросам самоидентификации художницы в сложное время в Казахстане, которое стало результатом тотальной урбанизации в эру технологий. Она, как представитель поколения 90-х, призывает к рассмотрению проблем человека, одной из которых является отрыв от корней и предков. На фоне белоснежного пространства, обнаженные женские тела пластично извиваются в танце. Такие телесные метафоры в различных пространственных средах культовых мест Казахстана отображают историю «великого исхода номадов из собственного культурного лона в мир урбанизма и технологий» [109, 131]. Через пластический язык тела и его гендерную характеристику зритель, наблюдая за движением, одновременно проводит параллели в осознании себя и своего личного опыта в пространстве перформанса. Он словно примеряет на себя то или иное движение, ощущая, каким может быть его тело в данный момент, испытывает его возможности в сравнении и проживании вместе с исполнительницами. Несомненно, то, что один и тот же жест или одно и то же движение может быть исполнено с разными интонациями тела, с различной динамикой и амплитудой. Все это придает телесным актам перформативную направленность.

Художница касается тем, наиболее близких и понятных зрителю, независимо от их национальной и социальной принадлежности. В перформансе «Джихад» (2004) А. Менлибаевой ярко выражена двойственность сакрального одеяния мусульман. Данный перформанс выполнен также в видео формате и своей формой открывает возможность зрителю погружаться в историческую локацию без физического присутствия. Сама художница включается в танцевально-пластический перформанс с покрывалом перед входом в мавзолей Ходжи Ахмета Ясави в Туркестане. В языке ее тела можно прочесть размышления художницы о двойственности одеяния хиджаб: защита, ограниченность или покорность. Танец, пластические движения с тканями, развевающимися на ветру, игра с атрибутикой одежды, обнаженные фигуры, в динамике заворачивающиеся и раскрывающиеся, словно область сна, обрывки фраз со шлейфом медитативности. Таким образом, А. Менлибаева активно

использует форму видео-перформанса, пластический язык тела, а также касается наиболее актуальных социальных тем для достижения перформативности действий. Кроме того, большинство ее работ носят гендерный характер, поднимая вопросы идентификации женщины в восточной культуре. Можно утверждать, что такие методы помогают ей не только в достижении поставленных художественных идей, но и позволяют сокращать дистанцию между собой и зрителем различных границ и языковых барьеров.

Важность индивидуального проявления перформера в языке перформанса, которое выступает, как воплощение разума личности можно наблюдать в перформансе казахстанского художника А. Атабекова «Walkman» (2005). Данный перформанс является трагическим автопортретом, исповедью художника, которого волнуют вопросы перекодировки сознания, поиски себя в этом мире. В образе дервиша, несущего огромный контрабас на плечах, перформер двигается против ветра по песчаной местности. Ходу дервиша мешают: одежда, песок, встречный ветер. Этим актом он выражает страхи о не посильности задачи, которую поставило перед собой казахстанское искусство о прорывном вхождении в число развитых стран. Песок, олицетворяющий инертность и медлительность восточного менталитета является препятствием в достижении цели, ровно, как и контрабас, который является символом европейского искусства. В то же время, художник оказывается между двумя параллельными мирами – Западом и Востоком. А. Атабеков умело оперирует функциями видео-перформанса, которое исполнено в черно-белом формате: помехи старой пленки, крупные и панорамные планы, которые усиливают драматизм и торжественность действия. Под знаменитое «Adagio» Т. Альбиони, тяжелая и размеренная поступь дервиша подчеркивается напряженностью в спине: каждый шаг дается с трудом, ноги волочатся по земле. Его пластический язык специфичный, иначе индивидуальный. Именно индивидуальный аспект языка тела делает его перформативным, действующим и дает зрителю визуальный опыт того, как может тело двигаться при соответствующих обстоятельствах, в контексте события. Соответственно, смотрящий задается вопросами: «Каким образом считываемая информация становится понятной, если изначально его язык тела отличен от моего? Связано ли это лишь с диалектом языка тела, или визуально считывая информацию, художественная идея понимается не до конца, а лишь по смыслу?» Возможно, ответ можно объяснить природой языка тела, который относится к когнитивной форме общения или абстракции. Так, значения, транслируемые языком тела, представляют собой «обобщение и классификацию информации, воспринимаемой на нейронном уровне» [112, 237]. Следовательно, понятие языка перформанса, можно отнести к метафизическому языковому сообществу, которое понятно для всех «чувствующих и творящих существ» [109, 34]. Говоря о таком уровне восприятия языка тела, можно утверждать эффективность его применения в перформансе – во «вневременном искусстве», не только «идеально подходящим для передачи множества идей», но и медиумом, понятным каждому [113, 278].

Репрезентация пластического языка предоставляет возможность усиливать

повествование. Своими говорящими элементами пластика, параллельно со словом, без затраты временных аспектов, охватывает область ассоциативного, метафорического и символического. Таким способом, все движение сценического события устремлено на обновление и развитие в условиях современной культуры человека и потребностей общества.

Рисунок 2.1.2 – Контекст перформативности пластического языка



Идеи философов XX века подчеркивают, что тела нет, а есть некий концепт представления о теле: «человек видит, чувствует, оценивает, даже ощущает свое тело так, как «диктует» ему социальное окружение в рамках отведенной конвенции» [114]. Обозначив два важных вопроса в создании перформативности пластического языка: «какое воздействие» и «как», необходимо более тщательно изучить такие понятия, как отношения между зрителем и перформером, пространственно-временные и звукообразные категории, репризность, ритуальность и категории телесности. Результаты анализа помогут дистиллировать понятие перформативности пластического языка в сценических представлениях, что будет служить базой для современных театральных исследований в Казахстане и обозначить пути развития и движения в сторону перформативного театра.

2.2 Тело художника как пластическая первооснова в казахстанском драматическом спектакле современности

В пространстве и времени перформативной практики, начиная со второй половины XX века и по настоящее время, сформировалась особая почва для телесных актов, художественных ритуалов, репрезентаций и поиска нового

языка изложения. На первый план выступила изобразительность и визуальная сторона перформансов. Как отмечает М. Карлсон термин «перформанс» в последнее время развился «как центральная метафора и критический инструмент для ошеломляющего разнообразия исследований, охватывающих почти все аспекты человеческой деятельности» [115, 14]. Современный перформанс – это форма живого события, в котором внимание сфокусировано не самом перформере, а на том, что он репрезентирует

Как и литературный текст, пластический язык в спектакле перформативного направления может иметь существенную разницу в интонации произношения, в зависимости от подачи и нарративных прочтений самого актера, а также поставленных перед ним режиссерских задач. Ю. Барбой (2008) затрагивает тему актерского вмешательства в создании интертекстуальности спектакля и «пластической доминанты». Для него актер, прежде всего, это не только «материал для создания формы, но всегда носитель собственного автономного, целостной идеи и смысла [116]. Живое присутствие актера становится обширным полем исследования в работах Е. Грозовского (2012), который рассматривает «личную и сценическую технику актера как ядро театрального искусства», тем самым подчеркивая значение и роль актера в репрезентации театрального текста [117, 15]. Исследования, рассматривающие роль актера в формировании художественного образа при помощи пластического языка, остается малоизученной областью в сравнительной характеристике исследуемых проблем современного театра

При этом телесное проявление каждого исполнителя абсолютно индивидуально и служит не просто инструментом для материализации идей, как способ поменять что-то вокруг, но и само по себе уже является произведением искусства. Необходимым становится вопрос о понимании зависимости между скоростью, качеством и степенью восприятия информации зрителем и то, какими выразительными средствами пользуется тот или иной художник в своей работе.

В структуре визуальной драматургии театральное выражение, по Р. Шехнеру, как «литературный артефакт» или по Р. Барту – «читаемый текст», основывается на телесности исполнителя текстов. Тело актера, в данном контексте, и «объект, несущий смысл», придающий тело письму и слову и «призма, через которую познаются внешние события» [118, 141]. Обратимся к исследованиям телесности теоретика перформанса П. Пави с позиции культурологических аспектов. Он рассматривает тело исполнителя, как «надпись культуры», где сам исполнитель принимает значение знака или артефакта [119, 3-4]. Однако Э. Барба утверждает телесные диалоги в театре, как «сознательное усилие извлечь тела из их специфических культур, абстрагировать их», тем самым определяя антропологический театр [120, 193]. Соответственно, движения тел, исполняемые актером, его пластические элементы являются неотъемлемой частью культурного феномена современности, формируя определенные эстетические ценности и призывая к новым переживаниям.

Современный казахстанский театр стремится утвердить личное присутствие актера через его тело, которое является главным материалом для визуальных репрезентаций. Пластическое начало сценических репрезентаций способствует

эффективности коммуникативного, аккумулятивного и когнитивного процессов. Мысль или идея посредством кодирующегося механизма языка в сценическом пространстве превращаются из сообщения в текст, который впоследствии, декодируется и содержание сообщения доносится до участника акта [121]. Способ кодировки таких мыслей представляет собой сложный процесс: от знака к системе знаков (языку), от языка к говорению или произношению (репрезентация), от воплощения к художественному тексту всего спектакля. Важность действенных, оперативных речевых актов подчеркивал Дж. Остин (2006). Ссылаясь на перформативную сторону произносимых слов, которые подразумевают уже действие, можно сказать, что пластический язык является обратным процессом, протекающим от действия к слову. Казахстанский современный драматический театр использует визуальную доминанту действенных слов, «смещая акцент с пьесы на тело актера», как переход в театре от зрелищности к эффектности [94, 37].

В терминологии научного исследования перформативного театра определение «репрезентация» является одним из основных и часто употребляемых. С момента сближения таких культурных феноменов, как «театральность» и «перформативность» особое внимание уделяется воплощению тела и его материальности. В понимании немецкого литературоведа и театроведа М. Германа «репрезентация» – это, в первую очередь, «физическое соприкосновение актеров и зрителей, а также их *телесные* действия», а потом уже воссоздание некоего вымышленного мира и воплощение определенного замысла [122, 62]. Пластическое воплощение через телесное взаимодействие дает возможность актеру присутствовать, тем самым являя свое тело, свою телесность и свой пластический язык в реальном времени. У Э. Фишер-Лихте понятия «присутствие» отождествляется с понятием «репрезентация», указывая на их соотношения и воздействие, которое они оказывают на модус восприятия перформативного события [123, 272]. Отдельный интерес представляют собой способы репрезентации языка, которым разговаривает тело актера. Дискурс актера, как исполнителя пластических актов не менее важен в диалоге театральных текстов современного перформативного театра. Именно он во многом не только определяет неповторимость и оригинальность художественной формы спектакля, но и помогает зрителям получить опыт альтернативной жизни, обнаруживая сходства и различия в телесном проявлении.

Культурно-исторический подход в данном исследовании служит инструментом в понимании того, как пластическое начало, проникая в драматическое искусство, актуализировало понятие визуальности театральных текстов. Анализ творческих исканий и экспериментов деятелей театрального искусства (эпохи режиссерского театра и до наших дней) *новых форм*, тех самых, к которым призывал герой А. П. Чехова «Чайка» К. Треплев, помогает распознать причины, послужившие толчком к актуализации физических действий в организации художественного текста. Компаративистский способ изучения репрезентаций пластического языка необходим в определении дифференцированного отношения режиссеров к доминирующей функции

пластики и актерского вмешательства.

Отношение к актерской телесности и пластике в сфере театрального искусства не всегда было однозначным. Слово являлось венцом творчества, источником всех театральных задач – психологических и пластических. Например, у А. Антуана, представителя «театрального натурализма», актер являлся лишь частью массовки. Излишняя экспрессивность жестов, мимики, пантомимы и физических действий отвергалась режиссером «Свободного театра», призывая их «заглушать в себе привычное чувство театральной рампы» [124, 3]. Пластический язык в контексте драматической структуры В. И. Немирович–Данченко не наделял особой значимостью, считая такие элементы *дополнительным* средством выразительности. При этом окончательную форму художественного образа, по его мнению, можно наблюдать тогда, когда «вливаются в слово, безраздельно: и темпераментные переживания и пластика» [125, 447]. Английский постановщик Э. Г. Крэг, влюбленный в театр кукол, предлагал и вовсе изгнать актера, как «живую фигуру со сцены, которая запутывала нас, побуждая смешивать действительность с искусством, – живую фигуру, в которой были заметны слабость и трепет человеческой плоти» [126, 228].

Кризис художественных репрезентаций дал режиссерам возможность заниматься поиском нового направления в конце XX-начале XXI веков. Поэтому, опять же, возвращаясь к истокам, с новым взглядом и мнением, они стали обращаться к давно известным и существующим способам воплощения художественной реальности. Во главе драматического действия зрелищные элементы театра (жест, маска, интрига и движение), которые «предшествовали слову или даже замещали его», стали основополагающими [127, 337]. В актерском существовании на сцене любое движение рассматривалось как пластическое движение. Будь то взмах руки, поворот головы, даже самая обычная походка стала иметь вес пластической значимости. Связь природы и сценической пластичности отмечал в свое время Е. Б. Вахтангов: «прибой волн, качание ветки, бег лошади, смена дня и ночи, внезапный вихрь, покой горных пространств, бешеный прыжок водопада, тяжёлый шаг слона, уродство форм бегемота – всё это **пластично**: здесь нет конфуза, смущения, неловкой напряжённости, сухости» [128, 194]. В эпоху режиссерского театра спектакль служил воплощением мира режиссерского воображения. В театре Ю. П. Любимова, который следовал принципам Вс. Э. Мейерхольда, актер был строго определенной составляющей спектакля, однако его пластические действия становились текстом, «точками сгущения смысла» и имели большое значение в динамике развития спектакля [129, 10]. В сценических представлениях Таганского театра «каждый элемент языка высказывался самостоятельно и в таком качестве участвовал в создании», так «внутренне драматичная» пластика становилась «самостоятельным содержательным элементом» [129, 10]. Создателем иносказаний или «мыслителем репрезентаций» в спектакле, по А. Бадью, выступал театральный режиссер, который «проводил очень сложное исследование отношений между текстом, актерским мастерством, пространством и публикой» [130, 40]. Изменения в иерархии творца спектакля

поднимали вопросы об авторстве текстуальности драматических спектаклей. Авангардные решения в отрицании театральных институций и обладание знаниями о своем теле, помогли актеру акцентировать свою личную рефлексию к реальности. Например, Ю. М. Барбой характеризует актерское вмешательство, как «жизненный прообраз», где реальным создателем художественного смысла стал актер [116].

Таким образом, ниже будут рассмотрены категории актерской телесности, которые помогают ответить на вопрос «как» пластический язык становится перформативным.

Тело художника

Чтобы противостоять фиксации идентичностей и для того, чтобы жить интенсивно, важно экспериментировать с нашими телами и умами и забыть нашу привязанность к определенному телу и уму, с предложением, что «...мы должны экспериментировать с нашими мыслями и телами, чтобы обратиться к новым интенсивностям, к различию в себе» [131, 10]. Перформер или создатель перформативных высказываний это тот, который напоминает смотрящим о том, «что мы давно о себе уже забыли: о нашем рождении, страдании, уходе, о том, что происходило, происходит или будет происходить». Он воплощает «целый сонм прообразов, выявляющий неведомые темные знаки, наполненные беспокойством и тревогой, записи подчас герметичные, непроницаемые меты, следы, рассеянные в пространстве и времени» [20, 111]. Тело, кожный покров, его трансформация, демонстративное использование, обнажение, переодевание, физические действия – все это является обязательной частью современного перформанса. С помощью своего тела перформер проживает момент «здесь и сейчас», в пространстве «живого искусства», призывая и, откровенно говоря, о саморазрушении, об отмене закона в самом себе. Пластический язык перформативного тела подразумевает элементы физики, природной активности и подвижности конечностей, их содержание в контексте элементов действия, перемещения в пространстве, изменения во времени, которое трансформирует тело. Например, в работе режиссера Д. Жумабаевой «Превращение» (Казахский драматический театр имени Н. Жантурина, Актау, 2023) по одноименному роману Ф. Кафки формирует действительность посредством телесных актов. Рваные и синкопированные движения тела и рук, положения подкошенных ног и скрюченные пальцы, которые пытаются безуспешно вернуть Грегора на две ноги – являются выразительным перформативным актом, результатом которого становится превращение героя в насекомого. Перформатив, по мнению Д. Остина, тогда считается удачным, когда сказанное слово равняется обязательству или обещанию. Например, у Я. Макаревой в спектакле «Путь комет» (театр «FreeDa», Алматы, 2023) по мотивам жизненного пути М. Цветаевой в начале представления героиня, передвигаясь на спине, декларирует стихи со стулом, под тяжестью которого рождается текст. Своей пластикой актриса выражает попытку понять и жить в «мире гирь, где насморком назван плач». Словно находясь в тягучей, как пластилин массе, она погружается все глубже и глубже в нее. Телесные практики и пластические коннотации перформеров различны по своему проявлению, но однозначным является то, что

они значительно влияют на скорость восприятия реципиентом информации. По мнению М. О. Кнебель, ученицы М. Чехова и Немировича-Данченко, «метод активного анализа усиливает импровизационную природу актера, помогает раскрыть его индивидуальность и очищает пыль времени от литературных произведений с прекрасными образами и персонажами в них» [132, 485]. Ограниченное пространство – от стула к стулу, актриса с трудом преодолевает, замедляясь в движениях и во фразах. Словно насекомое, застрявшее в капле янтарной смолы, которое остается воспоминанием, живым памятником. Такие пластические решения можно увидеть в течение представления, которые похожи на точечные перформативы. Именно они достигают своей цели и становятся успешными, потому как мы видим утверждение, сказанное телом в начале действия и его воплощение, а также усиление к концу спектакля. Таким образом, пластический язык подводит зрителя близко к творчеству М. Цветаевой и позволяет пристально наблюдать за мыслями поэта, храня в памяти первое появление перформера на сцене. Иначе, можно обозначить пластические перформативы, как «матрицу, которая сама по себе является пусковым механизмом аффективных реакций, проникающих через структурную решетку вербального, чтобы через «прочувствованное» достичь воображаемого» [20, 115].

Индивидуальность тела и пластического языка

Еще Е. Гротовский обратил внимание театра к его сущности, а именно к актеру. Он утверждал, что не только слово, произнесенное на сцене, но и «любое крошечное действие, совершаемое актером, все, что содержится в сценическом кадре, в пространственной и временной близости этого кадра, а также любая ссылка на кадр» является частью повествования [117, 15]. Сценические стратегии режиссера Р. Уилсона направлены на раскрытие индивидуального проявления перформеров в репрезентации пластических текстов. В работе над спектаклем «Смерть, разрушение и Детройт II» (1987), режиссер делает акцент на выразительности актрисы К. Остерлейн, указывая на «пронзительное и потрясающее впечатление», которое она производит только своим присутствием на сцене, даже когда она почти не двигается [123, 157]. Механические и многократные движения актеров Р. Уилсона «значительно более эффективно выявляют своеобразие физических данных перформера», его индивидуальную манеру, усиленные, благодаря специфичной свето-режиссуре [123, 158]. Подобными интерпретациями Р. Уилсон десемантизирует движения и деконструирует концепцию персонажа в пространстве перформативного театра.

Индивидуальность медиума, говорящего языком тела, играет не менее значимую роль в осмыслении текста перформативного события. По сути, любое перформативное языковое выражение является «индивидуальным духовным творчеством» [109, 33]. Количество индивидуальностей порождает количество стилей и форм «языкообразований». Например, П. Бауш, как представитель перформативного театрального искусства, в частности танцтеатра, подбирала своих танцовщиков не за рост или красоту, она делала акцент на человека, его «личностный материал, вскрывающий глубинные пласты постановки» [110, 66]. Индивидуальное проявление каждого перформера с выверенным положением

рук, корпуса, осанки и походки важны в подчеркивании характеров героев. Растворяясь в образе, актер взывает к своему истинному нутру, к природной пластике тела, к личной психофизике, к индивидуальному проявлению. Например, в театре Р. Кастелуччи тело актера является главным носителем жизненного опыта, «самодовлеющим объектом, несущим автономную смысловую нагрузку благодаря своей уникальности» [133, 90].

Обращаясь к постановкам современных режиссеров казахского драматического театра, стоит упомянуть работу режиссера У. Карыпбаева «Боранды бекет» (Казахский драматический театр имени А. Мамбетова, Астана, 2022) по роману Ш. Айтматова «И дольше века длится день». Над пластическим движением в спектакле работала Ш. Мустафина, которая определяет свою работу с актером, как «сложную и многополярную, крайне индивидуальную» [134]. Образ молодого Едигея, когда он узнает о беременности своей жены, его состояние радости и энергичности, воплощены при помощи пластического жеста – кувырка. Сам по себе элемент движения довольно прост и понятен, однако именно этот пластический жест, найденный для героя, раскрывает его внутреннее состояние. Индивидуальный пластический язык подразумевает оригинальность почерка, стиля, манеры исполнения каждого актера. В этом смысле имеет важность физическое строение тела актера, его походка, его жесты и мимика, его природная пластичность. К тому же, для широкоплечего и высокого парня, исполнявшего роль Едигея, такой пластический прием был гармоничным и наиболее ярко выражал характер героя. По-детски, наивно и несколько шутливо, погружаясь в состояние детского ликования, Едигей совершает пластические перемещения по сцене, подчеркивая телесную активность текстом. Такие состояния легкости Л. Страсберг описывает, как «способность вызывать чувства, которые, в первую очередь, стимулируют тело, а не ум, давая актеру большую внутреннюю осознанность и опыт», предлагая актеру процесс расслабления [135, 148]. Реакции и причуды каждого отдельного исполнителя, которые ярче всего проявляются в исполнении, в создании самих спектаклей, а не просто придают движению какую-то энергию, являются индивидуальным телесным паттерном, который наполнен определенным опытом и мировоззрением.

Специфичность

В лингвистических учениях Д. Лакоффа и М. Джонсона (1999) мы находим исследование, которое базировалось на языке тела. Они подчеркивали, что особая природа тел формирует «наши возможности для концептуализации и категоризации», благодаря специфической природе человеческих тел [83, 19]. Таким образом, тело, обладая определенными физическими особенностями, строения и биометрии, разговаривает иначе, чем другие тела.

Например, в «Сонетах Шекспира» (2009) Р. Уилсона каждая репрезентация пластического языка исполнителя строится из движений, танцевальных зарисовок, пантомимы и жестов. Кроме того, свето-режиссура представляет собой дополнительную возможность работы с силуэтами и формами. Телесные различия ярко проявляются на контрасте высвеченного заднего фона. Стоит отметить, что большое значение в репрезентации пластического языка играет

специфическое физическое строение актеров: королева Елизавета (Ю. Хольц) с согнутой спиной – ступает решительно, гримасничает, отвергает стрелу любви. Образ самого Шекспира исполняла 85-летняя актриса И. Келлер. Ее появления в различных сценах сразу заметны, потому как силуэт женщины в возрасте, маленького роста выделяется на фоне остальных рослых, плывущих в сюрреалистичной картине сновидений фигур. Очевидно, режиссер выбирает персонажей, исходя из индивидуальности физического сложения актеров, и выстраивает его образ, обозначая определенным набором жестов, голосовых коннотаций и мимикой. Здесь стирается граница между персонажем, воплощаемым актером и им самим. С помощью пластического языка и его способов репрезентации он вступает в процесс создания вымышленного персонажа, сливаясь с ним и становясь им.

В «Горе Олимп» (2015) Я. Фабра физическая особенность тел исполнителей являет зрителю события «грандиозной утопии» бельгийского режиссера. Женоподобный Дионис, потрясывающий бедрами, актеры массовых сцен, в сценических самоистязаниях: бегают до изнеможения, танцуют отчаянно и достигают катарсиса. Особенности тел перформеров, иначе специфичность, предлагает режиссеру и режиссеру по пластике неповторимость жестов, текстов и их категоризацию в прочтении. В сфере казахстанских опытов театрального перформанса важно выделить пластический спектакль «Рассекая волны» реж. Цой А. (Казахский драматический театр имени С. Муканова, Петропавловск, 2024) театра неслышащих танцоров «Sensitive». Пластический жест для таких перформеров важнее эмоционального слова и звука. Пластическое воплощение отца Ассоль Лонгрена подчеркнуто корабликами-оригами, собранными на спине его пальто. Легкие и размашистые движения, когда он находится в своей стихии моря, противопоставляются грузным и медленным, когда старик вынужден оставить свою мечту. В сцене с Ассоль, мучаемый постоянными угрызениями совести по поводу смерти Меннерса, старик Лонгрэн изгибаясь в корпусе, мечтает избавиться от корабликов на спине, которые словно шипы пронзают его тело. Ощущая боль и скованность в движениях, перформер пытается прочувствовать природу исполняемых паттернов. Особенность его тела не видна визуально, но природа неслышащего актуализирует характер его движений, его телесных воплощений. Она основана на работе от центра к периферии, на абсолютной тишине и его телесных ощущениях. Настоящее доверие своему телу и осознание каждого пластического жеста обнаруживает специфику того или иного исполняемого движения неслышащим перформером.

В этом отношении, амплуа Панопы, в работе «Федра» (Костанайский русский драматический театр, 2020) простроенное на актерской природной физике, с игривыми подскоками, перебежками, прыжками, вращениями, транслирует в сознание образ озорной девчонки. Элементы выразительной пластики наряду со звонким заливым детским смехом актрисы создают жуткое впечатление, проявляясь в сценах особенно сильного эмоционального подъема на фоне красноречивого армянского дудука. Панопа (О. Котова), с окровавленными крыльями ангела, с рюкзаком за спиной, из которого она извлекает атрибуты своих игр (скакалку, плюшевого медведя, мяч, нож),

катается на трехколесном велосипеде, ведя диалоги через призму игры. С самого начала представления становится ясно, что Панопа – это внешнее проявление того маленького ребенка, что есть в Федре. Именно поэтому, в современной интерпретации режиссера, Панопа метафорически видна только главной героине. Ее появление всегда шумное: будто не замечая происходящего на сцене, она врывается со своими детскими забавами, передразнивая и поддевая Федру. Особая природа тела перформера: маленький рост, детская наивность во внешности, улыбчивость, легкость в исполнении ежедневных бытовых жестов, способствовали естественному пластическому существованию на сцене.

Можно наблюдать, как перформеры выносят личностное в сценическое пространство и таким образом, существуют, наличествуют и включаются в пластические акты со своими специфическими «изъянами». В «Юлий Цезарь» реж. Р. Кастеллучи (1997) главный герой Марк Антоний с трахеостомой в горле, в его же «Страстях по Матфею» (2016) перформером выступает пожилой человек с протезом ноги. Очевидно, именно этот способ парципаторного искусства оказывает наибольшее влияние на развитие перформативного театра, представляя реальную жизнь и реальных людей.

Гендер

Гендерная составляющая перформанса становится одним из наиболее часто используемых методов перформативности, чаще всего проявляемых через язык тела. Например, К. Шнееман в «Глаз–тело» (1963) говорила со зрителем через чувственные танцы своего обнаженного женского тела, являя себя, и как неотъемлемую часть произведения, и как художника. Д. Чикаго в перформансе «The birth trilogy» (1972) затрагивает вопросы деторождения, исследуя через тесное взаимодействие тел и его движений «женское предназначение». Вопросы «повышенной женской эмоциональности», противопоставляемой мужской рациональности удалось поднять Е. Ковылиной в перформансе «Вальс» (2001). Здесь также язык тела помогал художнице акцентировать внимание на проблемах женской сексуальности и телесности, вопросах гендера, насилия и равноправия полов.

Если сослаться на Д. Батлер, гендер тела, что является также особенностью телесного воплощения, сам по себе выступает перформативом. В перформативном пластическом представлении «Кыз Куу» реж. Е. Шмониной (частный театр «Трансформа», Алматы, 2019), основанном на реальных событиях, разворачивается история о традиционных устоях казахского общества, где наблюдается гендерное неравноправие. Девушка против своей воли была украдена и выдана замуж за нелюбимого и малознакомого человека. Кража невест в казахстанском современном обществе является довольно распространенным случаем. Главные героини-перформеры при помощи эмоционального пластического жеста апеллируют к репрезентации личностного отношения актрис к создаваемому образу. Женское тело, в медленных и безвольных позах, в льющихся движениях рук, рисующих казахские орнаменты, почти неуловимы в визуальной фиксации, являют зрителю женское начало, так медленно угасающее в традициях. Движения перформеров понятны современному зрителю: свобода женская против традиционных прав мужчин.

Словно в погоне за женским свободолобивым нравом, пластический язык «жениха» представлен в нарочито грубых и решительных жестах, твердом шаге и молчаливых позах. Измученные и истерзанные героини Е. Шмониной оказываются среди сгущающейся благодати традиционных устоев, заставляя зрителей переживать момент трагедии, борьбы и принятия своей женской природы.

Вспоминая феминистические трагедии П. Бауш, которые полны «обжигающей болью и надрывом» и «великолепной и бесстрашной яростью», как, например, в спектакле «Синяя борода» (1977) можно наблюдать такое неравенство полов. Я. Минарик разыгрывает сцену из одноименной оперы, многократно включая запись на магнитофоне. У его ног под столом лежит, притаившись М. Альт – последняя жена человека Синей Бороды. Репризные пластические акты, состоящие из всего трех движений (скользящая вверх женская рука к щеке Герцога, его рука опускается на голову жены и резко бросает ее к своим ногам) являются не только самой зловещей темой спектакля, но и представляют собой пластический язык. В нем объединены «танцевальная и театральная энергии, чтобы подарить нам моменты, когда, выходя за пределы видимого движения, мы проникаем в скрытую за ним необузданную эмоцию» [110, 29]. Здесь нарративность прочтения Я. Минарика и М. Альт продемонстрированы их личными воплощениями мучительных отношений, родством и отчаянием.

Как отмечала Д. Батлер, гендерные роли создаются перформативами, а не являются врожденным и естественным продуктами. По ее мнению, власть, которая является фундаментальной в определении гендерной политики, навязывает нам то, кем мы себя определяем. Кроме того, давление со стороны социума и навязывание гендера, например, «женщина должна сидеть дома и послушаться мужа во всем», ставит важным вопрос о самоопределении человека в этом мире.

Отражение свободы и силы для самоопределения без оглядки на устои общества рассмотрены в работе «Любовь женщины», реж. Е. В. Ким (ГРАКТ, Алматы, 2014). Проблема соответствия пластического содержания постановки приобретает первостепенную роль, потому как героиня второго плана является тем самым гендером, которая являет мысли о свободе и попытки борьбы против общества.

Главная героиня Злиха, верная спутница выдающегося казахского поэта М. Жумабаева, постоянно живет в страхе и переживаниях о судьбе своего мужа. Не доверяя даже соседям, она самоотверженно пытается уберечь и донести до молодого поколения труды мастера, переписывая от руки стихи и распространяя их. В параллель ей работает актриса Н. Ли, олицетворяя молодую Злиху, которая не произносит за все действие ни слова, ее пластическое существование на сцене оправдано внутренним беспокойным состоянием главной героини. Амплуа второго «я» Злихи, назойливо вторит о тех бедах, что принес ей этот брак, смеется над ее страхами, утешает и скорбит вместе с ней, причиняет боль и дает надежду. Образ молодой девушки, которая является мысленным образом реальной героини, идеален в физическом воплощении в спектакле: она в белом

платье, с распущенными волосами, молода и женственна.

В категориальной борьбе противоположностей, в антипод этому выступает ее хаотичное, лишенное порядка пластическое существование на сцене. Это дерганные, безобразные движения, перегибы корпуса, резкие сбросы рук и ног, вращения, нарочито обрамленные нелогичными, неорганичными подходами – все это диалектика прекрасного и безобразного выраженная в спектакле. Язык пластики мистического присутствия молодой Злихи на сцене сопровождается непрерывно действующим на протяжении всего спектакля на нервы звуком низкой частоты. Сцена поделена на два пространства прозрачной тканью, режиссер как бы сразу отделяет нашу реальность от мира грез и мечтаний. Первое появление молодой Злихи из-под кровати навевает ужас. Пластически двигаясь, она уже отлична от всех других своим существованием. Многие пластические акты в образе молодой Злихи несут надрывный гендерный характер: потеря ребенка, пересуды общества, страх и гонение, желание утаить действия и угодить соседям [136, 27].

Особенно интересна сцена прощания Злихи с Магжаном Жумабаевым, когда он, увлеченный мыслью о вере в молодую силу народа, видя в нем светлое будущее нации, посвящает ей стихи. За тканью в это время молодая Злиха в стремительном беге и поворотах навстречу новой жизни, пластически выражая свободу от оков и старых устоев, нарочито раскачивая арканы, свисающие с потолка, ликует и смеется. Все это действие олицетворяет шаткость социального устройства, системы, в которой живут герои, что им давно пора перестать безмолвно существовать.

В часовом моноспектакле режиссера Я. Фабра и хореографа Э. Грувез «Когда главный мужчина – это женщина» (2020) с помощью танцевальных движений исследуется тема мужского и женского начал в человеке. Взаимодействие с маслом, льющегося из бутылок, подвешенных вниз горлышком, перформер Э. Грувез начинает раздеваться, символически освобождаясь от условностей. Постепенно ее движения становятся похожими на мерцание в текучей и густой массе. Теряя очертания, пластический текст, словно погружен в полупрозрачную субстанцию: неважным становится проявление женского и мужского. Танец способен нам помочь проследить за сложно устроенным диалогом между соматическим опытом и культурной репрезентацией – между телом и идентичностью [137]. По сути, в театральных перформансах, гендер представлен как «род действий, производимый в ходе перформанса» [138, 108].

Иначе, через призму пластического языка, женское тело, переживая опыт на сцене и являя зрителю достаточную телесность и перформативность телесных актов, указывает на существующую проблему общества в русле гендерной политики. Уязвимое женское тело и его пластический язык особенно интересен для современных театральных исследований не только потому, что несет историю индивида, его культуры, специфики и гендерного самоопределения, а достаточно актуализирует проблему казахстанского современного общества и способов существования в нем. Поскольку данная тема обуславливает актуальность современных вопросов социума посредством театрального

гендера, то перформативность пластического языка представляется наиболее эффективным инструментом в создании визуальной драматургии.

Коллаборационные процессы

Движение драматического театра в сторону перформативности в XXI веке наделило актера возможностью вносить коррективы и даже менять художественный контекст [1, 56]. Актер использует свое тело, как материал для высказываний и репрезентаций пластических образов. Актер современности перестал быть просто инструментом в руках режиссера. Обладая телом, способным пластически выражать мысли, он стал полноправным художником, который может дополнять или даже создавать новые формы, смыслы и тексты своим физическим воплощением. К тому же расширилась зона актерского участия: художники различных видов искусств принимают участие в спектаклях и нередко являются центральными героями.

Перформативный театр – это театр современного порядка, который не просто «впитывает в себя, присваивает, использует все другие виды искусства, будь то искусства «старые» или «новые», но и, компилируя ими, создает новые творения» [67, 267]. Такой коллаборационный способ можно наблюдать в «Лебединой песне D744» (2019) Р. Кастеллуччи в сотрудничестве европейской оперной дивы К. Авемо с актрисой В. Древилль. Они разворачивают историю о небытие, высказываясь пением, пластическим существованием на сцене. Две женщины контрастируют друг с другом в процессе ухода со сцены: одна уходит кротко, другая бунтует. Обе они транслируют свою историю о любви, о тоске по несбывшимся мечтам и о пустоте. В работе «Алиф» (2021) режиссер Т. Имамутдинов выступает в соавторстве с исполнителем главной роли Н. Батулла, хореографом М. Нуриевым и композитором Э. Низамовым создавая историю, акцентирующую вопросы исчезновения букв татарской письменности. Перформер Н. Батулла разворачивает на сцене текучий визуально–уловимый язык тела, подобно каллиграфии, в его танце можно наблюдать как его образы и позы преобразовываются в знаки.

Привлечение перформеров различных видов искусств помогает режиссерам проявить тела различных социальных ролей, обладающее иным, индивидуальным пластическим языком. Гармонично вписываясь в контекст спектакля, герои не просто мутируют в своих персонажей, а становятся их прямым воплощением. В спектакле-исследовании «Под волной» (2021) наблюдается тесное сотрудничество с художниками различных видов искусств: драма, хореография, изобразительное искусство, поэзия, музыка, вокал. Данный перформанс был создан в рамках проекта «Collaboration», который преследует цель объединять художников различных направлений в одном творческом событии. Куратором проекта отбираются участники для взаимодействия и предлагается тема для исследования. Далее, перформеры работают изолированно, создавая личные произведения инструментами выразительности своего вида искусства. Их творческое взаимодействие единожды происходит на локации, где предварительно собран зритель, который, как и художники не может полагаться на заранее продуманный сценарий и сюжет. Монологи блуждающего физика А. Бекембаева с собственной поэзией, на фоне ранимого тела актера Т.

Джангазиева, исповедующего разложения отбросов на дне океана, под звуки тихих морских волн, где художница К. Нестлер создавала полотно смотрящего на нас из глубоких вод ока. В процессе рождения полотна, К. Нестлер словно вырисовывала контуры перформеров, касаясь их своей кистью, разрисовывала тела и лица, соединяя картину с живым планом. На протяжении перформанса картина дополнялась различными дискурсами. Визуальные пластические картины рождались в потоке, К. Летто, вооруженная катаной, репрезентировала скрытую и холодную силу темных вод, а ее горловое пение усиливало воздействие нереальности происходящего. Возникающие из глубин черного кабинета сцены новые участники процесса становились частью происходящего, словно находясь в аквариуме, актрисы и хореографы Я. Феникс и У. Елизарова телесными актами рассекали пространство, издавая звуки, рождающиеся из центра тела. Позволяя этим звукам вступать на территорию перформанса, музыкант и актриса Р. Литвинова при помощи никельхарпы подхватывала их протяженность, упорядочивая их в музыкальную основу. Атмосферу всего происходящего поддерживал диджей Т. Тимузен, рефлексируя в моменте на существования тел, добавляя и обостряя исповеди тонущих и ожидающих своего часа под волной. Пластические акты встраивались согласно происходящему и менялись под влиянием взаимодействия участников представления между собой.

Нарратив, дискурс и импровизационность

Все истории, рассказанные в сценическом представлении, всегда исходят из тела. Они основаны на пережитом и воплощенном опыте. Задача перформера–актера найти эти паттерны и интерпретировать через призму воплощенного опыта зрителю. *Нарратив* помогает уделять особое внимание своему телу и пластическим движениям, исполнению, которые оно осуществляет в момент перформанса. Таким образом, исполнителю пластических перформативов необходимо заниматься нарративным конструированием своего тела, что позволяет ему не выпадать из образа, находясь в процессе. Примером такого нарратива может служить постановка Д. Жумабаевой «Федра» в Костанайском русском драматическом театре (2020). Драматическое полотно основано на древнегреческом мифе, в интерпретации Ж. Расина и насквозь пронизано выразительными метафорами. Поражает своей выразительностью и эмоциональностью появление Арикии (А. Зинкова) на сцене. Параллельно «смертной маете» Федры, когда она диагностирует, что «давно уже больна несчастным недугом», в выразительном и пластическом действии возникает Арикия. В ее репризных резких движениях рук, изгибах и проворотах корпуса у двери, перемещениях по полу, внезапным замиранием и перегибах через поручни балкона читается ее стремление спуститься вниз, покинуть замкнутое пространство мыслей, снизойти до земных чувств и «войти в то сердце, где для всех не заперт вход». Это атмосфера предвосхищения любви Арикии к Ипполиту так насыщена, что выливается в пластический монолог на фоне «тягостных смятений» Федры (Ю. Кудряшова). Наблюдая пластические паттерны Арикии, можно заметить, что актриса сконцентрирована на движениях корпуса, которые помогают ей являть феноменальное тело путем нарративного конструирования телесности. Внося свой опыт и воплощая его через образ «безответной любви»

перформер всем телом будто «кричит» о боли. Таким образом, эмоциональная составляющая образа Арикии представляется для зрителя не только знакомым и пережитым опытом, но и предлагает испытать эти чувствования на уровне воплощенного ранимого тела. Еще Окс и Кэппс (Ochs&Capps, 2001) — социолингвистические исследователи, в свое время указывали, что в перформансах «рассказчик стремится к согласованности и идентичности со зрителем, одновременно признавая противоречивый человеческий опыт в открытых формах совместного повествования [140]. Как первичный процесс пластических перформативов — это создание смысла, однако нарратив предлагает другой аспект исследования — то, какое воздействие это оказывает на реального зрителя. Как при этом последнему извлечь это значение их повествовательной сети, куда он попадает при наблюдении за перформансом, составляет основной вопрос в изучении нарратива. Иначе, актер и перформер формирует нарратив пластического повествования, категоризирует, комбинирует, выбирая отдельные элементы, наиболее эффективные и стимулирующие зрителя к со-причастию. При этом нарратив формирует актерское представление о пережитом и воплощенном опыте.

Как и нарратив, дискурс относится к понятию, которое ставит своей целью — коммуникацию со зрителем. Если нарратив отвечает за то, как протекает коммуникация, то *дискурс* представляет собой саму форму этой коммуникации. Например, актер со сцены может настраиваться на разговор со зрителем через телесные воплощения, подключая визуальные медиа, либо слово. Так или иначе, любой текст адресован зрителю. Например, в спектакле-лекции словенского режиссера Т. Янежича «Человек» (2015) по В. Франклу «Скажи жизни «да»: записки психолога, пережившего концлагерь», где «всеобщая апатия становится способом самосохранения». Спектакль насыщен перформативами, соединяя реальную жизнь с событиями концлагеря. Живая лошадь и собака в сюрреалистической сцене газовой камеры усиливают ощущение значимости человеческого тела, которое танцует, поет, извивается в странных движениях на полу, кувыркается, умирает. В то же время подчеркивает существенную разницу между телом, которое имеет власть убивать и безмолвным, живым телом животных. Спектакль стал территорией исследования предела человеческой физической боли, местом, где тело становится по-настоящему феноменальным, в условиях между жизнью и смертью, там, «где происходит угасание нормальных человеческих чувств и эмоций» [140]. Во многих сценах наличествуют пластические импровизации, когда актеру разрешено в контексте истории говорить от своего тела. Таким образом, можно наблюдать, как перформеры переключаются на язык тела, отчуждаясь от происходящего на сцене. Такие пластические перформативы провоцируют зрителя к диалогу с самим собой, запуская процесс коммуникации.

Импровизационность тела практикуется в репетиционной работе, постановочной или актерских классах. Его можно назвать одним из универсальных, оперативных и доступных инструментов, потому как в *импровизационности* тела нет рамок правильности или красоты. Материал, создаваемый в импровизационной игре с телом, всегда определяется как новый.

Актер-перформер, исследуя эту область телесных практик, рассматривает альтернативные варианты развития событий или процессов, подмечая, как реагирует его тело на разные состояния. Также импровизации пластического языка необходимы для того, чтобы лучше понять своего героя на сцене, изучить и сделать «своим».

В работе М. Омаровой «Шанель 5» (Казахский драматический театр им. Н. Бекежанова, Кызылорда, 2024) затронута тема Карагандинского лагеря жен изменников родины и женской судьбы. Сцена, в которой жены изменников родины предаются воспоминаниям и ноги сами отбивают трехдольный ритм вальса, наполнена тоской и отрешенностью. Женщины улыбаются, двигаясь в ритме вальса, однако их пластический язык тела выражает тяжелую скорбь и отчаяние, мажорные аккорды обнажают чувства персонажей, в которых воспоминания, словно фигуры в танце сменяют друг друга. Замедленные перегибы корпуса и резкие остановки женщин репрезентировали тесное пространство барака, руки, вздернутые вверх и открытый рот беззвучно кричал о невыносимой боли. Словно сошедшая игла с канвы пластинки, персонажи пускались в импровизационное существование, оставляя зрителю ощущение недосказанного тела, «нерепрезентационные аспекты танца, где движения, не скованные музыкой и интерпретацией, подчинялись собственным внутренним принципам» [56, 174]. Благодаря методу свободных ассоциаций, который основывался на выполнении тех или иных задач: почистить грязные ботинки, согреть соседку, лежащую на полу, прислониться к стене, чтобы охладить лоб в лихорадочном приступе, свернуть косынку, чтобы смастерить подушку и др. Все это, позволяло исполнителю разработать набор своих индивидуальных телесных движений, основанных на пространстве, музыке и концепте происходящего.

Герои спектакля «Аз и Я» (ГРАКТ, Алматы, 2022) реж. Д. Жумабаевой – человек непонятый, повествующий при помощи пластического языка. Оставаясь в полном одиночестве и молчании, Он и Она отделяются друг от друга, понимая, как между ними растет пропасть. Проблема непонимания и невозможности высказать главные слова друг другу довольно тонко исследованы в данном перформансе – спектакле. В пространстве молчания зритель ощущает себя наблюдателем и его реакции на появление звуков, пения и пластики становятся для него новым опытом. Стихи О. Сулейменова, декламируемые актрисой Ли Н. на корейском языке в сочетании с ноктюрном Шопена и пластическими перформативами Пак К. и Цой А. делают сцену по-настоящему эклектичной. Еще большей откровенности добивается режиссер, предоставляя зону авторства в импровизационной сцене о Семипалатинском ядерном полигоне. Когда с экрана на нас смотрит дитя – жертва ядерных испытаний, а на сцене в это время происходит убийство одного человека другим. Перформативная сторона пластических паттернов в процессе нарратива телесного акта выдвигает на первый план визуальную сторону происходящего на сцене, затем сам акт, в котором исполнитель и зритель воспринимаются как полностью воплощенные, сопричастные и интерактивные.

Тело современника

Гармония между телом исполнителя и его пластическим языком тела в

перформансе являются признаком не «единоличного производителя отдельных объектов», речь идет о перформере, как о «соавторе и производителе ситуаций» [141, 11]. Защищенные в произведение критические комментарии основаны не только на использовании тела, как инструмента для передачи художественных идей. Перформер включается в сложный процесс, который представляет собой диалектическую борьбу и единство, как в теле, так и за его пределами. Здесь следует согласиться с мнением А. Козониной (2021) о том, что перформеры сначала «глубоко погружаются в тело и одновременно пытаются смотреть на него снаружи, как на культурный артефакт», используя телесные техники и навыки для создания художественного сообщения [85, 99]. Именно такие сопротивления становятся колебаниями индивида между реальным и феноменальным телом, порождающими определенные тексты. Все манипуляции с телом перформера в живом событии являются телесными проявлениями индивида, носящего культуру отдельной личности и целого народа. Поэтому пластический язык тела – есть способ телесного проявления в пространстве перформанса, идентификатор существования во времени и принадлежности к определенной культуре. Наблюдая за пластическими движениями перформера, зритель видит в первую очередь тело современника, того, кто присутствует в настоящий момент.

Благодаря ярко выраженному характеру импровизации в перформансе «Убей меня. Это Я» (реж. Габбасова Г., А. Лазарев, театр АРТиШОК, Алматы, 2020), можно явно наблюдать такие колебания. Здесь, язык телодвижений (Г. Габбасова) формируется формальным отношением к телу, «которое можно перемещать или манипулировать» и телом (А. Лазарев), которое «знаменует личное присутствие индивида и выражает его причастность к обществу через культурные и насаждаемые другой культурой образы и установки» [110, 41]. Перформанс «Убей меня. Это я» – сочетание танцевальной импровизации, театральных приемов, пластики языка тела и текста румынского поэта Р. Драгинческу. Как для автора текста Родики Драгинческу, прожившей более 20 лет за пределами своей родины – Румынии, так и для Андрея Лазарева, который читает текст в перформансе, прожившего более 20 лет в Германии, но родившегося в Казахстане, слово «родина» значит многое. Перформативными речевыми актами Андрей Лазарев транслировал историю идентификации себя в обществе, поиски корней своего собственного Я, а в процессе рождения слова перформер пластического направления Гульмира Габбасова обостряла движениями контекст высказывания, дополняя своими пластическими отсылками. Зрителю вскрывались новые способы осмысления тела с изъянами, «уязвимого и разрушенного». При этом состояние отчуждения Гульмиры Габбасовой можно расшифровать как выключение из контекста или переключение на другое эмоциональное состояние. Иначе, использование различных танцевальных техник создавало ее тело, а она была наблюдателем за изменением своего физического состояния. Пластические символы помогали телу откликаться на признание в любви Андрея Лазарева, однако взгляд вопрошал: «тогда почему в твоих словах так много песка»? Таким образом, перформативность языка тела на этом примере основана на способе

«погружения в тело и отчуждения за его пределами».

Тело современника несет откровенность через репрезентации различных образов и категорий, однако для реципиента важно понимание сопричастности к происходящему на сцене, потому как отождествление тела в перформативном пространстве и своего тела происходит на бессознательном трансцендентном уровне.

В работе режиссера Е. Пен по мистической драме Ж. Солтиевой «Мотылек» (ГРАКТ, Алматы, 2024) соответствие наблюдаемого тела и смотрящего дает возможность визуального опыта, который впоследствии может быть использован в реальной жизни. Наблюдая, как кропотливо перформеры ищут свое телесное существование, пытаются сделать в своей органике, присвоить телесный текст, прожить и ощутить в своем теле – во всем этом видится активный интерес исполнителей к телу в движении. Телодвиженческие фразировки, акты события, выполнения задач при помощи движений, положения тела в пространстве, его изменчивость и реакция, случайно найденные движения рождаются в импровизационном процессе актера-перформера, готового к новым открытиям и телесным «неудобствам». Совершая маленькое движение, актеры, словно ищут оправдание в своем теле тому или иному событию. Спектакль можно охарактеризовать, подобно кругам на воде. С каждым кругом ты подбираешься к источнику этих процессов, до причин, на которые рефлексировать персонажи «Мотылька». От начала и до финала ты начинаешь осознавать, что каждый герой не пытается бороться со своим внутренним темным существом, а лишь находится в его власти. Подчиняется ему, обманывается и блуждает, следует инстинктам и словно мотылек, вновь летит на манящий холодный свет. Остается много вопросов к самому себе, смотря на медленно плывущие и мерцающие тела, стирающиеся контуры тел за многоплановыми кулисами и на телесные движения, основанные на поиске существования в современном обществе, находишься в поисках ответов на личную рефлексия. Таким образом, отождествляя себя с телом перформера, все переживания или опыты, зритель переживает, наблюдая за реальным телом, которое, в свою очередь, несет культуру рефлексии художника, либо являть нам феноменальное тело с его историческими и экзистенциальными различиями.

Физическая откровенность

Помимо структуры интертекстуальности в драматическом спектакле имеет важность процесс слипания актера и его ампула. Режиссерский подход в создании образа постановщик разделяет с исполнителем, иначе говоря, актер проецирует свою роль и обнаруживает ее через язык тела и через звук, идет дальше в хаос, организованный на бесчисленных слоях семантического смысла» [142, 196]. Границы между персонажем и актером стерты в работе «Семь Лун» (2010) режиссера В. Панкова представителя направления soundDrama. Суфийская притча о славе и свободе власти, гордыни, которая способна все разрушить, находится на пересечении двух культур – Востока и Запада. В пластическом языке преобладают восточные мотивы, синтезируемые с европейским перформативным жестом. Сквозь полотно древних восточных музыкальных аспектов и пластических переплетений тел проглядывает тело

современника, «подчеркивая собственное участие. Его нельзя отделить от жизни, культуры, общества, в котором он постоянно размышляет и исследует» [143, 250]. Мы сталкиваемся с теми же проблемами социального характера и человеческими пороками из прошлого, актуальными остаются многие вопросы в отношении завышенных желаний и несбывшихся мечт. Б. Гафуров в роли Бахрама, одетый в классический строгий костюм, символично надевает тюрбан на голову, именуя себя Первым и Великим. Впоследствии, наблюдается разрушительная сила власти и гордыни, ревности и всесилья, трансформирующейся в настоящую паранойю для героя Б. Гафурова. Он, в репризных движениях и перформативных жестах, заключенных в восточную орнаментику, репрезентирует пластическое иносказание тела: страдающего от пороков, предчувствующего разрушение и освобождающегося в смерти.

Перформеры Я. Фабра всегда готовы идти до последнего. В его спектаклях наблюдается вызов режиссера обществу – своими провокациями, он заставляет задуматься человечество, обратить внимание на вещи, которые происходят в реальности. Тело, которое постоянно трансформируется, выходит за пределы физических и эмоциональных возможностей. Пластический язык тела способствует раскрытию физиологических особенностей, уязвимости, силы и слабости, что вкуче составляет телесно-духовную красоту. При этом, напряжение достигается за счет испытания над телом, увечий и кровопусканием. Как в случае с работой «Мои движения одиноки, как бездомные псы» (2002), когда через достижения физической откровенности перформеров снимается психологическая броня, а с помощью пластического языка, выставляется напоказ сокровенное, являя бесстыдное, тем самым достигая обратного эффекта – впечатление *ранимости* тела.

Существование в спектакле требует физического расслабления, в котором актер, способный мыслить своим телом, выполняет то, что необходимо. Напряжение, напротив, сковывает и искажает красоту тела, мешает способности концентрироваться и фантазировать. При этом тело актера принадлежит не только актеру-образу, но также и актеру-творцу: «ибо каждое движение тела не только выражает тот или иной момент из жизни образа, но подчиняется также и целому ряду требований в плане сценического мастерства: каждое движение тела актера должно быть четким, пластичным, ритмичным, сценичным, предельно выразительным – все эти требования выполняет не тело образа, а тело актера-мастера» [144, 20]. При этом психика актера и его тело составляют не только носителя творчества, но и его материал.

Следование такого рода способам репрезентации пластического языка, необходимо в воспитании актера-перформера, нового зрителя для развития перформативного театра в Казахстане. Казахстанское современное драматическое искусство обращается к практикам перформативного театра, становится лабораторией, где стираются границы между дисциплинами. Синтез «разноликих и разноприродных частей» в аспекте драматического представления притягивает разнообразием и многослойностью различных текстов, и их отношениями [145, 247]. Проанализированные выше спектакли перформативного театра и современные постановки в Казахстане показали, что

тело не выступает в качестве просто абстрактного явления, обнуленного и чистого высказывания, скорее оно и есть драматургия, «территория исследования» содержание, которое одновременно вписано и исполнено. По мнению Е. Баженовой, тело, в котором мы существуем, становится родным и одновременно «чужим неизведанным для его обладателя» [9, 6], когда его способности, движения и воплощение на сцене представляются интересным способом «сорвать с мастерской священный покров и полностью обнажить процесс работы» [56, 121]. Тело в пространстве современного перформанса по праву занимает статус первоосновы сценического языка.

Акты миграции от артефакта к событию в перформативных спектаклях можно наблюдать в работах режиссеров Ф. Молдагали, Д. Жумабаевой, Б. Абдуразакова, К. Пен, Я. Макарецвой, А. Омирбекулы и др. Однако база для подготовки перформеров недостаточно актуализирована в Казахстане. Если говорить о необходимости включиться в орбиту перформативного движения, то путь один: перенимать опыт европейского и российского театра и соединять его с казахстанским контекстом. Воспитание актера современности, который уделяет особое внимание телесным практикам, замечает и анализирует свою работу в перформативном пространстве, активно принимает участие не только в актерских, но и художественных практиках являются необходимой частью создания базы перформативного театра в Казахстане.

Анализ спектаклей режиссеров современного театра, рассмотренных в настоящем подразделе, помог в обозначении наиболее эффективных способов репрезентации актером-перформером пластического языка в драматическом искусстве.

Таблица 2 – Дискурс актера-перформера

ДИСКУРС АКТЕРА	ХАРАКТЕРИСТИКИ	ПРОАНАЛИЗИРОВАННЫЕ РАБОТЫ
1. ТЕЛО ХУДОЖНИКА	С ПОМОЩЬЮ СВОЕГО ТЕЛА ПЕРФОРМЕР ПРОЖИВАЕТ МОМЕНТ «ЗДЕСЬ И СЕЙЧАС», В ПРОСТРАНСТВЕ «ЖИВОГО ИСКУССТВА», ПРИЗЫВАЯ И, ОТКРОВЕННО ГОВОРЯ, О САМОРАЗРУШЕНИИ, ОБ ОТМЕНЕ ЗАКОНА В САМОМ СЕБЕ	Д. ЖУМАБАЕВА «ПРЕВРАЩЕНИЕ» (КАЗАХСКИЙ ДРАМАТИЧЕСКИЙ ТЕАТР ИМЕНИ Н. ЖАНТУРИНА, АКТАУ, 2023) ПО ОДНОИМЕННОМУ РОМАНУ Ф. КАФКИ Я. МАКАРЦЕВА «ПУТЬ КОМЕТ» (ТЕАТР «FREEDA», АЛМАТЫ, 2023) ПО МОТИВАМ ЖИЗНЕННОГО ПУТИ М. ЦВЕТАЕВОЙ
2. ИНДИВИДУАЛЬНОСТЬ ПЛАСТИЧЕСКОГО СУЩЕСТВОВАНИЯ	ИНДИВИДУАЛЬНОСТЬ МЕДИУМА, ГОВОРЯЩЕГО ЯЗЫКОМ ТЕЛА, ИГРАЕТ НЕ МЕНЕЕ ЗНАЧИМУЮ РОЛЬ В ОСМЫСЛЕНИИ ТЕКСТА ПЕРФОРМАТИВНОГО СОБЫТИЯ	Р. УИЛСОН «СМЕРТЬ, РАЗРУШЕНИЕ И ДЕТРОЙТ II» (1987) У. КАРЫПБАЕВ «БОРАНДЫ БЕКЕТ» (КАЗАХСКИЙ ДРАМАТИЧЕСКИЙ ТЕАТР ИМЕНИ А. МАМБЕТОВА, АСТАНА, 2022) ПО РОМАНУ Ш. АЙТМАТОВА «И ДОЛЬШЕ ВЕКА ДЛИТСЯ ДЕНЬ».
3. СПЕЦИФИЧНОСТЬ	ТЕЛО, ОБЛАДАЯ ОПРЕДЕЛЕННЫМИ ФИЗИЧЕСКИМИ ОСОБЕННОСТЯМИ, СТРОЕНИЯ И БИОМЕТРИИ, РАЗГОВАРИВАЕТ ИНАЧЕ, ЧЕМ ДРУГИЕ ТЕЛА	Р. УИЛСОН «СОНЕТЫ ШЕКСПИРА» (2009) Я. ФАБР «ГОРА ОЛИМП» (2015) Р. КАСТЕЛЛУЧИ «ЮЛИЙ ЦЕЗАРЬ» (1997) «СТРАСТИ ПО МАТФЕЮ» (2016) А. ЦОЙ «РАССЕКАЯ ВОЛНЫ» (КАЗАХСКИЙ ДРАМАТИЧЕСКИЙ ТЕАТР ИМЕНИ С. МУКАНОВА, ПЕТРОПАВЛОВСК, 2024) Д. ЖУМАБАЕВА «ФЕДРА» (КОСТАНАЙСКИЙ РУССКИЙ ДРАМАТИЧЕСКИЙ ТЕАТР, 2020)
4. ГЕНДЕР	ТЕАТР СОВРЕМЕННОГО ПОРЯДКА, КОТОРЫЙ НЕ ПРОСТО «ВПИТЫВАЕТ В СЕБЯ, ПРИСВАИВАЕТ, ИСПОЛЬЗУЕТ ВСЕ ДРУГИЕ ВИДЫ ИСКУССТВА, БУДЬ ТО ИСКУССТВА «СТАРЫЕ» ИЛИ «НОВЫЕ», НО И, КОМПИЛИРУЯ ИМИ, СОЗДАЕТ НОВЫЕ ТВОРЕНИЯ»	Р. КАСТЕЛЛУЧИ «ЛЕБЕДИНАЯ ПЕСНЯ D744» (2019) Т. ИМАМУТДИНОВ «АЛИФ» (2021) А. ЦОЙ «ПОД ВОЛНОЙ» (АЛМАТЫ, 2021) ПРОЕКТ «COLLABORATION»
5. НАРРАТИВ, ДИСКУРС И ИМПРОВИЗАЦИОННОСТЬ	НАРРАТИВ ПОМОГАЕТ УДЕЛЯТЬ ОСОБОЕ ВНИМАНИЕ СВОЕМУ ТЕЛУ И ПЛАСТИЧЕСКИМ ДВИЖЕНИЯМ, ИСПОЛНЕНИЮ, КОТОРЫЕ ОНО ОСУЩЕСТВЛЯЕТ В МОМЕНТ ПЕРФОРМАНСА ДИСКУРС ОТНОСИТСЯ К ПОНЯТИЮ, КОТОРОЕ СТАВИТ СВОЕЙ ЦЕЛЬЮ — КОММУНИКАЦИЮ СО ЗРИТЕЛЕМ ИМПРОВИЗАЦИОННОСТЬ ТЕЛА ПРАКТИКУЕТСЯ В РЕПЕТИЦИОННОЙ РАБОТЕ, ПОСТАНОВОЧНОЙ ИЛИ АКТЕРСКИХ КЛАССАХ. ЕГО МОЖНО НАЗВАТЬ ОДНИМ ИЗ УНИВЕРСАЛЬНЫХ, ОПЕРАТИВНЫХ И ДОСТУПНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ	Д. ЖУМАБАЕВА «ФЕДРА» В КОСТАНАЙСКОМ РУССКОМ ДРАМАТИЧЕСКОМ ТЕАТРЕ (2020) Т. ЯНЕЖИЧ «ЧЕЛОВЕК» ПО В. ФРАНКЛУ «СКАЖИ ЖИЗНИ «ДА»: ЗАПИСКИ ПСИХОЛОГА, ПЕРЕЖИВШЕГО КОНЦЛАГЕРЬ» (2015) М. ОМАРОВА «ШАНЕЛЬ 5» (КАЗАХСКИЙ ДРАМАТИЧЕСКИЙ ТЕАТР ИМ. Н. БЕКЕЖАНОВА, КЫЗЫЛОРДА, 2024) Д. ЖУМАБАЕВА «АЗ И Я» (РЕСПУБЛИКАНСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ АКАДЕМИЧЕСКИЙ ГРАКТ, АЛМАТЫ, 2022)
6. ТЕЛО СОВРЕМЕННОКА	ИДЕНТИФИКАТОР СУЩЕСТВОВАНИЯ ВО ВРЕМЕНИ И ПРИНАДЛЕЖНОСТИ К ОПРЕДЕЛЕННОЙ КУЛЬТУРЕ	ГАББАСОВА Г., А. ЛАЗАРЕВ «УБЕЙ МЕНЯ. ЭТО Я» ТЕАТР АРТИШОК, АЛМАТЫ, 2020) Е. ПЕН «МОТЫЛЕК» ПО МИСТИЧЕСКОЙ ДРАМЕ Ж. СОЛТИЕВОЙ (РЕСПУБЛИКАНСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ АКАДЕМИЧЕСКИЙ ГРАКТ, АЛМАТЫ, 2024)
7. ФИЗИЧЕСКАЯ ОТКРОВЕННОСТЬ	ТЕЛО, КОТОРОЕ ПОСТОЯННО ТРАНСФОРМИРУЕТСЯ, ВЫХОДИТ ЗА ПРЕДЕЛЫ ФИЗИЧЕСКИХ И ЭМОЦИОНАЛЬНЫХ ВОЗМОЖНОСТЕЙ	В. ПАНКОВ «СЕМЬ ЛУН» (2010) Я. ФАБР «МОИ ДВИЖЕНИЯ ОДИНОКИ, КАК БЕЗДОМНЫЕ ПСЫ» (2002)

2.3 Взаимодействие пространственно-временных и звукообразных категорий в композиции пластической драматургии в Казахстане

Для того, чтобы дать более четкое определение природы конструирования перформативности пластического языка в драматических театрах Казахстана, необходимо понимать, что есть множественные измерения, в которых разворачиваются перформативные действия и их интенсивность воздействия всегда варьируется. Одной из причин может стать пространственная близость между спектаклем и аудиторией, а также манипуляции со светом, цветом и звуком.

Обратимся к исследованиям доктора философии в области визуальных искусств университета Мельбурн Ч. Коон, которая занимается изучением физической выносливости тела в перформативных действиях, где пространственные и телесные стратегии во взаимосвязи усиливаются, благодаря разворачиванию перформативной структуры во времени. Основываясь на работах перформативного характера, она утверждает, что исполнение крайне сложных физических движений в течение длительного времени помогают раскрывать значимость самого пространства. С феноменологической точки зрения ее утверждения по поводу этого, может объяснить позиция С. Ахмед о том, что «пространства не являются внешними по отношению к телам; напротив, пространства подобны второй коже, которая раскрывается в складках тела», поскольку кожа, которая, кажется, содержит тело, также создает впечатление атмосферы; просто подумайте о гусиной коже, бугорки, текстуры на поверхности кожи» [146].

Процесс раскрытия пространства обозначает время самого перформанса. Более того, временные рамки одного спектакля могут охватывать более широкий исторический и культурный контекст. Театр отражает, преломляет время и является зеркалом ценностей. Тело и его пластический язык будет рассмотрен в его взаимодействии со временем представления, а также его способы конструирования времени перформанса. Изучая способы, с помощью которых театральный опыт формирует наше представление о времени в целом, мы можем более тщательно исследовать роль перформативности пластического языка в спектакле. Таким образом, результат исследования через взаимодействие временных процессов и тела в сценическом перформансе будет служить представлением о непреходящей актуальности театральной формы современности.

Неразрывная связь между телом, временем и пространством подчеркивает значимость пластических движений в перформансе. Если считать тело, точнее воплощение его пластического языка в театральном перформансе, точкой отсчета, то это то, с чего разворачивается сценический мир. При этом формирование тела зависит от окружения. В связи с этим, в дальнейшем тело и пластический язык театральном перформансе будут рассмотрены через аспект взаимосвязи времени и пространства.

Телесная маркировка времени в спектакле

Время в формировании театрального опыта играет фундаментальную роль. Перформанс, как темпоральный вид искусства разворачивается на глазах у зрителей, в режиме реального времени. При этом время в пространстве театрального перформанса становится податливым, может быть искажено, им легко можно манипулировать. Такие приемы позволяют режиссерам и перформерам исследовать «сложные темы памяти, восприятия и человеческого опыта, приглашая зрителей задуматься о течении времени и его влиянии на отдельных людей и общество» [147]. Если перформанс, представляется процессом, происходящим в моменте здесь и сейчас, иначе процессом в реальном времени, непрерывного действия, то все компоненты перформативного события также существуют в потоке этого действия. Кроме того, они способствуют постоянности процесса, влияют на временные категории перформанса.

Если мы рассмотрим перформанс через пластический язык, то можно обозначить, что движения, формирующие его, также включаются в процесс «замедления и ускорения времени». Эта мысль основана на учениях исследователей физиологии движения (М. Фельденкрайзер, В. Ламб, Л. Гольдфабр), которые берут за основу исследования Р. Лабана. М. Фельденкрайзер (1980), утверждает, что «почти все движения являются текучими, на самом деле, почти все они связаны» [148, 227]. Аналогичной мыслью о движении делится В. Ламб (2012), он разрабатывает свою терминологию и обозначает движение «как процесс изменения, а не как серию фиксированных точек, концептуально или физически» [149]. Л. Гольдфабр (2014) подходит к главной мысли движения: оно не начинается или останавливается, оно замедляется или ускоряется. Следуя такому определению, перформативность пластического языка может быть достигнута концепцией непрерывного временного потока, который видоизменяется, замедляется или ускоряется. К тому же связность и непрерывность движений, включенных в структуру пластического языка, помогают ему манипулировать временем.

В практике постдраматического театра, который свободен от условностей, способы искажения времени становятся актуальными, когда само время превращается в объект эстетического переживания. Таким образом, создается эстетика длительности. Например, в спектакле-провокации, Ю. Бутусова «Бег» (2022), где режиссер устраивает четырехчасовой забег по восьми снам, с легким налетом ночного кошмара, наблюдается такая эстетика длительности. Время становится одним из невидимых героев на сцене, когда панический бег к призрачной свободе под его воздействием превращается в тараканье бегство от самого себя.

Серафима, сидя на стуле, словно на допросе, трясется от лихорадочного тифозного жара. Время лязгает в постоянном беге слева направо персонажей с выбеленными лицами. Оно проносится мимо Серафимы, не давая ей уснуть, словно нить, пронизывающая весь спектакль, время, становится вершителем судеб и, в конечном счете, показателем безнадежности. Бег вперед и бег задом назад усиливает ощущение отматывания пленки назад, однако, как и в прошлом

состоянии Серафимы, так и в настоящем и будущем, наблюдается ее неотступная лихорадка, как напоминание грядущей и страшной судьбы. Появление Корзухина из ложи, как из ада, бег с пластиковыми стаканчиками и тряска Серафимы, которая затягивает и погружает в состояние ожидания неминуемой гибели. Все элементы фантасмагории Ю. Бутусова подвержены репризности, что напоминает о том, что проходящее время превращается в непрерывное настоящее. Эстетика повторения, ранее использованная для конструирования смысла, в современном театре чаще используется для разрушения формы.

Формы многократных повторений словно лишают действие логики, смысла и определенности, а в совокупности все события теряют смысл. Однако этот изобразительный прием помогает настраивать зрителя на процесс наблюдения, когда он пытается найти различия и увидеть особенности репризного момента. Аудитория осознает то, что смотрит. Таким образом, репризность движений во временном промежутке представления служит эффективным способом вернуть, повторить и развить время. В спектакле режиссера Д. Жумабаевой «Кыз Жибек» (театр им. А. Мамбетова, Астана, 2020) сцена рождения Тулегена и сцена рождения Сансызбая связаны репризностью пластических движений героя, что позволяет наблюдать соединение двух временных процессов.

В сцене рождения Тулегена пластические движения на качели напоминают состояние зародыша в материнском чреве: резкие перекаты и смена поз, выбросы ног и рук вверх, перегибы в спине метафорически репрезентируют рождение огня. Из состояния зародыша-искры, он обретает силу и, уже стоя на ногах, Тулеген начинает движениями рук непрерывно рисовать сакральный круг, повторяя и увеличивая темп исполнения движения, представляя борьбу энергий и единство противоположностей. Таким образом, подчеркивается характер и необычность главного героя, который искрометен в принятии решений, непреклонен в желаниях и решителен в действиях. Сансызбай, по литературному источнику, очень похож на Тулегена, именно поэтому, обе роли исполняются одним актером. В данной сцене также наблюдается репризность движений тела, что были исполнены ранее. Однако стоит отметить, что не столько внутреннее понятие разнородности характеров являлось отличием, сколько отношение к другому состоянию, к иному двигателю актерских действий. Поэтому и пластический язык, и внешнее визуальное проявление пластического языка перформера-актера представлялось различным. Эстетика созерцания образа дает возможность проанализировать повторение пластических тем и мотивов тела, которые были представлены в сцене ранее. Позволяет соединить в памяти два временных процесса, отметить в них общий пластический мотив. Это всегда новый опыт, наблюдая за которым, становится ясно, что в увиденном ранее, обнаруживается что-то новое.

Уделяя внимание различиям и сходствам, зритель начинает остро осознавать то, на что смотрит. В свою очередь, перформеру это помогает через тело зафиксировать в памяти зрителя уникальные временные моменты, образуя связующие нити, сплетающие смыслы спектакля в единую сеть. Режиссер же решает, какие моменты спектакля необходимо пристально рассмотреть, а какие подвержены временному коллапсу. Способ расширения и сжатия времени в

спектакле может акцентировать тело, в частности его пластический язык.

Обладая физической и чувственной реальностью, время представления имеет свой особый ритм. *Переживаемое* время при наблюдении за театральным перформансом, иначе, кантовское «я во времени» сплетает единство опыта, внутреннее ощущение, согласно временному порядку, категоризирует согласованность конфликтов, необходимых смотрящему для ориентации на переживания, разворачивающиеся на сцене. Это новый центр эстетики, где время может быть освобождено и где возможны новые формы драматургии времени – коллапс, ускорение, приостановка и др. Например, в спектакле режиссера Я. Макаревой «Фрида» (театр пластической драматургии «FreeDa», Алматы, 2015) время *контролируется* при помощи пластического действия. Разнообразные телесные коннотации разворачиваются в повествовании многочисленных операций, осуществленных после трамвайной катастрофы, пережитой испанской художницей. Взятые за основу символы из картин художницы словно оживают и начинают свое пластическое повествование. Знаки не просто мигрируют из одного состояния в другое, они пластически сливаются в едином потоке. Зрителю предлагается возможность наблюдать за рождением картин, которые рождаются изнутри выразительного тела. Пластические символы, словно объединяют мучительное время, проведенное художницей в больнице, ее «жизнь в спирту». Знаменитые картины раннего периода Фриды, становятся понятными, они изобилуют различными пластическими знаками: (вены, раскроенный торс, наблюдение за собой со стороны, невозможность свободного дыхания, обезьяны и птицы, как проводники в другой мир, яркие краски «Две Фриды»). Помимо этого, в пластическом воплощении они сокращают временную дистанцию, указывая вовнутрь незримого, отчаянных и полных боли мыслей, раскрывая пластически образ художницы. Ритуальный танец с палитрой красок на стуле, вырисовывает время, период создания картины, где прожит каждый мазок, каждый цвет и запах красок. Остается один глаз, наблюдающий сквозь дырку для большого пальца в палитре. Этот момент соединяет художницу с современным зрителем, вопрошая и свидетельствуя о ценности прожитых моментов и степени интенсивности красок жизни в период написания картины. Опыт, получаемый при наблюдении за пластическим языком, помогает зрителю испытать телесную эмпатию, прожить вместе с перформерами на сцене реальность, примерить на себя то же физическое и эмоциональное состояние, настроиться на пластический язык тела исполнителя. Таким образом, достигнутая коммуникация, способствует уникальности полученного сценического опыта, которая, словно перемещает зрителей и перформеров в едином временном потоке. Без фиксаций и остановок, через телесно-ориентированное сотрудничество со зрителем, все устремляется в непрерывность действия. Также стоит отметить, что данная транспортировка, ускорение времени позволяет зрителям одновременно и находиться в реальности и быть погруженными в период раннего творчества Фриды Кало.

В спектакле «Чайка. Форте и пианиссимо» реж. Кан Тхе Сик (ГРАКТ, Алматы, 2021) *временные скачки* в драматическом действии достигаются путем перформативности пластического языка. Здесь хронологическое и

драматическое время совпадают внутри актов, представляя собой по длительности месяцы и года.

В сцене между третьим и четвертым актом, наблюдая за пластическими перформативами героев в воде, меняется все в отношении к друг другу. Пластика тела и расположение перформеров по диагоналям сцены друг от друга свидетельствуют о времени, которое невозможно преодолеть. Между ними время, олицетворяемое безобразными движениями группы перформеров в воде, искажено и необратимо. Отношения Маши и Треплева, в начале спектакля ясно обрисованы пластическими актами, в которых активные, страстные и дуэтные движения репрезентируют безответную любовь, где Маша отчаянно, без попытки скрыть свои чувства вызывает к чувствам Кости. Однако, транспортируясь во времени к четвертому акту, перформативы тела Маши по отношению к Косте становятся репризными, но менее динамичными и лишены напористости, словно угасающая свеча на ветру. Каждый герой, проходя через группу активно двигающихся тел по центру, меняется в своей пластике. Например, Тригорин от расправленных плечей и неторопливой поступи приходит к медленности шага и опущенной голове, которая болтается при каждом движении; Нина от легкого бега и кружений с раскинутыми руками к синкопированному шагу и невозможности совершить разворот тела, потому как руки словно пришиты к подолу платья, а Треплев и Дорн будто обмениваются телами молодого и старика, уделяя особое внимание движению корпуса и шеи. Зрителю представлена возможность наблюдать одни и те же пластические перформативы героев в разных состояниях и во временных срезах спектакля. Все изменения героев в пластике достигаются путем перекрестного хода через группу массово двигающихся актеров, пластические акты которых, репризно, набирая обороты и темп, становятся маятником уходящего времени. Внутри одной сцены можно наблюдать способ сжатия хронологического времени до размеров драматического. Таким образом, режиссер концентрирует внимание зрителя сначала на последовательности действия, которая постепенно разворачивается на сцене, затем временными скачками он модулирует время: стимулируя его. Чтобы усилить впечатления от увиденного, режиссер, решает путем пластической сцены и индивидуальных пластических перформативов героев, создает иллюзию реального времени.

В работе режиссера Г. Балпеисовой «Улпан» (ТЮЗ имени Г. Мусрепова, 2024) образ матери-оленихи представлен повторяющейся проходкой героини, как вечное напоминание о высших духовных силах. Шаг нарочито замедлен. Такой прием, характерный для японской техники театра «Но», когда реальное время замедленно и долго длится, создавая ощущение безвременья. Наблюдая за бытовыми актами, которые разворачиваются в параллель движению перформера, режиссер словно указывает нам на незначительность и бессмысленность всего происходящего. Медленная поступь актрисы и присутствие ее реального тела в разрезе обыденной жизни в казахском ауле без вмешательства в развитие событий словно несет «свой крест», становясь наблюдателем наравне со зрителем.

Не менее важным является скорость воплощения пластического языка во

времени перформанса. Согласимся с мнением, Р. Лабана о важном факторе, который стоит учитывать при создании и наблюдении за движением. Главным преимуществом и определяющим положением он считал не то, насколько было движение медленным или быстрым по скорости, а то, насколько «медленным или быстрым оно было по сравнению с другими движениями вокруг него, будь то части одного и того же тела или разных объектов» [150, 34]. Таким образом, движение пластического тела мы можем назвать быстрым или устойчивым не в абсолютном смысле, а в сравнении с его окружением. Например, в спектакле-перформансе «Сто лет одиночества» реж. А. Болкунов (театр АРТиШОК, Алматы, 2021) можно усмотреть такие акты. Ноги перформеров перевязаны ленточкой, длины ленты хватает лишь на небольшой шаг: актеры семенят ногами, что позволяет им подчеркивать характер ходьбы детей, которые только начинают ходить. В сочетании с легкими подпрыгиваниями, бег становится неуклюжим. Если рассматривать их пластическое движение в сравнении с существующим режимом спектакля, то данный бег усиливает смену событий. Словно новая волна рождаемости утверждает о течении жизни, круговороте смертей и рождений, цикличности всего движения мира в семье Буэндия. Стоит упомянуть, что само время является главным героем магического реализма романа Г. Маркеса. Оно словно рок судьбы, которое проникает через все семь поколений Буэндия, которые ищут любви, но сталкиваются с забвением и невозможностью убежать от прошлого.

Зритель, находясь во власти непрерывности времени, изолируется от внешнего мира. Используя телесные маркировки времени в спектакле, постдраматический театр словно растворяет время, освобождая его от драматических чар, подводя к реально прожитому времени. Прежде всего, это достигается путем ускорения темпа, скорости исполнения или репризности движения, чтобы больше полагаться на одновременность, переkreщивая различные ритмы представления. Формируя новые режимы зрительского сознания, режиссеры зачастую производят свои спектакли в обстоятельствах напряжения. Например, режиссер перформативного театра Р. Уилсон придумал представления, которые длились всю ночь, или Я. Фабр, перформансы которого продолжались почти пять дней без аншлага и перерывов, а его перформеры спали и сменяли друг друга прямо на сцене. В таких обстоятельствах разум наблюдающего начинает предвосхищать события и результаты, затем напряжение перерастает в рассеивание этой концентрированной зрительской работы, заставляя уставать. При этом сознание колеблется между бодрствованием и полусонным состоянием, что может стать хорошей базой для смены ритмической основы спектакля и его звуковой динамики.

Сценическое пространство перформанса и репрезентация пластического языка

Пространство, в отличие от звукового аспекта и пластического эквивалента до современных характеристик не могло существовать отдельно, быть автономным, потому создавалось всевозможными театральными способами выразительности, в частности пластическими практиками тела. Диапазон способов, с которыми работает пространство – от практического расположения

аудитории и дизайна театральной зоны до способности пространства и самой театральной архитектуры выполнять свои функции. От того, как организовано пространство, как расположены предметы, зависят движения актеров, амплитуда их движений, количество перформативных тел, взаимодействующих в этой зоне.

Не можем не согласиться с мантрой современного архитектора Б. Чуми, что «нет пространства без события» [151, 39]. Построенное и воображаемое «эвентуальное» пространство спектакля можно рассматривать, как «воплощенный опыт и развивающееся во времени событие, где сама сконструированная среда (сценография, архитектура) воспринимается не как статичный объект, а как изменчивый пространственный субъект» [152, 82]. Само понятие «эвентуальное пространство» возникло в результате пространственно-временных революций в сфере искусства, научной среде и коммуникаций XX века. Как следствие, статичность пространства и времени сменилась «динамичной темпорализацией», подчеркивающей движение, относительность и длительность [152, 83].

Действительно, современное понятие «пространство» в сценических событиях ассоциируется с понятием «перформативная среда», следовательно, сущность пространства приобретает самостоятельное значение в структуре формирования единого образа спектакля. Однако, благодаря событию, действиям актеров, их пластике пространство становится активным и действующим компонентом в контексте визуальной драматургии. Движение, обладающее особой драматургией, преобразовывает пространство и его восприятие через эмоциональную и физическую связь реципиента и исполнителя пластических образов. Само по себе сценическое пространство – это есть опыт, а тело в этом пространстве подвергается испытаниям, где взаимодействие физических возможностей и эмоциональных сил создает художественные метафоры. Сами актеры при помощи пластики организуют «собственный образ реального тела, занимают особую позицию по осмыслению телесности» [153, 150]. Иначе, взаимодействие телесных коннотаций и пространства, в котором разворачивается действие, рассматривает М. Сэтха через анализ работ Н. Манн (1996). Пространство приравнивается понятиям «основа действия» или «телесно-чувственное поле», в котором тело, «задуманное как дополнительно движущееся пространственное поле, занимает свое собственное место в мире» [154, 14].

В работе Д. Жумабаевой «Федра» (Костанайский русский драматический театр, 2020) сценография выступает автономным героем представления, а во взаимодействии с пластикой актеров раскрывается в различных аспектах, усиливая и способствуя развитию драматического действия. Высокие деревянные палки в диагонально-параллельном устремлении вверх левого угла сцены, будто пронзают ее и, статично существуя на сцене, неодинаково звучат в разных эпизодах. Интересно, как эти балки преобразовываются в действиях. Герои, очутившись по мизансцене напротив них, создают одинокое противостояние неподвластным силам, ощущается нагнетающее усиленное действие со стороны монументальных колонн. Иначе, представляются балки в параллельном соприкосновении, если двигаться вдоль них, аллегорически указывая на

недостижимость конечной точки, неизбежности трагедии. Они, как символы жизни и развития действия, служат усилением конфликтных ситуаций, мешая прямолинейному перемещению героев по сцене. С помощью этих колонн, режиссером нарочито перекрыто пространство открытого существования героев на сцене – зритель будто наблюдает за представлением в режиме реального времени. Конфликт на сцене достигается разобраным фортепиано, расположенным на авансцене. Всеобщему обозрению представляется внутренность инструмента, с натянутыми струнами, символично отождествляясь и подчеркивая обнаженность чувств героев, их обострение и хрупкость. Может быть поэтому, лишь рядом с музыкальным инструментом герои часто уединяются в своих мыслях [155, 164]. Федру постоянно тянет к фортепиано, словно здесь она находит отдушину, словно здесь ее рассудок вторит чувствам. Актеры в медицинских масках и с зонтами медленно двигаются под дождем. Их рапидные движения определяют иное временное пространство, параллельно которому существует Федра. Словно защищаясь от нее зонтами, они разбегаются, лишь только она пытается прорваться в их среду. Бесформенный по своей природе дождь в своем проявлении уравнивается строгой архитектурной неподвижностью балок, несокрушимостью железных стульев и стола, создавая борьбу и единство противоположностей. Цепи, висящие над столом, метафорически отождествлены с застывшим дождем.

Здесь пространство, не как фон для спектакля, а как окружающая среда и неотъемлемая часть самого действия приобретает значимость для своих обитателей и пользователей. Сценография, выполняя функции визуальной драматургии в спектакле, в русле современной практики выступает как взаимосвязь пространства, объекта, материала, света и звука, ориентированная на взаимодействие тел. Особая форма театрального пространства становится не просто пустой областью, отработанной зоной и местом для тел, которые будут существовать, и наблюдаться внутри него [156, 158]. Кроме того, сценография лежит в основе всех творческих процессов исполнения. Например, в работе Е. Нурсултанова «Чайка» (ТЮЗ имени Г. Мусрепова, 2020) выбеленные огромные стены усадьбы Сориных, занимают все пространство сцены, пересекая его. Пустое убранство, каждой комнаты можно наблюдать сквозь большие окна – проходы: не нужно прилагать никаких усилий, чтобы заглянуть в самый потаенный уголок человеческой души. Можно согласиться с мнением П. Говарда, который сравнивает сценографию с «бесшовным синтезом пространства, текста, исследований, искусства, актеров, режиссеров и зрителей», что способствует поиску новых способов в познании. Пластические акты театральной постановки Треплева в самом начале то появляются, то исчезают в пространстве проходов белой конструкции. Зрителю предлагают догадываться, какое движение происходит за стенами, наблюдая только за рукой или другой частью тела, возникающей на мгновение в окне усадьбы. И, вдруг, появляется Нина, которая возвышается над стенами усадьбы, словно птица, которая расправила свои крылья-стены. Ее пластические перформативы создают картину полета и ее убежденность в своем актерском таланте. Они насыщены перегибами в корпусе, резкими поворотами головы и размашистыми движениями рук. Через

пару движений, ее тело словно повиснет на перекладине стены, а руки продолжают движения взмахов крыльев.

Сценография оказывает существенное влияние на динамические процессы, возникающие при просмотре спектакля, в котором актеры и зрители объединены временем и пространством. В основе исследовательских принципов сценографа Л. Э. Уилсон, исследующей как театральные пространства, так и найденные места для будущего исполнения можно заметить: «посмотрите по-новому на то, что здесь; свидетель поверхности вещей, а затем посмотрите еще раз, и вы увидите что-то более глубокое в этом месте и, возможно, о мире, о том, как мы его воспринимаем, о нашем месте в нем» [152, 81]. В сценическом событии спектакля «Кыз Жибек» реж. Д. Жумабаевой (2020) гипертрофированная модель качели «Алтыбакан» создает дополнительный уровень сценического пространства, где происходят самые яркие события (рождение Тулегена, первая встреча Кыз Жибек и Тулегена, дуэт любви, смерть и перерождение Тулегена). Словно висящая в космосе «*колыбель любви*», украшенная колокольчиками и яркими узорными лентами баскурами² с бахромой и кистями, первой предстает взору зрителей с открытием занавеса.

Обратимся к теории Р. Лабана, который говорит о том, что бесконечность человеческого движения в реальной жизни является «частью личной сферы, пространства в пределах собственной досягаемости, которое понимается как совокупность движений, доступных из любой данной позиции тела» [157, 151]. Также если следовать его теории, именно воплощенные физические действия в пространстве представляют собой вторичные проявления энергии в материи. Таким образом, актер или перформер приближается к фундаментальному аспекту пластического движения, интегрируя разум в тело, идею в физическую форму, а энергию в материю. Пластический язык представляет собой синтез между воплощением и тем, что находится вне тела – энергией. Таким образом, согласно Р. Лабану, телесные выразительные акты представляют собой «единство с полем энергий, которое двигает сама жизнь» [158, 157], единство с пространственной энергией.

Композиционно выстроенный элемент вносит определенный вклад в эволюцию театрального события и оказывает влияние как на самого исполнителя (где он двигается, во что одет), так и на то, как нужно понимать спектакль. Прием по вовлечению аудитории в «чувственный и интеллектуальный опыт, эмоциональный и рациональный» [158, 4] составляет одну из главных задач современного спектакля. Динамические символы, соотносимые с актерской пластикой, являются одними из важнейших компонентов в структуре современной визуальной драматургии. Символические формы, живое присутствие актера, как «чувственно данная моторно-симпатическая форма экспрессивности» [159, 42] и его телесность «обеспечивают способ конструирования смысла и утверждения индивидуальных и культурных ценностей» в сознании зрителя [94, 31]. В контексте пластического языка и сценографии преимущественным является сочетание визуального аспекта с

²«Баскур» (каз. яз «Басқұр») — «главная, головная».

вербальным опытом, которое испытывает зритель при наблюдении сложных физически-выразительных элементов в условиях организованного пространства. Дешифровка и «распознавание смыслов визуальных, эстетических и семиотических сигналов» спектакля определяют особенность пластических элементов при «чтении» [160, 146]. Здесь пространство драматического представления и его взаимоотношение с пластическим языком не могут игнорироваться зрителем в практике наблюдения, как «непрерывного процесса реагирования на другие физически присутствующие тела» [154, 194]. Коммуникативный контекст «архитектуры пространства, позиционируемый зрительским пространством и сценой или игровой площадкой», действиями исполнителей, их «говорящей» телесностью обуславливает восприятие и степень вовлеченности аудитории. Данный аспект диктует саму природу переживания, которую зрители будут испытывать во время выступления.

Иную функцию, используя инструмент репризности пластического языка, театр выполняет при маркировке пространства, в котором осуществляется сценическое представление. Движение, по мнению М. Квон (2004), текстуализирует пространство, в котором исполняется. Так, что, наблюдая этот опыт во время представления, мы следуем маршруту, карте, «фрагментарной последовательности событий и действий в пространстве, повествование о кочевниках, чей путь артикулируется прохождением художника» [161]. Исходя из данного исследовательского наблюдения, можно обозначить движение, как способ маркировать точки маршрута спектакля в сознании зрителя. Направляя его внимание на особенности пространства, где присутствие и отсутствие тела и движения влияют на место проведения, пластический язык тела способен текстуализировать сценическое пространство. В работе Я. Макаревой «FreeDa» (частный театр «FreeDA», 2018) танцующее тело в окружении четырех подвешенных вертикально вниз деревянных балок, создает ощущение подвижности и размытия границ лечебной комнаты, или сознания, в которых тонет и извивается физическое тело художницы. Уворачиваясь от качающихся балок, тело перформера словно сопротивляется нестабильности пространства. Вращения тела усиливаются в репризных фразах, движения становятся размытыми, а пластические паттерны лишь на мгновения фиксированы взаимодействием деревянных балок и положениями тела под ними. Здесь, специально созданное пространство внутри сцены питает воображение зрителя. Оно нестабильно. Паттерны телесного воплощения преобразовываются в пластические фразы, где зритель не только обращает внимание на движение самого тела, но переосмысливает само пространство спектакля. Таким образом, возникает сообщество или среда, где зритель получает необходимый опыт наблюдения.

К примеру, длинные узкие и высокие скамейки внутри сцены по краям, служащие как пристань для акына Ахана Серы и вороны, превращаются в загон для скакунов в спектакле «Кулагер» режиссера Ф. Молдагали (ТЮЗ им. Г. Мусрепова, 2020). Степенные шаги скакуна на фоне загона, являются аллегорией непокоренной внутренней свободы Кулагера в русле ограниченного пространства. Находясь внутри загона, Кулагер подчеркивает широту своих

стремлений и мечтаний. Его пластический язык, заключен в горделивой поступи и переливах подвижного позвоночника, в пластике сильного мужского тела, из репризности которого рождается широкое движение корпуса. Оно аутентично и своенравно. Пространство словно расширяется, его границы сливаются с очертаниями сцены.

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. В «Плаха» (Костанайский русский драматический театр, 2020) Д. Жумабаевой «скамейка – то место, которое объединяет людей в разговоре. Нужно присесть, чтобы поговорить, чтобы вскрыть человека в себе, чтобы просто задуматься» [162]. В сцене первой встречи Авдия с волками, актеры начинают перебегать по скамейкам, используя свистульки, перекидываются вещь мешками между собой, словно играя между собой. 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.

Исходя из вышеизложенного, взаимосвязь пластического языка и сценического пространства обуславливает единство, образность и целостность спектакля и играет определенную роль в развитии визуальной драматургии современных сценических перформансов. Набор театральных средств, передающих информацию и принципы их организации, обусловлены многоканальностью, пониманием и прочтением сценических высказываний и зависят напрямую от точности в выборе таких инструментов [121, 67]. Пространство современных драматических спектаклей становится не просто местом, сконструированным предметами, организованным объектами, зоной действия, выделенной акцентами, создающими определенное настроение, атмосферу действия, особый мир спектакля, но и одним из главных компонентов визуальной драматургии. Пространство преобразовывается, начинает «играть и говорить» при взаимодействии со звуковыми, материальными аспектами, действиями, в частности с актерской пластикой.

Важность сценических декораций определяется степенью, в которой зрительный зал или игровая площадка должны быть преобразованы для представления. Существуют четыре возможности, в любой из этих зон вносятся незначительные изменения или вообще не вносятся (как в Елизаветинском публичном театре):

- 1) игровая зона остается неизменной, в то время как зрительный зал

меняется (как при установке рядов кресел на городской площади)

2) игровая зона меняется, а зрительный зал остается неизменным (как в Елизаветинском публичном театре)

3) театральная авансцена, в которой она отделена от зрительного зала рамой или аркой)

4) преобразуются оба помещения (как в придворном театре эпохи Возрождения или некоторых современных театральных постановках).

Фиксированное игровое пространство часто имеет символическое значение. В Японии на сцене театра *Но* растут три сосны, символизирующие небо, Землю и человека, а на сцене театра *Кабуки* правая сторона более заметна, чем левая. В театрах елизаветинской эпохи люки использовались для обозначения перехода с Земли на небеса или в ад. Практика изменения визуального и физического оформления игрового пространства получила широкое распространение в Европе.

Формируя структуру визуальной драматургии каждый отдельный элемент, и пластика, и сценическое пространство, имея статусы важнейших, дополняют друг друга, обогащают театральное действие, выделяя, раскрываются, благодаря взаимодействию, создавая реальную действительность в конструировании определенных мыслей. Однако, для эффективного создания реальной жизни на сцене, театру предоставилась возможность выйти за ее пределы и найти новый виток развития.

Site-specific и телесные акты

Перформанс в условиях *site-specific* выступает способом современного культурного самовыражения. Связанное с переживанием и манипулированием пространством в различных масштабах и степенях сложности, представление в условиях сайт-специфик меняет смысл, практику и ощущение различных несценичных пространств. Различные приспособления, здания, другие люди и не люди, а также множество других возможностей вдохновляют художников и являются неотъемлемой частью представления. Мысль о свободном искусстве затронула в первую очередь локальную сторону изобразительности. Художники сняли границы, которые были и показали, что «место восприятия открывается вечности» [163, 62]. Они часто использовали неосвоенные пространства, места и локации, не предназначенные для выставок художественных произведений (пустыни, горы, поля, берега). Появившийся художественный проект в США «Лэнд арт» (LandArt) стал международной формой искусства, которая стала «бунтом» против живописи и скульптуры и антиформалистического течения конца 1960-х годов.

Направление *site-specific dance* возникло из танцевальных экспериментов 1960–1970-х годов, а благодаря таким работам, как «Уличный танец» Люсинды Чайлдс (1964) и «Ходьба вниз по склону здания» Триши Браун (1970), которая впоследствии побудила других хореографов-экспериментаторов перенять эту практику. В драматическом искусстве *site theatre* первые векторы задала австралийская компания TheatreWorks в 1980-х годах постановкой «Штурм Монт-Альберта на трамвае» (1982), исполняя его на движущемся трамвае в Мельбурне и Аделаиде. В обоих случаях эксперименты, как способ

исследования взаимодействия тела и специфичных мест основывались на пластическом языке перформативного события.

По словам К. Барбур и А. Хичмоу, танец, специфичный для конкретного места «создает отношения между местом, исполнителями и аудиторией, в которых воплощенный, эмоциональный и чувственный опыт присутствующих связан с дизайном, органическими и структурными особенностями, а также социальной и культурной историей [164, 65]. То же самое можно утверждать, говоря о движении в драматическом театре, который покидая места, предназначенные специально для представлений, использует нестандартные методы повествования, превращая любое пространство в живую, дышащую сцену.

Согласно локации, перформансы разрабатываются и планируются с учетом конкретного места и его характеристик, учитывая взаимодействия с объектами. Для эффективного повествования и создания связи с аудиторией уделяется большое внимание самому пространству, которое становится еще одним персонажем, готового влиять на ход событий, предлагая зрителям уникальные впечатления. Особенности пространства открывают для перформеров и художников возможность эксперимента с различными методами повествования, развития, как персонажей, так и сюжета. Перформеры настраиваются на место, оценивая его возможности и ограничения, которые предлагает пространство *site-specific*. В учет также берется расположение зрителей, которым, в отличие от театрального пространства, предлагаются непривычные ракурсы для наблюдения за перформансом. Выразительные движения возникают в лабораторной работе поиска, исследований и индивидуальной интерпретации архитектурных, исторических, политических, социальных и экологических характеристик локации. Таким образом, перформер, получая пространственный диктант, указания по размещению зрителей и театральное вдохновение от самого места, создает его при помощи движений своего тела путем перемещения и движений, словно испытывает эту локацию на прочность и действенность. Место становится площадкой для имманентного и экспериментального опыта, как для перформеров, так и для зрителей. Как подчеркивает В. Хантер в представлении, ориентированном на специальное место, «тело придает форму идеям и реакциям на место» [165]. Это утверждение становится эффективным, когда зритель вовлекается в природу создания пространства с помощью тел и их пластических сообщений, при этом, физическое присутствие и реакция смотрящего, а иногда прямая вовлеченность, несут идею коллективного тела. Тела, которые открыты для переживаний, импровизационных движений и жестов. У режиссера Е. Ненашевой практически все спектакли проходят в нетеатральных пространствах. Например, «Версии Чайки» (2019) был поставлен в научно-творческой резиденции «Чехов API», который охватил почти всю ее территорию. Так как пьеса была поделена на четыре части, согласно персонажам: Тригорин, Аркадина, Заречная и Треплев, то зрителям необходимо было перемещаться группами за доставшимся им героем. Телесные проявления персонажей усиливали восприятие локации, в которой разворачивалась история надежд и боли. Композитор Д. Аникин создавал музыкальный аспект, вписывая

экспериментальную музыку, а хореограф Т. Чижикова заполняла пустоты между сценами пластическими импровизациями. Зритель словно попадает в фильм, внутри которого становится сложно отследить полную версию событий одного персонажа. Следующая работа реж. Е. Ненашевой «Распад» (2021) исследует тему дестигматизации, разрушая «романтизированное отношение о сумасшествии, говорит спокойно и прямо о необходимости лечения: «так бывает, вы в этом не виноваты, никто не виноват» [166, 76]. Главная героиня является успешной художницей, которая переживает ряд потрясений, приводящих ее к безумию. Ее пассивная агрессия вырывается наружу, когда она попадает под тотальное влияние мужа. Формат спектакля основан на междисциплинарном подходе, где существование героев на уровне кинематографии соединено с современной хореографией, видеопроекциями и саунд-дизайном. В пространстве «Музея Русского импрессионизма»двигающиеся тела дискредитировали и усиливали ощущение восприятия пространства, размещая и выдвигая на первый план повседневные привычки и не фиксированные ритмы. В театральных перформансах происходит демонстрация того, как можно использовать пространство и переживать его иначе. Потому мимолетные пластические представления показывают, как нормативная функция и символические качества определенной локации бесконечно и постоянно циркулируют в этом пространстве и вокруг него.

Проект *Collaboration* в Алматы в 2021 году представил спектакль перформанс-променад «Контурсы фантома» на крыше старинного здания в городе Алматы. Актриса немецкого театра О. Ли, читающая монолог, разворачивала повествование о себе, находясь в укрытом месте от взгляда людей. Таким методом, актриса предоставляла возможность зрителю воссоздать ее образ, лишь опираясь на аудиальное описание. При этом визуальная составляющая была заполнена наблюдением за действием скульптора. Е. Кислицын создавал силуэт девушки из глины на протяжении всего перформанса. Танцовщики Даяна и Богдан пластически пытались выразить историю этого места, используя инструменты телесного проявления. Сосредоточенность и наблюдение за постоянно изменчивыми телами создавало впечатление пластичных скульптур. Музыкальный аспект кобыз, в исполнении Саткозы и корейский барабан С. Ким погружали зрителей в историю места, как отмечали позже, историю деревушки провинции, в которой возрождаются античные образы древнеазиатской культуры. На следующий день происходило разрушение скульптуры, так как образ, упроченный формой, необходимо было стереть. Эта часть перформанса была воспроизведена коллаборацией скульптора и актрисы А. Цой, которые через разрушение скульптуры и пластики тела повествовали о мимолетности впечатлений и скоротечности времени. Более того, все множественные значения и прочтения перформанса и пространства переплетались, дополняя и компрометируя друг друга во время перформанса, подчеркивая, что пространство не просто интересный и незаинтересованный фон. Пластические тексты, присутствующие почти в каждом проявлении тела перформеров, были органично вплетены в общий поток перформанса. Выразительность жестов, фиксация поз, остановки и обнуления тел предлагали

зрителю рассмотреть до мельчайших деталей видоизменчивую природу живого воплощения тела в его взаимодействии с окружающим пространством. Балки, подпирающие рыболовную сеть, поднимались тут же, самими перформерами. Через напряженные и сосредоточенные перформативные жесты исполнителей, актриса О. Ли словно проявляясь в настоящем моменте, останавливала движение перформеров, которые замедленно, как бы во сне, оживали. Контуры фантома, которого невозможно ухватить и запомнить, растворились в пространстве открытой локации, зрителям же осталась скульптура человека, созданного в потоке перформанса.

Работа «Шайка» реж. А. Омирбекова в рамках международной лаборатории-форума «Ахтанов Аланы» (Атырау, 2023) была представлена на открытой местности детского лагеря, возле водоема. Представление происходило в формате живого сиюминутного диалога, диалога текста, музыки и движения. На фоне живой архитектуры природы (деревья, овраг, водоем, птицы) разворачивалась чеховская драма в рамках современного казахского общества. Персонажи поэтизируют аульскую жизнь, выдвигая на первый план свои мотивы и желания, веря в будущее и пренебрегая последствиями традиций. В сцене бунтарства герои играют уже не личности, а только движущиеся и перемещающиеся в пространстве тела, всей своей пластикой доказывая, что через повторяющиеся «птичьи» движения в них не остается ничего ни от гендера, ни даже человеческого.

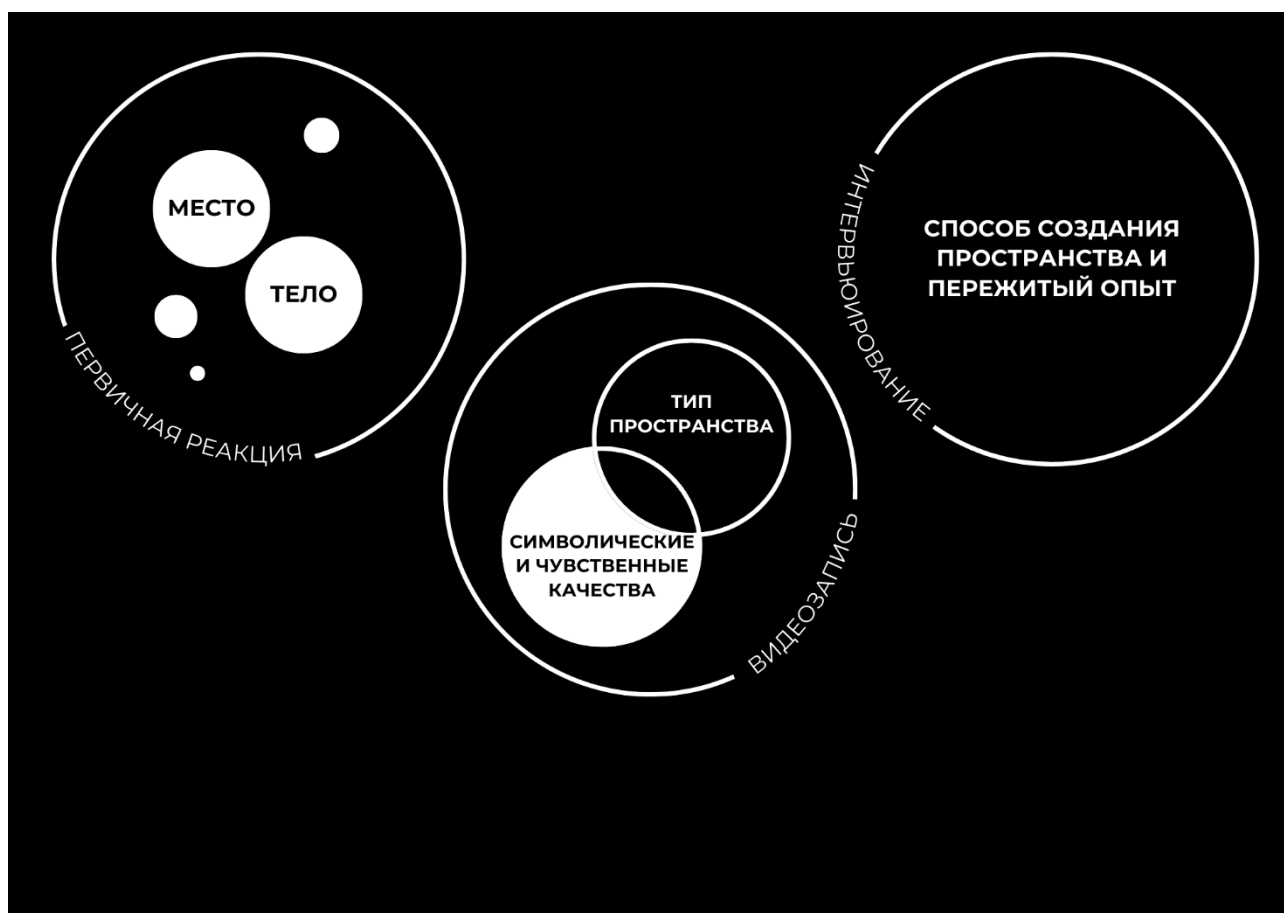
Живые пространства накладывают свой отпечаток незнакомых впечатлений на тело, и меняют его форму, а соответственно и пластический язык тела. В живом взаимодействии пластического языка и его перформативных аспектов с определенным местом меняют как композиционные факторы пространства, так продолжительность и восприятие перформативного представления. В спектакле «Кровавая свадьба» по Г. Лорка реж. Д. Жумабаевой (ТЮЗ им. Г. Мусрепова, 2023) использовался заброшенный склад театра, в котором железные лестницы и площадки верхних уровней представляли собой дополнительное пространство для действия. Деревянный пол и высокие потолки создавали хорошую акустику для разнообразных звуков, будь то стук туфлей жителей Испании, которые неистово пускаются в пляс в день Свадьбы или скрип старой коляски Жены Леонардо. Натянутый железный трос через всю сцену служил веревкой для сушки белья, кутаясь в который, Невеста исполняет свой последний танец в агонии. Она, словно, испепеляется за тканью. Попеременно зрителю видны ее оголенные ступни ног, руки, которые застыли в скрюченном состоянии, словно невысказанная боль, застрявшая в теле. Тело Невесты прижимается к холодной стене задней стены склада, на которой видна старая штукатурка. Ее конвульсивные движения у стены являют зрителю ранимое и хрупкое тело, руки едва держатся за стену, а ноги, лишённые твердой опоры, ищут надежного места для шага. В следующее мгновение все тело Невесты обмякает, вспомнив необратимость приближающегося события в ее жизни, она, преодолевая боль и стиснув зубы, одергивает платье, приглаживая волосы. Невеста пытается соответствовать обществу, скрывая связь с Леонардо. Словно обшарпанная стена и есть состояние души Невесты. Пространство помогает расширять зону

творчества режиссера и перформеров, предлагая новые возможности и ракурсы. Будь то лестница, которая удерживает пьяное тело Леонардо в моменты его исступления. Или площадка наверху, с которой свисают ноги Жены, которая, молча, сгорая, в глубокой задумчивости, наблюдает за происходящим сверху.

Выше описан опыт, который наглядно демонстрирует, что места, в которых действуют перформеры достаточно хорошо изучены, потому как исполнители активно и уверенно вступают во взаимодействие с объектами и геометрией пространства проверенными телесными актами. Для того, чтобы исследовать незнакомое место и создать пространство движением, необходимо вступить с ним во взаимодействие и пронаблюдать какова природа первичных реакций тела на место, непредназначенное для выступлений. Ведь, по мнению Э. Сэтха пространство приравнивается к понятию «основа действия» или «телесно-чувственное поле», а исследование телесной рефлексии становится интересным и новым опытом для перформативных работ [154, 14]. В связи с этим, автором была организована лаборатория по сайт-специфик среди хореографов 4 курса по специализации «Режиссер-хореограф» в рамках образовательной программы на факультете «Хореография» в Казахской национальной академии искусств имени Т. К. Жургенова (2023). Цель данной лаборатории заключалась в создании истории найденного случайного места в стенах академии телесными актами. Именно, перформанс, основанный на теле, служил основным методом текстуализации пространства (Приложение 1). В этой лаборатории вместе со студентами мы опирались на 3 различных методологических подхода. Исследуя пространство, перформерам необходимо было выбрать локацию в стенах академии, опираясь на собственные реакции на особенности этого места. Перформеры остановили свой выбор на локации в корпусе изобразительного искусства, со стеклянной стеной, состоящей из множества прозрачных блоков и витиеватой лестницей с широкими перилами. Найденные движения выражали рефлексии на визуальную информацию, которое воплощало тело. Позволив случиться первой телесной реакции на место, была осуществлена видеозапись. Данные видеозаписи были проанализированы и изучены, чтобы выявить несколько аспектов: тип самого пространства, особые символические и чувственные качества, которые присущи отдельным объектам в пространстве, эволюция произведения и способы его использования, которые развивались и изменялись, диапазон и виды движений, совершаемые движущимися телами. Следующим этапом стало интервьюирование у самих перформеров, чтобы выявить их ключевые мотивы и впечатления от выступлений. В-третьих, мы исследовали способы создания пространства и пережитый исполнителями опыт через размышления о собственном танцевальном произведении, специфичном для конкретного места. Данный подход, который лучше всего описать как "экспериментальную географию", акцентирующую художественное, рефлексивное и сенсорное взаимодействие с пространством. Опираясь на данный экспериментальный подход, была исследована дополнительно сфера ощущений и откровений, которые рождались в самом исполнителе. Анализ помог выявить конкретные темы, относящиеся к каждому исполненному перформансу. А поскольку он основывался на воображении, то представить, что

чувствовали исполнители во время телесного перформанса, специфичного для конкретного места, которое было проанализировано, стремление разработать более обоснованный подход к исследованию эмоционального и такого воплощенного телесного опыта был в приоритете.

Рисунок 2.3.1 – Методологические подходы практической лаборатории «Экспериментальная география» по сайт-специфик



Результаты, полученные в ходе лабораторной работы, показали, что сайт-специфик представляет собой уникальный способ драматизации тела и пространства путем перформативности пластического языка. Диапазон пластических актов и движений выходил за рамки хореографического искусства и включал в себя приемы театрального и бытового жеста, репризности, ритуальности совершаемых действий и, вступая во взаимодействие со словом и звуками (атмосфера, присущая именно этому месту), значительно расширил область анализа, основанного на определенном месте и реакций на него тела перформеров.

В настоящее время искусство, ориентиром которого выступает использование различных нетеатральных пространств, постоянно находится в динамике, исследуя новые границы и возможности для привлечения новой аудитории. С развитием виртуальной и дополненной реальности, интерактивных инсталляций возросло число возможностей в поиске улучшения театральных постановок режиссерами и перформерами.

Градиенты, вертикальные поверхности, текстуры пола, деревья, уличная мебель и объекты инфраструктуры, и элементы обеспечивают материальность, с которыми перформеры могут взаимодействовать. Кроме того, тела других людей кружатся вокруг исполнителей, предлагая контрапункты и контекст для их выступления.

Инсталляция и перформативность пластического языка

Обратимся к определению Н. Сэндилэнда, который отмечает, что инсталляция – это театральное пространство без разделения на зрителей и исполнителей, без времени начала и окончания. «Возможность для людей стать свидетелями в свое свободное время. Театр без театральных атрибутов» [167, 1]. Однако такое высказывание мы можем безошибочно применить к определенной сценографии, которая может быть специально созданной для представления. Важно то, что и инсталляция, и сценография, являясь визуально-сценическими знаками, составляют важнейшую часть критического дискурса, связанного с теориями перформанса, репрезентации и восприятия. В действительности, приводимые в движение и обрамляемые актами перформанса, инсталляция и сценография, приобретают свою значимость и становятся семантически читаемыми, благодаря именно их взаимодействию с телами как перформеров, так и зрителей.

Однозначно то, что сценография отличается от инсталляции своей принадлежностью к месту представления. Сценография предназначена для сцены, а инсталляция (от англ. to install – устанавливать, монтировать) создается для определенного места, учитывая его поверхность, ландшафт, освещение и др. качества, в рамках которого предполагается перформанс. Инсталляция при дополненном аспекте, например, в качестве телесного диалога с ним, представляет собой незаконченный текст, который предлагает варианты, подсказки и вопросы.

Быть частью инсталляции и внутри нее – означает вступать во взаимодействие со всеми органами чувств, откликаться на визуальность и дорисовывать телом незаконченные текста, раскрывая тем самым потенциальные возможности инсталляции и пространства. В работе А. Юдиной и С. Чехова «Река Потудань» (Псковский драматический театр, 2018) раскрывается тема мрачного скандинавского нуара, где создано пространство холодного павильона больницы или пансионата. Здесь можно понять стремление героев – безмолвных стариков, которые все время только сидят на стульях, к Потудани – маленькое прямоугольное окно с теплыми лучами света, откуда на говорящие тела изредка изливаются светящиеся потоки воды. Пластическое действие тут не является иллюстрацией текста, а создает особый собственный мир любви Любы и Никиты. Пластический язык героев раскрывается в ежедневных издевательских бытовых перформативных жестах стариков в сторону Любы, движения тел, стремящихся к свободе, к полету направленные в сторону окна, которое географически расположено всего в двух шагах, но которое является недостижимым. Все действо и пластическое движение построено вокруг маленького окна, световая режиссура усиливает значимость окна, поглощая и съедая фигуры на сцене, сковывая персонажей этой реальности.

В другом спектакле «Семь самураев» (Псковский драматический театр, 2019) инсталляция в виде помоста с прядями скатанных волос и большой силиконовой воронкой отождествляет вход в человеческий мозг, где рождаются все страхи и фрустрации. Образы «телесного» воплощены семью девушками, которые парируют монологи, заимствуя ритуальные практики японских самураев. Громадный черный камень, по которому мечом бьют девушки, также является объектом инсталляции. Пластический язык перформеров основан на ритуальности и сюрреалистичности происходящего. Например, совершая ритуал *сэппуку*, тело девушек приобретает силу и стремительность в нанесении удара, однако их движения словно замедленны и сдержанны. Сочетание хрупкости женского тела, тяжелого меча и акта с громадным черным камнем на сцене являются вектором мышления и становятся точкой входа для зрителя [168, 89]. Художник по инсталляциям С. Доусон отмечает, что создание инсталляций определяется в первую очередь местом, в котором ей нравится сочетание исторического и социального. Иными словами, что-то что вызывает волнение в окружающей среде, «что-то потенциально театральное» [169].

В спектакле А. Цой «Объятия Кумихо» (ГРАКТ, 2024) центром инсталляции становится зеркало круглой формы, которое подвешено таким образом, чтобы происходящее на полу становилось предметом наблюдений ракурса сверху, нестандартному углу обзора. Основу спектакля составляет корейская легенда о девятихвостой лисе, которая стремится стать человеком. Пластический язык исполнителей при помощи зеркального отражения заставляет зрителя обращать внимание на скрытые и неакцентированные движения тел, которые в совокупности дополняют реальный визуальный образ. Восходящая луна, убийство мужчин, лисья нора, мечты Кумихо и Сойе, нарисованные мелом на полу, барабаны Пук, которые катаются по полу, прятки планшетной куклы Джун Ву, лисья поступь, сидящие в засаде охотники Бекхен и Юонг, беспощадные псы – такой разнообразный театральный спектр предлагает зрителю миграцию из привычного восприятия в необычный опыт переживания и формы. Мистическое повествование несложно уловить в пластическом языке тел исполнителей, эпичная, словно мерцающая телесность героев, находящихся в пространстве инсталляции, отзеркаливает зрителю природу совершаемых движений, обязывая к особенности актерской откровенности тела и честности пластического языка.

Перформативность пластики героев основана на сочетании ритуальности действий и репризности формы. Например, в сцене затмения, Сойе, попадая в ловушку из барабанов, несколько раз падает на пол, в попытке убежать от оглушительных выстрелов и протяжного воя псов. Ее пластический язык тела указывал на страх перед беспощадным человеческим существом, ее сжатый центр и безвольная периферия тела олицетворяла безысходность и трагичность ситуации, однако ее резкие выпады на руки, когда ноги остаются вытянутыми на активных стопах ног и напряженная спина говорили о ее решительности сражаться до конца за свою мечту и правду. Такие акты были акцентированы другой плоскостью происходящего, а именно зеркалом, которое служило не только неким порталом параллельных действий, но воспринималась как часть одного образа-свидетеля, всего совершаемого на сцене – Луны. В таком случае,

можем согласиться с Р. Эйра, которая говорит о роли инсталляции, как о главном образе перформанса, называя его эгом. В своей работе «Say a Little Prayer» 1993 в тесной работе с фотографом К. Нэшем она подчеркивает, что «необходимый навык для исполнителя – уметь работать в тесном контакте с идеями инсталляции, чтобы усилить их своим живым присутствием. Исполнитель должен уметь поддерживать постоянную связь с этим эгом» [170].

В иммерсивном спектакле «Турандот» реж. А. Омирбекулы по пьесе К. Гоцци в казахской труппе (Актюбинский областной театр драмы имени Т. Ахтанова, 2024) три ряда занавеса, различные по повествованию служили главным элементом инсталляции в спектакле. Перформеры исследуют альтернативные пространственные отношения и повествовательные структуры. Этими поисками занимается и театр-инсталляция, который сочетает в себе визуальное искусство, перформанс и вовлечение зрителя.

Маски и костюмы «Турандот» нарочито мешковатые и заделанные под бумажный вид усиливали впечатление происходящего на сцене, изобилуя телесными и визуальными символами. Вступая во взаимодействие с подвижной материальной инсталляцией, персонажи словно переворачивали страницы прочтенного, обновляя пространство сцены новым визуальным планом. Усиливало впечатление подвижности фона сравнительно маленькие фигуры персонажей, который пытались вылезти из-под тяжелой массы ткани, свисающей с потолка. Движение, участвующее в организации и создании «ходячего, стоящего, сидящего и свидетельствующего тела», соединяли различные творческие нити визуальной драматургии перформанса [89].

Можно быть частью инсталляции и внутри нее. Иначе говоря, создавая представление, заниматься не телесной иллюстрацией перформанса с помощью инсталляции, а созданием зацепок для восприятия. Например, в работе APPEAR (APPLE and PEAR) коллаборации художницы Марии Ли и хореографов-перформеров Цой А. и Клишин А. объектом инсталляции в арт-пространстве Coffee Art Almaty стал маленького размера белый кожаный диван. На нем художница Ли Мария, используя технику автоматического рисунка, во времени и пространстве перформанса, создавала полотно. В философии художницы груша является олицетворением женской энергии, а яблоко – символом мужской. Взаимодействие женской и мужской энергии переплетено множественными нитями-волосами, в которых купаются и плывут образы мужского и женского начал. Также присутствует большое количество дверных проемов – как способ нырнуть в другую реальность. В контрасте существуют перформеры, которые раскрывают пластическую историю потери новорожденного младенца. По-разному переживая боль, мужчина и женщина, в начале перформанса, сидя на белом диване, смотрят на картину, где мужчина обнимает женщину. Разворачивая постепенно семейную драму, перформеры покидают пространство дивана, перемещаясь между зрителями, соприкасаясь со стеной, уходя в пол. Художница также мигрирует от картины к дивану, а затем, словно ворвавшись в реальность семьи, разрисовывает их тела, обозначая женскую и мужскую энергию. Они, словно получив, успокоение, добираются до картины напротив, пройдя сложный путь к воссоединению. Обнявшись,

успокаиваются, а диван превращается в инсталляционный, почти документальный архив семейной драмы. Пластический язык тела перформеров по-разному раскрывался посредством воздействия и взаимодействия со зрителями и объектами представления. Язык тела мужского отчаяния и поиска выхода отличался синкопированными рваными движениями, и медленными стеканиями в пол. Идентичность женского существования была представлена телесными актами замедленного ритмически-выверенного движения тела, которое прерывалось остановками, словно желанием закричать. Вся боль выплескивалась на друг друга, когда мужское и женское находились в столкновении. Драматическое напряжение созданного объекта – дивана, расписанного в технике автоматического рисунка, при помощи телесного перформанса, вещало историю двух обычных людей, переживших трагедию потери.

Можно отметить, что навык тесного контакта с идеями инсталляции, должен быть направлен, прежде всего, на усиление этой идеи своим живым присутствием. Исполнителю нужно уметь поддерживать постоянные отношения с инсталляцией.

Если искать истоки театра – инсталляции, которые молодые режиссеры Казахстана пытаются активно использовать в своих спектаклях, то через анализ вышеперечисленных работ можно обнаружить, что перформанс привносит элементы длительности, повторения и взаимодействия с аудиторией, а театральные концепции влияют на структуру повествования и развитие персонажей. Также важно отмечать концептуальную основу инсталляционных паттернов в спектаклях, которые обеспечивают основную структуру и смысл работы, создают определенные рамки, формирующие процесс и помогают развиваться зрительской интерпретации. Участие аудитории способствует анализу отношений между движением, пространством и инсталляционными объектами. Намерения же художников представлений и их взаимосвязь с формированием интерпретации зрителя необходимо рассматривать, используя междисциплинарные подходы, которые основаны на изучении пластического языка, теории перформанса и визуального искусства.

Мультимедийная форма: время и пространство представления

Поэтому постдраматический театр использует мультимедийные формы популярные представления, чтобы ускорить время и больше полагаться на одновременность, перекрестные ритмы представления, а также на столкновение телесного и технического времени в динамичных, часто конкурентных отношениях. Если вы не можете определить, транслируется ли что-то вживую, предварительно записано или визуализируется за пределами площадки, то время "не совпадает", что снова опровергает идею целостности и идентичности.

Театр всегда выступал экспериментальной площадкой для различных оптических технологий, а с недавних пор для камер и проекционных устройств. Использование видеотрансляции на сцене и живого видео не только облегчает актерскую игру, но и часто служит расширением видения, открывая множество перспектив. Анализ драматических перформансов казахстанских режиссеров

поможет демонстрации того, как радикально меняется статус исполнителя и его отношение к камере.

В работе Д. Жумабаевой «Аз и Я» (ГРАКТ, 2019) камера является не просто средством выразительности, а становится главным объектом и целью. Пространство театральной сцены превращается в лабораторию для исследования способов восприятия. Рядом с железной кроватью, стоящей в углу, расположенная камера являлась способом укрупнения кадров, на которые режиссер намеренно обращает внимание зрителя. Безмолвные персонажи, перемещающиеся в выразительной пластике внутри дома, состоящем из диодных ламп, пытаются найти понимание друг у друга. Стихи О. Сулейменова на корейском языке в сочетании с ноктюрном Шопена, визуально дополняли телесные акты, в которых раскрывалась природа глухонемых перформеров. Попытки найти и сказать важные слова друг другу через перформативные жесты и повторяющиеся столкновения тел, где пластические ассоциации создавали цепочки визуальных образов. При этом прямая запись видео повторений реальности, транслируемая в настоящем режиме, существенно расширило контекст зрительских впечатлений. В одно мгновение лицо немой становится огромным, такой скоростной зум при помощи приближения к камере, сталкивает зрителя практически лицом к лицу с героиней, которая безмолвно шевелит губами, пытаясь произвести звук. Перформативные жесты и движения пластическидвигающегося мужского обнаженного тела под летящий снег снимаются камерой и тут же проецируются на заднюю стену. В результате мы можем наблюдать поэтический диалог между реальным телом на сцене, его тенью и виртуальными репрезентациями этого тела. Когда в зону камеры попадают другие персонажи, созвездие виртуальных реалий меняется. Связь, которая была очевидной между телом и камерой и проецируемым изображением нарушается.

Манипулируя различными видео монтажами и картинками танцующего тела, когда мы в этот же момент наблюдаем живое реальное тело, стоящим безмолвно на сцене, создает множество вопросов к смотрящему. Как выразился М. Carlson «открывает множество перспектив, множество способов видения, которые никогда не объединяются в единое видение» [171]. Таким образом, аудитория поражается несоответствию того, что демонстрируется в данный момент. При помощи подобных визуальных картин режиссеры современного драматического театра подробно исследуют вопросы восприятия, движения и различные одновременные точки зрения. Приемом прямой трансляции видео, которое транслируется тут же на стену усадьбы Сориных в спектакле «Чайка» реж. Е. Нурсултанова (ТЮЗ имени Г. Мусрепова, 2020). Здесь также используется прием укрупнения кадров за счет сокращения дистанции между перформером и камерой, что создает дисбаланс между визуально читаемым на сцене и транслируемым на стену. При этом живой диалог открывает зрителю возможность выбирать, что ставить в приоритете видео или живое воплощение тела на сцене. Например, на сцене мы наблюдаем Машу, которая пластическим языком тела начинает свой телесный диалог с Костей, однако на стене мы видим проекцию сутулой спины Медведевко, его задумчивую походку за кулисами, его

репризные приседания на стул и вскакивания с него, его пустой взгляд, полный отчаяния.

Широкое использование медиа в театральном искусстве Казахстана, таких как кино, живое видео, компьютерные программы и др., сравнительно мало, однако стремление художников использовать данные визуальные методы для разрушения, фрагментации и преломления текста и тел персонажей, их пластического движения велико. К тому же, это значительно приближает казахстанский современный драматический театр к характерным чертам современного перформативного театра, использующего различные приемы визуальной драматургии.

Предпоследняя работа В. Vandewalle «PERi–SPHERE» (2015), где основным принципом выступает *стоп-кадр*, когда различные изображения отображаются одно за другим, прерываясь полной темнотой. Словно действие без возможности увидеть движение, зритель составляет свой пластический текст, составляя из отдельных неподвижных изображений. PERi–SPHERE – это небольшая перформативная инсталляция, в которой используется перископ: инструмент для наблюдения из скрытого положения. В основном он использовался в военных целях, чтобы без риска наблюдать из бункеров, траншей, танков и подводных лодок. Vandewalle разработал аналоговую версию этой же идеи, описав ее как перформативный объект, в котором зритель немедленно вовлекается в процесс созерцания. Зритель помещается внутрь устройства, что дает ему возможность наблюдать за процессом изнутри технологии. В данном случае устройство функционирует не просто как продолжение глаза, а как аналоговый перевод точки зрения наблюдателя [172].

Как ранее отмечалось, театры выступают как платформы для лаборатории, где изучаются «режимы» смотрящих, исследуя, каким образом выбранная модель видения работает в научной медиатизированной среде. Цель у таких театров –экспериментаторов одна – превратить невидимое в видимое. Создание перформативной среды в драматических представлениях возможна благодаря вовлечению медиа. Здесь роль перформера меняется с актера на исполнителя-лектора, который ведет и направляет сознание зрителя в область когнитивного видения, «он становится медиа-археологом, который раскапывает старые или исчезнувшие медиа, а затем хирургом, который препарирует и анализирует органы зрения» [172]. Таким образом, драматический театр переходит в область научного театра. Опыт научных театров, которые активно используют различные медиа, например, театр Vandewalle, Maire и Vanagt, создают динамичные экспериментальные пространства, в рамках которых обрабатывается и формируются знания и восприятие перформанса.

Во внимании оказывается субъект просмотра, который переживает себя в рамках повседневных медиатехнологий. Театральная ситуационная модель способствует превращению природы видения в объекты сознательного восприятия, а режиссеры исследуют зрительный аппарат, предлагая альтернативные подходы для современной, насыщенной технологиями среды.

Пластический язык во взаимодействии со звуком в драматическом перформансе

Поскольку театральная среда представляет собой уникальную среду обитания шума, то возникают различные трения, которые необходимо тщательно изучать. Например, трение между звуком и его значением, воплощением звука в телесную оболочку и его источником производства, между тишиной и высказыванием, между зримым и услышанным. На театральной сцене современный зритель открывает для себя не только эстетическую избыточность театрального шума, сколько новые техногенные или привычные звуки, осмысливая их с нетривиальной стороны. Саунд-дизайн в театре говорит о важности создания не только визуальных символов, но и слуховых. Взаимодействие тела, воплощения его пластического языка в синтезе со звуками, вокалом, голосом, шумами разворачивает огромное поле для театральных исследователей, далее для художников театра. Кроме того, осуществление коммуникации со зрителем предполагает особую роль звуковой атмосферы, которая придаёт концептуальное измерение сценическому действию [172].

О. Путечева в своем исследовании «Музыка как основа пластического интонирования в театре Р. Виктюка» отмечает, что звуковой элемент является источником пластического выражения. Прежде всего, она указывает на их прямую взаимосвязь, где «выразительная музыка и пластическое интонирование идут рука об руку и составляют синкретическое единство» [174, 62]. Р. Виктюк в своих работах часто прибегает к любимым выразительным средствам – музыке и звукам, особенно когда слово становится бессильным. Это касается и пластики тела, которая становится омузыкаленной, одухотворенной. С помощью пластического интонирования и выражения музыки и звука в теле, режиссер создает метатекст спектакля, который становится основным средством восприятия. Например, в работе «Коварство и любовь» (2011) можно наблюдать полное подчинение всех структур спектакля пластическому языку, насыщенному идеями и метаморфозами. За основной пластический символ режиссер берет волнообразные, извивающиеся движения, которые олицетворяют основную характеристику героев «ползать и унижаться перед властью». В то же время, пластический язык четко прорисовывает рисунок музыки в теле.

Итальянский композитор и перформер М. Доннарума в своих перформансах часто берет за основу именно звуки тела, которые использует в качестве музыкального материала. Разработав и создав биофизический датчик и программное обеспечение, которое к нему прилагается, он буквально создает музыку, усиливая звук, исходящий от тела при движении. ХТН Sense – так называется созданный им аппарат, в котором используется электретный конденсаторный микрофон. Это разновидность микрофона, которая также используется в смартфонах. Как подчеркивает М.Доннарума, эти технологии существовали и 50 лет назад. А также то, каким образом он создает свои пластические перформансы, доступны каждому исследователю, готовому изучать звуки, как основу будущего пластического интонирования.

Как видим, театр и перформанс, берут за основу звук, как средство создания особого уникального пластического языка. Тем временем, сам пластический язык, являющийся производной от звука, уже является перформативным,

поскольку принадлежит определенному времени и месту, выполняет коммуникативную функцию.

В работе Ф. Молдагали «Мамлюк» (театр традиционных искусств Алатау, 2024) диалоги героев замещены актерской пластикой, звуками природы и животных, музыке, которая рождается прямо на сцене. Саунд-драма для режиссера это способ оттолкнуться от этно – фольклорных звуков, шумов, мотивов природы, чтобы воплотить и развить эти звуки в теле. Как вибрация или резонанс этих звукообразных категорий, можно наблюдать в пластике героев. Точкой отсчета, из которой разворачивается мир служит тело, подчеркивая природу телесного обитания различных звуков и мотивов, возрождающих дух предков и историческое наследие Султана Бейбарыса. Перформативная сторона спектакля подчеркнута эпичностью визуальной драматургии, где наблюдается величие, сила и дух отваги и мужества.

Использование body sound или шумов, созданных при помощи сценических объектов, таких, как например, в спектакле «Я жизнь свою сложил из стихов» реж. Д. Жумабаевой (ГРАКТ, 2021). Звук стука ножек о пол стульев стал производной пластического перформативного языка тела, который олицетворял стук колес поезда. Ритмичность стука подхватывал стук каблучков туфель перформеров, вторящих движению поезда. Перемещения и репризные движения тела делали отсылку к различным картинам, мелькающим в окне поезда.

Стоит отметить, что динамика звуковых технологий рассматривается как атака на голос перформера. Что предлагает режиссерам новый поиск различных аудиальных категорий.

В спектакле Р. Махатаева «Калека с острова Инишмаан» (Акмолинский областной русский драматический театр, 2024) персонажи в грязных оборванных одеждах стонут в унисон пароходному гудку. Звуковая среда, созданная Я. Жуковым, позволяет на аудиальном уровне отстраниться от происходящего на сцене. Визуальная картина в перформансе указывает на отсутствие красоты внешней, которая замещается внутренним светом инвалида Билли. Именно его возвышенность и одухотворенность проповедника развивается и звучит в музыке спектакля, его интонировании. Однако пластический язык, который основан на специфичности его героя: странно вытянутая в сторону нога и немигающий взгляд в никуда, прижатая к телу рука, визуально, все это вступает в конфликт с неземной, почти Божественной музыкой и звуками гудящего на фоне парохода. Таким образом, когда звук является не только объектом познания, но и служит основой для создания телесных драматических художественных текстов, тогда появляется неуловимая драматическая нить между видимым и слышим.

Такой интерес к аудиальному фону в казахстанском современном драматическом театре указывает на процесс, когда мы более внимательно должны прислушиваться к «выдумкам и аутентичности, к приготовленному и необработанному в постоянно расширяющихся технологизированных, опосредованных шумных сферах жизни в эпоху антропоцена отношений и мэшапов, дублированных версий и глюков, линии разломов и аварии» [175] и рефлексировать на реальную жизнь в условностях, показанных со сцены.

С другой стороны, там, где визуальные условности театрального перформанса направлены на то, чтобы заставить зрителя забыть об их собственном физическом присутствии, акустическая сфера почти всегда, неизбежно будет напоминать о близости происходящего: дыхание, порывы движений, несущих различные запахи, звуки, тишина, в которой слышится перемещение различных объектов представления и др.

Взаимодействие речевых и пластических перформативов

Театральный потенциал речевого инструментария в перформансе предполагает передачу сигнала голосом перформера. Достоверность видимого в теле, подчеркивается голосом самого исполнителя, который в контексте спектакля охватывает множество речевых высказываний. Режиссеры все больше уделяют внимание достоверности речевых подач, которые необходимо синтезировать с языком тела. И при первом взгляде легко считываемый текст перформансов обладает «определенной непередаваемостью на вербальном уровне» [20, 110]. Художественный пластический язык, которые привлекает своей визуальностью, конструирует вербальный стиль общения со зрителем. Иначе говоря, пластический язык перформативного тела может дополнить или досказать то, что речевые акты разворачивают в звуковом аспекте.

Поэтому, следующее исследование направлено на взаимодействие речевых и пластических перформативов, для лучшего понимания их совместных процессов и поиска эффективных способов их аккумулировать для будущих драматических перформансов.

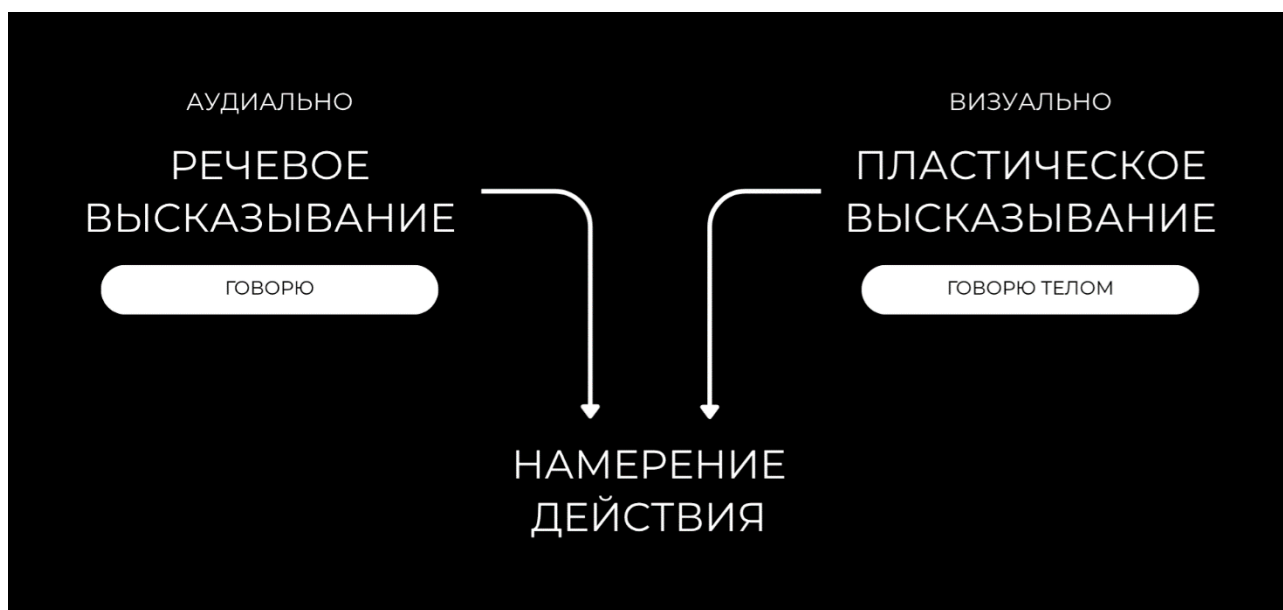
Так как в нашем исследовании упор делается на исследование современного драматического искусства, то для участия в эксперименте был отобран актер драматического театра Арипов Данияр.

Нашей целью было исследовать перформативность пластических высказываний по аналогии перформативов (речевых высказываний по Д. Остину). Напомним, что «перформативный» в базовом понимании этого слова по Д. Остину, это утверждения, произнесение которых становится перформативом и предполагают действие само по себе. Однако «произносить» перформативное высказывание – это вовсе не означает его исполнять, это скорее указание на намерение его выполнить или сделать. Таким образом, «говоря» перформативное речевое высказывание я описываю действие того, чтобы заявить, что я делаю это. Применительно к пластическому языку, перформативность разговора от тела, подчиняется тем же концепциям. Произносить телом пластическое высказывание – это не просто его воспроизводить, но и делать отсылку к тому, что я намереваюсь делать. Актеру предложено произнести высказывание, а затем в форме импровизации физически произнести данное высказывание с помощью нескольких пластических движений. Здесь следует отметить, что символическая форма пластического языка может сводиться к одному или нескольким движениям, в отличие от речевого акта произносимых слов.

Актеру предложено произнести высказывание, а затем в форме импровизации физически произнести данное высказывание с помощью нескольких пластических движений. Здесь следует отметить, что символическая

форма пластического языка может сводиться к одному или нескольким движениям, в отличие от речевого акта произносимых слов.

Рисунок 2.3.2 – Взаимодействие речевых и пластических перформативов



За основу мы взяли определение речевого перформатива: «попытаюсь уснуть». Для начала лабораторной работы предлагалось актеру произнести это выражение в том контексте, которое ощущалось им в данный момент времени. Затем, актеру-перформеру предстояло придумать символическое пластическое перформативное высказывание, используя свое тело. Имея один контекст произносимых перформативов, мы получаем совершенно разные уровни восприятия информации. Результат: аудиально произнесенная перформативная формулировка гораздо точнее отображает смысл высказывания.

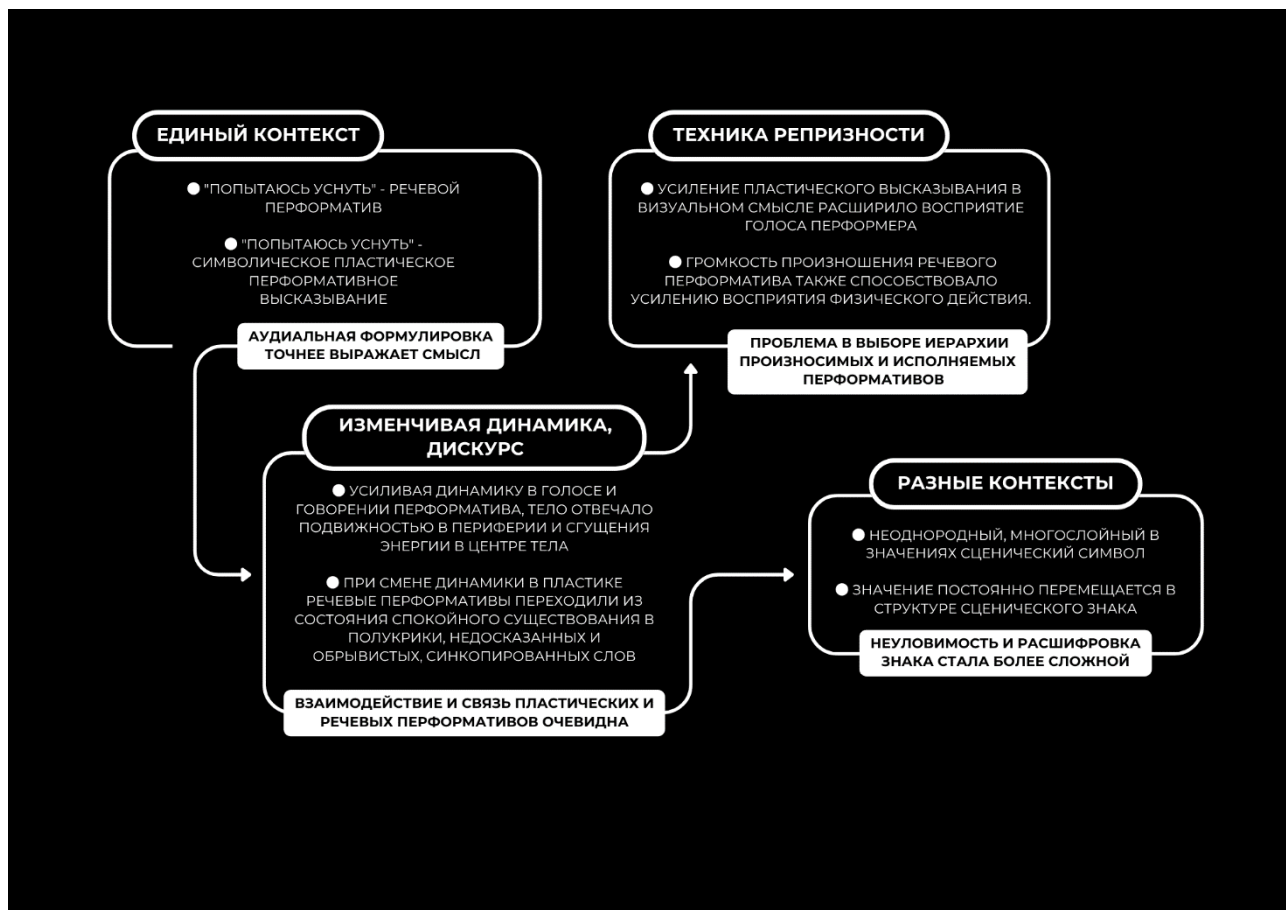
Следующим этапом было предложено актеру, меняя динамику произношения перформативов, внести свой дискурс в понимание и осмыслении данной фразы. Результат: усиливая динамику в голосе и говорении перформатива, тело отвечало подвижностью в периферии и сгущения энергии в центре тела. При смене динамики в пластике речевые перформативы переходили из состояния спокойного существования в полу крики, недосказанных и обрывистых, синкопированных слов. Взаимодействие и связь пластических и речевых перформативов очевидна

Следующей ступенью эксперимента стало соединение двух компонентов. Одно пластическое высказывание и речевое, основанные на едином контексте. На этом этапе, исполнитель столкнулся с проблемой в выборе иерархии произносимых перформативов.

Результат: усиление пластического высказывания в визуальном смысле расширило восприятие голоса перформера, однако и громкость произношения речевого перформатива также способствовало усилению восприятия физического действия. Применяя технику репризности речевых и пластических высказываний, со сменой иерархии в структуре образования семиотически–

сложного сценического знака, было отмечено, что это обострило степень восприятия данных перформативов.

Рисунок 2.3.3 – Этапы практической лаборатории «Речевые и пластические перформативы»



Наконец, завершающей стадией эксперимента стало взаимодействие речевого и пластического перформативов с их разными контекстами. В случае, смешения контекстов перформативов получился неоднородный, многослойный в значениях сценический символ. Наделенный словом и пластикой символ раскрылся в новом формате, значение которого постоянно перемещалось в структуре данного знака. Результат: неуловимость и расшифровка знака становилась более сложной, в связи с многослойностью сценического знака

Можно отметить, что взаимодействие пластики и слова в контексте образования перформативного сценического знака дает возможность его применения в перформансе, орудующим театральными приемами. Соединение аудиального и визуального перформативов предлагает способ многовариантности использования таких перформативов в будущем спектакле.

Данный эксперимент направлен на обнаружение различных аспектов в исследовании взаимодействия речевого и пластического перформативов в контексте создания сценического символа.

Тишина и телесная перформативность

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» [176, 302].

В свое время Е. С. Штейнер считал пустоту «высшей наполненностью бытия» эквивалентной отсутствию знака, и является не менее «значащим, чем непосредственно выраженное» [26, 33]. После замечания Д. Кейджа (1952) о том, что абсолютной тишины не существует, Р. Браун (2020) говорит о страхе перед тишиной, *боязнью тишины*, обуславливая предвкушение звуковой ямы в большом зале и задается вопросом «действительно ли театру нужна общепринятая практика молчаливой и, казалось бы, ничем не отвлекаемой аудитории, нездоровой фобии, выражающейся в строгих правилах поведения в безмолвных аудиториях» [177, 240]. Д. Коллинз опровергает взаимосвязь между молчанием и подчинением ее правилам, перенося акцент на врожденную способность тишине и молчанию придавать более глубокий смысл на его театральный потенциал и эффективность.

Изучением молчания и тишины занимались многие практики театра, например, молчание М. Эфратт (2008) характеризует, как осознанный выбор и открытый способ коммуникации, а М. Шретер (2013) утверждает о намеренном использовании молчания, как тенденцию для передачи сложных и двусмысленных сообщений. Действительно, молчание может быть мощным инструментом в вербальной и невербальной коммуникации со зрителем в театре. Молчание в сочетании с языком тела, призваны говорить вместо звуков или шумов, заполняя тишину иными, визуальными символами.

В работе Д. Жумабаевой «Плаха» по одноименному роману Ч. Айтматова (Русский драматический театр, Костанай, 2020), 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 [178, 307]. Большим значением в спектакле наделяет 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» [179, 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 истощенный вой Акбары, терзающий душу, погружает в кошмарный сон наяву [180, 103]. В сцене «Перед облавой» воцарившееся «изначальное равновесие: солнце в небе, пустынные горы, полная тишина, отсутствие людей в равной мере принадлежали как жвачным, так и хищникам», воплощалось 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.

В «Шесть персонажей в поисках автора» реж. А. Омирбекова (ГРАНТ, 2023) представлен целый мир абсурда, в котором три чеховские сестры играют в бадминтон рядом с умершим отцом. Тишина для режиссера всегда активный прием игры, когда сказанное или увиденное зрителем, усиливает молчание героев. Однако физическое присутствие зрителей и персонажей, в молчании, обостряет драматизм тела, раскрывая его процессы, происходящие внутри героев. Прерывая молчание и тишину, то телесный язык словно меняется, становится иным, утверждая перемены в образе перформеров, то, пережив целую жизнь в одной мысли, тело возвращается в свою естественную пластику. Таким образом, вещая со сцены многие подтексты, словно персонажи, одинокие в своем стремлении, пытаются вернуться к своему внутреннему «я» через тело и молчание. Можно согласиться с британским драматургом, режиссером и сценаристом Н. Pinter в этом случае, который также прибегает к паузам и молчаниям в своих постановках, потому что «мы слишком хорошо общаемся в нашем молчании, в том, что остается невысказанным, и что все происходящее – это постоянное уклонение, отчаянные попытки остаться наедине с собой» [181, 114]. В процессе дискурса, как произнесенные, так и невысказанные слова оказывают влияние на других людей в соответствии с правилами языка. В этом и кроются все реакции персонажей на происходящее в молчании. Применительно к пластическому языку актеров, перформативная сторона, построенная на репризности бытовых жестов, реакции на появление таких персонажей, как Сталин, Брехт и Гете, отчаяние быть Джульеттой, поиск ответов на смерть Отца – все находит рефлекссию в теле, изменяя и обостряя в нем смыслы. Молчание, наряду со словами, жестами и пластикой, играет определенную роль, на которую влияет контекст спектакля: борьба за право существования.

В работе Б. Абдураззакова «Лавина» (Жас сахна, 2016) рассказана история о селении, живущей в горной местности, где персонажи вынуждены общаться шепотом. Здесь тишина является одним из условностей спектакля, его атмосферой, а также причиной нерожденных детей. Говоря о нестабильности положения, режиссер применяет телесный язык актеров, вверая в них чувство страха, боязни схода лавины в любой момент. Именно в тишине происходят главные моменты жизни этих людей. Пластический язык призван обострить

слово в спектакле, потому как тишина акустическая не лишает персонажей выражаться эмоциональными и физически-экспрессивными движениями. Тишина лишь усиливает желание говорить и кричать телом. При этом вся энергия, зажатая в центре тела, не может найти момент громкого высказывания, потому как герои настолько долго пребывали в условиях тишины, что разучились кричать, петь и смеяться. Крик без звука отражен в пластике тела, руки плотно сжаты в кулаки и прижаты к корпусу, колени согнуты, центр напряжен, рот безмолвно застывает в открытом положении, корпус согнут в позе эмбриона – полный драматизм в теле, не нашедший выхода. Подтекст у Б. Абдураззакова состоит из двух слоев: скрытого смысла, стоящего за словами, речевыми перформативами, и смысла, когда слова вообще не произносятся, но говорит перформативное тело.

Здесь уместно высказывание Н. Pinter (2009), который подытожит и укажет на сущность применения молчания и тишины в драматических представлениях: «речь, которую мы слышим, указывает на то, чего мы не слышим. Это вынужденное избегание, жестокая, коварная, мучительная или насмешливая дымовая завеса, которая удерживает другого на своем месте. Когда наступает настоящая тишина, мы все еще слышим эхо, но становимся ближе к обнаженности. Один из способов взглянуть на речь – сказать, что это постоянная уловка, направленная на то, чтобы прикрыть наготу» [182, 109]. Согласно этому высказыванию, можно отметить, как казахстанские режиссеры, используя перекрестные процессы тишина и перформативный пластический язык, акцентируют своих героев, раскрывая драматическую основу, создавая слои визуальной драматургии. Данный анализ работ подтверждает многогранную функцию молчания и тишины в драматических спектаклях современных казахстанских режиссеров, подчеркивая роль тела в поддержании и развитии значимых и аутентичных связей между перформерами и аудиторией.

Как итог исследования пространства, времени, тишины и звуков в перформативных событиях через тело, можно отметить, что это не просто важнейшие компоненты, которые придают смысл, резонанс и глубину спектаклю. Это еще и те элементы, которые глубоко и многогранно формируют наш театральный опыт, приглашая аудиторию исследовать безграничные возможности человеческого самовыражения и воображения.

Кроме того, в течении перформативного представления проявляется взаимосвязь тела, его пластического языка и данных элементов, воздействуя на пространство, время, звуки и тишину, в соответствии с параметрами и контекстом данных инструментов. В данном случае метод визуальной драматургии по К. Арнтцен соединяет все творческие, телесные, акустические, пространственные и визуальные концепции воедино, что должно быть подвержено изучению вкупе. Для молодых театральных режиссеров, перформеров, исполнителей, режиссеров по пластике, музыкантов, звукорежиссеров, художников визуальных искусств, изучающих область современного театра, важным аспектом является возможность профессионально заниматься практикой для стимуляции дальнейшего интенсивного развития

обширных дискуссий о значимости исследований театра и эстетики перформансов.

2.4 Художественная коммуникация в казахстанском театральном перформансе: «петля ответной реакции»

Если рассматривать репрезентацию в русле актерской пластики, то исполнитель выразительных движений не просто служит носителем режиссерского текста, но и демонстрирует физический способ бытия в пространстве и времени театрального перформанса. Междисциплинарный контекст перформативности, как «новой конфигурации современного искусства, включающей в себя визуальное искусство с драматическим наполнением, предлагает сотрудничество зрителю, некое соавторство», в котором «живость воображения и ассоциативное мышление публики, как и ее эмоциональная отзывчивость, востребованы в первую очередь» [183, 224].

Быть актером современного театра – это значит погрузиться в мир смыслов и движений. Квинтэссенция пластического языка в театральном событии предполагает ощущение бытия здесь и сейчас, ощущение, помогающее определить положение тела в трехмерном пространстве, прочувствовать единение во времени и познать единство пребывания со зрителем. Иначе такой процесс называют трансцендентальным опытом. Опыт, который получает перформер, и зритель можно условно назвать телесно-культурным опытом. Пластический язык телесного опыта – есть «разговор от тела» [79, 68]. Этот метод впервые был предложен антропологом Д. Уильямсом (1991) в понимании танца как «динамически воплощенного действия в семантически насыщенных пространствах» [79, 68].

Непростым представляется столкновение театрального искусства с семиотикой, поэтому процессу смыслообразования и интерпретации этих значений в спектакле способствует концепция эстетики перформативности современного сценического представления. В 1960 году перформанс, как новая художественная форма, возник, благодаря художникам изобразительных искусств, а затем через музыку и литературу проник в театр. Э. Фишер-Лихте в своем исследовании «Эстетика перформативности» рассматривает спектакль в драматическом театре с точки зрения искусствоведческого анализа, как живое событие, для которого характерны черты событийности, репрезентации и воплощения подлинного акта творения. Все эти черты присущи перформансу. В русле семиотического анализа театра и его перформативного поворота все элементы художественного произведения рассматриваются как знаки, становящиеся «сигнификатами, которым можно присваивать определенные значения» [28, 29]. Кроме того, перформативные тенденции в театре отодвинули на второй план само художественное произведение, являющееся центровым в спектакле, и укрупнили роль отношений между зрителями и актерами, рождающими «автопоэтическую петлю ответной реакции» [28, 100]. Таким образом, вовлечение реципиента в сотворчество по расшифровке значений, приводит к балансировке границ между «дихотомическими парами понятий,

таких как субъект и объект или означающее и означаемое, между материальностью и знаковым началом» [28, 42].

Телесность актера рассматривается с позиции материала сценического пространства, а физическое существование актера призвано трансформировать «феноменальное тело» в текст, состоящий из знаков. Таким образом, «семиотическое тело» становится носителем смыслов и значений, материальным знаком спектакля-перформанса. Иначе говоря, пластическая репрезентация символов оказывает давление на саму идею текстуальности и дискурсивной структуры в драматическом представлении, используя движения и жесты тела для артикуляции и выражения, для создания дополнительного уровня кодировки. Пространственное же тело спектакля, строящегося по законам визуального восприятия, формируется также согласно цветовым предпочтениям режиссера в оформлении театрального события, сохраняющим свои позиции вспомогательного инструмента в конструировании знаков.

В современном драматическом искусстве знак, высказанный пластическим языком, представляет собой уникальное звено коммуникаций в системе режиссер-актер-зритель. К основным функциям визуального символа, как знака в контексте драматического действия, можно отнести: *коммуникативные* (устанавливающие те или иные связи между элементами), *символические* (указывающие на предмет, явление, сущность) и *выразительные* (передающие и вызывающие эмоции). Очевидно, что такой набор характеристик и наличие информации в одной единице символического объекта значительно усиливает, обогащает действие и облегчает решение поставленных режиссерских задач.

Миметическая эмпатия и присутствие

Когда хореограф трудится над разучиванием новой танцевальной лексики, он мысленно начинает чувствовать движение тела, которое наблюдает. Словно, подстраивая свое тело под тело другого человека. Миметическая эмпатия – это практика повторного представления и осмысления телесного, физического характера. К техникам миметической эмпатии необходимо обращаться и современным актерам. Как уже обсуждалось ранее, в театральном перформансе важным становится наличие социально-реального человека, как примера, взятого из жизни. Современник на сцене становится не просто существующим в одном месте и времени, но и чувствующим и реагирующим на социальные или политические изменения подобным образом. Таким образом для того, чтобы зритель мог прочувствовать то или иное пластическое воплощение перформера, необходимо максимально быть приближенным к нему телесно. Если любитель наблюдает за балетом на сцене, то он может визуально больше реагировать и чувствовать то или иное танцевальное движение, чем проживать этот телесный опыт. Его уровень танцевальных техник не позволит ему реагировать настолько, насколько исполнитель вкладывается физически. Зритель в таком случае, может лишь отмечать уровень технически сложных элементов танца и подчеркивать эстетическую сторону сценических действий. Однако, если мы наблюдаем на сцене исполнителя, который выполняет абсолютно понятные нам бытовые движения, которые будто вырваны из контекста обычной жизни, то мы можем фактически существовать вместе с ним. Если при этом, те самые бытовые

движения обрамляются пластическим языком, то зрителю является опыт пластического существования, иначе они испытывают «внутренний телесный мимесис» [79, 74]. Особая актуальность в этом процессе подчеркивается идеей о том, что зрители реагируют непосредственно на среду и реальное время перформанса, нежели на сюжетную линию или предмет. Коммуникация со зрителем – это то, к чему стремится любое художественное событие. И, хотя, западные исследования подчеркивают разрыв между театром и перформансом, В. Соутер (2000) утверждает, что любое событие есть «многогранный, открытый процесс, в котором художественные навыки и стили дополняются ролью зрителя и культурной средой для создания сенсорной, художественной и символической коммуникации» [184, 10]. Таким образом, он говорит о дополнительном и углубленном изучении театрального искусства с позиции перформативности. Встреча зрителя и перформера всегда характеризуется событием, когда люди общаются театрально [183, 240]. Они разделяют совместное время, пространство и контекст, что является динамической системой.

В наблюдении за пластическими действиями перформеров зрителям представляется возможность сопричастия. В «Горе Олимп» Я. Фабра собирание и поедание сырого мяса женщиной-собакой, неистово ревущей и рычащей от запаха крови, ее кувыркания, перевороты и выпады на четвереньках вызывают то страх, то жалость или отвращение, но всегда имеет со-чувствование. На фоне ее отчаяния и зверства, мужская фигура глашатая, очевидно живая статуя одного из богов Олимпа, неспешно раскладывает белую простынь посередине сцены и кидает куски мяса на нее. Спокойствие его тела, походки, интонации голоса указывают на величественность его фигуры, возвышающейся над низменными пороками. Опираясь «интонациями, ассоциациями звуковых аспектов, музыкальностью языка», а также элементами движений и пластики, актер создает художественный образ, способный превратить «пол в море, стол в исповедальню, кусок железа в одушевленного партнера и т. д.» [185, 21]. Таким образом, реципиенту приходится вовлекаться в совместную игру с актером и верить в его выдуманные утопии и события, происходящие на сцене. В «Горе Олимп» Я. Фабра перформеры на протяжении 10 минут до изнеможения прыгают на скакалке из цепей, выкрикивая свое отношение к страху. При наблюдении за 9 перформерами, скачущими на сцене постепенно нарастает зрительское сочувствие: тело реципиента, словно пытается пережить опыт забитых мышц ног исполнителей, приходит чувство сбивчивости дыхания, тяжести рук. На 9 минуте раздаются аплодисменты зрителей, которые поддерживают перформеров в их настойчивой и непрекращающейся борьбе над болью. Реципиент нового времени не столько вовлекается в процесс перформанса, становится соучастником, сколько влияет на результат сценического эксперимента. К таким репрезентациям телесного присутствия подводят размышления Э. Фишер-Лихте, которая говорит о том, что персонаж создается в ходе перформативных актов, где индивидуальная физическая материальность и телесность представляются основными [123, 157]. Исследователь говорит о репрезентации пластического существования, как создании индивидуальности при столкновении со случайными

художественными текстами. Перформер, как бы прорывается сквозь художественные задачи своим телом, пластикой, являя «эстетическое» (Е. Гротовский), «реальное» тело «особого гения». Возникающие знаки, преобразованные в язык, в репрезентативном процессе, считываются зрителем, предлагая создавать свои ориентированные трактовки. Игра между подсказками, зашифрованными в актерской пластике и реакциями зрителей, порождает перцептивный материал, выходящий за рамки ожидаемых реакций. Репрезентативный аспект пластического языка притягивает своей визуальностью и формирует новое мышление. Важно подчеркнуть, что совместное участие аудитории является неотъемлемым компонентом перформанса как интерактивного достижения.

Эмпатия в теле аудитории возникает, когда драматические условности представлены, как правила реальной жизни. Когда можно со сцены в двух шагах от себя наблюдать за интересными и страшными событиями, при этом режиссер накладывает вину на зрителя за невмешательство в действие. Во время представления контекст спектакля динамически создает напряжение в теле реципиента, усиливая желание увидеть решение и исход конфликта. Например, в работе Б. Абдураззакова «Одноклассники. Уроки жизни» (Театр Жас-сахна, Алматы, 2015) сопереживаешь героям, потому что каждая фраза и движение находят отклик в теле. Выставляя напоказ человеческие зверства и усиливая нарастание динамики от сцены к сцене, пропагандирует простое сходство, сводит на нет индивидуальные и групповые различия и лишь способствует терпимости, к более глубокому телесному сопереживанию. Мы соотносимся друг с другом и копируем друг друга на многих уровнях, осознавая при этом, что мы не такие, как все, и что у нас есть потенциал для действий, отличных от других. Однако этот спектакль дает отсылку и к тому, что имея такие же условности, реакцию на происходящее, подобные процессы в жизни, какова будет сущность и действия самого зрителя, как участника таких обстоятельств. Наблюдая за телами персонажей, которые стремятся преодолеть многие сложности в попытке быть счастливым, можно отмечать изменения в пластическом языке перформеров. Например, в сцене монолога Абрама, который сбежал в Америку перед началом страшных и трагических событий, в результате которых он потерял всю свою семью, нам со сцены вещает не только голос героя, но и его тело. Можно наблюдать, как из состояния уверенного и амбициозного мужчины выливается на нас его семейная трагедия, которая приводит к телесным изменениям Абрама. Он начинает судорожно тереть руки, взгляд застыл, голова опущена вниз, корпус словно находится под тяжестью. Его безвыходная ситуация обостряет в нем его телесное существование, без попытки вернуть прошлое, без возможности поступить иным образом, Абрам переходит на крик, его тело сотрясается, центр крепчает и можно увидеть, как растущая в нем злость и страх, повергает всех в шок. Сцена изнасилования Доры, разыграна в ритме вальса. Сначала мужское обнаженное тело вещает нам скрытый и страшный подтекст невинного танца, при этом руки Доры не обнимают партнера. Ее тело, напротив, выражает оцепенение, ноги двигаются не в такт вальса, сбиваясь с ритма, на глазах застыл ужас. В другое мгновение, Дора летит

в руки другому соучастнику, который поднимает ее за талию. В небольших подержках, считается безысходность Доры, которая, с открытыми ладонями к зрителям, продолжает не то молить о пощаде, не то зачитывает нам хронику происходящего: она задыхается от невозможности сбежать. Трое мужчин обнажают свои тела, их пластический язык говорит о уверенности и настойчивости, неудержимости и желании расправы над Дорой. Следующим перформативным, почти нецензурным жестом, они поднимают кулак правой руки наверх. Затем снова и снова, повторяя перформативный жест, на фоне которого, женское тело Доры становится уязвимым, обессиленным и она падает на пол. Став свидетелем такого события, зритель испытывает синтез чувств, замирает от происходящего, словно ему открывается интимное, личное, руки и корпус зрителей в состоянии подобно напряженной и натянутой струне. Эмпатия от отвращения до сочувствия, спровоцирована событием, которое вызывает как ошеломительный, так и тривиальный эффект, показывая различия между тем, как мы реагируем телом на происходящее в реальной жизни и на сцене, принимая все театральные условности.

Б. Брехт в своей работе «Современный театр – это эпический театр» уделяет внимание зрителю и говорит о том, что его должна привлекать сцена, чтобы вызвать сильные чувства и эмоции. В эпическом же театре зрители вырабатывают критическую точку зрения на действие. Иначе, вместо того чтобы быть вовлеченными в действие, смотрящие должны находиться перед чем-то, во внешнем положении, чтобы у них было возможность мыслить, анализировать ситуацию и принимать самостоятельные решения, не поддаваясь влиянию эмоций, не лишаясь рассудка [186].

В «Кыз Жибек» режиссером Д. Жумабаевой (Nomad Theatre, Астана, 2018) были обозначены основные женские образы эпоса такие, как *ясная луна*, ветер и звезда. В сцене поиска Кыз Жибек физические перформативы девушки-звезды были насыщены различными подержками, благодаря которым, она почти не касалась пола. Такое постоянно-летающее состояние олицетворяло ее недостижимость и неземную красоту. Девушка – «водяная змейка» была неуловима, ускользая из рук мужчин легкими прыжками и перекатами по полу. Красавица, символизирующая луну, что *«яснолика и статна, так осаниста, важна»* в медленных поворотах и пластике рук постоянно скрывалась за девушками-облаками, не давая Тулегену разглядеть свое лицо. Сотворчество зрителя и актеров способствовало динамическому развитию спектакля. Оно проявилось в «тайном переживании актерской игре, в восприятии, не столько в визуальном, сколько в телесно-чувственном, в стремлении осуществлять те же движения, имитировать звучание голоса» [122, 152].

Работа А. Алимбаева «В ожидании Годо» (Акмолинский областной русский драматический театр, 2024) призвана вызвать у зрителя предположение о сходстве между персонажем и аудиторией, словно смотрят на самих себя же. Спектакль говорит о том, что, цепляясь за диалоги о Годо, с другими людьми, все приходят к осознанию сходства между собой и персонажем. Благодаря бытовым репризным жестам, положением тел в пространстве сценического представления, повторяющимся действиями, сочетанию разнообразных

визуальных и пластических символов, режиссер использует спектакль как структуру, включая зрителей в процесс ожидания. Концепция тела, ожидающего появления Годо, была присуща как исполнителям, так и зрителям. В отношении пластических актов, зритель улавливал знакомые позы скучающего, томящегося и усталого тела, принимая во внимание контекст представления. Эмпатия, вызванная оправданным ожиданием, способствовало нарастающему в теле желанию встретиться с Годо, узреть финальную интерпретацию автора, разрешить ситуацию с ожиданием перформеров.

Эксперимент по введению пластических сцен в спектакль уходит в активный поиск более тонких, образных моделей визуальной драматургии. Примером того может служить спектакль «Шаг в бездну» режиссера Е. Ким по мотивам пьесы Н. А. Островского «Бесприданница» (ГРАКТ, Алматы, 2019). Музыкальным материалом за основу были взяты произведения А. Г. Шнитке, остальная часть музыкального оформления была написана специально в духе советского композитора, в произведениях которого так «остро звучит борьба со злом, моральная катастрофа человеческого предательства, и зывание к добру, заложенному в человеческой личности» [187]. Это определение верно в отношении основной идеи спектакля. Автор современной сценической версии попыталась решить ключевые моменты вне бытовой реальности с помощью пластического эквивалента. Сцены застолья в доме Огудаловых, на вечере бракосочетания Ларисы и Карандышева, любовь Ларисы и Паратова на прозрачном кубе, стоящим посередине сцены были решены пластическими мизансценами, в которых, с помощью жестов, символов и физики было понятно отношение героев друг к другу. Лизоблюдство, пресмыкание и большая любовь к деньгам у Огудаловой на каблуках выражалась в резких, агрессивных выпадах и перегибах корпуса, свидетельствуя о настойчивости и целеустремленности любой ценой добиваться результата, о способности паразитически приспосабливаться к условиям и правилам высшего общества. Уверенность и властное отношение к людям низкого порядка у Паратова, Мокия Парменыча, Василия Данилыча выражалась в наглых, хамоватых передвижениях по сцене, которые могли, развалившись на авансцене вести свои диалоги. Карандышев же представлен в спектакле в пластике застенчивого, неуверенного в себе неудачника, который также, как и Огудалова, хотят стать частью того высшего света, в котором пытаются удержаться. Его пластическое существование выражалось в согнутых в коленях ногах и в корпусе, перемещаясь по сцене, он быстро семенял ногами. Неслучайно больше всех остальных героев он существует в спектакле, стоя на коленях. Здесь через комическое понимание, приходит осознание сложного и противоречивого состояния Карандышева, который подталкиваемый обстоятельствами, вершит суд над всеми в финале. И здесь, смех Ларисы и безучастность Карандышева в сцене смерти оказывают на зрителя двоякий эффект: разрешение ситуации и ее абсурдность решения. Все пластические перформативы вполне понятны и знакомы современному зрителю, который рефлексировал на восприятие того или иного образа. В то же время, тот момент переживания, который рождался во время представления между перформерами и зрителями давал отсылку к отчуждению от происходящего,

путем исключения примерки таких типажей на себя. Внимание наблюдателя было сосредоточено больше на процессе разрушения общества, реакцией на изменения телесных актов персонажей, на результат неожиданной развязки, вполне характерной для современного общества, где происходят семейные драмы с шокирующим исходом.

Цитирование текста

Исследуя динамику развития театрального искусства, к исследованию текста в постдраматическом театре обращался Х. Т. Леман. Развитие нового языка театра у нее отождествляется с теорией хаоса, поскольку художественная реальность образуется синтезом и нестабильными системами. В свою очередь, синтез искусств приводит к потере плотности интенсивных элементов, символов «неоднозначности, подвигалентности и одновременности, тогда как театр отвечает на вызов своей драматургией, которая фиксирует лишь частичные структуры» [188, 130]. Для постдраматического театра характерно выражение крайней телесности, когда тело абсолютизируется, иногда становясь единственной темой в спектаклях. Физическое тело, истолкованное как текст, приобретает «собственную реальность, которая не пересказывает нам ту или иную эмоцию, но самым своим присутствием являет себя как место, куда реально вписана коллективная история» [188, 154]. Повышенное внимание к телу, заряженное смыслом, приводит порой к необоснованному применению пластики тела в спектаклях в целях развлекательного и изумляющего характеров.

Частая практика в драматическом театре – работа со словом, в исследованиях не имеет границ. Когда слово, читаемое в тексте, покидает страницы и перевоплощается в жестовое или вокальное, оно становится многослойным. Идея произносимого на сцене приобретает конкретный смысл, личную выразительность и телесность, она становится осязаемой. Живая драма слова и текста словно материя, с которой режиссер экспериментирует.

Для реципиента это непростой процесс познания телесных изменений перформеров. Настройка на речевые интонации тела предполагает как анализ каждой сказанной выразительной фразы и осмысление, так и ее связь в контексте всего представления. В этом всем, фигура актера в конструировании визуальных драматических идиом становится в один ряд с режиссером и делает его соучастником творческого акта создания сценического события. В театральном коллоквиуме современности понятие «openness» (в пер. с англ. – открытость формы) подразумевает процесс перекрытия внутри одной категории. Точнее, речь идет об интертекстуальности драматического спектакля и совместном авторстве. Данный термин актуализирует вопрос возникновения текста и его окончания, переход от драматурга, как «высшего авторитета к понятию совместного авторства» [189, 170].

Что собой представляют театральные представления? Главным аспектом театральной критики спектакля является то, что он рассматривается как интерпретация, реализация текста. Однако, в целом в современных спектаклях можно наблюдать тенденцию, когда его связь с текстом крайне незначительна. Это утверждение верно, поскольку, спектакль не состоит только из одного текста. Он окружен различными невербальными и вербальными дискурсами,

трансформируясь в событие и процесс на сцене. Проблему цитирования текста также дополняют: актерская игра, костюм, режиссура, мизансцены, традиции исполнения и т.д. Кроме того, исполнение создает ощущение близости, потому как герои часто современные, а их проблемы срастаются с вопросами современного человека. Данные аспекты сближают перформативное искусство и драматический спектакль, делая незримыми границы между двумя понятиями. Кроме того, резнакмент (повторение) перформативных представлений делает его схожим с повторными показами драматических спектаклей. В повторении спектаклей и перформансов Ж. Роуч (1996) усматривает акт суррогации как одно из примеров «обреченного поиска оригиналов путем непрерывного прослушивания дублеров» [190, 3].

С одной стороны режиссеры пытались отделить сценическое искусство от авторитета текста, с другой, обращение к классической драме. Здесь идет речь о тех постановках, которые управляют текстами нетрадиционным способом – через речь, пластический язык, жест, отказываясь тем самым от традиционной формы, присущей тексту. Анализ перформативности пластического языка помогает исследованию текстуального функционирования в сценическом представлении [99, 1101]. Под цитированием текста подразумевается процесс не прямого переноса литературного слова в сценическое пространство, а скорее внесение коррективов и индивидуального видения этого текста в теле исполнителей. Призма соавторства, куда включены и режиссер, и хореограф и, конечно же, актер способствуют формированию интертекстуальности перформанса.

Примером могут служить работы Р. Уилсона, которые изобилуют пластическими перформативами, воплощенными через тело. Среди них: жесты и оперные речевые обороты, пластический язык, которые препятствуют усвоению слов для ощущений психологического толка. Также, в работе М. Тальхаймера «Emilia Galotti» (2001) пластические мизансцены раскрывают психоэмоциональный фон героев, а иногда даже заменяют собой целые текстовые эпизоды. Текстовая доминанта дополнена пластическими отсылками, в которых можно определить визуальную текстуру словесного цитирования. Точно также, в спектакле Э. Мондтаг «Tyrannis» (2015) основной словесный текст драматического представления реализуется пластическим языком странных обитателей дома. Словно, сама жизнь разворачивается на сцене. Бытовые жизненные акты, ежедневной рутины, подчеркиваются молчанием героев, их масками и пластическим текстом карикатурного исполнения.

Как культурная практика, театр и его постановки предполагает целенаправленную совместную творческую деятельность, где сценический текст моделируется для совместного понимания с аудиторией. Переплетение различных слоев коммуникативных проекций основано на формулировании центральных текстовых тем драматического действия или перформанса режиссером. Вплетение других моделирующих аспектов на уровне актерского вмешательства способствует расширению текста, иному цитированию основного литературного текста. Спектакль режиссера А. Цой «Рассекая волны» 2023 (Государственный казахский музыкально-драматический театр им. С.

Муканова, Петропавловск) является ярким примером того, как интертекст вызывает трения на уровне исполнения. Перформанс-феерия состоит из 2х частей: та, где главными героями являются Ассоль, Грей и старик Лонгрэн, производные от «Алых парусов» по феерии А. Грина и та, которая связывает мечтания старика быть в море, относится к истории «Старик и море» Э. Хэмингуэй. В этих двух историях переплетаются две разные истории, два разных языка и текста. В самом начале жестового декламирования Лонгрэн транслирует текст Э. По «Одинокий», на фоне стихающего паруса бредут фигуры людей, вышедших из воды. Неспешно они перемещаются по линии зигзага, жестами говоря: «я по-другому видел мир». Здесь язык их тела воплощает целый сонм образов: все мы исходим от воды, берем начало от нее, мечтаем о простом. Далее Лонгрэн транслирует телесный вид письма, в котором проявляется персонаж старика из «Старик и море» Э. Хэмингуэя, мечтающий о встрече с большой рыбой. Так или иначе, оба персонажа, отличные друг от друга «личности» словно вступают в игру на примере лингвистического каламбура, когда два отдельных и различных значения обладают одним и тем же звучанием. Для такого рода игры слияние персонажей неизбежно. Таким образом, речевые перформативы переплетаясь с пластическими предлагают эффект слипания образов, в котором на многослойном уровне считываются одинаковые для двух героев боли: неизбежность судьбы и полное послушание течению жизни.

Обратимся к классическим литературным текстам, воплощенным на сцене при помощи телесных актов. И в спектакле «Ричард III» режиссера С. Левицкого (Казахский музыкально-драматический театр имени Ж. Аймаутова, Павлодар, 2023), в «Макбет. Иллюзия» режиссера Д. Жумабаевой (Государственный театр кукол, Алматы, 2023) и в «Гамлет» режиссер Г. Пьянова (театр АРТШОК, Алматы, 2021) можно отметить, как намеренное сокращение литературного текста усиливает канву визуальной драматургии. Кроме того, сам текст изначально сохраняет в своей материальной форме перформативность, который имеет отношение к истории драматической литературы и истории драматического исполнения. Однозначно, влияние текста на новые и будущие драматические исполнения данных текстов влияет на актеров и режиссеров, а также переводчиков.

Интертекстуальная перформативность, активированная диалогом между переведенными текстами, драматическим текстом и текстом спектакля, раскрывается в пластическом языке персонажей. В «Макбет. Иллюзия» многие сцены описаний заменены пластическими актами, яркими телесными символами, указывая на природу и боль леди Макбет, стремящейся зачать ребенка-потомка. В «Гамлете», благодаря медитативному повествованию, язык тела и его речевые интонации настраивают зрителя на внимательность к детализации, накладывая новый опыт восприятия. Помимо этого, визуальное воплощение героев создает особый стиль драматического представления, где язык тела представляется словно «тревожная реальность», когда она, вдохновленная особенностями драматического текста, служит формированию целостности спектакля, отдельных сцен и является способом коммуникации со зрителем. К тому же, самая главная особенность У. Шекспира и его текстов

заключается в том, что сам невероятно удивительный текст, его мускулатура, изначально обладает телесностью. Потому как невозможно отделить текст от движения в теле, и наоборот. С. Лефтон (2020), создатель движений задается вопросом в отношении У. Шекспира: «как может тело, в котором нет ни динамики, ни какой-либо реальной энергии, произносить этот текст? Я думаю, что тело, знаете ли, должно находиться в определенном месте, чтобы из него получился такой текст» [191, 61]. Об этом же говорят Вейман и Брустер, подчеркивая, что разрыв между текстом и исполнением следует рассматривать не в соответствии с иерархией, а скорее с точки зрения «интерактивной взаимосвязи текста и исполнения» [192, 15]. В постдраматической эпохе казахстанского театра текст и его сценическое воплощение одинаково эквиваленты по значимости, что дает возможность рассматривать пластический язык с сохранением его характеристик в поле целого представления.

Модификация литературного текста в изобразительный в условиях спектакля во многом зависима от точного выбора режиссером средств театральной выразительности и принципов их функционирования. Комбинация визуальных, слуховых, текстовых и «всевозможно воспринимаемых сенсорных стимулов» открывает перед режиссером различные варианты выражения мысли [193, 71]. Актер репрезентирует режиссерские тексты и «рождает живую реальность спектакля, которая также представляет собой текст, но конкретный, наполненный движением, чувствами, эмоциями» [121, 69]. Как утверждал Э. Кассирер: «человеческое тело и его основные части служат одним из первых оснований языковой ориентации вообще. Первые понятийные классификации еще полностью привязаны к материальному субстрату, что отношения между членами одного класса для того, чтобы стать мыслимыми, должны одновременно неким образом обрести телесное воплощение» [194, 34]. Таким образом, применение пластических перформативов в контексте драматического спектакля становится необходимым в творчестве современных режиссеров. Диапазон использования таких перформативов огромный и режиссеру стоит решить, какими театральными средствами выразительности пользоваться при вплетении «говорящих» текстов в единое сложное драматическое полотно.

После кризиса традиционной драмы, применение пластического языка в драматическом спектакле стало популярным способом реанимировать театр, ярким свидетельством чему стали работы А. Блока, Г. Ибсена, К. Гамсуна, А. Стриндберга. Провозглашая режиссерский театр, плеяда выдающихся деятелей XX (К. С. Станиславский, В. Э. Мейерхольд, А. Таиров, Г. Мяцквичюс, Е. Гротовский) и, особенно XXI века (Э. Някрошус, Ю. Бутусов, Р. Туминас) стремились к синтезу искусств, создавая пластически завершенные образы в спектакле, где драматический сюжет напрямую зависел от музыки и актерской пластики. Современная театральная тенденция также предполагает работу над сценическим представлением режиссера совместно с хореографами, рассчитанная на открытие новых возможностей драматического искусства. В таких работах пластика, чаще всего, помогает раскрыть не только индивидуальное проявление образа, но и смысловое содержание кульминации сценического перформанса. Прибегая к абсолютно разным формам и методам

воплощения, опираясь на собственный опыт, сотворчество режиссера и режиссера по пластике является ярким примером творческих экспериментов, где пластические перформативы проходят процесс трансформации смысла из литературного текста в визуальный, из визуального воплощения смысловых действий актеров в область подсознания зрителя, выстраиваясь на другом уровне осмысления.

Что такое театральность? Это театр – минус текст, это плотность знаков и ощущений, создаваемых на сцене, начиная с письменного аргумента; это то экзистенциальное восприятие чувственной искусственности – жеста, тона, расстояния, субстанции, света, – которое погружает текст под обилие его внешнего языка [194, 26]. Иными словами, театральность подразумевает нетекстовые визуальные элементы, которые становятся более важными, чем внешний язык, в частности, в перформансе театральном, где текст может присутствовать не всегда. Постоянно меняющаяся динамика восприятия зависима от того, каким образом включение нетеатральных элементов воплощаются на сцене и каково их производство. Именно, в текучести, которая так присуща современному театру и перформансу, заключается основной интерес. Поскольку само сценическое произведение становится неуловимым, почти таким же, как и момент переживания настоящего с индивидуальной точки зрения, в определенное время и в определенном месте.

Интеракция

Современный театр – это культурная практика, позволяющая реципиенту погрузиться в другую реальность, в котором «неожиданные воспоминания начинают циркулировать и собираться вместе: смешиваться и сливаться, отскакивать и ricochetировать друг от друга», порождая неопределенные новые связи и расширяя область воспринимаемого [193, 70]. Пластический язык, транслируемый со сцены актерами, привлекает внимание и, внедренный в структуру спектакля, запоминается своим акцентированным существованием.

Телесность – это основное средство, с помощью которого мы воспринимаем мир. Движущиеся тела – зрителей и актера – участвуют в сознательном и бессознательном взаимодействии на протяжении всего сценического действия. Синхронизации сердцебиения в процессе наблюдения за сценическим представлением порождает волны общего ритма в дыхании. Трансформации в телах зрителей служат основой для театральных перформансов, особенно когда они ощущают себя сопричастным к происходящему.

Пример интерактивной художественной коммуникации со зрителем можно рассмотреть в спектакле Г. Пьяновой «Лихорадка субботнего вечера» (театр «АРТиШОК», Алматы, 2021). Пространство театрального спектакля изначально представлено в виде танцевального клуба 80-х. Входя в пространство сценического события, погружаешься в атмосферу клуба, в котором среди зрителей бродят перформеры. Они одеты по моде 80-х годов, их легко узнать по яркому макияжу и одежде, однако они представляют в прологе еще не начавшегося спектакля самих себя. Разговаривают и пританцовывают рядом со зрителями, попивают коктейли и открыто беседуют с ними. Тела перформеров

реагируют на ритмические и музыкальные аспекты спектакля довольно свободно. Их пластический язык подчеркивает расслабленность тела, его свободу и раскрепощенность. Как ответ на такие телесные контакты с перформером, зрители не чувствуют телесного напряжения: они также выполняют различные танцевальные элементы свободного характера. Реакция зрителей на это действие довольно шумная, потому как они чувствуют себя в центре живого события, ожидая вовлечения в содействие. Контекст походит скорее на брехтовский сюжет, предлагая возможность каждому почувствовать себя участником представления. Предполагаемые обстоятельства способствовали обмену ролей, когда актеры наблюдали за живыми реакциями зрителей. При этом, расслабленность тела и его пластический язык способствовал телесной коммуникации со зрителем. Процесс интеракции позволил сблизиться в неформальной обстановке с героями предстоящего представления, что в дальнейшем способствовало иному отношению зрителей к происходящему. Словно, знакомый из бара столкнулся с вполне реальной историей в жизни, а зритель, как соучастник, находясь в центре развития драматического события, влияет на его развитие.

Концепция перформативности сосредоточена на том, как значение извлекается путем восприятия театрального действия. Соответственно, перформативность изменчива согласно содержанию драматического перформанса, а также от характера самой аудитории, их когнитивного уровня, культурных предубеждений, их эмоциональных реакций. Восприятие произведения искусства зрителями особенно важно в перформансе, где их часто призывают действовать или реагировать на то, что они видят; обычно инструкции или текст, сопровождающие каждое представление, составляют всего несколько строк, в то время как возможных действий, которые могут иметь место во время представления, много [195].

Важность позиции зрителя в наблюдении за такими событиями считается ключевой: «это этический, а не эстетический режим восприятия; он вовлекает в переживание, сопереживание, не оставляя возможности для дистанции; он процессуален» [196, 42]. Вовлеченность аудитории рассматривается как состояние, при котором субъект полностью погружается в активность: это состояние также характеризуется снижением самосознания и осознания времени. Помимо этого, использование театральных приемов помогает по итогам анализа интеракции аудитории получить возможность стимуляции, развития, рефлексии, сопереживания и предвкушения в рамках интерактивного повествования. В перформативной работе «Broken skin overflowing» (Дом 36, Алматы, 2021) зритель являлся непосредственным перформером, который мог подействовать посадке новых растений. В самом начале представления зрителю было предложено взять с собой в пространство перформативного представления бутылочку с землей, но не было дано точной инструкции, что необходимо сделать во время действия с предложенным предметом. Когда и зачем – следовало решать самому зрителю. Приняв участие в посадке растения совместно с перформерами, зрители включались не только эмоционально, разделяя время и пространство с соучастниками, но и аудиально, поскольку

игнорировать звуки живой виолончели удавалось довольно сложно. К тому же, интерактивность происходящего также обозначала сопереживание за исход того, что вырастет в итоге из посаженного всеми зрителями. В следующем акте, перед аудиторией возникала жизнь – два перформера, покрытые землею, в телесных актах, олицетворяли единое живое существо, которое стремилось к развитию и делению. Их резкие движения локтями и коленями прерывали мягкое течение телесности и сбивали ритмически пульс единой живой системы тела. Соединенные руками и ногами, два перформера являли аудитории процесс рождения и развития безобразного в прекрасное: движения тел перерастали от несурзных обрывистых телесных фраз до изящных, удлинённых, развернутых в пространстве пластичных словосочетаний.

Ритуальность

Понятия театральность и перформативность стали все более актуальными в сценическом искусстве, кроме того, они стали немыслимы без связи с аудиторией и ритуальностью. Особое внимание уделялось элементам, которые не вписывались в литературную интерпретацию театрального произведения. Одним из главных инструментов выразительности и способом коммуникации со зрителем стало тело и его пластический язык. Аспект зрителя играет значительную роль в театральном перформансе, поскольку их наблюдение за перформативами на сцене является основополагающим в контексте развития драматического театра. Влияние аудитории на ход сценического представления – это ракурс, куда обращено современное театральное исследование. Люди различных эпох и возрастов воспринимают информацию по-разному, соответственно, придают ему новую жизнь и смысл, в зависимости от того, что они в нем видят. Другими словами, ожидания публики – относительно эстетической части произведения искусства или его символической и коммуникативной роли, а также в зависимости от их опыта и культурного фона – влияют на художника, который может стремиться соответствовать этим предубеждениям или идти против них [196].

Язык и ритуал являются уникальными феноменами человеческой культуры. Однако ритуал призван прояснить фундаментальную природу человека, кроме того, он тесно связан с человеческими переживаниями идентичности. Применение ритуала в современных сценических представлениях представляет собой определенный сакральный процесс, который по совершению его предполагает изменения. В то же время ритуальное действие способствует стиранию идентичности в рамках коллективной модели символического пространства и времени. Ритуальные действия наполнены определенной серьезностью, которая привязывает актеров к данной культуре, помимо этого разделение пространства со зрителями есть процесс его вовлеченности в происходящее, словно перформеры делятся сакральным. Священное место, в котором обычно происходят ритуалы, становится местом реальной жизни, где каждый смотрящий определен как соучастник и он может претендовать на посвящение в тайное действо. При этом все акты, которые совершаются в процессе того или иного ритуала, воплощаются телом участников. Ритуальное представление – «символическое разграничение территории сообщества в

пространстве и времени с помощью сложных ритуальных действий и техник, влияющих на восприятие идентичности участников в отрыве от индивидуальности» [198, 217]. Под значением ритуала в перформансе следует понимать как сценическое воплощение существующего ритуала, который несет определенную культуру и идентичность, так и действия, созданные режиссером, как ритуал. Рассмотрим категории ритуальности в казахстанских сценических перформансах для лучшего понимания практического применения его в структуре сценического представления.

Ритуал, заимствованный из традиционной культуры, в дискурсе драматического спектакля всегда претендует больше на мимолетность своего характера, создавая некое событие или событийность самого спектакля. Например, подвязывание ленточек на дереве, как дань почитания святого места и знак святости в тюркской философии тенгрианства, перекликаются с ритуальной основой сценографии перформативного спектакля «Если я человеком зовусь» реж. Д. Жумабаева (ГРАКТ, Алматы, 2020). Основным драматическим материалом служили «Слова назидания» выдающегося казахского литератора, писателя и просветителя А. Кунанбаева. Посередине сцены расположен корейский барабан (пук) – олицетворение абсолюта, Бога, Тенгри, повисший в воздухе, а на веревках повязаны многочисленные ленточки разнообразной длины и цвета. Так как шаманизм также являлся изначальной религией корейской национальности, то контекст пересечения культур схож с философией понимания древнего мира казахов. Главные герои (Он и Она), представители мужской и женской энергии во Вселенной перемещаются вокруг барабана, ища, в бесконечности друг друга. Пластический язык тела транслирует сосредоточенность, корейский традиционный шаг с пяточки на носочек указывает на осторожность и мягкость созерцательной природы жизни тенгрианцев. Выразительные жесты рук и корпуса в прогибах женского тела, устремленность и сила мужских рук, бьющих по барабану, звучат как призыв, крик, вещание о глубоком одиночестве человека в мире. Еще один пример обрядовой составляющей, уже других религии (ислам и буддизм), можно наблюдать в сцене с детьми. Самих детей на сцене нет, их олицетворяют две пары детских тапочек, перемещающихся в пространстве с помощью главных героев. Он и Она, мать и отец, в игровой форме репрезентируют синтез обрядов: обрезание пут и первый столик. В корейской культуре на годик ребенку накрывают его первый стол, на котором расставлены разнообразные предметы (фасоль, рис, ножницы, веревка и др.). Ребенок выбирает три предмета – корректирует свою судьбу в трех ипостасях. Каждый предмет несет свое значение и смысл. Один из детей выбирает листок бумаги (мудрость), другой веревку (долголетие). Далее следует казахский обряд Тусау кесу (обрезание пут), при котором ребенку ножницами разрезают веревку, обмотанную вокруг его ножек. Своеобразный акт освобождения символизирует дальнейший путь ребенка – легкий и смелый, без преград и несущий радость каждому встречному.

Интересным становится процесс соединения двух традиционных культур, в которых не наличествует слово. Пластические телесные интерпретации приоткрывают завесу сакральности ритуалов и становятся доступными к

прочтению, благодаря своей визуальной художественной стороне. Акцентируя внимание на деталях, подчеркнутых выразительной формой активного тела актеров, зритель как будто рассматривает знакомые обряды под другим углом: у него появляется ощущение своего «деятельного участия в возникновении спектакля, доступа в театральную кухню, причастности, сотворчества» и он погружается в «интенсивность событий (событийность), сиюминутные переживания, проходящие ощущения» [200, 38].

Легкие прыжки и вращения, взаимодействие тел, одухотворенных предметов, летающих в воздухе, сопровождаемые живым звуком корейской флейты и барабанов, погружают в «витки жизни», они двигаются, словно частицы бесконечной вселенной, притягивающихся друг к другу энергией взаимодействия и борьбы. Несмотря на личностно-ориентированный контекст перформативного акта, актеру в данном спектакле вовсе не необходимо опираться на собственный жизненный опыт, мировоззрение, а воплощаться, отрицая существование «представления до самого представления». Важным становится исполнитель в моменте «здесь и сейчас», его погружение в «священнодействие», вера в обстоятельства, импровизационные пластические ощущения актеров, каждый раз находящихся в поиске буквального выражения. Такая точка зрения делает акцент на перформативности жестов и телодвижений, формирующих некую субстанцию социального и индивидуального опыта режиссера и актеров.

Современный драматический спектакль – это не только «квинтэссенция исторически специфического авангарда и как транс исторический способ художественного новаторства» [113, 6-7], но и «драматический ритуал, ритуализованная драма перехода, отрепетированное движение, которое переносит создателей теории в особый способ существования и реализации» [94, 37].

Как ранее утверждалось, в пространстве перформативного события каждый жест, действие, движение, элемент телесного воплощения формируют язык тела. Чтобы акцентировать противоположность, двоичность телесного слова, оно облекается в форму ритуального, медитативного действия. Такая нарочитая эксплуатация «слова» в языке тела словно рассматривается под лупой, акцентируя внимание зрителя художественным способом. Данный способ универсален рядом характеристик. В первую очередь, ритуальность позволяет художнику внедрять любые привлекательные для него ситуации современного мира в структуру перформанса. К слову, А. В. Крылова (2020) отмечает, что перформанс «способен вобрать в орбиту своего содержания все стороны жизненной реальности, не утрачивая художественной составляющей» [200, 30]. Это, в свою очередь, актуализирует использование обыденных и бытовых жестов, которые подвержены анализу под новым углом восприятия, в новых пространственно-временных категориях. Наконец, максимально приближаясь к реальному бытовому проявлению данных актов, словно они вырваны из контекста обычной жизни, художник предлагает зрителю рассматривать их, как отражение действительности реальной жизни.

Приближенность ритуала к современным перформативным практикам в Казахстане сконцентрирована на способе уделить внимание обыденным, повседневным действиям людей. Это способ показать «истинно великое в малом, указывая вовнутрь незримого, притом сквозь само же лежащее на поверхности», делая их сакральными [201, 438]. Пластический язык тела, как визуальное воплощение ритуального преобладает в спектакле-перформансе «Кыз Жибек» режиссера Д. Жумабаевой (Nomad Theatre, Астана, 2020). В основе представления лежит казахская народная лиро-эпическая поэма, жемчужина казахского фольклора, которая названа по имени главной героини. Изменчивая природа пластического воплощения тел актеров предлагает зрителю на уровне не просто наблюдения, а соучастия прожить то или иное событие, опыт которого был раньше недоступен им. Словно новая область открывается ощущению и чувству реципиента в сцене смерти главного героя – Тулегена. Визуально мы можем наблюдать за движениями, пластическими изменениями тела умирающего. Зрителю открывается опыт смертельного ухода Тулегена. Сам герой на коленях стоит на огромной качеле *Алты-Бакан*, а на него сверху медленно струится песок. Обнаженное по торс тело Тулегена извивается под непрерывным течением песка, мышцы спины меняют движение света, падающего на него сверху. Пластические изгибы и перегибы тела буквально «ощущаемы» глазами, через которые можно чувствовать напряжение всего организма актера. Уже погребенный под песком, исполнитель совершает резкие перекаты и замирания, словно при последнем исходе. Руки актера лишены волевых движений, ноги настолько слабы, что герой не в силах подняться с колен. Визуальный опыт пластических символов языка тела подчинен теме смерти. Однако, тело перформера содрогается импульсами в позе эмбриона и нам открываются сущность и смысл этой пластической мизансцены. Душа Тулегена реинкарнируется в тело родного брата Сансызбая, так похожего на него. Иллюзия становится реальностью, а сценическая дистанция стирается чувствами зрителя, открывая сакральный процесс зарождения души. Оппозиционной версией безвольности ног, резких движений и напряжений в теле становится тема перерождения, где песок утрачивает первоначальное значение и представляется уже метафорой времени.

Другим примером бинарности оппозиций пластических символов является сцена проклятья Бекежана. Его зависть, ревность и подлость становятся причиной смерти возлюбленного Кыз Жибек Тулегена. Данная пластическая мизансцена также решена ритуальностью действий. Песня плача в исполнении матери Тулегена, плевков в сторону Бекежана, проходящих мимо него людей, наконец, ремень, который со слезами на глазах снимает с него несостоявшаяся невеста Кыз Жибек и вешает ему на шею – все интерпретируется как ритуалы проклятья. Грубые замахи рукой, прокручивания в предплечьях, словно ему заламывают руки, ломанные выразительные движения торса и внезапные падения в пол характеризуют наличие посторонней силы, наказывающей Бекежана. Кажется, обнаруживается картина народного суда. Далее Бекежан наносит себе самому резкие удары ремнем по спине. Под ними сокрушается тело актера, становится уязвимым, размягченным. Таким образом, все движения,

пластические перформативы, репризность ярких физических действий обретают иное прочтение: это борьба с самим собой, которая заключается в душевных противоречиях героя, иначе говоря, «система четких взаимосвязанных действий сакрального характера, направленных на преодоление внутреннего конфликта» [202, 95].

В работе «Плаха» режиссера Д. Жумабаевой по одноименному роману Ч. Айтматова (Русский драматический театр, Костанай, 2019) 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 молебн Авдия, яростным стремительным бегом и кувырками возникают другие перформеры, пластическими актами 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.

Пластическими перформативами насыщены сцены с мечом катана (совершенный вид японского холодного оружия) в спектакле «Федра» (Русский драматический театр, Костанай, 2020). Выбор такого рода клинка режиссером Д. Жумабаевой не случаен: наступательная функция катаны является главным боевым предназначением орудия. «Соединение восточной философии с мифом Древней Греции в спектакле исторически оправданно: два крупных философских пласта зародились практически одновременно. Японское мировоззрение основывалось на скромном, аскетичном, сдержанном проявлении ко всему. Практика боевых искусств помогала совершенствовать тело, воспитывая силу духа» [203]. Подобно самурайскому ритуалу Ипполит (Р. Бушинский), рассуждая о смерти отца, оттачивает свое боевое искусство «йайдо» в выразительных физических действиях, позах, переходах между ними, наступательными рубящими движениями мечом, он сдерживает себя во внешнем проявлении чувств. Остановившись в позе на колено, Ипполит, с воткнутым мечом в пол, будто побежденный и сломленный, заканчивает свой бой с незримым. Однако, это лишь раздумья о чувствах к Арикии, поворотный момент, когда он решает «на себя взвалить любовной страсти бремя».

Многие казахстанские режиссеры в своих театральных практиках обращаются больше к движениям тела и ритуальным действиям, нежели к повествованию. Они увлечены поиском и вычленением простого понятного для аудитории визуального символа, который несет в себе многослойные значения и понятен без слов.

Режиссер Б. Абдураззаков обращается к символическим формам телесного воплощения, используя пластические сцены в спектакле-перформансе «Омар Хаям Ловец Волны» (SAF theatre project, Алматы, 2020). Самого Омар Хайяма исполняет актриса и такой прием не случайный, потому как режиссер, понимает женскую природу как более хрупкую и чувствительную к жизни. Моноспектакль открывает зрителю последние минуты жизни великого поэта, так стремящегося познать жизнь. Все пластические отсылки ритуализированны, монологи перформера обращены к аудитории, вопросы, задаваемые телесными актами, повисают в воздухе, а под звуки бубна закручиваются в витки бесконечно блуждающих ответов. Наблюдение за спектаклем служит аллегорией акта созерцания за светом, играющим в капле воды. Камерность и сакральность таинства усиливает частое пребывание актрисы на коленях, словно она исполняет ритуал моления. Ее физические действия направлены на усиления речевых перформативов: репризные воздевания рук вверх, раскачивания корпусом на согнутых коленях, перегибы корпуса, пластические переходы в пол, открытые распахнутые руки, напряженные кисти рук, встряхивание головы в нечеловеческих состояниях, текучесть позвоночника и др. Стремление перформера через телесные истязание, крайности и пределы тела обрести духовное состояние для познания истины жизненного цикла. Еще в свое время Е. Гротовский использовал ритуальные действия и метафоры, отвергая буквальные репрезентации. Он потратил годы на исследование духовности перформативного действия, исследуя ритуальные истоки театра и простоты. Поэтому форма ритуала и действий, совершаемых перформерами в процессе сакральной ситуации, представляется уникальным и функциональным инструментом выразительности в современном драматическом искусстве.

В спектакле-перформансе режиссера Г. Адай «Хансулу» (Атырауский молодежный театр, Атырау, 2025), раскрывающем трагедию 1930-1933 годов, когда коллективизация в Казахстане изменила судьбы многих людей, открываются молчаливые сцены, в котором тело и его пластический язык является единственным средством общения со зрителем. Все представление словно погружает в медитативное состояние ритуала: комканье под ритм бумаги в руках перформеров, хруст которого звучит как лом костей, падающие безмолвно тела, при проходе старейшины аула. Трагедия и конфликт основаны на сравнении судеб бедной казахской молодежи и дочери богатого человека по имени Хансулу. Поскольку спектакль был лишен слов, то пластика тела и его поведение в сценическом пространстве были наделены мистикой происходящего. Ритуальные действия перформеров подчеркивались репризностью бытовых и тривиальных жестов. В работе четко прослеживается кропотливая лаборатория режиссера с перформерами, которая работает с телами и сознанием исполнителей, не как с их собственными, а отчужденными. Телами, которые существуют и раскрываются во время ритуальных актов и служат маркером психологических воссозданий эмоций и трансформации личности как предвестника и истока изменения дальнейшего развития культуры казахского народа. Пустота и неизбежность напитывают пространство перформанса, где наличествует тело и его пластические перформативы. Правда и слово были

запрещены в те времена, точно также как и на сцене, автор использует метод говорящего тела, потому как тела и их язык никогда не врут. Таким образом, ритуал каждой сцены раскрывается путем изучения аудиторией изменений в теле перформеров, в каждодневном бытовом жесте, открывающем таинство происходящего, как символ жертвы и смирения перед судьбоносными и неизбежными конфликтами. Это помогает зрителю провести самоанализ с точки зрения человека, испытавшего суровое время на себе или окунувшись в воспоминания рассказов прадедов о нелегком периоде жизни, так четко высвечивающего проблему социального неравенства.

Исследованные примеры казахстанских спектаклей указывают на необходимость тщательного изучения формы ритуальности в перформативных представлениях. Самопознание зрителем физических движений в коллективном участии, через которые раскрывается перформативность пластического языка, помогает бросить вызов господству театра, который изначально литературен и вербален.

Пластическая метафора и символ

В искусстве драматического театра метафора включена в понятие особого языка театрального искусства, состоящего из говорящих знаков, символов, аллегорий, абстракций. 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» [204, 192]. Поэтому, невозможно отрицать то, что появление и использование пластики для символизации театрального языка, как нового средства художественной выразительности в казахстанском театральном искусстве, прочно вписалось в художественную практику XX века и приносит весьма ощутимые плоды в современном драматическом пространстве.

На сегодняшний день весь наш современный мир является совокупностью сплошных знаков, символов, обозначений, сокращений, которые служат некими манифестами эмоций и абстракций для передачи информации невербальным путем. Хорошо отображает понятие символа Ю. М. Лотман, рассматривающий 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» [204, 192]. 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» [205, 101]. Его последователь американский философ, основоположник прагматизма и семиотики, логик, математик Ч. С. Пирс подчеркивает важную роль символов в нашей жизни, 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» [206, 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» [207, 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» [194, 476], где знак «соотносится с соответствующей вещью одним – единственным, жестко закрепленным способом, а символ не только универсален, но и чрезвычайно изменчив» [194, 481]. Существовая в двух разных измерениях, символ и знак, однако, также наделены взаимопроникающими 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» [208, 50–51]. Иными словами, символ становится понятным через апелляцию к «образу, которая являет нашему взору не абстрактную сущность, а конкретную ее действительность» [209, 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 форм

– синкретичность содержания (сочетание «несопоставимых» образов

– манифестирует идею, событие, состояние или действие (воплощая и материализуя) [210]. Рассматривая различия понятий знака и символа в культурологическом и философском аспекте, можно констатировать, что предмет интерпретации является сущностным отличием знака от символа.

При современном взгляде на казахстанский драматический спектакль, как на перформанс, который предполагает наличие «символической формы и живых тел, обеспечивающих способ конструирования смысла и утверждения индивидуальных и культурных ценностей», развитие интеллекта и культуры актера становится основополагающими факторами [94, 31]. При этом, символическая основа воплощаемого движения телом на сцене в репризности, ритуальности или использовании бытовых жестов способствуют интеллектуальной коммуникации со зрителем. Частая практика современного театра сосредоточена на символизации телесных воплощений, поскольку само тело является символическим собеседником, который своим присутствием определяет важное значение в перформативном представлении. Аллегии и смыслы, рождаемые при наблюдении за сценическим перформансом, вызывают у аудитории интерес к процессу, который разворачивается во время прочтения пластических метафор.

Как средство построения сценического образа, метафора в спектакле способна расширять область ассоциативных значений, связанных с субъектом, отсылая к иным смыслам. Любая метафора не рассчитана на «буквальное» прочтение, призывая зрителя к мышлению и воображению. В работе К. Тхе Сик «Дорога домой» (ГРАКТ, Алматы, 2025) рассматривается тема депортации корейцев в Казахстан в 1937 году. Символом потерянности, созерцательности, осторожности, в то же время дружелюбности, не представляющей угрозы казахскому народу, режиссером был определен символ переселенных корейцев, как образ черепахи. Перформеры сокрыты под большим полотном ткани, скрывающем их тела и лица. Зритель в тишине наблюдает появление маленькой головы из-под ткани, при этом тело черепахи начинает двигаться: словно единый организм тела перформеров становятся коллективным телом, поддерживая единые импульсы и вибрации. Перформативные движения черепахи медленные, осторожные: появляется то рука, то нога черепахи. Ощущение замкнутого пространства, вагонов поезда: тела исполнителей, ощущая присутствие движущегося тела рядом, рефлексировать на его дыхание и порывы. Персонажи буквально дышат единым ритмом, они движимы единым страхом перед неизвестностью.

Одна из самых выразительных пластических сцен в работе режиссера Э. Някрошуса «Отелло» (2000), «образом неразрывного сплетения любви и ревности, притяжения и отталкивания людей» становится финальная пластическая мизансцена Отелло (В. Багдонас) и Дездемоны (И. Шпокайте) [211, 190]. Поразительно яростное кружение, решенное пластически, когда, казалось бы, убиенная Дездемона снова и снова бросается к мужу, 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. 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» [211, 217]. Причём, такие пластические символы обычно лишены какого-нибудь подтекста, они применяются режиссером по их прямому назначению, буквально, что представляет своеобразную угрозу структурам восприятия для зрителя. 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» [211, 219]. Режиссер рассматривает тело перформеров не столько как сценический знак, скорее, как на непрерывное воплощение в рамках метафор, созданных языком тела. 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» [212].

Изучение метафоры, как активного способа познания мира, всегда было актуальным. Сегодня, интерес к метафоре, как к тексту и метафор в тексте можно обусловить, прежде всего, иерархичной природой данных культурных кодов, которые затрагивают лингвистические, культурологические и когнитивные уровни. Некоторые исследователи утверждают, что в основе генезиса и языковой формы метафор лежит его связь с древним мифологическим мировоззрением, «главной познавательной категорией первобытного сознания и основной ментальной единицей знания» которого выступает мифологический образ [213, 25]. Основу этого образа составляют архетипы, проектируемые античным человеком, как его представления о мире.

Проводя исследования в сфере феноменологии и философии, Э. Кассирер апеллирует к понятиям «метафора» и «метафорическое мышление», как к единой концептуальной форме образного мышления в общей основе мифа и языка. Концепция немецкого философа, построенная на взглядах И. Канта, также подводит к мысли о взаимной обусловленности языковых форм метафоры и мифа – «одна вторгается в другую и обуславливает ее содержание» [194, 36]. И, хотя, современному пониманию метафоры предшествовала мифологическая, разница между ними существенная. Ж. Н. Маслова в статье «Мифологическая метафора в аспекте исследования генезиса метафоры» отмечает трехчленность

современной метафоры: языковой (текстовой) уровень, как средство художественной выразительности, ментально-языковой, как механизм формирования смысла и, как результат работы данного механизма» [213, 25]. Также она утверждает, что отличие древней метафоры от современной состоит в том, что современное сознание использует логическое мышление в познании сути метафоры, которое, порой, переносит знаки одного предмета на другой, тем самым расширяя область смыслов. Например, если тело само по себе является символичным, как упоминалось выше, то наложение на язык тела или на его пластический язык другого слоя метафоры, раскрывающейся в динамике развития телесных актов, может усиливать, разрушать, смешивать опыты и действия, изменяя их особым визуальным способом прямо на сцене. При помощи движения тело персонажа в драматическом перформансе изменяется во времени и пространстве представления и становится читаемым для аудитории, когда невоплощенное тело вовлекается в процесс и разворачивается в действии.

Пластика в спектакле «Плаха» (Русский драматический театр, Костанай, 2019) решает одну из важнейших задач метафорического мышления по выявлению внутренней жизни героев.

В мизансцене распятого Авдия, лежащего на земле, и Акбары, потерявшей в облаве на сайгаков выводок волчат отчетливо видится построение определенного состояния волчицы, выраженного перформативностью пластического языка. Вступая во взаимодействие с метафорической идеей в движениях, воплощаемых перформером, тело исполнителя, предстает как совокупность относительных перспектив и переходов между разными состояниями телесного. Перформативность предполагает постоянный процесс изменения тела.

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. 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. Идея смерти каждой отдельной личности здесь выдвигается, как поиски Бога и восхождение на плаху. Она не утверждается, 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.

Сцена параллельной смерти построена на противоречивости человеческой и животной природы: распятие Авдия и эмоциональная смерть «неприкаянной»

Акбары, потерявшей волчат. Здесь партерный пластический язык олицетворяет ее каждодневный бег, страдания, тоску по любимым волчатам, а репризность телесного акта с усилением ритмической структуры движения обостряет перформативную природу пластической метафоры.

Обращение к подсознанию зрителя через пластические символы, выполняющие огромную роль в создании спектакля, способствует порождению сложных ассоциаций, вызывает к чувствам смотрящего. Именно многообразие 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 – перформативности, 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 в контексте перформативности. 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» [214, 76].

Метафорические мизансцены, инструментом которого выступают пластические движения, это целые эпизоды, накладывающие дополнительные художественные задачи в выражении режиссерского замысла, посредством создания новых подтекстов и аллегорий зрительского восприятия [155, 164]. Выразительные метафоры, созданные языком пластики, способны стирать границы хореографии и драматического существования артиста, делать их зыбкими и размытыми [215, 92]. Это, в свою очередь позволяет актерам не просто телесно воплощаться «между сценами, а сливаться с элементами пластики, выплавляя новую форму сценической жизни, образную и вместе с тем очень понятную», разворачивая в сознании зрителя новые ассоциации [215, 92].

Интерес спектакля «Федра» (Русский драматический театр, Костанай, 2020) вызван тем, что пластические метафоры здесь выполняют множество функций. Прежде всего, они являются оболочкой основного действия, помогая понять скрытые подтексты и смыслы поступков главных героев. Испытание зрителем «внутреннего подражания, которое происходит бессознательно, через телесное «вчувствование» происходит при наблюдении за финальным эпизодом, в котором Арикия через пластику тела выражала утрату об Ипполите [217, 108]. Взаимодействуя с фортепиано, она мчится к нему и от него, словно кидаясь в огонь и воду, извлекает дисгармоничные звуки. Ее партерная хореографическая лексика, перекаты, резкие перевороты, взаимодействие с водой, падения и напряженные перегибы в корпусе олицетворяют крики души, вырывающиеся наружу. Красные бумажные кораблики, разложенные аккуратно Панопой по всей сцене в финале, читаются не то, как непотопляемые капли крови или боль, которую невозможно спрятать, не то, как символ надежды, олицетворяющий поиски своей обители, или это выражение безвольности и невозможности

управлять своей судьбой, плыть по течению. Таким образом, мы видим, что в рождении многообразия интерпретаций зависит мысль и воображение зрителя. Именно плюралистическая функция метафор, в том числе и пластических, делает их интересными для изучения и анализа театра и перформативных исследований.

Цвет и перформативность пластического языка

Как древнейшее поле искусства, театр избегает старения посредством адаптации и переосмысления самого себя и своего послания. Постмодернистские течения внесли коррективы в эволюцию современного театрального искусства. Современные спектакли предлагают зрителю множественную перспективу, «де-строительство, обилие знаков, вписанных в визуальную драматургию, с сильными и шокирующими образами, и множество языков, смешанных без решения непрерывности» [218]. Такое взаимодействие выразительных элементов в одном театральном знаке ведут к порождению новых художественных текстов, объединенных одной идеей. Явное и молчаливое существование визуального художественного символа, созданного пластическим языком и цветом, в пространстве драматического перформанса подразумевает его многозначность в трактовке реципиента. Усложнение структуры текста обозначает новый этап в формировании «многослойного и семиотически неоднородного текста, способного вступать в сложные отношения, как с окружающим культурным контекстом, так и со зрительской аудиторией» [218, 130]. Такая фигурация в архитектонике драматического перформанса означает содействие знаковости визуальных аспектов, таких как пластический язык и цвет.

Цвет, как и свет, в пространстве казахстанского постдраматического театра приобретает признаки доминанты. Визуальные аспекты, выраженные цветовыми предпочтениями в костюме и сценографии и пластическими элементами, способствуют развитию «визуальной драматургии», которая не только не подчиняется тексту, но и может свободно разворачиваться в парадоксе с собственной логикой, выступая конфликтом или содействуя. Именно зрительная информация определяет визуальную драматургию – «последовательные ряды и соответствия, узловые точки сгущения восприятия, а также передающееся благодаря им построение смысла», которые обнаруживаются при просмотре перформанса [188, 147].

Перформативность пластического языка и цветовая надстройка в драматическом спектакле, наряду со словом, являются одними из основных выразительных средств, которые, формируя «чувственные впечатления» и оперируя своей текстуальностью, проектируют знаки и символы современного представления. К драматическим спектаклям, где пластические перформативы усиливаются цветовыми решениями, можно отнести спектакль «Кыз Жибек»³ режиссера Д. К. Жумабаевой, который стал одним из знаковых национальных спектаклей, сосредоточивших в себе систему сценических знаков, толкование которых представляется интересным в семантическом аспекте. Особый интерес в конструировании смыслов вызывают визуальные специфические движения

³Кыз Жибек (каз. яз. Қыз Жібек)— «Девушка-шелк, Шелковая девушка».

актеров, воспринимаемых через взаимодействие с национальной атрибутикой, его цветовой характеристикой. Поэтому можно рассмотреть семантику пластических перформативов и цвета данного спектакля в попытке дешифровки режиссерских замыслов и интерпретации цвета, как способа обострить перформативную сторону этого взаимодействия.

Архетипичность визуального символа формируется при «одномоментности» таких средств выразительности, как пластический язык и цвет [219, 59]. Первоначальную сущность цвета, к которому «стремится все живое» (Аристотель), исследователь И. Иттен отождествляет со «сказочным звучанием, музыкой, рожденной светом» [220, 100]. Казахская цветовая символика богата своим многообразием смыслов и значений, изучение которой позволяет «получить объективное знание о мировоззрении казахского народа, его представлениях об окружающем мире, его философии и культуре» [221, 57]. Стилизация казахского костюма и предпочтение цветовых сочетаний в спектакле «Кыз Жибек» основано на первоначальном представлении о тесной взаимосвязи цветовых отличий и их особенностей с казахским национальным миропознанием, эстетическими убеждениями и понятиями нравственности.

Главные цвета спектакля: черный, белый и красный. Данная цветовая триада, по мнению В. У Тернера, именуется «архетипом человека» и указывает на схожесть его символического смысла в самых различных культурах [222, 244]. Красный цвет женского пальто отождествляется с энергией солнца, света, олицетворяющего красоту и священность, является источником женской энергии. В спектакле красный цвет не соотносится со специфичным знаком эмоции: в моменты смущения от первой встречи Кыз Жибек и Тулегена, ненависти к Бекежану после убийства Тулегена, страдания и скорбного одиночества. В сочетании с выразительными физическими действиями Кыз Жибек, красный цвет способствует «сильной активации эмоционального состояния, независимо от того, позитивно оно или негативно» [223, 51], транслируя различия внутреннего состояния главной героини. Все движения, транслируемые телом перформеров, подчеркиваются природой цвета, несущего в себе различные энергии. В свою очередь, пластический язык, который создан в перформативном представлении с помощью различных бытовых жестов и репризности, раскрывает цвет, указывая аудитории на возможные отсылки и расширяя поле многообразных интерпретаций.

Черный цвет в спектакле, как аллегория мужской энергии, имеет множество переносных, условных и символических значений. Сама режиссер обосновывает предпочтение черного цвета как отсылку к идеям космизма, как соединение макромиира с микромиром, «как определенное умонастроение выступает своего рода протестом, интеллектуальным и эмоциональным бунтом против ограничивающих и сдавливающих рамок повседневного бытия, против смертности и конечности человека» [224]. Зрелищно на черном фоне сцены выступают физически-активные белые и красные цвета костюмов и атрибутов спектакля, являя «глубокую темноту» черного цвета, которое «необходимо чтобы полихромное сияние света могло определиться в своих границах» [220, 10].

В сцене проклятия Тулегена отцом Базарбаем черный цвет мужского пальто усиливает глубокую печаль главного героя. По-другому звучит черный цвет сценографии и мужских пальто в эпизоде рождения Тулегена, подчеркивая атмосферу сакрального ритуала. Черный цвет пальто в концепции спектакля, сливаясь с черным кабинетом сцены, представляет своего рода формулу бытия, «утверждающей многомерный и многослойный характер существования, как мироздания, так и человека», символически отождествляя актеров с пространством космоса [224]. Отправляясь на поиски Кыз Жибек, Тулеген раскручивает чалму с головы матери, и, преобразовывая ее, таким образом, в подобие пуповины. Здесь, на фоне красного облачения девушек, удерживающих связь между матерью и сыном, контрастно выступает черное пальто Тулегена, указывая на нарастание тяжести психического состояния героя, его внутренней борьбы и напряжения. Подчеркивает это положение телесные акты перформера: в мучительных оттяжках и падениях, резких стремительных порывах он пытается разорвать узы. Символично оторвавшись от матери, Тулеген присоединяется к массовому танцевальному движению на платформе качели, где перформеры, жестовым движением поднимая руку вверх с пальто, исполняют выразительные наклоны корпуса, ритмопластические рисунки, синхронно выделявая каждый элемент физики, олицетворяя поиски каждого из них *своей* Кыз Жибек. Черный цвет обостряет перформативность тела и его пластического языка, репрезентируя «нечто погасшее, как сожженный костер, нечто бездвижное, как труп, лежащее за пределами восприятий всех событий, и мимо которых проходит жизнь. Это молчание тела после смерти, конца жизни» [225, 44]. Таким образом, цвет, неся в себе перформативные функции, раскрывает метафизические и символические аспекты в выразительном теле, посредством пластического языка. Негативным знаком, олицетворением отрицательной энергии черный цвет работает в образе Бекежана: «стал черней земли – пал низко» [226, 62]. Таким образом, черный цвет – это аллегория поиска режиссером путей бессмертия, как отдельного героя, так и истории в целом.

Белый цвет для Р. Штейнера – «образ-отражение духа в душевном» [227, 6], другим значением наделяет белый цвет А. Х. Маргулан, отождествляя его с понятиями правды, радости, счастья [228, 87]. Именно в такой интерпретации представляется белый цвет женских платьев в сцене-предвестнике. Декламируя поэму Сейфуллина «Аққудың көз жасы», они вплетают красоту и узорность элементов рук, кистей и корпуса казахского танца, рисуя образы птиц, зверей, растительной природы степей. Сочетание казахских орнаментальных движений с современной пластикой создавали впечатление неуловимого образа истории как мифа. В ярком луче света женское белое платье будто светилося, а девушки, появляясь то тут, то там, одна за другой словно таяли, исчезали и растворялись, убегая и возвращаясь в освещенное пространство. Белый цвет здесь является естественным знаком, поскольку «обозначаемое и обозначающее в нем неразрывно слиты, что не противоречит возможности его интерпретации: образ является перцептивным высказыванием» [224, 50]. Простое по крою, без отличительных признаков национальной приверженности, белое платье подчеркивало красоту казахских украшений білезік (браслеты), жүзік (кольца),

сырга (серьги), шолпы и шашбау (украшения для кос). Пластике женских рук в этом эпизоде уделено большое значение для олицетворения природы казахского женского собирательного образа.

Особой расшифровки требует сцена зловещего сна Кыз Жибек, где она неожиданно для зрителей предстает на пуантах. Ее сновидение – сплошная аллегория смыслов. Здесь белый цвет платьев девушек выглядит мертвенно-бледным в синей световой заливке сцены, олицетворяя «великое холодное молчание, которое абсолютно: «это молчание не мертво, но полно возможностей. Белое звучит подобно молчанию, которое вдруг может быть понято» [227, 44]. Девушки с распущенными волосами перемещают Күбі по сцене, проливают молоко на пол, взаимодействуют с главной героиней при помощи палок, оказывая на нее физическое воздействие. Пластический язык перформеров является ярким свидетельством и способом трансляции психологического состояния главной героини и абсурдного хода развития действия во сне.

Можно сказать, что цветовые аллегории и пластические метафоры, зашифрованные в структуре спектакля, соответствуют природе символов, характерных для эпоса. Психосемантическая сторона цветовой триады в спектакле является дополнением к множественным символам сценического перформанса, выступая в качестве особой визуально-информативной метафоры, а также способом коммуникации, смысл которой раскрывается в соответствии с индивидуальным восприятием, опытом и ассоциацией смотрящего. Однако, пока цвет «связан с предметным миром, мы можем воспринимать его и изучать его закономерности» [220, 10]. Поэтому синтез цвета и пластического языка важен в построении смыслов и семантизации сценического перформанса.

В спектакле «Гензель и Гретель» реж. А. Зайцева (Тотальный театр, Алматы, 2024) пластические перформативы отражают «причины происходящего, формируют внутренний план сознания персонажей и дают внутреннюю характеристику событий» [229, 72]. Для реципиента открывается новая сторона знакомых вещей – символическая, несущая иные смысловые надстройки. Индивидуальные физические действия актеров не просто являются частью текстовой структуры спектакля, а сами порождают новые тексты. Например, сиюминутная смена платья Гретель при ритуале передачи силы от старой ведьмы к главной героине: белое становится красным. Гретель, убежденная в своей силе, обретает уверенность в движениях, вращениях. Ломанные и синкопированные несуразные движения рук и легкость ног в начале ее пути превращаются в индивидуальные и нарочито позерские, земные, широкие, передавая напряжение во всем теле и раскрывая ее сильный характер. Ее физическим лейтмотивом служит нервное подергивание правой ноги и состояние постоянного кожного раздражения, отчего Гретель пребывает по большей части в аллергическом состоянии. Однако, меняя цвет платья в ритуальной сцене, все ее прежние пластические перформативы становятся аутентичной стороной молодой ведьмы, вещая невероятную силу и энергию новой Гретель. Пластическая репрезентация театральных знаков, с усилением их восприимчивости при помощи цветовой надстройки воспринимаются

одновременно на визуальном и подсознательном уровне, обеспечивая пластическим перформативам двойное бытие.

Иная функция цветовых символов может быть использована режиссером для создания неожиданных визуальных решений, удивляя зрителя и заставляя переосмыслить природу архетипов цвета. Если поменять привычный красный цвет крови в драматическом перформансе, например, на фиолетовый, то аудитории возможно будет открыта новая область интерпретационных векторов. Это, в свою очередь, масштабирует способы телесного «оформления» цвета, что, также, является перформативным способом говорить режиссеру о своеобразном понимании мира и его художественной рефлексии на реальность.

Современная тенденция развития театрального искусства предугадывается во все бóльшем сближении драмы с другими видами искусств, ведь великие театральные переживания зависят от динамического взаимодействия между языком и зрелищем, словесным и визуальным. Исследуя природу театральных знаков, их соотношение с основами архетипов, необходимо учитывать и мироощущение режиссера. Выражаясь в визуальных знаках спектакля, художник приглашает зрителя раствориться в магии театрального события и занять активную творческую позицию по расшифровке перформативности пластического языка: как он конструируется и как его читать. Влияние семантики по расшифровке театрального символа значительно: оно позволяет обратить внимание на знаки, привлечь внимание к цвету, к незначительным деталям. Все это позволяет говорить о важной роли цвета и пластических перформативов в образовании современного художественного события.

Таким образом, необходимо отметить, что ситуация с применением пластического языка в драматических спектаклях к сегодняшнему дню имеет повышенную актуальность. «В некоторых работах пластическая интерпретация существует наравне с драматическим действием, углубляя его, делая образным, дополняя его новыми смыслами» [217, 110]. Возросли требования к актерам, принимающим участие в пластико-драматургических спектаклях. На примере спектаклей казахстанских режиссеров современности становится очевидным, что синтез драматического действия и контекста перформативности значительно расширяет возможности поиска новых средств сценической выразительности. При помощи пластического языка, драматическая симфония спектакля, как сложного синтетического полотна, становится более наполненной, яркой и зрелищной, перформативной, которая звучит в духе современности

Выводы по второму разделу:

Современная сфера культуры в Казахстане представляет собой широкий спектр институтов культуры, начиная профессиональным театром и заканчивая постмодернистскими тенденциями различных направлений, среди которых немалое место отводится перформативным практикам. Перформанс в Казахстане является сравнительно новой формой искусства, начиная с 90-х годов XX века, и по сей день. Перформанс в искусстве Казахстана сложился по мировой аналогии: от художников изобразительного искусства и скульпторов, через эксперименты свободного танца, синтеза искусств и заимствования театральных

приемов, к драматическому театру и свободным перформативным практикам. Однако, если оглянуться назад на период зарождения перформативного искусства в Казахстане, то можно отметить специфические трудности в формировании этих видов искусств, согласно историческим и социальным изменениям.

Первые опыты перформативных практик в Казахстане, прежде всего, связаны с художниками изобразительного искусства, которые через призму телесных актов рефлексировали на действительность (А. Менлибаева, С. Маслов, Р. Хальфин, Е. Медильбеков и др.) В своих практиках художники чаще всего экспериментировали с телом, его кожным покровом, телесным ощущениям, подвергая тело различным психологическим и физическим состояниям. Изменчивая природа пластического языка тела и вербальная семиотика пластических символов давала возможность говорить о проблемах поиска национальной идентичности казахстанского художника.

Возникала необходимость в изучении и осмыслении растущего опыта в области перформативных практик через эксперименты с телом и его пластическим языком, однако научная основа не поспевала, в связи с нехваткой исследователей в новом направлении художественной практики в Казахстане.

Для того, чтобы обозначить рамки исследования в области контекста перформативности пластического языка, было обозначено два аспекта: *какое воздействие* он оказывает на зрителя и *как* происходит художественная коммуникация. Это способствовало дальнейшему исследованию взаимодействия тела, пластического языка с пространственно-временными и звукообразными аспектами, ритуальностью, репризностью и категориями телесности в современных драматических спектаклях Казахстана.

Динамика развития телесных практик в Казахстане конца XX – начала XXI веков привела к миграции пластического начала в драматическое искусство, тем самым, актуализируя понятие визуальной драматургии и телесного воплощения театральных текстов.

Результаты анализа перформативных драматических спектаклей в Казахстане начала XXI века и современного драматического театра были получены путем изучения пластических сцен спектаклей через такие аспекты, как: тело художника, индивидуальность пластического языка, гендерная характеристика, коллаборационные процессы, нарратив, дискурс и импровизационность, а также через такие понятия, как физическая откровенность, специфичность и тело современника. В работах казахстанских режиссеров (Ф. Молдагали, Д. Жумабаева, К. Пен, Я. Маканцева, Б. Абудраззов и др.) акцентируется работа с телом, как первоосновой сценического языка.

Анализ спектаклей казахстанских режиссеров через взаимодействие временных процессов, места, пространства и тела в сценическом перформансе определил актуальность современной театральной формы.

Точкой отсчета в анализе спектаклей обозначено телесное воплощение перформеров, как начало, посредством которого разворачивается сценический мир.

Манипуляция со временем в драматическом перформансе рассмотрены через призму телесных перформативов, потому как движения тела исполнителей включены в процесс замедления и ускорения времени. Помимо этого, тело помогает архивировать в памяти зрителя уникальные временные и пространственные идеи и символы: создание иллюзии реального времени с помощью пластической сцены (Г. Балпеисова «Улпан», ТЮЗ имени Г. Мусрепова, 2024; репризность движений во временном промежутке выступает эффективным способом вернуть, повторить и развить время (Д. Жумабаева «Кыз Жибек», театр им. А. Мамбетова, Астана, 2020); моделирование времени спектакля временными скачками (Кан Тхе Сик «Чайка. Форте и пианиссимо», ГРАКТ, Алматы, 2021); расширение и сжатие времени, которое акцентирует тело в спектакле Я. Макаревой «FreeDa», театр пластической драматургии «FreeDa», Алматы, 2015); скорость воплощения пластического языка была исследована через работу А. Болкунова «Сто лет одиночества», театр АРТиШОК, Алматы, 2021).

Помимо этого, тело текстуализирует пространство так, что зритель получает опыт во время драматического перформанса, следуя по маршруту, карте, маркированной пластическим языком (А. Омирбеков «Шайка», в рамках международной лаборатории-форума «Ахтанов Аланы», Атырау, 2023, Ф. Молдагали «Кулагер», Театр юного зрителя им. Г. Мусрепова, 2020). Исследование сценического пространства не просто как пустого места, а зону для тел, в которой будут существовать и перемещаться перформеры (Д. Жумабаева «Федра», Костанайский русский драматический театр, 2020; Е. Нурсултанов «Чайка», ТЮЗ имени Г. Мусрепова, 2020), драматический перформанс в условиях *site-specific*, где телесные высказывания играют определяющую роль в категоризации пространства (Д. Жумабаева «Кровавая свадьба» по Г. Лорка, ТЮЗ им. Г. Мусрепова, 2023; перформанс-променад «Контуры фантома» на крыше старинного здания в городе Алматы, проект *Collaboration* в Алматы в 2021).

Практическая лаборатория «Экспериментальная география» со студентами КазНАИ им. Т. Жургенова по *site-specific* в здании академии была направлена на выявление реакций тела и его пластического языка на место, не предназначенное для сценических представлений. Результаты лаборатории показали, что своим присутствием перформер может создавать место представления, оживляя его движением.

Роль инсталляции в пространстве сценического представления обостряет тесный контакт движения тела и идей, сокрытых в инсталляционном объекте. В этом случае пластический язык перформера играет формообразующую роль в поддержании связи между инсталляцией и телами исполнителей (А. Цой «Объятия Кумихо», ГРАКТ, 2024; перформанс APPEAR (APPLE and PEAR) коллаборации художницы Марии Ли и хореографов-перформеров Цой А. и Клишин А., А. Омирбекулы «Турандот» по пьесе К. Гоцци в казахской труппе театра имени Т. Ахтанова, 2024).

Взаимодействие звука и телесных актов особого уникального пластического языка, который, по своей сути, берет начало от звука и его вибраций,

рассмотрены в работах Ф. Молдагали «Мамлюк» (театр традиционных искусств Алатау, 2024) и Д. Жумабаевой «Я жизнь свою сложил из стихов» (ГРАКТ, 2021). Молчание, как и звук, в сочетании с языком тела, призваны транслировать идеи вместо звуков или шумов, заполняя тишину иными, визуальными символами (Д. Жумабаева «Плаха», Русский драматический театр, Костанай, 2020; А. Омирбеков «Шесть персонажей в поисках автора» ГРАНТ, 2023; Б. Абдураззаков «Лавина», Жас сахна, 2016).

В рамках настоящего исследования автором было проведено исследование в контексте научно-творческой лаборатории «Пластические и речевые перформативы», которое актуализировало взаимодействие речевых и пластических перформативов для понимания их совместных процессов и поиска эффективных способов их применения в будущих драматических представлениях.

Опыт современного казахстанского драматического театра, в котором присутствует эксперимент перформативного представления размышляет обо всем символическими образами через тело и открыто приглашает к диалогу со зрителем. Через такие аспекты, как миметическая эмпатия и присутствие проанализированы пластические мизансцены спектаклей, в которых язык физического и телесного театра совмещает традиционную школу переживания и вносит метаэстетику визуально-пластического (Б. Абдураззаков «Одноклассники. Уроки жизни», Театр Жас-сахна, Алматы, 2015; Д. Жумабаева «Кыз Жибек» режиссером, Nomad Theatre, Астана, 2018; А. Алимбаев «В ожидании Годо», Акмолинский областной русский драматический театр, 2024; Е. Ким «Шаг в бездну», ГРАКТ, Алматы, 2019). Следующим аспектом в эффективной коммуникации со зрителем определено цитирование текста, которое подразумевает процесс не прямого переноса литературного слова в сценическое пространство, а скорее внесение коррективов и индивидуального видения этого текста в теле исполнителей (А. Цой «Рассекая волны» Государственный казахский музыкально-драматический театр им. С. Муканова, Петропавловск, 2023; С. Левицкий «Ричард III», Казахский музыкально-драматический театр имени Ж. Аймаутова, Павлодар, 2023; Д. Жумабаева «Макбет. Иллюзия», Государственный театр кукол, Алматы, 2023; Г. Пьянова «Гамлет», театр АРТиШОК, Алматы, 2021).

Пример интерактивной художественной коммуникации со зрителем в современных драматических спектаклях, основанных на теле перформера и его пластическом языке (Г. Пьянова «Лихорадка субботнего вечера», театр «АРТиШОК», 2021; перформативная работа «Broken skin overflowing», Дом 36, Алматы, 2021).

Пластические символы изначально несут в себе перформативность, потому как в них заложена намеренность и инициатива к совершению действий. Все движения, основанные на теле, в ритуальном событии наделяются смыслом, которые обрастают новыми значениями (Б. Абдураззаков «Омар Хаям Ловец Волны», SAF theatre project, Алматы, 2020; Г. Адай «Хансулу», Атырауский молодежный театр, Атырау, 2025). Визуальный символ, созданный движениями перформативного тела в пространстве драматического представления, выходит

за пределы интерпретации текста автора и становится идейно-важным в формировании чувственного театрального опыта у зрителя К. Тхе Сик «Дорога домой», ГРАКТ, Алматы, 2025). Пластические перформативы, окрашенные в определенные цвета, характеризуют героев, служат формированию целостности спектакля и отдельных сцен, создают текстуальность, помогают развитию динамике перформанса и диалога со зрителем.

Таким образом, изучая отдельные мизансцены, которые подчеркивают актуальность пластического языка и телесного опыта, обостряет проблему воспитания актера современности и его осознанности в телесных практиках. Также подчеркивает роль режиссера по пластике, цель которого вместе с актером-перформером найти аутентичное движение, выраженное в символическо-пластическом порядке, согласно концептуальности спектакля. Это, в свою очередь, ставит открытым вопрос о создании теоретической, научной и практической базы для более тщательного изучения опыта перформативных практик в Казахстане.

РАЗДЕЛ 3. ИССЛЕДОВАНИЕ ПЛАСТИЧЕСКОГО ЯЗЫКА В ПЕРФОРМАТИВНОМ ИСКУССТВЕ КАЗАХСТАНА НА СОВРЕМЕННОМ ЭТАПЕ

3.1 Роль режиссера пластических решений в современном казахстанском драматическом искусстве

Среди наиболее значимых тенденций театрального искусства, которые обуславливают развитие массовой культуры в XX веке, можно отметить стремительный рост драматических спектаклей, где главным инструментом выразительности выступает тело и его пластический язык. Произошло слияние таких терминов как «театральность» и «хореография». В свою очередь хореографическое искусство стало модифицироваться согласно возникшему спросу, делая сильный упор не на то, «как люди танцуют, а на то, что ими движет». Техника исполнения отошла на второй план, а иногда и вовсе не имеет значения в танце. Как следствие этого, драматургия в танце, стала приобретать большое значение. Для хореографа творческий союз с драматургом представляет собой возможность развернуться в рамках огромного полотна с его главными героями, сплетениями драматургических линий, в их единстве и борьбе противоположностей. В создании образов и амплуа героев режиссеру по пластике предстоит выбрать танцевально-пластический язык для каждого образа, подчеркнув его яркие и темные стороны, изобличив его мысли и скрытый подтекст, использовать художественные принципы и методы и адаптировать их в соответствии с контекстом будущего спектакля. Приспособление хореографического языка к театральному действию помогает в достижении как зрительного, так и слухового восприятия.

В отличие от хореографического и пластического спектакля, которые ограничиваются двумя основными текстами – музыкой и танцем, в драматическом действии весомую роль играет слово. Синтез музыки, пластики и слова, который «бьет» по всем фронтам, должен способствовать основному замыслу спектакля. В работе над спектаклем перед хореографом стоит ряд задач, который включает в себя понятие того, насколько актер умеет владеть своим собственным телом. Изучение элементарных танцевальных хореографических навыков является необходимым для структурирования физического материала для дальнейшей сценической работы. Именно то, о чем говорит биомеханика В. Э. Мейерхольда: «Творчество актера выражается в движениях, которыми при посредстве эмоции придается яркость, колоритность и способность заразить зрителей» [230, 46]. Стоит подчеркнуть, что только хореография способна подготовить тело актера к пластической передаче – некой трансляции замысла и идеи режиссера, эмоционального состояния героев при их тесном взаимодействии.

Самые распространённые виды применения пластического языка в драматических спектаклях:

- пластический язык, который используется по ходу действия согласно развитию драматического действия;

– пластический язык, который направлен на раскрытие характера, внутреннего состояния героев;

Если говорить о высшей форме хореографического искусства – о балете, то сравнивая его с драматическим искусством театра, можно отметить, что в драматическом спектакле нет вставных фрагментов, где актер, остановившись вдруг посередине сюжетной линии, сделал бы пару пируэтов, чтобы показать свои способности, а затем, как ни в чем не бывало, продолжал действие. Таким образом, пластически организованное действие для актера должно гармонично сочетаться с драматической сюжетной линией. О внутренней подоплеке эстетической ценности хореографического искусства определенно высказался Л.Н. Столович: «Какую бы концепцию эстетической ценности мы ни взяли, мы обнаружим в ней указание на двуплановость, или двуслойность, этой ценности. Первый план представляет собой чувственную реальность как предмет или образ, второй – то, что стоит за этой реальностью, то, что в ней проявляется» [231, 93].

Современные пластические эксперименты в контексте драматического искусства рождаются путем взаимодействия режиссера-постановщика, актеров и режиссера по пластике. Роль последнего имеет большую значимость в создании выразительных, эстетически-художественных образов, способствующих раскрытию основного замысла спектакля. Драматический спектакль – это творение единомышленников, где каждый выполняет свою функцию: драматург, режиссер, актеры, художник по костюмам, хореограф и многие другие. Задача режиссера-хореографа – помочь актеру с помощью пластики и танцевальных элементов создать аллегорический образ, придать ему наряду со словесным воздействием особую визуальную выразительность, тем самым вторя режиссерскому замыслу.

Однако, в театре хореограф не может придерживаться только своих творческих устремлений и законов, которые действуют при работе с танцевальными коллективами. Первые опыты применения выразительных пластических действий в драматическом искусстве опирались на обогащение театрального зрелища, визуального усиления мизансцен. Эта тенденция была обусловлена влиянием западноевропейского театра, стремлению подражать ему. Первоначальные употребления обозначения деятельности хореографа в контексте драматического спектакля: «режиссер-хореограф», «балетмейстер», «хореограф-постановщик» сейчас заменилось термином «режиссер по пластике». Как показал опыт внедрения классического и народно-сценического танцев в специфику актера, приводящего к «зажиму» пластической выразительности, стал прививать штампы и наигрыши, которые были свойственны балетному искусству. Изучением круга вопросов, связанных с этой проблемой, занимались выдающиеся балетмейстеры и педагоги: Э. Мей (1947), Х. Х. Кристерсон (1957, 1958, 1960), Т. Кудашева (1977), О. Всеволодская-Голушкевич (1979). Как выводом, оказавшим влияние на процесс формирования новой системы обучения актера средствами танца, стало возвращение к пластической природе актера, действующего вне рамок хореографического опыта. Учитывая личностно-ориентированный подход к каждому актеру

спектакля, пластика должна быть настолько подходящей, чтобы потом, заученная и приобретающая легкость автоматизма, включалась в его органику, служило его природе и способствовало наиболее точному раскрытию его внутренних переживаний. «Драматическому актеру необходима реалистическая выразительная пластика, свойственная живому человеческому образу, не расходящаяся по своей фактуре с подачей живого слова» [232, 101].

Исходя из вышесказанного, «режиссер по пластике» является наиболее правильным понятием в системе драматического искусства на современном этапе развития театральной сферы. Потому как хореограф, действуя в рамках театрального искусства, не берет в основу использование чисто танцевальных, хореографически-выверенных элементов, не ставит балет или танцевальную мизансцену, он работает с природной пластикой, обогащая ее, помогая находить удачные ракурсы и позы, с актерской физикой, усиливая ее акцентами, разнообразными смыслами. Именно поэтому, режиссеру по пластике необходимо быть разносторонним, творчески гибким, уметь ориентироваться в различных направлениях и стилях хореографического искусства, обладать знаниями в области законов драматургии и сцены, чтобы затем путем синтеза приобретенных навыков – создавать «универсальную лексику, не сводимую к одной из техник или стилей по отдельности» [233, 105]. Деятельность режиссера по пластике начинается с изучения материала, параллельного, поэтапно происходящего рождения смыслового и образного содержания отдельной мизансцены, отдельного амплуа, массовой сцены совместно с режиссером драматического действия, согласно его концепции. Обсуждение сценографии, света, музыкального материала, костюмов, бутафории – является важными деталями в создании живого театрального действия. Охват в целом, или принцип метадискурса, перформативного представления дает возможность иначе взглянуть на те или иные пластические паттерны, характеризующие героя или персонажа. В любом случае «это постоянная перестройка и пересмотр условий, чтобы извлечь выгоду из проявляющегося творческого потенциала», всегда поиск движения, пластического языка и его качественных перформативов [234, 71].

Режиссер по пластике есть, прежде всего, режиссер. Как отмечает Г. Ю. Саитова «хореограф должен также присутствовать на первых читках материала, чтобы увидеть и рассмотреть актера, узнать его видение роли, и определить мысленно: какая именно хореография ему подойдет» [235]. Затем, в контексте основного замысла спектакля хореограф перевоплощается в режиссера и, используя язык пластики, создает образы, мизансцены, отвечающие режиссерской концепции, разворачивает сюжет, развивает действие. В работе над драматическим спектаклем режиссеры по пластике все чаще обращаются к поискам индивидуального существования актера на сцене, путем выражения его природных, органически – выразительных движений через огранку чисто хореографического видения [236, 285]. На начальном этапе, режиссером по пластике проводятся специальные тренинги для выявления пластической культуры актера, «нащупывание» его слабых и сильных сторон, познание через физику тела его отношение к миру, обществу, жизни. Здесь следует не мешать, а

помогать действовать актеру в соответствии с его внутренними порывами, эмоциональными образами, контекстами.

Следующим этапом выступает отработка, мониторинг, репетиция созданных пластических открытий и выявление в них пробелов с учетом усиления или облегчения физической выразительности. Завышенные требования к исполнению того или иного хореографического элемента к актеру, пытающемуся скопировать технику режиссера по пластике, сделать эмоциональность образа трафаретной – могут послужить барьером в работе над драматическим спектаклем. Чаще всего, именно актерская природная пластическая выразительность при исполнении «по-своему» того или иного хореографически-выстроенного элемента лежит в основе иной интерпретации танцевальных движений.

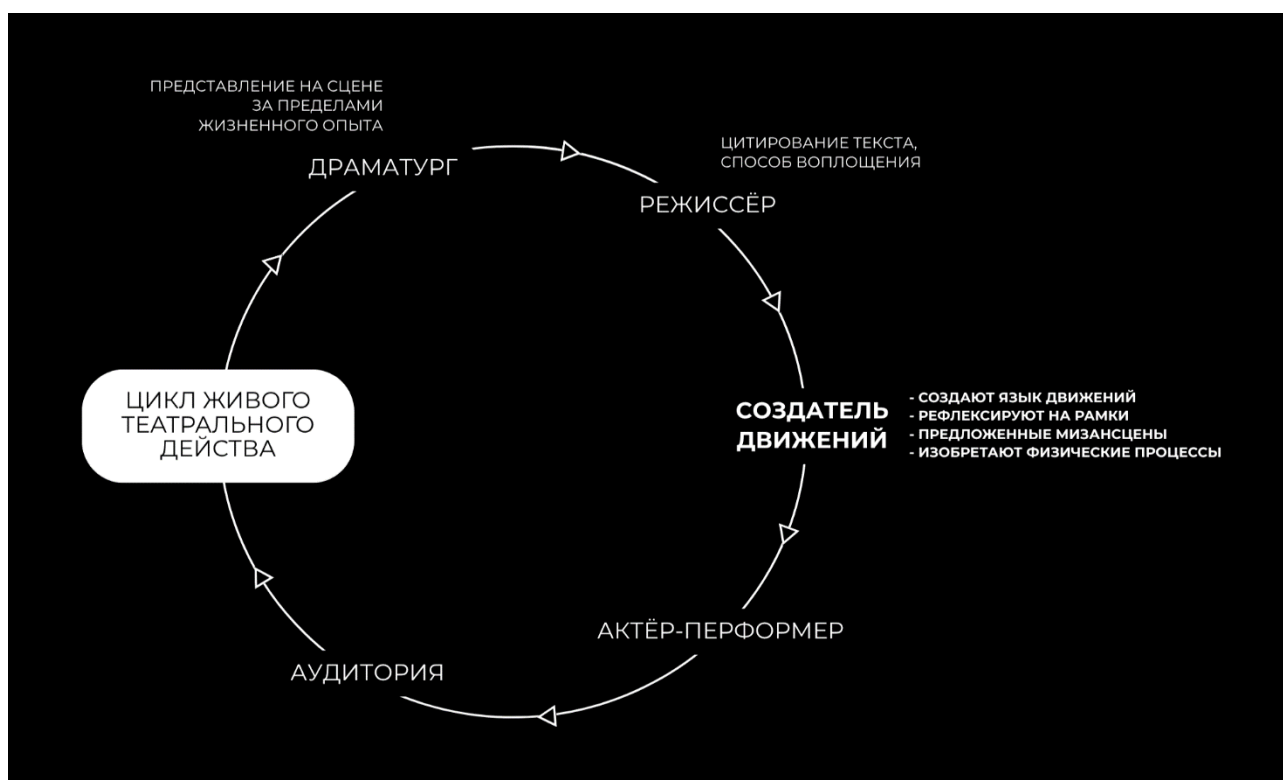
Режиссер по пластике не должен увлекаться заполнением всего действия хореографическими движениями, не злоупотреблять пластикой, потому как внутренняя наполненность в драматическом искусстве намного важнее внешнего проявления. Об этом в свою очередь еще говорил выдающийся драматург А. П. Чехов: «В то время как внешнее действие на сцене забавляет, развлекает, или волнует нервы, внутреннее заражает, захватывает нашу душу и владеет ею. Конечно, еще лучше, если оба, т. е. внутреннее и внешнее действия, тесно слитые вместе, имеются налицо. От этого произведение лишь выигрывает в полноте и сценичности. Но, все-таки – внутреннее действие должно стоять на первом месте» [237, 19].

В европейском современном драматическом театре в представлении постановщиков редко встретишь слово «хореограф», чаще всего можно наблюдать «создатель движения» (director of movement). В Великобритании первопроходцами – создателями движения в области театра, кино, рекламы и др. являются Т. Седжвик, С. Уильямс, С. Лесли, Э. Кейн, П. Дарлинг, С. Хоггетт, Э. Йи и др. Среди хореографов есть понятие «ставить хореографию», версия применимая для работы с актерами и исполнителями в сценическом драматическом перформансе скорее звучит, как «руководить движением». В действительности задача режиссера по пластике заключается не только в том, чтобы найти движение в теле перформера, но и повести развитие этого движения, задать направление в чувствованиях, в ощущениях тела, в пространственно-временной характеристике, позволить расшириться или сжаться этому пластическому паттерну. Это частая практика физического театра, термин же «хореограф» встречается в области музыкального театра, где танец является неотъемлемой частью действия, например, популярных мюзиклов. К слову, форма мюзиклов довольно актуальная и динамически развивающаяся концепция сценического представления в Казахстане.

Одним из ярких представителей является государственный театр «Astana Musical», который объединяет в себе музыкально-театральный, драматический, хореографический и акробатический жанры (фольклорный мюзикл «Қыз Жибек», известная комедия «№13» Р. Куни, мировые шедевры «Ромео и Джульетта» и «Notre Dame de Paris» на казахском языке и др.). В 2022 году состоялась премьера мюзикла «Роза Баглановна» режиссер Е. Нуртазин, в

которой через инструменты вокального, хореографического и театрального искусств были раскрыты наиболее яркие исторические моменты становления легендарной певицы. В данной работе хорошо видна работа хореографа, умело построенных танцевальных сцен. Здесь фрагменты с перформативным пластическим языком внедрены в ограниченные пространства, где наличествует текст, или, например, между сценами, как связка эпизодов. Большим полотном представлена прологовая часть представления, в которой присутствует бессловесное движение и знакомит зрителя с миром спектакля: в ней много визуально-телесных символов, тел и их перемещений, постоянно меняющиеся художественные идеи, четко фиксируются и растворяются в жестах и позах тел. Дискурс тела перформеров становится важным коммуникационным звеном в процессе диалога между перформерами, зрителями и исполнителями. Посредством собственной телесности, перформеры создают действительность, условия которой принимает реципиент и включается в процесс осмысления, осознанного стремления распознать и прочитать перформативные высказывания, совершаемые на сцене.

Рисунок 3.1.1 – Создатель движения в перформансе в цикле живого театрального действия



Создатели движений или режиссеры по пластике работают с живыми, физическими телами и создают язык движений, иначе, пластический язык и демонстрируют с помощью воплощенных тел загадочные, неуловимые, а порой отсутствующие части театрального текста. Они всегда рефлексиируют на рамки,

предложенные драматургом, мизансценой, сценографией и т.д. Они приносят идеи творческого движения и изобретают различные физические процессы, помогая довести постановку от замысла до реализации. Но самая главная их задача – это централизовать в перформансе тело актера, помогая репрезентации вымышленного мира, ведь с помощью пластики и движения они помогают создать группу или ансамбль тел участников, включая и зрителей в этот процесс. Понимание тела перформера, как проявление с помощью пластических перформативов, индивидуального и коллективного движений, влияет на тела аудитории. Таким образом, перформанс завершает цикл живого театрального действия.

Каждый в цепочке автор-режиссер-создатель движений несет свою драматургическую задачу. Автор всегда использует феноменологический подход к представлению на сцене за пределами жизненного опыта, режиссер ищет способы воплощения этого текста, создатель движения обеспечивает включение воплощенного опыта в оценку производительности. Иначе, исходя из собственных реакций на текст и на рамки перформанса, установленные режиссером, создатели движений стараются перевести текст в визуальный и динамичный язык движений. Используя свои навыки и опыт, а формы движений, как основу для изобретения различных методов и подходов к работе с перформативами, режиссеры по пластике синтезируют воплощенные знания и глубокую силу движения различными телесными способами в соответствии с художественным замыслом представления. Подход, ориентированный на актерское тело, у режиссеров по пластике, создается путем специфических особенностей тела исполнителя, с опорой на персонажа. Часто это точно формулируемый телесный материал в соответствии с уникальными тенденциями телесного у актера.

К примеру, в пластическом спектакле «Сказание о Коркыте» (Туркестанский музыкально-драматический театр, Туркестан, 2022) режиссера К. Семенова пластические сцены были решены не только как танцевальные или пластико-драматические, скорее, как ориентированные на повествование и сценарий, действие и движение. В центре внимания находится тело исполнителя, раскрывая драматический потенциал, скрытый в движениях тела, высвечивая проблему борьбы между добром и злом: чарующие и магические звуки кобыза Коркыта против хаоса и разрухи пери Марты. Усиленный поиск найденного точного перформатива, воплощенного в движении, как намерение осуществить произнесенное телом, был подобран и создан в сотворчестве с исполнителями. Пластические намерения включали в себя не только жесты, темп, различные ритмические движения тела, энергию и грацию, но и особенную сосредоточенность на положении тела в сценическом пространстве. Для того, чтобы раскрыть природу телесных выражений и найти аутентичный пластический язык для героев была проведена лаборатория: от пластических паттернов, заложенных школой и опытом исполнителей до понимания собственных физических возможностей с расширением и усилением найденных пластических решений. Точно также описывает процесс создатель движений Т. Сэдвик работа над спектаклем «Франкенштейн» (Королевский национальный

театр, 2011) с Б. Камбербэтчем и Л. Миллером, где пластический язык создавался поэтапно: от поиска движений рук до движений позвоночника, с активацией шейного и тазобедренного сустава, при этом прогрессия была основана на выявлении физических особенностей тела, в частности, обоснование и осознание определенных двигательных способностей. «Это была попытка очистить мозг от любых обычных физических движений и вернуть все к исходной точке: начать с нуля» [238, 82].

В лаборатории «Три театра» (ГРАКТ, 2025), организованной магистрантами Казахской национальной академии искусств имени Т. Жургенова. Основной идеей проекта стало создание пространства для творческого диалога между немецким, корейским и уйгурским театрами, где они смогли поделиться опытом через пластическое существование на сцене. В русле повествования народных сказок, через актерские тренинги, исполнители попытались говорить и исследовать понятие телесного. Медленные движения в части «Белоснежка», когда перформеры растворялись в текучести простого шага, тренируя скорости перемещения в пространстве, акцентировали внутренний пульс группы перформеров. Это объединяло группы, движущихся с одной скоростью, как в замедленной съемке. Помимо технических знаний о теле, это был процесс лаборатории со временем в чистом виде, ощущение, когда время абстрагирует движение от натурализма и превращает его в новый телесный опыт.

Например, очень часто создатели движений используют метод импровизации для создания пластического языка в перформансе. Это способствует развитию движения, репризных тем, усиленных жестов. В таких случаях, движение формируется на основе двигательной способности актера, его реакции на те или иные поставленные задачи, а также его внутренняя работа над драматическим наполнением. Одна из последних работ Б. Абдураззакова «Шейн Санан. Фатум» (Туркестанский музыкально-драматический театр, 2025) изобилует физическими сценами, в которых пластический язык персонажей звучит как органичное, возникающее и рождающееся само по себе движение. Санан, идущий по пути веры и самопознания, сталкивается с любовью, без которой немислима жизнь. Успешной работа режиссера по пластике считается та, когда за перформерами на сцене ты не видишь того самого режиссера, создателя движений. Только путем чрезмерных усилий и репетиций, движение, созданное в процессе, становится не просто исследованием земли, тела и тепла, перемещения в пространстве, а частью пластического языка перформера, его собственным органичным проявлением и телесным воплощением. В самом перформансе не видно явной работы с движениями, за которым стоит качественная и долгая проработка деталей и нюансов тела. Здесь пластические сцены можно условно разделить на три вида: актерская пластика существует параллельно с текстом, актер использует пластику, существующую отдельно от слова и пластика, которая создает атмосферу происходящего (массовые сцены, отдельные сольные сцены). Нужно отметить, что разнообразное использование этих видов зависит в первую очередь от видения режиссера и концепции спектакля. Мышцы актера, как и мозг, должны запомнить и отработать до автоматического исполнения поставленную на него режиссером по пластике

физику, чтобы затем придавать пластическим движениям иные смыслы, углублять их значение, осуществлять вынос символических контекстов за грани амплуа. Эти этапы имеют большое значение в создании целостности спектакля, потому как природа актера такова, что чаще всего, он пытается облегчить и упростить, сделать «под себя» пластические элементы. Поэтому в моменты наивысших эмоциональных всплесков актер может проигнорировать важные пластические символы, которые являются звеном в системе сверх идеи всего спектакля. Немаловажным аспектом в постановочной работе выступает наглядность исполняемых действий: внешний вид, выразительность исполнения, ориентировано-личностный подход, подача материала, техника и актерское мастерство хореографа – это то, что расширяет понятие имиджа режиссера по пластике и определяет главным образом творческий процесс рождения образа и спектакля в целом. Созданные танцевальные мизансцены, хореографические зарисовки не должны нести самостоятельного смысла, а быть частью спектакля, дополняя и усиливая его.

Пластический текст не может выглядеть декоративным вставным номером, а включается во взаимодействие со словесным «текстом» и, создавая многоплановое, объемное, но, все же единое действие, подчиненное музыкальной образной и ритмической основе, решает определенную драматическую задачу» [239, 125]. Эту мысль продолжает А. И. Пузырева в своей работе «Хореография как компонент действия в спектаклях драматического театра»: «Движение–речь должна соответствовать режиссерскому замыслу, быть яркой и интересной, содержательной и образной» [216, 180]. Область задач режиссера по пластике в драматическом спектакле зависит от творческих идей и желаний режиссера-постановщика: выстраивание пластической концепции всего спектакля или локационных задач (разработка конкретной сцены). В любом случае деятельность режиссера по пластике в контексте драматического спектакля, в итоге, не должна быть заметна зрителю. Его пластика, заговорившая в физике актера на природном уровне, открывает зрителю способность эмпатийного переживания. «Если он понимает, что происходит на сцене, он выходит из театра обогащенным, пережившим катарсис» [238]. При создании образа с использованием пластического языка, необходимо всегда ставить себя в позицию зрителя. Любой пластический перформатив призван вызвать у зрителя воображение. В ознакомлении с образами и действиями в сценическом представлении, режиссеру по пластике или создателю движений всегда необходимо заниматься поиском возможностей, которые могут служить как основа для дальнейших расширений в области пластической перформативности. Задавать себе вопросы, как при помощи физических движений сделать более понятным для зрителя прочтение перформативов.

Аспект диалога со зрителем всегда находится в активном режиме у хореографа, режиссера по пластике или создателя движений. Сначала это воображаемое поле для режиссера по пластике: всегда рассчитывая на то, как движение может повлиять на аудиторию, затем, непосредственно во время просмотра, он присоединяется к зрителю, стремясь почувствовать, как работа с

пластическими перформативами влияет на зрителя. Именно тогда они начинают чувствовать и видеть работу через присутствие тела зрителя. Аудитория, в свою очередь, всегда реагирует на движение. Согласно опыту, каждый отдельный зритель будет иметь индивидуальный опыт, основанный на его собственной физической истории. «Наши зеркальные нейроны не отличают реальное от вымышленного: всплеск радости может быть результатом вымышленных действий, но восприятие этого прыжка реально» [241, 38]. Результаты могут повлиять на работу в дальнейшем, потому как хореографы и режиссеры по пластике учатся таким образом управлять движением: восстанавливать энергию с помощью темпоритма, переосмыслить работу по мере ее продвижения от репетиции к перформансу, проанализировав работу с креаторами и актерским составом, превращая движения в живые аспекты целого, в говорящие пластические символы. В этом заключается мастерство создателя движений, которое основано на глубоком знании о движении и интересе ко всем движущимся на сцене телам, ко всему спектру человеческого поведения и к творческому стимулированию телесных повествований. Бесконечная изобретательность, аллегория, визуальная насмотренность, глубокое понимание материала позволяют решать проблемы с телом в репетиционных залах для того, чтобы реализованные на сцене они могли четко говорить языком пластики.

Движение присутствует во всем, из чего можно извлечь различные аспекты, опираясь на них для создания образов. Такой аспект в создании символов и пластики использует физический театр, в котором сторителлинг осуществляется только путем жестов и физических движений. Тело используется в качестве инструмента. Рассмотрим ниже основные тенденции, которым следует физический театр:

- участие зрителей: устраняют разделение между зрителями и исполнителями, расширяя границы сцены за пределы традиционных рамок авансцены

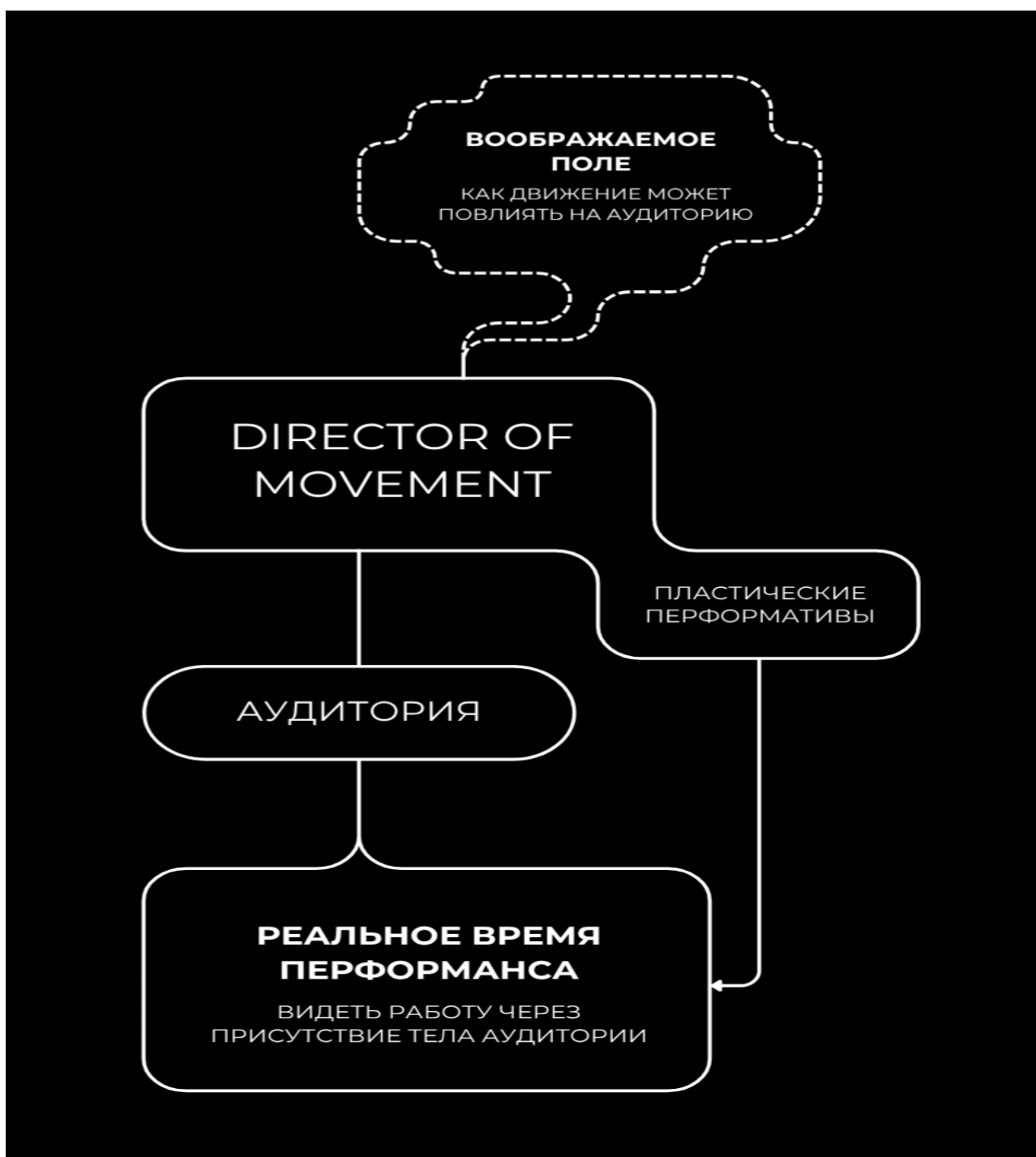
- придуманное представление: основное внимание уделяется движению, а не диалогу, некоторые практики физического театра черпают вдохновение в элементах пьес или устных выступлений. Придуманные представления делают упор на импровизацию и сотрудничество и иногда используют текст в качестве отправной точки

- междисциплинарные элементы: включает в себя танцевальные постановки, импровизацию и физические навыки актеров для создания инновационных постановок (С. Беркофф «Total Theatre»), визуальное искусство в виде кинопроекций (британская театральная компания «Complicity»)

С. Лефтон (2020) определяет физический театр, как «нечто само по себе, театр, в котором телесность выходит на первый план» [191, 61]. В своей работе он делает акцент на технически подготовленном теле актера, утверждая, что чтобы тело находилось в подготовленном состоянии, необходимо задавать вопросы исполнителю. Это, во-первых, дает перформеру сосредоточиться именно на самом теле, понять его изнутри, стать благодарным своим физическим способностям, улучшить осознание в тех местах телесного, где важно подсветить внимание. Во-вторых, это позволяет исполнителю двигаться в соответствии со

знаниями о своем теле, пытаться расширить его возможности и усилить его эффективность, понять его ранимость и узнать его выносливость.

Рис 3.1.2 – Director of movement и диалог со зрителем



Сценическое пространство всегда требует энергии, поэтому перформерам же необходимо иметь то тело, которое позволяет по-настоящему увидеть человека. Важные вопросы, которые следует задавать перформеру: «Где располагается ваш основной вес, когда вы стоите? Насколько сбалансировано положение головы на позвоночнике? Где проявляется напряжение? Что вы

принесли с собой в репетиционный зал из того, что вам здесь не понадобится?». Ответы на вопросы перформер находит в своем теле, выносит результаты на тело, воплощая в свой индивидуальный, пластический язык. Другой аспект, в котором могут преуспеть актеры, как перформеры – это визуализация. Самой эффективной стороной физического театра является его способность транслировать сценарий с помощью тела и передавать эмоции зрителям, а также его выразительность и коммуникативность, которая наиболее плодотворна, чем любая другая театральная форма.

Рисунок 3.1.3 – Физический, классический и перформативный театр



Приближенность к физическому театру Казахстанского драматического искусства остается малоизученной областью, потому как особой институции не наблюдается. В современном театральном искусстве Казахстана рост драматических полотен с применением пластического языка набирает обороты. Вместе с этим повышается значение деятельности режиссера по пластике в контексте будущего творения. Среди молодых создателей движения, работающих с казахстанскими режиссерами в драматических спектаклях, можно отметить: А. Абакаева, А. Таменов, Ш. Тленчиева, Ш. Мустафина, Г. Таурханова, Сиязбеков У. Возникший интерес к режиссерам по пластике в драматическом театре порождает ряд проблем соответственно. Большую значимость представляет вопрос в получении высшего художественно-педагогического образования по специальности режиссер по пластике, востребованной в сфере новых эстетических парадигм. Например,

хореографическое образование в высшем учебном заведении КазНАИ имени Т. К. Жургенова в Алматы не предоставляет обучение по специальности «Режиссер по актерской пластике», однако с 1987 года существует кафедра по сценической пластике при факультете «Театральное искусство и эстрада» (основатель Б. Кулбаев). Предметами изучения являются: танец, сценическое движение, музыкально-ритмическое воспитание, сценическое движение. Это в целом способствует формированию и развитию пластической культуры будущего актера. Тем не менее, нет специального ответвления, в котором переплетались бы и драматическое и хореографическое искусства для воспитания будущих режиссеров по пластике. Необходимостью также представляется недостаток в фестивалях, семинарах и форумах, направленных на раскрытие пластической природы актера, которые становятся актуальными в мировой культуре театральной сферы. Опираясь на творческие решения европейского театра, можно отметить, что пластическое искусство в драматическом театре расширяет свои границы влияния с каждым годом все больше и больше. Возможность заговорить новым языком пластики, вбирая в себя традиции и философию восточной культуры, интегрируя в мировое сообщество свой особый взгляд на драматическое искусство, является необходимым в русле возрождения казахстанского драматического театра. В этом всем видится необходимость такого явления в театральном искусстве, как создатель движения, имеющего большое значение для развития театрального искусства в Казахстане.

«Когда режиссеры понимают ценность создателя движений, они устраняют всякое чувство иерархии в зале и ставят постановщиков движений рядом с собой, потому что они являются и должны быть их вторым пилотом, управляющим и создающим мир спектакля» [242, 7]. Создатели движений всегда должны стремиться приносить новаторство, поскольку работа над каждым новым материалом предполагает новый рабочий процесс и создание нового пластического языка. Опираясь на свои собственные навыки и воображение, в условиях репетиционного зала, режиссеры по пластике и создатели движений создают хорошо согласованное движение, которое отображается в теле актера естественно и спонтанно. Поскольку о самих создателях движений в драматических театрах Казахстана написано очень мало, то их голос редко можно услышать за пределами репетиционного зала и сдачи спектакля. Таким образом, их мастерство остается неуловимым. Это представляет собой сложную проблему в области театральных исследований и истории театра, поскольку невозможно распознать и отсортировать работу, которая является частью представления, а не явным авторством.

3.2 Масштабы перформанса в Казахстане и его влияние на развитие пластического языка

Анализ семантики языка тела в некоторых рассмотренных современных событиях в Казахстане указывает на его перформативные свойства. Каждое телесное высказывание становится трансляцией индивидуального субъективного отношения перформера к контексту перформанса. Ситуативную

обреченность понимания языка тела восполняет разнообразие зрительских интерпретаций, что, в свою очередь, порождает огромное поле деятельности в научном осмыслении. Кроме того, это запускает процесс общения со зрителем, когда он подстраивается под язык тела перформера, формируя адаптивные рефлексии копированием своим телом тела исполнителей (мысленно или физически). В свою очередь, язык тела использует манипуляции по отношению к высказываниям, нарочито вторя и акцентируя привычные движения в художественном оформлении. Открывается область непостижимого движения, опыт которого предлагается реципиенту, способствуя взаимным коммуникативным миграциям: от перформера к зрителю, и наоборот. Помимо этого, пластическому языку тела недостаточно репризной функции, он орудует всевозможными коллаборациями с языками различных искусств, создавая многослойные системы выражений. Отдельные слова в речи языка тела обрамляются медитативным шлейфом, что также усиливает познание эмоционально нагруженных выражений тела [243].

Проект казахстанского художника

Все исследования через призму тела казахстанских перформеров наглядно демонстрируют интеграцию культурных кодов в мировое перформативное искусство, игнорируя языковые барьеры. Путем национальной идентификации художники казахстанского актуального искусства проявили стремление стать «равноценной и органичной частью цивилизованного мира, и одновременно сохранить собственную национальную самобытность» [56, 97]. Казахстанскому перформеру всегда есть о чем говорить с позиции тела. Изучение и анализ природы визуальной орнаментации языка, переложенной на движение в казахстанских драматических перформансах, нуждается в определении отличительных особенностей стилевого направления для дальнейшего интенсивного развития перформативного движения. Соответственно, перформативный вклад казахстанского искусства важен для понимания его в контексте мирового опыта и экспериментов современного медиума.

Для осмысления перформативного искусства, существующего сегодня в Казахстане, прежде всего, необходимо обратиться к истории казахстанского радикального перформанса 1990-х годов. Грань между этими явлениями становится прозрачной к концу XX века, когда художники предпринимают попытку дезориентации с профессионального аспекта в рамках арт-институций, ориентируясь больше на процессы социального характера. Эксперименты в области перформанса, как нового жанра для Казахстана в начале XXI века, преобладало в основном в творчестве художников изобразительного искусства и скульптуры. Постепенно перформанс от художников изобразительного искусства и скульптуры проникает во все виды институтов культуры, смешивая театр, музыку, танец, архитектуру, медиа, становясь уникальной метафорой современного искусства в Казахстане. Перформативный опыт взаимодействия масштабной инсталляции (свет, предметы, живые рыбы, электронная музыка, роботы, элементы театра) открывается в «Светопредставлении» (реж. С. Бегенов). Премьера его состоялась в Алматы в 2018 году, организованное центром универсальных искусств «ОРТА». В центре перформанса – фигура

советского казахстанского художника-авангардиста С. Калмыкова, который умер в нищете по истории болезни. Его наследием являются тысячи страниц дневников, фантастических романов и художественных манифестов. За основу события взят текст из тех самых дневников. Среди выдуманных шагающих холодильников и роботизированных частей тела, совсем непросто заметить живого человека – актрису А. Морозову. Ее существование в текстах технологического пейзажа проявляются ее перемещениями, пластическими движениями, жестами и телесными актами. Они не до конца понятны, представляют собой символичность бытовых процессов, однако именно интуитивное исследование при биполярном расстройстве самой актрисы помогало воплощению «шизопоэзии» непризнанного гения С. Калмыкова. В перформанс-выставке «7 смертных грехов» (Алматы, 2019), объединяющей в себе хореографическое искусство, фотоискусство и искусство живописи, каждый перформер посредством пластического воплощения использовал свое тело. Выразительные формообразования тела являлись художественным материалом для трансгрессивной передачи коллективных желаний и надежд. Взаимодействие актрисы театра М. Зияевой и художницы А. Менлибаевой можно наблюдать в перформансе «Мой Шелковый путь к тебе» (2019), в течение которого декламировались отрывки из произведений казахских писателей разных времен. Красное платье актрисы служило своеобразным символом противостояния традиции и современности. При этом живое присутствие женского тела в пространстве перформанса накладывало соответствующие слои смыслов, раскрывающих нелегкую участь казахской женщины. Нередко с помощью перформанса высказываются политические убеждения, протесты. Перформанс в поддержку талантливых молодых художников (2020), как арт-интервенция А. Шайкеновой, которая использовала свое тело для обозначения бюрократического процесса взаимоотношений художника и чиновника. Небольшими бумажками с надписями «тендер», «техспецификация», «одобрено» и др. она покрыла свое тело и вышла на набережную в г. Астане. Перформансы конца XX– начала XXI веков в Казахстане являют собой яркий пример обнажения «скрытой истории» или, по характеристике Р. Голдберг, могут быть определены «квинтэссенцией исторически специфического авангарда и трансисторическим способом художественного новаторства» [56, 6-7].

Чаще всего оригинальная природа перформанса предполагает независимость от сценических пространственных сред, мест воплощения таких событий. Местом перформанса может стать витрина магазина, заброшенный завод, гардеробная, природные ландшафты и др. Говоря о форме музейного перформанса работа автора настоящего исследования «Многоликий символизм» (Национальный музей РК, Астана, 2020) была построена на пластическом воплощении в рамках одноименной выставки картин казахстанских художников-символистов: С. Смагулова, С. Баширова, З. Мухамеджана, Е. Оспанова, С. Карибай и О. Есенбаева.

Таблица 3 – Проект художника в Казахстане 2018-2023 гг.: перформативные работы, основанные на пластическом языке

ВРЕМЯ, ПРОСТРАНСТВО	КАЗАХСТАНСКИЙ ХУДОЖНИК	ПЕРФОРМАНС	КОНЦЕПЦИЯ
2018, АЛМАТЫ	С. БЕГЕНОВ	СВЕТОПРЕДСТАВЛЕНИЕ	В ЦЕНТРЕ ПЕРФОРМАНСА — ФИГУРА СОВЕТСКОГО КАЗАХСТАНСКОГО ХУДОЖНИКА-АВАНГАРДИСТА С. КАЛМЫКОВА, КОТОРЫЙ УМЕР В НИЩЕТЕ ПО ИСТОРИИ БОЛЕЗНИ (ТЕКСТУРЫ ТЕХНОЛОГИЧЕСКОГО ПЕЙЗАЖА)
2019, АЛМАТЫ	ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО, ФОТОИСКУССТВО И ИСКУССТВО ЖИВОПИСИ	7 СМЕРТНЫХ ГРЕХОВ	ВЫРАЗИТЕЛЬНЫЕ ФОРМООБРАЗОВАНИЯ ТЕЛА ЯВЛЯЛИСЬ ХУДОЖЕСТВЕННЫМ МАТЕРИАЛОМ ДЛЯ ТРАНСГРЕССИВНОЙ ПЕРЕДАЧИ КОЛЛЕКТИВНЫХ ЖЕЛАНИЙ И НАДЕЖД
2019, АЛМАТЫ	АКТРИСА ТЕАТРА М. ЗИЯЕВА И ХУДОЖНИЦА А. МЕНЛИБАЕВА	МОЙ ШЕЛКОВЫЙ ПУТЬ К ТЕБЕ	ДЕКЛАМАЦИЯ ОТРЫВКОВ ИЗ ПРОИЗВЕДЕНИЙ КАЗАХСКИХ ПИСАТЕЛЕЙ РАЗНЫХ ВРЕМЕН КАК СИМВОЛ ПРОТВОСТояНИЯ ТРАДИЦИИ И СОВРЕМЕННОСТИ
2019, ЦЕНТРАЛЬНЫЙ ВЫСТАВОЧНЫЙ ЗАЛ, АЛМАТЫ	ЦОЙ А.	BODY'S TELLING ВЫСТАВКА Е. СМАГУЛОВА	СОБЫТИЕ ИЗНУТРИ ОГРАНИЧЕННОСТЬ ЛИЧНОГО ПРОСТРАНСТВА КАЖДОГО ИЗ ЗРИТЕЛЕЙ, А ТАКЖЕ ВОВЛЕЧЕННОСТЬ В НАБЛЮДЕНИЕ ЗА КАРТИНАМИ, КОГДА КАЖДЫЙ ПОВОРАЧИВАЕТСЯ БУКВАЛЬНО СПИНОЙ ДРУГ К ДРУГУ, ПОСЛУЖИЛО ШИРОКИМ ПОЛЕМ ДЛЯ АВТОРСКОЙ ПЕРФОРМАТИВНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ
2020, АСТАНА	А. ШАЙКЕНОВА	АРТ-ИНТЕРВЕНЦИЯ	ИСПОЛЬЗОВАЛА СВОЕ ТЕЛО ДЛЯ ОБОЗНАЧЕНИЯ БЮРОКРАТИЧЕСКОГО ПРОЦЕССА ВЗАИМООТНОШЕНИЙ ХУДОЖНИКА И ЧИНОВНИКА
2020, НАЦИОНАЛЬНЫЙ МУЗЕЙ РК, АСТАНА	ЦОЙ А.	МНОГОЛИКИЙ СИМВОЛИЗМ ВЫСТАВКИ КАРТИН КАЗАХСТАНСКИХ ХУДОЖНИКОВ- СИМВОЛИСТОВ: С. СМАГУЛОВА, С. БАШИРОВА, З. МУХАМЕДЖАНА, Е. ОСПАНОВА, С. КАРИБАЙ И О. ЕСЕНБАЕВА.	АБСТРАКТНАЯ ПРИРОДА ПЕРФОРМАТИВНОСТИ ПЛАСТИЧЕСКИХ ЖЕСТОВ СВИДЕТЕЛЬСТВОВАЛА О ЧУВСТВЕННОСТИ ХРУПКОГО ЖЕНСКОГО ТЕЛА, ЛИШЕННОГО СВОЕЙ ИДЕНТИЧНОСТИ ВО ВСЕМИРНОЙ ГЛОБАЛИЗАЦИИ
2021, ТЕАТР FREEDA, АЛМАТЫ	ХУДОЖНИЦА К. НЕСТЛЕР И ХОРЕОГРАФ Я. МАКАРЦЕВА	БОРДЕРЛАЙН	ДВЕНАДЦАТЬ ПЕСЕН, ДВЕНАДЦАТЬ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПОРТРЕТОВ И ХОРЕОГРАФИЧЕСКИХ ЭТЮДОВ ДОПОЛНЯЛИ ДРУГ ДРУГА. РАЗВОРАЧИВАЮЩИЕСЯ ПЛАСТИЧЕСКИЕ МОНОЛОГИ СВОЕЙ ИНТЕНСИВНОСТЬЮ И ЖЕСТУАЛЬНОСТЬЮ ТРАНСЛИРОВАЛИ БЕСКОНЕЧНУЮ ЧЕРЕДУ МЫСЛЕЙ.
2022, ЕСЕНТАЙ ГАЛЕРЕЯ, АЛМАТЫ	ХУДОЖНИЦА КАТЯ КАН И ЦОЙ А.	METVERSE	КОЛЕБАНИЯ ТЕЛА ДВИГАЮЩЕГОСЯ, ТВОРЯЩЕГО И ПРИСУТСТВИЕ ТЕЛ ЗРИТЕЛЕЙ ОБОЗНАЧАЛИ ПРОЦЕССЫ МОМЕНТАЛЬНОЙ РЕАКЦИИ НА ПРОИСХОДЯЩЕЕ, КАК ВОЗМОЖНОСТЬ НЕ ТОЛЬКО СТАТЬ СВИДЕТЕЛЕМ ПЕРЕРОЖДЕНИЯ ГУСЕНИЦЫ В БАБОЧКУ, НО И КАК ПЕРЕКЛЮЧЕНИЕ МЕЖДУ РЕАЛЬНЫМ И ВИРТУАЛЬНЫМ МИРОМ, В КОТОРОМ НЕМИНУЕМА СМЕРТЬ МЕЧТАНИЙ
2023, ЕСЕНТАЙ ГАЛЕРЕЯ, АЛМАТЫ	ХУДОЖНИЦА КАТЯ КАН И ЦОЙ А.	TIME SPACE	НАЛОЖЕНИЕ АУДИАЛЬНЫХ, ВИЗУАЛЬНЫХ И СМЫСЛОВЫХ КОНЦЕПЦИЙ РАСШИРЯЛО ВОСПРИЯТИЕ ЗРИТЕЛЬСКОГО УЧАСТИЯ, КОТОРЫЙ СЧИТЫВАЛ ИНФОРМАЦИЮ В ПОТОКЕ ПРОХОДЯЩЕГО ВРЕМЕНИ ПЕРФОРМАНСА. ПРОЦЕСС РАЗРЫВАНИЯ ТКАНИ ОЗНАЧАЛ ПРОЦЕСС ПРЕРЫВАНИЯ ТЕЧЕНИЯ ВРЕМЕНИ, КАК МОМЕНТ ОСТАНОВКИ, КАК СПОСОБ ОСТАНОВИТЬ И ЗАФИКСИРОВАТЬ ПРОМЕЖУТКИ ЖИЗНИ
2023, ЕСЕНТАЙ ГАЛЕРЕЯ, АЛМАТЫ	ЦОЙ А.	TOWARDS TO THE WIND	ДАННЫЙ ПРОЕКТ СТАЛ ТЕРРИТОРИЕЙ, ОБЪЕДИНИВШЕЙ В СЕБЕ КАРТИНЫ КАЗАХСТАНСКИХ ХУДОЖНИЦ, ОСНОВАННЫХ НА ИССЛЕДОВАНИИ ГЕНДЕРА В КАЗАХСТАНЕ И ПЛАСТИЧЕСКОГО ВОПЛОЩЕНИЯ ТЕЛЕСНЫХ ПЕРФОРМАТИВОВ АВТОРА

На своем личном опыте, автор сумела прочувствовать природу искусства перформанса, заранее построив маршруты физических выражений, где тело

служило сообщением о хрупкости природы человека и его незащитности в современном мире.

Абстрактная природа перформативности пластических жестов свидетельствовала о чувственности хрупкого женского тела, лишенного своей идентичности во всемирной глобализации. Специально стертая мимика моего лица указывала на важность пластических движений и действий. За личное существование говорило тело: своим языком задавало вопросы смотрящим, утверждало бессилие человека и природы, размышляло о важности бытия, отрицало ненужность форм и материальности, плакало и страдало о потере человеческого. Так, будучи перформером, автор создавала некие пограничные ситуации, где зритель вынужден делать выбор (внутренний или действенно-внешний). Дихотомия «искусство и действительность» дестабилизировалась, когда происходили буквальные физические контакты со зрителем. Годом ранее, на выставке картин Е. Смагулова (Центральный выставочный зал, Алматы, 2019) удалось наблюдать событие изнутри, находясь в потоке зрителей. Само пространство в виде коридора указывало на необходимость сочетания порядка и осторожности при перемещении. Ограниченность личного пространства каждого из зрителей, а также вовлеченность в наблюдение за картинами, когда каждый поворачивается буквально спиной друг к другу, послужило широким полем для авторской перформативной деятельности. В течение пластического воплощения и действия в танце, личные символы звучали, как крик среди молчаливых спин наблюдающих. Рассказывая свою историю физическими коннотациями, телесность вопрошала о внимании ко мне, как к человеку, как к душе, которая необратимо погибает рядом. Часть зрителей наблюдала с вниманием, некоторым было словно стыдно смотреть на сакрально-интимную исповедь, другие и вовсе перешагивали через тело, лежащее на полу. Прыжки в сжатом пространстве, переходы в пол и бег от стены к стене, вращения и позы тела, обрывистые движения рук, обнаженные ступни в поисках равновесия призывали к «ответственности зрителей за сам процесс, в котором они могут участвовать своим со-творчеством, но который они также способны нарушить или даже уничтожить своим поведением» [123, 198]. Перформативная работа «Metaverse» (Есентай галерея, Алматы, 2022) совместно с художницей К. Кан повествовала о системе метавселенной, которая приводит к созданию виртуальной реальности, что заменяет человеческое живое существование цифровым двойником. История рассказана через знаменитую сказку Л. Кэрлла об Алисе из страны чудес, которая мечтала превратиться из гусеницы в бабочку, однако данная метаморфоза в перформансе осталась воплощенной лишь в виртуальном пространстве. Пластические перформативы, воплощенные во времени и пространстве перформанса, были простроены на повторяющихся жестах и действиях, зацикленных вокруг ткани, расшиваемой художницей в образе Алисы. Колебания тела двигающегося, творящего и присутствие тела зрителей обозначали процессы моментальной реакции на происходящее, как возможность не только стать свидетелем перерождения гусеницы в бабочку, но и как переключение между реальным и виртуальным миром, в котором неминуема смерть мечтаний. Границы метафорического и реального времени

были исследованы в другой работы союза художницы К. Кан и автора настоящего исследования «Time space» (Есентай галерея, Алматы, 2023). Основой данного перформанса служили аудиозаписи, собранные знакомыми и друзьями художников, размышляющих о времени и пространстве. Опыт каждого интервьюированного накладывал соответственный отпечаток на понимание времени и пространства, что наглядно подчеркивало тело в пластическом существовании. Словно, описывая природу и состояния, изменения, происходящие в аудиальном аспекте, будь то женщина или ребенок, телесные аспекты дистиллировали отношения человека ко временным аспектам. Такого рода очищения читались в медленных движениях тела, которое вещало вечное течение времени. Непрерывно, будто текущая вода, художница К. Кан выписывала иероглифы на корейском языке на прозрачной ткани, разделяющей танцующее тело и тело творящее. Наложение аудиальных, визуальных и смысловых концепций расширяло восприятие зрительского участия, который считывал информацию в потоке проходящего времени перформанса. Процесс разрывания ткани означал процесс прерывания течения времени, как момент остановки, как способ остановить и зафиксировать промежутки жизни. Сцена походила больше на ритуал, когда от ткани художница перешла на открытые участки тела двигающегося перформера, выводя иероглифы на живом материале.

Следующим опытом, основанном на коллаборационной работе с художниками изобразительного искусства в пространстве музейного существования, стала перформативная работа «Towards to the wind» (Есентай галерея, Алматы, 2023). Данный проект стал территорией, объединившей в себе картины казахстанских художниц, основанных на исследовании гендера в Казахстане и пластического воплощения телесных перформативов автора. За основу были взяты стихи О. Сулейменова «Гадалка», где, используя оригами журавликов, закрепленных на спине, перформер транслировала одиночество женщины, ожидающей своей судьбы. Томясь в одиночестве, тело в искуплении сокрушалось под невидимыми препятствиями: падения в пол, легкая поступь, осторожные пальцы, играющие в воздухе по клавишам небесного фортепиано, натянутые, как струны стопы, мягкий позвоночник. Прощаясь с мечтами, жестом посылая воздушный прощальный поцелуй несбывшимся желаниям. Словно в ритуальном процессе, перформер собирала остатки невидимых слез дрожащими руками и омывала ими свои раны на ногах и теле. Перформативы, созданные телом, вещали о намерениях жить, встречая новый рассвет.

Казахстанский перформер представляется не только носителем современного искусства, но и его непосредственным выражением, творящим в десакрализованном идеологизированном пространстве. Однако, перформер должен обладать огромной силой внутренней энергии, чтобы своим присутствием и визуальным воплощением способствовать пребыванию в особой «неопределенной сфере», которая способствует личному осмысленному участию зрителя. Таких перформеров в пространстве культуры и искусства Казахстана совсем немного, но их рост говорит о значимости перформативного процесса в стране. Перформанс «Бордерлайн» как «создание

действительности» можно наблюдать в коллаборационной работе художницы К. Нестлер и хореографа Я. Макарецвой (театр FreeDa, Алматы, 2021). Соединение музыки современной исполнительницы русского рока Земфиры, изобразительного искусства и пластики стало новым опытом для формирования зрителя нового времени в Алматы [3, 72]. За основу музыкального аспекта был взят последний альбом Земфиры, который был простроен драматургически самой исполнительницей. Двенадцать песен, двенадцать художественных портретов и хореографических этюдов дополняли друг друга. Разворачивающиеся пластические монологи своей интенсивностью и жестуальностью транслировали бесконечную череду мыслей. При этом пластика перформера не просто служила вторичности слов песен, а неким слоем знаков, существующих в системе личного языка тела исполнителя. Выразительный потенциал тела стирал границы и дистанции, предлагая зрителю прикасаться к чувственному живому организму.

Танцевальный перформанс

Именно перформативные движения вводят в параллель современный танец и формы театра, отвергая дихотомию между движением и текстом в сценических представлениях и оказывая давление на классические репрезентативные структуры. В своем эссе «Формирование критических пространств: проблемы драматургии исполнения» Х. Гилпин утверждает, что танец движется в междисциплинарную область, при этом акцент делается на интерпретационные и перцептивные проблемы. Основным действующим лицом здесь выступают движения и тело. Вследствие этого, современные танцевальные практики делают акцент на «различные дисциплинарные точки зрения, где ни одна из них не играет иерархической центральной роли» [244, 86]. Многозадачность в создании таких практик затрагивает вопросы, лежащие в основе формирующегося дискурса о танцевальной драматургии и роли хореографа. В хореографическом искусстве появляются «нерепрезентационные аспекты танца, где движения, не скованные музыкой и интерпретацией» [56, 174], подчиняются собственным внутренним принципам. «Мы можем наблюдать на сцене на протяжении нескольких часов практически недвижимые фигуры танцовщиков, исполняющих незначительные телодвижения, похожие на конвульсии, в определенном заданном ритме и порядке [245, 104].

Тогда, как художественные практики с пластическим языком, ориентированные на тело в хореографическом и театральном искусствах, только находились на пороге осмысления перформативности. Художнику становится важным поиск ответа на вопрос почему тело танцует, почему тело действует, а не каким образом. Тело и его пластический язык в пространстве других видов искусств, ближе всего находились в экспериментах у хореографического. Танец постмодерн, как рефлексия на авангардные течения, развернулся в динамике «своеобразной провокации в отношении виртуозного мастерства и субъективизма классического танца» в Европе и США [246, 50]. Посредством изменчивой природы танца, которое активно использует тело исполнителя, усиливается значение движения, пластики тела, приобретающего характеристики критического текста. Такая направленность побудила

хореографов второй половины XX к рефлексии и воображению. Как пример, перформансы танцевального направления Т. Браун, где ощущение пространства и длительности ее хореографии было более близко к изобразительному и пластическому искусству, в ее рисунках — был танец, а объединяющим элементов различных подходов служило тело. Когда произошло уничтожение виртуозности преувеличенного технического тела, и возвращение к психофизическому механизму простоты действия в танце (Э. Далькроз), тогда в танец стали внедряться повседневные жесты и движения (М. Каннингем), само же движение утратило статус отправной точки [62, 173], а телу была предоставлена возможность дискурса [246, 237]. Иначе говоря, перформативная сторона оказала давление на классические репрезентативные структуры, формируя новую форму восприятия движения [244, 87]. Близкое отношение к перформансу имеет именно современный танец. Отсутствие строгой академичности, эстетически выверенных поз и па. Чаще всего жесты или мимика лица, движения лишены театральности — это тривиальные жесты, «оголенные» телесные пластические элементы. Максимально приближаясь к реальному бытовому проявлению данных актов, словно они вырваны из контекста обычной жизни, язык пластического тела не только придает им художественный аспект, но и помогает зрителю рассматривать их, как отражение действительности реальной жизни. К слову, А. В. Крылова отмечает, что перформанс «способен вобрать в орбиту своего содержания все стороны жизненной реальности, не утрачивая художественной составляющей» [21, 30]. Смотрящий наблюдает за процессами, когнитивно мысля, может проводить параллели в осознании себя и своего личного опыта в пространстве перформанса. Он словно примеряет на себя то или иное движение, ощущая, каким может быть его тело в данный момент, испытывает его возможности в сравнении и проживании вместе с исполнителем. Один и тот же жест или одно и то же движение может быть исполнено с разными интонациями тела, с различной динамикой и амплитудой. Все это придает телесным актам перформативную направленность.

Опыт Казахстана в области танцевальных перформансов приходится на конец XX-начало XXI века: появляются такие театры танца, как «Samruk dance company» (1998) и «Gabbassov Sisters' company» (2009). Преследуя идеи постмодернистского танца европейской культуры, хореографы занимаются исследованием психофизических состояний исполнителей через современный танец и телесные практики. В таких танцевальных экспериментах танцтеатра «Gabbassov Sisters' company»: «Собаки женского пола», «Три цвета», «Тамыр» можно наблюдать «активацию личного художественного опыта в бесконечном потоке движений», импровизационные акты, эксперименты с пространством и временем [247, 64]. Игра с пространственным отношением, где зритель был ответственен за действенность создаваемого пластического текста, ярко наличествовал в перформансе «Три цвета» (2010). Сценическое пространство было разделено на три сегмента, в котором каждый цвет «раскрывался» в природе пластического языка выразительного женского тела. Всего три цвета (желтый, голубой и красный), олицетворяющие различные чувства, рассказывали свою отдельную, не связанную друг с другом судьбу.

Дезориентация зрителя в художественном пространстве предполагала истинность только той мысли, о которой он мельком успел подумать. Пластический язык перформеров репрезентировал движение, как действие, личное высказывание, но не служил манифестацией или утверждением чего-либо. В этом усматривается как зрительская свобода, так и исполнительская. Такому роду области социального экспериментирования присуща демократия в отношениях, где автор не превосходит зрителя, а дает ему возможность обсуждения всех процессов, происходящих во время представления. Таким образом, моделируется форма, которая не сводится к предмету, а представляет собой «пространственно-временную траекторию, разворачиваемую через знаки, объекты, жесты в настоящем времени» [248, 31]. В спектакле «Тамыр» (2014) вплетение национальной казахской хореографии в полотно современного танца вскрывает баланс отношений между национальной традицией и попыткой самоидентификации человека урбанистического порядка. Здесь движение служит аттрактивным способом интертекстуальности события. Внимание к телесным сигналам исполнителей размывало временные категории действия со свободным перетеканием прошлого в настоящее и будущее. Пластическим языком тела Гульнары Габбасовой, олицетворяющего национальную сакрализацию, и движениями человека современного мира (Гульмиры Габбасовой), происходил диалог культур. Смысловая открытость и неопределенность во всевозможных трансформациях времени способствовали акту зрительского созерцания и осмысления. Пластические коннотации перформативных событий приблизили хореографическое искусство к драматическому, открывая возможные взаимные миграционные потоки.

Театр современного танца «Самрук», который начал свое существование с 1988 года и на данный момент являющийся центром культуры современного танца в Казахстане, представил танцевальному сообществу Алматы свой новый проект «Шопен в движении» реж. Т. Меттыбаева (ГРАКТ, 2025), в котором можно было наблюдать сочетание классической музыки в живом исполнении на фортепиано и современный танец. Танцевальный перформанс состоит из сцен, каждая из которых несет личную художественную практику (Т. Меттыбаева, А. Галимуллин, А. Кайрат, Г. Таурханова) и подход «исследование и рефлексия» на узнаваемые музыкальные паттерны Ф. Шопена в условиях современного мира. Тревожность и незащищенность против романтизации отношений и увлечение микрокосмосом звуков, отображенных через телесные акты, стали свидетельством развития современных форм перформанса в Казахстане, где художник, нацелен на использование своего тела в качестве инструмента для коммуникации со зрителем. Ряд работ ранее: «Взаимное непонимание» (Трансформа, 2023), «Я – есть мысли» (Дворец Республики, 2023) и др. качественно формируют и развивают зрителя нового времени, способного смотреть на танец и видеть его, читать символы и интерпретировать согласно личному опыту. Телесный пластический язык хореографов-перформеров апеллирует к подсознанию аудитории, вскрывая параллельные темы познания мира, корни существующих проблем социологического порядка, ответы нередко можно прочесть между движениями технического тела, исполняющего

сложные выразительные па. Однако согласование и эмпатия тел зрителей и перформера становится возможной, когда смотрящему открывается тело современника, существующего рядом, тогда и происходит реальная театрализация жизни: обыкновенные бытовые позы человека, его жесты или молчание, повороты головы, взгляд вниз. В этом всем мы находим человека современного, сталкивающегося с реальными сложностями, с такими же, как мы, в подобных условиях. Какие ответы находят зрители в данных танцевальных перформансах, где наличествует телесное слово, применимые в их жизни и ситуациях? Современные темы исследования становятся часто концептуальной основой танцевальных перформансов театра современного танца «Самрук».

Лаборатория артистов корейского театра и театра современного танца «Samruk dance company» (2025) является первым опытом в соединении двух театров, с различными направлениями в области хореографического искусства в Казахстане. Через тему исследования фантомов в нашей жизни, хореографы проекта обратились к соединению различных тел, используя паттерны традиционного корейского танца и современного танца contemporary. Результатом лаборатории стал спектакль «Контур фантома» реж. А. Цой (Алматы, 2025), отличающийся своей аутентичностью движений и концептуальным подходом. Спектакль состоит из 11 сцен, каждая из которых вскрывает личный опыт перформера: встреча с фантомом, его вера или неверие в фантомы, необычные истории, свидетельства, даже стихи и сны с видениями фантома.словно мерцающие фигуры на фоне лэд ламп, сложно различимые лица исполнителей, мы наблюдаем в картине «Двойные очертания», где движения тел переплетаются, наслаиваются друг на друга и рассеиваются в темных местах сценического пространства. Интересные визуальные картины представлены зрителю, где световая режиссура также дает возможность увидеть фрагменты движения, словно вспышки из прошлого, сновидения или иллюзий. Тяжёлый дым, окутывающий тела исполнителей, красные рукава, рассеивающие тяжелые мутные массы воздуха, сквозь которые зритель видит телесные истории, извивающихся, яростно двигающихся, таинственно застывших тел, дрожащих рук, осторожно ступающих босых ног, где становится едва различимым человек и его контур.

Ранее представленная работа в корейском театре «Ино» реж. Д. Смаилов (ГРАКТ, 2024) также является способом поговорить с современным зрителем с помощью тела в условиях развития театрального искусства. Легенда о шести рукой русалке была взята за основу спектакля, а соединение современного и традиционного корейского танца определяет танцевальный перформанс как новое направление не только в области развития национального корейского театра, но и перформативного искусства Казахстана в целом.

«Кара соз» реж. М. Муратпекова по мотивам произведений А. Кунанбаева в Туркестанском музыкально-драматическом театре (2025) стала возможностью переосмысливать классические подходы драматизации литературных текстов в условиях современного развития театра и визуальной драматургии в Казахстане. Поскольку искусство хореографическое настаивает на понимании его языка зрителем любого ранга и статуса, то, пожалуй, оно является наиболее

эффективным и эстетически-насыщенным инструментом выразительности, способным акцентировать телесное существование.

Существующие труппы в Казахстане, такие, как «Jolda», «театр 86», «Интериус», «Dance speech», цель которых через практику танцевальных перформансов популяризировать развитие перформативного искусства. Один из наиболее масштабных перформансов «Surfactant» реж. А. Шмаков (немецкий театр, 2023), в котором наличествует визуальный текст через пластическое воплощение. Перформанс, подобно ночному кошмару, наблюдение за которым рождает чувство бесконечности этого сна. Погружаясь в мистическую атмосферу спектакля, одновременно приводящую в ужас, зритель и исполнитель остро ощущают связь между собой: эмоции, которые выражаются в теле исполнителей, в их судорожных и экспрессивных жестах и движениях, зритель, словно в сонном параличе, в оцепенении и в невозможности сбежать или что-то изменить, отождествляет ментально себя с этими двигающимися субъектами. Таким образом, присутствие и телесный диалог со зрителем рождает театральный опыт, который влияет на действительность происходящего. Подчеркнутая телесность и провокации в перформансе направлены на распознавание зрителем культурных кодов, идентификации и самоидентификации в пространстве события, а также расширяя сознание, мышление и восприятие себя.

Открытие музея современного искусства в Алматы 2025 стало началом нового этапа в развитии современного искусства в Казахстане. Перформанс «Dreamcoat» от танцтеатра Jolda и художницы Н. Пападимули повествовал о пространстве «между» снами и подсознанием. За основу движения было выбрано бесконечное кружение, которое являло коллективное тело.

Перформанс как театрализованная форма

Театр конца XX века, также как и танец, стремился к разрушению мимесиса, принципов подражания, в нем «сцена приравнивалась к метафизическому ядру жизни» [249, 27]. Эпоха авангарда уличила реалистичный театр в создании иллюзий, искусственности и попытке обмануть зрителя. В это время перформанс, как практика исполнительского искусства, формировался театральными экспериментами 1960-х годов, отрицающих доминанту текстового театра. Перформанс есть синоним «движения» и видит своим главным выразительным средством тело. Для театра же тело в XX-XXI веке стало тотальным выразительным инструментом (Вс. Мейерхольд). Одним из главных признаков перформанса в институции современного драматического театра считается позиция зрителя в сценических событиях. Она представляется вполне демократичной, потому как он (зритель) получает от театра то, что желал. Участвуя открыто в процессе рождения живого искусства, зритель нового формата включается в активную работу по расшифровке театральных знаков и проявляет готовность вступать в коммуникацию. Успешность коммуникативной функции перформанса зависит от выражения самого перформативного события и трансляции основных смыслов. Сравним природу театральных перформансов и событий вне сценического пространства. В арт-перформансе казахстанского дуэта художников А. Ахмедиярова и Ю. Ада «Цвет иррационального»,

показанного в 2015 году в Париже на улице, многие символы и движения были несознательно упущены из вида зрителем. Участники в ярких рубашках с длинными рукавами двигались пластически, взаимодействовали между собой и архитектурным пространством Парижа. Наблюдение за перформансом представляло неотрежиссированный творческий акт самого зрителя, который руководствовался своими желаниями. Невозможно также с уверенностью утверждать, что зритель, наблюдающий за перформансом на сцене, не имел возможности переключать свое внимание на иные вещи, ускользающие из вида, ровно так же, как и зритель, участвующий в представлении на улице, мог одинаково реагировать на проявление тел, концентрируясь на определенном субъекте. В спектакле «Три сестры» (ГРАНТ, Алматы, 2018) режиссера Н. Дубс можно наблюдать, как слово постепенно утрачивает свою доминанту и уступает языку перформативных телодвижений. Спектакль-перформанс «Женщина в песках» режиссера Е. Пен (театр «АРТиШОК», Алматы, 2021) представляет тела исполнителей, как динамическую систему разнообразных включений и эмоций. Чутко реагирует на взаимодействие женское тело, оно «плавится», становится гибким в одних условиях и сильным, непреклонным в других. Язык перформативного тела в пространстве казахстанского современного искусства имеет большое значение, он, как бы «встряхивает нас», вызывая полезное для здоровья движение, выбрасывая и зрителя, и участника за пределы обычной ситуации, за пределы форм, нормирующих телесность в повседневности, и, наконец, за границы символических порядков» [250].

Дискурс тела и его пластического языка артикулируется в работе Г. Адай «Короглы» (Областной музыкально-драматический театр им. Н. Жантурина, 2025), где визуальные символы вплетены в драматическую сеть спектакля. Манипуляции с бытовыми жестами и светорежиссурой способствовали миграции телесного и текстового в самодостаточную визуальную фактуру спектакля. Кроме того, внедрение различных жанров в поле представления оказались лучшими средствами погружения во внутренние миры человека, таким образом, нарушая привычное драматическое повествование и традиционный способ нарратива.

Казахстанский перформер

Перформанс отвечал всем характеристикам физических, аффективных экспериментов современного театрального представления. Каждый зритель становился индивидом, для которого рассказывалась та или иная музыкально-изобразительная пластическая история. При этом ощущение собственного присутствия в этом пространстве и непосредственная физическая близость с перформерами служили формированию некоего созвездия из знаков, требующих расшифровки в моменте. Ссылаясь на исследования А. Прошутинской субъект действия, наряду с самим действием, местом, временем, используемыми объектами и формой фиксации события, являются обязательными признаками современного перформанса [197, 42]. Далее попробуем рассмотреть эти признаки на примере работ проекта «Collaboration» (2020) в Казахстане. Данный проект являлся уникальным, первым и авторским, ориентированным на производство перформативных процессов в Казахстане. Главной целью проекта

было объединение творческих единомышленников различных видов искусства для создания перформативного акта. К тому же проект предполагает знакомство участников лишь в день самого представления, которые заранее готовятся к событию. Они создают художественные полотна, используя инструменты выразительности своего вида искусства. Центральной проблемой перформанса выступает субъект действия (перформер), а в частности его тело. Благодаря пластическому языку тел перформеров, которое является основой всех социальных событий этого проекта, строится система художественного образа. К примеру, в перформансе «The time» (Дом 36, Алматы, 2020) актриса Н. Ли находилась между двух натянутых веревок, концы которых она держала в руках. Словно между прошлым и будущим время, в воплощении актрисы, обрело материальность, а наблюдение за телесным актом «осуществляло подрыв привычного модуса переживания эстетического опыта и срыва типичных интерпретативных схем» каждого смотрящего [251, 161]. Натяжение корпуса, падения в пол, прогибы, неожиданные рывки всем телом, скручивания и оттяжки с большой амплитудой тела в сочетании с корейскими традиционными медитативно-ритуальными движениями создавали акт трансформации телесности в энергию. Под импровизационные звуки корейского барабана чанго и электронной гитары тело актрисы поддавалось неизбежным изменениям, в которых читалась как отстраненность от наблюдения за течением времени, созерцательность, так и внешнее спокойствие, которое внезапно вырывалось наружу в проявлении физических движений перформера. Рамки временных характеристик в пространстве перформативного события определялись окончанием действия, самоисчерпанием, когда перформер обнажившись, нашла в пространстве зрительского места нужное одеяние и удалилась в темноту. Пластический язык помогает в приобретении опыта другого применения жеста или движения, которое мы привыкли выполнять, но не осознавать его пограничные эмоции, чувствования в других обстоятельствах, либо в схожих ситуациях с реальными процессами. Кроме того, типичность бытовых жестов в художественном обрамлении пластического воплощения не просто усиливается, а проблематизируется. Действие в перформансе замыкается на себе, его продуктивность не достоверна, парадоксальна. Монотонность такого действия можно отметить в перформансе «Stronger than death» (Дом 36, Алматы, 2020), где с помощью техники *slow motion* перформер Е. Дзвоник осуществляла пластические акты во взаимодействии с *bass profundo* И. Дуйсена и хором под композицию «Любовь святая» Г. В. Свиридова. Выразительность физических элементов тела служило сообщением о важности исследовательских процессов момента в жизни человека, вернувшегося к Абсолюту через «слезы и покаяние». Стоит обратить внимание, что перформер Е. Дзвоник не осуществляла значительных перемещений в пространстве. Таким образом, актуализированная скульптурность и образность действия при помощи пластического языка наделяет пространство перформанса особой смысловой нагрузкой. Заметим, что перформанс не является зависимым от выбора места исполнения, не относится к *site-specific* процессу, он не подчиняется конкретике определенного места. Например, перформанс «Transformation» (Алматы, 2020), как коллаборационная

работа актеров, музыкантов и хореографов, был проведен в баре «Профсоюз» г. Алматы. Участники, с помощью слова и пластических практик исследовали тему превращения и формы внутренних трансформации.

Важность позиции зрителя в наблюдении за такими событиями считается ключевой: «это этический, а не эстетический режим восприятия; он вовлекает в переживание, сопереживание, не оставляя возможности для дистанции; он процессуален» [196, 42]. Действительно, протекание перформанса, в котором происходит энергетический обмен со зрителем, важен. Он становится центральным в перформансе «Broken skin overflowing» (Дом 36, Алматы, 2021). Сам перформанс состоял из 4 частей и включал в себя перемещение зрителей в пространстве, согласно действию. Это событие основывалось на коллаборационной работе визуальной лаборатории «VisLab», музыкального аспекта (корейская флейта, виолончель и электронная музыка), актерского, вокального (хор из 20 человек) и хореографического искусств, а также зрителей. Через призму истории человека транслировалось отношение индивидуума к миру, к его экологическим изменениям. Природа внешняя выражалась в природе внутренней – человек отождествлялся как маленький мир. Под звуки корейской флейты и виолончели, актриса декламирует стихи корейского поэта М. Чонхи, и зритель наблюдает за ее телом, скользящей вдоль стены. В руках перформера красная ветвь, символизирующая ее боль и надежду. На вертикальной поверхности взаимодействие пластических мотивов тела и проекционных лазерных рекурсии, повторяющих и размножающих в количественном аспекте движения перформера, производили различные визуальные символы. Многообразные цветовые переливы акцентировали и сообщали о необходимости движущегося тела, которое рождало такую подвижность проекций. Вдруг тело актрисы, за которым привыкли наблюдать в пространстве стены, словно отделяется и выходит из «картины бытия» и начинает двигаться в сторону зрителей. Погружаясь в реальность, в которой находится реципиент, перформер опускает ветвь с корнем в белый горшок, призывая зрителей опустошить бутылочки с землей, розданные им перед началом представления. Совершая акт посадки дерева, каждый присутствующий словно находится в медитативном состоянии, отдавая часть «своей» земли, как часть души, сопереживающей и верующей. Далее, наблюдение за пластическими движениями двух переплетенных тел перформеров на земле, которые символизировали о зарождении жизни в утробе, лоне природы: их дыхание, жажда к жизни ощущалась в импульсивных и волнообразных движениях. Комнатные цветы, которые в процессе этого пластического художественного акта расставляла актриса, создавало место события, погружая зрителей в атмосферу цветущего сада. Здесь словно все расцветает: природа, когда она стоит на пороге создания чего-то удивительного, так и женщина, ожидающая появления ребенка. Развитие живого организма, путем деления, ярко проявлялись в актах телесного воплощения, где наличествовали резкие перевероты по земле, вздрагивания тел и их взаимодействия в парных импровизационных моментах и бесконтактных физических элементах. Отзывы о пережитом опыте в перформативном событии,

как участников, так и зрителей, являются частью подробной документации, что говорит о наличии фиксации события.

Манипуляции с объектами в перформансе необходимы как для создания атмосферы, так и для переключения их в режим самоценного материала. Обыденная вещь наполняется смысловыми и знаковыми характеристиками в ситуации перформативного события. Так, в перформансе «Under the wave» (театр FreeDa, Алматы, 2021) перформер вокального искусства (К. Летто) вовлекается во взаимодействие с мечом, как объектом исследования. В ее руках он становится символом мудрости, конфликта и поиска ответов в «волне катастроф». Тем временем, ее пластическое воплощение, наряду с пением, помогает в создании сценических символов, воздействуя визуально и аудиально. Художница изобразительного искусства (К. Нестлер) в течении этого перформанса создает живое полотно, с которого огромным глазом на нас смотрит некто. В процессе воплощения художественной картины, телесные практики художницы раскрываются ярче во взаимодействии с красками и солью, лежащей в пространстве сцены. Аккуратно собранные кучки соли в начале представления, разрушаются перформерами в процессе, буквально уничтожается их знаковость. Таким образом, участники обращают внимание зрителей не столько на объекты, сколько на действия с ними, придающими им художественную образность.

В работе А. Зайцева «Гуинплен: погружение» (Тотальный театр, Алматы, 2024) главный герой размыт в образах пяти мужчин, которые как в кабаре молниеносно переключаются в образах, сменяя костюмы. Режиссер предлагает посмотреть на историю, полную драматизма, как на анекдот с участием живых современников. Это ему удастся при помощи монологов и тем, затрагивающих актуальные темы социума и гендерных различий. В этой сатирической и абсурдной комедии, где уродство становится нормой, а понятие красоты безобразным, режиссер занимается современным вопросом, ища ответы при помощи пластических медитативных сцен. Мужские обнаженные по пояс тела вещают сильную сторону морально обезображенного человека, однако уязвимого при столкновениях с устоями общественного мнения. Возможно, оттого ритмичные и резкие движения перформативного тела актеров становятся передачей различных телесных резонансов, которые напоминают смотрящему не просто о присутствии уродов среди нас, но и о постоянном сравнении с собой и как намеренное усилие жить в физически специфическом теле. Не сохраняя дистанцию между перформером и зрителем, режиссер позволяет взглянуть на общие проблемы с телесным надрывом – не только в качестве свидетеля, но иногда становясь первопричиной современного физического неравенства.

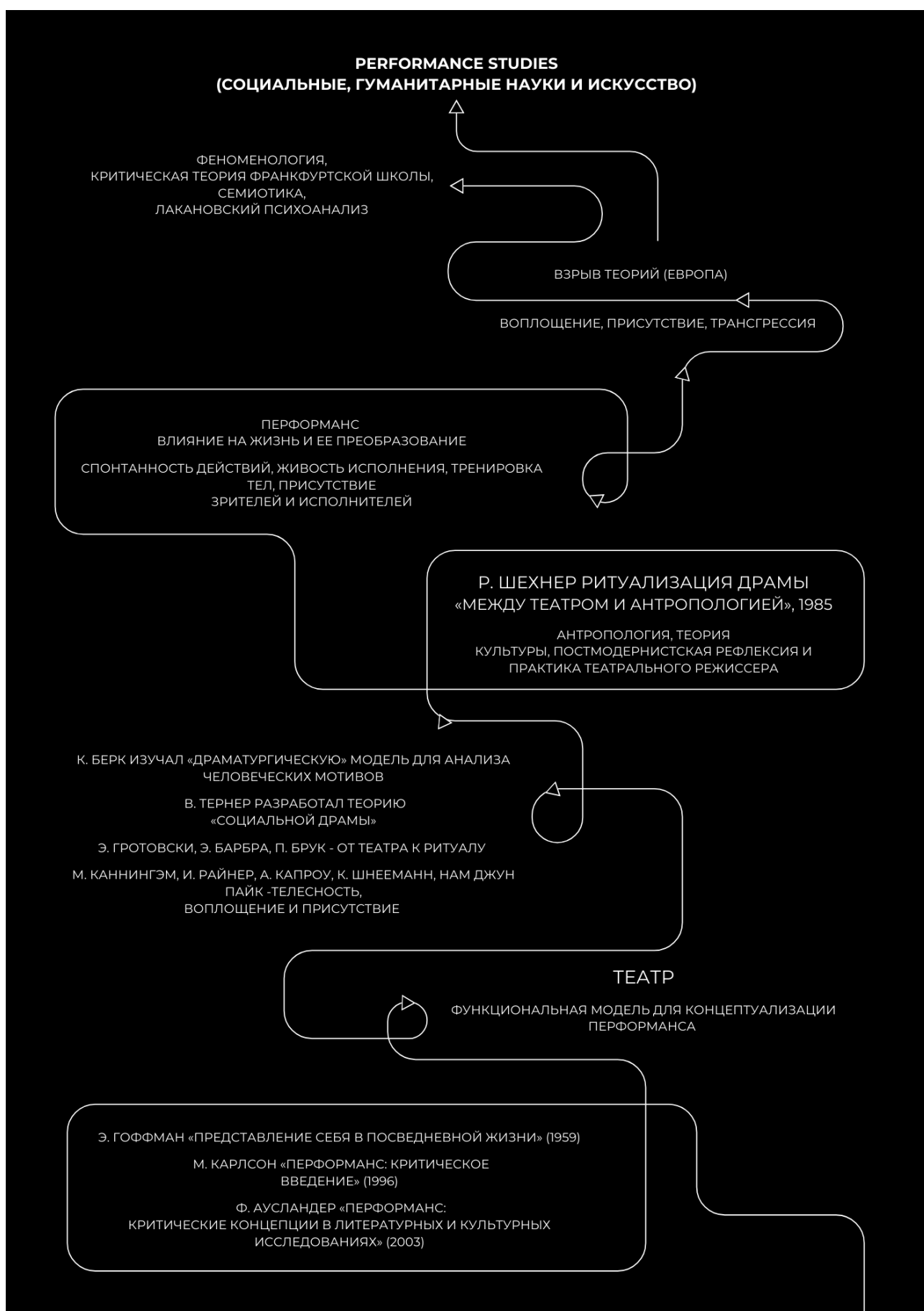
3.3 Мировые тенденции и перспективы формирования перформативных исследований в Казахстане

Перформативные исследования, или по-английский *Performance Studies*, в переводе с англ. языка – *Исследования эффективности*. Основой этой области анализа являются социальные, гуманитарные науки и искусство и

сфокусировано на распространении перформанса, как центра культурной жизни, включая ритуалы и практики повседневной жизни. Одними из первых трудов, посвященных этой области, является книга Э. Гоффмана «Представление себя в повседневной жизни» (1959), М. Карлсон «Перформанс: критическое введение» (1996), а также Ф. Аусландер «Перформанс: критические концепции в литературных и культурных исследованиях» (2003). Интеллектуальные корни перформативных исследований 1940–1950 годы связаны с анализом театра в Соединенных Штатах Америки. В качестве модельной системы для изучения культуры, языка, ритуалов и различных повседневных взаимодействиях исследователи рассматривали театр. И, если К. Берк изучал «драматургическую» модель для анализа человеческих мотивов, а В. Тернер разработал теорию «социальной драмы», то, начиная с 1960-х годов, режиссеры экспериментального театра взяли направление от театра к ритуалу: Э. Гротовски, Э. Барбра, П. Брук. Нередко за основу исследований брались ритуалы, заимствованные из традиций коренных народов по всему миру. Параллельно с этим движением, визуальные художники и танцовщики сосредоточились на теле художника через понятия телесности, воплощения и присутствия (М. Каннингэм, И. Райнер, А. Капроу, К. Шнееманн, Нам Джун Пайк и др). Из всех практиков и исследователей 1960-х годов Р. Шехнер вывел способ «ритуализация» драмы, что способствовало трансформации функций театра: от развлекательной к действенной. Совместно с В. Тернером («От ритуала к драме», 1982) Р. Шехнер («Между театром и антропологией», 1985) разработали серию совместных работ, в которых главным постулатом определяется эффективность перформанса, выражающаяся в его способности влиять на жизнь и преобразовывать ее. Классическая драма и литературные тексты стали обесцениваться, а попытки уклониться от изучения от драмы, состоящей в основном из текста, привели к концентрированию на спонтанности действия, тренировке тел, живости исполнения и на присутствии зрителей и исполнителей.

Воплощение и присутствие с акцентом на эффективность привели к трансгрессии, которая была уже обусловлена политикой гендера, нестабильным военным положением, протестом за гражданские права. Трансгрессия открыто предоставила возможность прямым протестам и действиям, которые были направлены на существующие социальные институты. Это привело к возникновению, так называемого «взрыва теорий» в Европе и появлению новых методологических подходов, как феноменология, критическая теория франкфуртской школы, семиотика, лакановский психоанализ и др. Воплощение, присутствие и трансгрессия были переосмыслены с позиции иного дискурса и текстуальности. Если раньше живость и сопричастность занимали центральную роль в изучении перформативности, то далее возникает огромный интерес к медиации и репрезентации. В этой парадигме изменилась роль самого театра. Привилегированный театр, который служил функциональной моделью для концептуализации перформанса и служил источником формирования самого перформанса, уступил место перформансам в целом.

Рисунок 3.3.1 – Интеллектуальные корни перформативных исследований



Перформансоведение является новой пост-дисциплиной, основываясь на базе институций (театр, лингвистика, антропология и др.), с одной стороны, она не вписывается в рамки ни одной дисциплины, с другой, не стремится определить свои границы, как определенной дисциплины, потому как это постоянно развивающаяся область [252, 200].

Говоря о современном казахстанском драматическом театре, важно прояснить, что театральное искусство Казахстана все еще находится на периферии классического драматического и постдраматического театров. Процесс перехода в сторону перформативного театра в Казахстане затянулся. Это связано не только с эстетическими и культурно-историческими аспектами становления и развития театрального искусства в Казахстане, сколько с отсутствием базы перформативных исследований в казахстанской научной среде. Актуальное искусство порождает многие культурные продукты, к коим относится и театр, и различные коллаборационные перформансы, но научная среда без исследования этих производных не поспевает из-за отсутствия заинтересованных исследователей театрального искусства. С позиции перформативности драматическое искусство Казахстана, которое уже вобрало в себя различные художественные практики, в том числе и перформативные, и имеет успешные опыты в этой области. Однако, осмысление и анализ таких экспериментов недостаточно изучены в Казахстане, что ставит, в первую очередь вопрос о воспитании актера через его особое, вдумчивое отношение к телу, к пластическим перформативам. Также становление режиссеров по пластике, которые бы рефлексировали на происходящее в пространстве мирового перформативного театра и приносили свои результаты исследований в развитие современного театра в Казахстане.

Учитывая особенности политического, социального, культурного развития, гендерной политики Казахстана, можно отметить, что влияние перформанса имеет растущий интерес, как со стороны теоретиков и практиков театра, хореографов, перформеров, так и со стороны зрителя, который становится важным в коммуникации перформативных представлений. К тому же, создание базы перформативных исследований в Казахстане будет способствовать формированию новой дисциплины, направленной на получение прочной теоретической базы для дальнейшего обучения в качестве перформера, режиссера, преподавателя, менеджера в креативных пространствах, художника, создателя движения, исследователя или для работы в смежных областях искусства и культурной перформативной практики.

Ниже приведена таблица, в которой указаны наиболее значимые институции по перформативным исследованиям, которые направлены на получение знаний, воспитание, развитие и поддержку исследователей в этой области. Отметим, что в Азии таких институций до сих пор не существует, не беря в пример Международный форум по изучению эффективности в 2002 году в Университете Докке в Японии.

Растущий интерес к перформативным исследованиям и соответствующие практики в Казахстане указывают на необходимость базы для анализа и теоретизации в условиях развития отечественного перформанса.

Таблица 4 – Performance studies: современные институции

ОБЪЕКТ	НАПРАВЛЕНИЕ	ЛОКАЦИЯ
УЭЛЬСКИЙ ИНСТИТУТ	PERFORMANCE STUDIES INTERNATIONAL ЦЕНТР ИССЛЕДОВАНИЙ ЭФФЕКТИВНОСТИ ЖУРНАЛ PERFORMANCE RESEARCH	ВЕЛИКОБРИТАНИЯ
СВОБОДНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ БЕРЛИНА	ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКАЯ ГРУППА «КУЛЬТУРА ПЕРФОРМАТИВНОСТИ»	ГЕРМАНИЯ
УНИВЕРСИТЕТ БРИСТОЛЯ УНИВЕРСИТЕТ ДЕ МОНФОРА УНИВЕРСИТЕТ ХАЛЛА (СКАРБОРО) УНИВЕРСИТЕТ ЛИДСА МАНЧЕСТЕРСКИЙ СТОЛИЧНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ	СТЕПЕНЬ КУРСЫ ОБУЧЕНИЯ ПО ИЗУЧЕНИЮ ЭФФЕКТИВНОСТИ РАБОТЫ	ВЕЛИКОБРИТАНИЯ
УНИВЕРСИТЕТ ПАРИЖА VI	ПРОГРАММА ПО "ЭТНОЦЕНОЛОГИИ", КОТОРАЯ ОПИРАЕТСЯ НА ТАКИЕ ОБЛАСТИ, КАК НЕЙРОБИОЛОГИЯ И КОГНИТИВНЫЕ НАУКИ	ФРАНЦИЯ
СИДНЕЙСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ УНИВЕРСИТЕТ НОВОГО ЮЖНОГО УЭЛЬСА КЕНТЕРБЕРИЙСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ	ПРОГРАММЫ ПО ИЗУЧЕНИЮ ЭФФЕКТИВНОСТИ (ПЕРФОРМАНСА)	АВСТРАЛИЯ
КЕНТЕРБЕРИЙСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ	ПРОГРАММА ПО ИЗУЧЕНИЮ ПЕРФОРМАТИВНОСТИ	НОВАЯ ЗЕЛАНДИЯ
УНИВЕРСИТЕТ ДОККЕ	МЕЖДУНАРОДНЫЙ ФОРУМ ПО ИЗУЧЕНИЮ ЭФФЕКТИВНОСТИ В 2002 ГОДУ	ЯПОНИЯ
СЕВЕРО-ЗАПАДНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ НЬЮ-ЙОРКСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ УНИВЕРСИТЕТ ШТАТА АРИЗОНА УНИВЕРСИТЕТ БРАУНА ТЕХНОЛОГИЧЕСКИЙ ИНСТИТУТ ДЖОРДЖИИ СТЭНФОРДСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ КАЛИФОРНИЙСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ В БЕРКЛИ УНИВЕРСИТЕТ МЭРИ ХАРДИН-БЭЙЛОР УНИВЕРСИТЕТ СЕВЕРНОЙ КАРОЛИНЫ УНИВЕРСИТЕТ ЮЖНОГО ИЛЛИНОЙСА ИНСТИТУТ ЭФФЕКТИВНОСТИ И ПОЛИТИКИ УНИВЕРСИТЕТ ШТАТА ОГАЙО	ПРОГРАММЫ ИЛИ КУРСЫ ПОВЫШЕНИЯ КВАЛИФИКАЦИИ ПО ПЕРФОРМАТИВНЫМ ИССЛЕДОВАНИЯМ	США
ПАПСКИЙ КАТОЛИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ ЛИМА		ПЕРУ
УНИВЕРСИТЕТ РИО-ДЕ-ЖАНЕЙРО		БРАЗИЛИЯ

Опираясь на историческое развитие институций перформативных исследований, используя мировой аналог, Казахстану только предстоит включиться в орбиту международных перформативных исследований для того, чтобы не столько идентифицировать своего казахстанского перформера, сколько привлечь внимание теоретиков-практиков, ученых и исследователей по всему миру, поскольку Казахстан является уникальной аутентичной платформой не

только для развития существующих современных категорий в области перформанса, а также для создания новых направлений. Кроме того, привлечение исследователей театра и перформанса будет способствовать изучению различных подходов к постановке таких представлений, предлагая обмен опытом с мировыми художниками, специалистами в области перформативных исследований. Например, обучение методам документации, архивирования, описания пространства и архитектуры, события и движений тел, каким образом эти наблюдения могут превращаться в описательный подробный критический анализ. Далее, мастер-классы, форумы, конференции, круглые столы, лаборатории, научные работы и практики могут способствовать расширению диапазона интереса западного исследователя к отечественной театральной практике, идентичности казахстанского художника и определению драматического и перформативного искусства в Казахстане в русле современной мировой перформативной практики театра.

Выводы по третьему разделу:

Нужен ли перформативный театр казахстанскому драматическому искусству, согласно современным тенденциям мирового искусства? Ответ на этот вопрос не может быть однозначным, поскольку необходимо брать в учет историческое развитие казахстанского драматического искусства, перенявшего традиции русской драматической школы. В то же время интерес к западным тенденциям развития перформативности выражается в различных цитатах современного танца и современного драматического представления. Почему же, имея открытый доступ к западной школе театральных перформансов, а также активному исследованию в области развития современного театра и танца, перформативного изучения в России, казахстанское научное сообщество так мало занимается производительностью теоретической и аналитической литературы о перформативном театре, доступной как художникам, так и научным деятелям?

Имея практический опыт в исследовании и анализе современных драматических полотен казахстанских режиссеров, сосредоточенных на визуальной драматургии и метадискурсе, можно обозначить, что казахстанское театральное сообщество, пытается не свернуть с исторического витка истории развития драматического искусства, а занимается поиском своего индивидуального театрального языка. Как показывает практика, перформанс стал интересной формой и опытом для современного казахстанского зрителя, который жадно вглядывается в структуру и символизм, в перформативные реплики и высказывания телом. Определенно, что аудитория получает порцию эстетического наслаждения, испытывает катарсис и экспериментирует с перформативными формами в театре. Таким образом, художников, создающих перформативные практики в театре при помощи пластического языка, достаточно. Поток зрителей, для которых живое искусство и театр становятся местом для когнитивных восприятий также увеличивается, согласно пропорциональному росту драматических спектаклей, работающих на территории перформативного театра, используя тело и его пластический язык.

Перформативный театр словно подсматривает и бросает подсказки современному театральному сообществу Казахстана, однако властвовать ему не разрешается. Связано это с тем, что, в первую очередь, западные перформативные телесные акты превалирует телом, своей телесностью, которая просто изливается со сцены. Обнаженные тела, которые можно наблюдать на сцене, например, европейского театра, указывают на то, что Запад давно разоблачил физическую откровенность и сакральность тела. Их исследования в сценических перформансах основаны на поиске мысли, души. Форма нарочно обесцвечивается, игнорирование тела становится одним из способов увидеть незримое в перформативных высказываниях. Иначе, тело не столь важно, как душа и чувствования. Это связано, прежде всего, с таким понятием как европейский кризис культуры. «Вся европейская культура уже с давних пор движется в какой-то попытке напряжения, растущей из столетия в столетие, и как бы направляется к катастрофе: беспокойно, насильственно, порывисто; подобно потоку, стремящемуся к своему исходу, не задумываясь, боясь задуматься» [253, 33]. Для центральноазиатского способа познания мира с помощью театра, тело изначально не являлось ключевым вектором. Здесь, скорее преобладала созерцательная деятельность. Идя по пути наименьшего сопротивления, перенимая традиции становления драматической школы и школы современного танца, опираясь на практики России именно точка телесного стала возможностью говорить об актуальном при помощи театральных перформансов. Изучение настоящего исследования обостряет и обнажает многие практические вопросы в создании перформативного полотна в Казахстане. Пластический язык исполнителей помог миновать различные языковые барьеры в формировании отечественного современного драматического искусства и занять определенное место в перформативном движении, с возможностью дальнейшего развития.

Возможно, одна из причин, которая обуславливает наличие проблем, связанных с переходом в перформативный театр, является то, что современный зритель, исполнитель и художник Казахстана не получает необходимый театрально-образовательный опыт с анализом и дискуссиями об актуальном живом искусстве, основанный на отечественных экспериментах. В научном направлении инструментами по анализу и теоретическому обоснованию перформативных практик необходимо рассматривать: феноменологический подход Ш. Джонсон и визуальную драматургию К. Арнтцена. Феноменология помогает изучать перформативные явления через призму движения, которое является основой для пластического языка в русле репрезентации тела. Визуальная драматургия сознательно создает текст, который невозможно рассматривать без способа видения продукта производительности в театре путем наложения множества визуальных элементов для создания смысла и перевода всех идей в область тела. Репрезентация пластического языка в перформативном театре зависит напрямую от создателя такого иносказания. Движение и действие, как способ работы с пространством и временем более непосредственным образом, становится фундаментальным инструментом в руках мыслителя пластических репрезентаций.

Рисунок 3.3.2 – Инструменты анализа перформанса в современных драматических спектаклях Казахстана



Актер должен обладать хорошей техникой не только актерского слова, но и тела. Постоянно вмешиваясь в процесс создания, актер, таким способом, помогает вскрыть неисследованные темы телесных ощущений, проживая телом каждый раз новое, меняя и дополняя пластический язык визуальными символами. Развитие актерских тренингов на раскрытие и обострение индивидуальности, техники арт-терапии, познания и принятие своего уникального тела с его изъянами и спецификой, необходимо в современном образовании актера-перформера. Умение ставить эксперименты и быть открытым к опытам телесного характера, существование на сцене не в режиме отображения психологических качеств персонажа, а в состоянии *своего* человеческого покоя. По сути, именно участие в перформансах помогает актеру перенимать опыт присутствия конкретного тела, раскрепощаться и убирать зажимы в теле, чтобы понимать: каково это ощущать свое тело, раскрывать его при помощи пластического языка, искать способы органичного существования на сцене. Эти задачи стоят теперь перед актером перформативного театра, активно использующего пластический язык, нацеленного на инициацию коммуникации со зрителем. Когда «рассеиваются смыслы» и установление истины становится постоянно ускользающим процессом для реципиента, тогда перформативный спектакль оценивается, как вступление во взаимоотношения с собственной жизнью, как попытка оказаться в зоне реального искусства» [254, 41]. Такие дискурсивные векторные реалии составляют основу столь необходимо нового определения места пластического языка в контексте драматико-перформативных процессов.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

На основании проведенного исследования перформативности пластического языка в драматических спектаклях казахстанских режиссеров, мы пришли к выводу, что перформанс, как структура и открытый процесс динамично развивается в театральной и перформативной среде Казахстана современности, что, соответственно, рождает проблемы по его осмыслению, формированию и изучению в должном объеме. А поскольку в драматическом перформансе главным представляется тело, а именно его живое воплощение, то пластический язык является эффективным способом «осмыслить, зафиксировать и пережить меняющуюся реальность» [255, 16].

Природа пластического, рассмотренная в перформативных практиках театра различных эпох через тело, проясняет взаимосвязь таких понятий, как телесность, душа, телесные практики, воплощение и репрезентация, тело, пластический язык. Европа и Америка, начиная со второй половины XX века, приступили к экспериментам, телесным практикам, поискам эпатажных выразительных средств, исследуя через перформативы сферу социального опыта, а затем уже коллективного. Авангард, модерн, постдраматизм сблизили такие виды искусства, как театр и танец. Рассматривая параллельное развитие театра и танца через тело и пластический язык, было определено, что особый подход к телу, дискурс телесного воплощения, важность телесных актов и междисциплинарное исследование к изучению перформанса послужило контаминационному процессу слияния театрального и хореографического искусств.

Используя такие понятия, как перформанс, перформативность и театральный перформанс, был проведен сравнительный анализ, который способствовал определению аспектов перформативности пластического языка, отвечающего на вопрос «каким образом» пластический язык в сценическом представлении становится перформативным. На основе этих результатов, с применением метадискурса, были исследованы тенденции зарождения перформативного искусства в Казахстане (конца XIX–начало XX века) через призму пластического языка. Назревший кризис к концу XX века в Казахстане стал выливаться в поиски индивидуального опыта человека и привнесение этих открытий на сцену. Для художников в Казахстане перформативные практики стали полем производства различных высказываний и помогли в обретении индивидуального голоса в мировом развитии актуального искусства.

Было определено, что путем национальной идентификации художники Казахстанского искусства проявили стремление стать «равноценной и органичной частью цивилизованного мира, и одновременно сохранить собственную национальную самобытность» [256, 97]. Исследованы истоки и динамика развития перформативного искусства в Казахстане, которые обосновали централизацию тела и его пластического языка, как основного способа художественной коммуникации со зрителем.

Настоящая диссертационная работа является первым большим исследованием перформативности пластического языка в драматическом театре в Казахстане. Путем лабораторных работ, эксперимента и интервьюирования

режиссеров по пластике были разработаны методы, позволяющие эффективно использовать пластический язык, обостряя его перформативную сторону, а также способы изучения пластических актов в драматических перформансах с использованием таких понятий, как *гендер, физическая откровенность, мультимедиа, инсталляция, звукообразные категории, тишина, интеракция, site-specific, цвет, ритуальность, воплощение и др.* Тело художника, пространственно-временные и звукообразные категории, а также художественная коммуникация со зрителем стали основными инструментами в анализе пластических мизансцен и решений драматических спектаклей казахстанских режиссеров современности.

Доказана практическая формообразующая роль перформанса через телесные акты в Казахстане, которая основана на результатах сравнительного анализа опыта западноевропейских и российских теоретиков и практиков перформанса. Данные результаты определили научный подход к осмыслению перформативности пластического языка и установлению важной роли режиссера по пластике в создании выразительных пластических мизансцен.

Уточнены способы чтения и эффективного анализа пластических текстов с позиции перформативности, которые имеют научное осмысление и основаны на методе визуальной драматургии (Knut Ove Arntzen) и феноменологическом подходе (Maxine Sheets-Johnstone). Таким образом, было проанализировано более 40 спектаклей казахстанских режиссеров современности, которые работают на территории перформативного театра, используя пластический язык как основной способ художественной коммуникации со зрителем.

Результаты, полученные в настоящем исследовании, имеют перспективы развития, являются рекомендацией к будущим перформативным исследованиям в Казахстане и направлены:

- на изучение современного драматического спектакля посредством перформативности пластического языка;
- разработке курса по исследованию перформативности пластического языка в театральных институциях Казахстана;
- в подготовке отечественных кадров по специальности «Создатель движений» для развития перформативного искусства;
- формированию научных трудов в области развития казахстанского хореографического, перформативного и театрального искусств;
- созданию научной базы перформативных исследований в Казахстане;

Установлено, что имеющийся спектр современных отечественных перформативных событий напрямую зависит от художника, режиссера, создателя движений, практика, теоретика и его непосредственного отношения к телесным актам в сценических представлениях, научному подходу, анализу и практическому применению. По итогам исследования драматических спектаклей казахстанских режиссеров через призму перформативности пластического языка, были определены основные тенденции и перспективы, способствующие не только развитию театра, перформанса и современной хореографии в Казахстане, научному осмыслению пластического языка в сценических представлениях, но и его способу создания, что может послужить

руководством к формированию особых визуальных сценических текстов. А поскольку современные театры направлены на разработку, создание и осмысление новых перформативных спектаклей, то необходимо понимать потенциал визуальной драматургии в контексте равенства и эффективности всех визуальных элементов сцены, в частности пластического языка [257, 266].

Несмотря на бурное развитие современного искусства в Казахстане, часто происходит «смерть вживую», потому как официальное научное изучение обходит его стороной. Перформативное исследование в Казахстане не имеет специализированных институций, чем надежно защищен западный исследователь. В искусствоведческом, философском и критическом осмыслении актуальное искусство Казахстана на современном этапе не имеет столь динамичного движения, в связи с отсутствием специализированных изданий (журналов, монографий). Как попытка вовлечься в общую структуру перформативного движения, искусство Казахстана и Центральной Азии, перенимали опыт художественных и культурных мировых тенденций. Одной из форм актуального искусства перформанс представляется уникальной средой межкультурного диалога. Пластический язык тела в перформативных практиках привлекает внимание художников Казахстана, занимающихся поиском современных и доступных каждому средств репрезентативной формы. Благодаря пластическому воплощению, тело становится правдоподобным и обретает художественные очертания. Современный перформанс имеет различия в проявлении телесного опыта, выявляя специфические особенности, как отдельной личности, так и целого общественного сознания той или иной культуры. Казахстанскому перформеру всегда есть о чем говорить. Соответственно, перформативный вклад казахстанского искусства важен для осмысления мирового опыта и экспериментов современного медиума.

Когда мы говорим о перформансе, то во внимание берется не только само представление, но и то, какие процессы происходят во время наблюдения. Важно понимать куда приведет перформативное направление современный театр Казахстана. В первую очередь, это новый принцип понимания всех театральных процессов, происходящих во время создания перформанса и во время его осуществления. Воспитание актера, художника и зрителя нового типа, умеющих считывать информацию, подвергать ее анализу, вступать в диалог с перформерами, разделяя с ними одно время и пространство. Многие художники, создающие перформансы в театральных пространствах преследуют цель централизации тела и его телесных перформативов, пластической пантомимы. В сценах, где слово заменяется живой пластикой актера, говорящим становится тело и его пластический язык. Нельзя утверждать, что есть проблемы в развитии театра перформативного порядка в Казахстане, скорей, нет должного осмысления и анализа процессов создания и наблюдения сценического представления. В этом контексте ценность данного диссертационного исследования заключается в существенном вкладе в научные изыскания перформативного искусства в Казахстане.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Цой А. В. Репрезентация пластического языка в перформативном театре: дискурс актера // Философия, мәдениеттану, саясаттану сериясы / Al-Farabi Kazakh National University, – 2022. – №4 (82). – С. 59-62.
2. Остин Дж. Три способа пролить чернила // СПб.: Алетейя, 2006. – 335 с.
3. Мироненко С. А. Определение понятий «Перформативность» и «Перформанс» в научно-исследовательском дискурсе // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 2: Филология и искусствоведение, – 2014. – №1 (134). – С. 69-74.
4. Butler J. Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory // Theatre Journal, – 1988. – Vol. 40, No. 4. – P. 519-531.
5. Koch S. C., Fischman D. Embodied Enactive Dance/Movement Therapy // American Journal of Dance Therapy, – 2011. – № 33. – P. 57-72.
6. Shehner R. Performance Theory // Moscow: V-A-C press, – 2020.
7. Айламазьян А. Роль пластического образа в формировании идентичности личности: исторический аспект // National Psychological Journal, – 2015. – № 4 (20). – С. 37-48.
8. Волошин М. Лицо, маска и нагота [Электронный ресурс] // LiveLib, – 2021. / URL: <https://www.livelib.ru/book/139932/read-litso-mask-a-i-nagota-maksimilian-voloshin> (Дата обращения 13.02.21)
9. Баженова Е. Тело человека как территория столкновения природы и культуры // Человек в мире культуры, 2012. – № 3. – С. 3-8.
10. Стам С. М. Итальянский гуманизм эпохи Возрождения. В двух частях, сборник текстов // Издательство Саратовского Университета, – 1984 / 1988. – 240 / 190 с.
11. Петров В. Исторические истоки современного перформанса // Культура и искусство, – 2015. – №2 (26). – С. 198-208.
12. Гоббс Т. Основы философии // Сочинения в 2 т. Т. 1. Часть 1. О теле. – Москва, Мысль, – 1989.
13. Делёз Ж. Эмпиризм и субъективность: опыт о человеческой природе по Юму. Критическая философия Канта: учение о способностях. Бергсонизм. Спиноза // Перевод с французского / Москва, ПЕРСЭ, – 2001.
14. Лессинг Г. Лаокоон, или о границах живописи и поэзии // Избранные произведения. Перевод с немецкого / Москва, Художественная литература, – 1953.
15. Костюк Е. Телесность как характеристика музыкальной культуры XX – начала XXI века // Вопросы культурологии, – 2012. – № 12. – С. 62-66.
16. Барбой Ю. М. Театр и проблемы постдраматизма // Ярославский педагогический вестник, – 2016. – №5. – С. 288-295.
17. Permatasari M. Cultural change reflected in Arthur Miller's death of a Salesman drama (1949): a sociological approach // English education department school of teacher training and education universitas Muhammadiyah Surakarta, – 2017.
18. Турчин В. По лабиринтам авангарда // М.: Издательство МГУ, – 1993. –

248 с.

19. Козьякова М. И. Наука и искусство XX века: между Логосом и мифом // Аналитика культурологии, – 2014. – №29. – С. 40-54.

20. Абалакова Н. Между субъектом и телом. Перформанс. Попытка определения жанра // Человек. RU, – 2010. – № 6. – С. 108-116.

21. Порядина Н. О. Перформанс – как новый вид театра //VIII Международная студенческая научная конференция / Ростов-на-Дону, – 2016.

22. Савчук В.В. Времяотреагированное кожей // Конверсия искусства. – Санкт-Петербург : Петрополис, – 2001. – 288 с.

23. Brook P. The Shifting Point // London: Methuen, – 1988.

24. Исаев С. П. Как всегда об авангарде: антология французского театрального авангарда // Москва: ГИТИС, – 1992.

25. Epskamp K. Intercultural Puzzles: Richard Schechner and the Anthropology of Theatre in the 20th Century // In Anthropos, – 2003. – No. 2. – P. 499-506.

26. Арто А. Театр и его двойник // ABC design, – 2019. – 408 с.

27. Карась Л. Театральный перформанс и перформативный театр: где грань между двумя видами искусства [Электронный ресурс] // Компас сайт, - 2021 / URL: <https://theoryandpractice.ru/posts/18832-teatralnyy-performans-i-performativnyy-teatr-gde-gran-mezhdu-dvumya-vidami-iskusstva> (Дата обращения 20.02.23)

28. Фишер-Лихте Э. Эстетика перформативности // Пер. Нина Кандинская и ред. Дмитрий Трубочкин / Москва: Канон+, – 2015.

29. Ruphert L. Dances of the Self in Heinrich von Kleist, E.T.A. Hoffmann and Heinrich Heine // London: Routledge, – 2006. – P. 207

30. Юшкова Е. Пластика преодоления // Издательские решения, – 2016. – 241 с.

31. Baldwin J. Michel Saint-Denis: training the complete actor // Actor training by A. Hodge/ London: Routledge, – 2010. – 2nd edition. – P. 81-99.

32. Carnicke S. M. Stanislavsky's system: pathways for the actor // Actor training by A. Hodge / London: Routledge, – 2010. – 2nd edition. – P. 99-116.

33. Ribot T. The Psychology of Emotions // London: Walter Scott Ltd, – 1897.

34. Blair R. The Actor, Image, and Action Acting and Cognitive Neuroscience // London: Routledge, – 2008. – 158 p.

35. Станиславский К. С. Собрание сочинений // Москва: Искусство, – 1989. – № 2. – 490 с.

36. Мейерхольд В. Конспекты курса биомеханики // Творческий театр и театральный конструктивизм / Спб: МКР, – 1995.

37. Мейерхольд В. Статьи, письма, речи, беседы // Москва: Искусство, – 1968. – № 2. – 792 с.

38. Ильинский И. Сам о себе // Москва: Искусство, – 1961.

39. Eisenstein S. Notes from a lecture by V.E. Meyerhold // Russkoe akterskoe iskusstvo XX veka / St Petersburg: Russian Institute of History of the Arts, –1992. – 141 p.

40. Leach J. and Catherine J. Relational creativity and improvisation in contemporary dance // *Interdisciplinary Science Reviews*, – 2020. – vol. 45 (1). – P. 95-116.
41. Pitches J. Vsevolod Meyerhold // London: Routledge, – 2003. – 1st edition.
42. Rudlin J. Jacques Copeau: the quest for sincerity // *Actor training* by A. Hodge / London: Routledge, – 2010. – 2nd edition. – P. 43-63.
43. Fuegi J. Bertolt Brecht: Chaos According to Plan // Cambridge: Cambridge University Press, – 1987.
44. Thomson P. Brecht and actor training: on whose behalf do we act? // *Actor training* by A. Hodge / London: Routledge. – 2010. – 2nd edition. – P. 117-129.
45. Mitter S. Systems of Rehearsal // London: Routledge, – 1992.
46. Grotowski J. Exercises // originally published in *Dialog* (unpublished translation from French and Italian by James Slowiak), – 1979.
47. Terziev A. The Theatricality of Dance – Local Case Syndrome // *Identity book* / Bulgaria: Goethe-Institut Warsaw, – 2015. – P. 173-175.
48. Garafola L. Diaghilev's Ballets Russes // New York and Oxford: Oxford University Press, – 1989. – 524 p.
49. Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки // Издательство АСТ, – 2023. – 290 с.
50. Матушкина М. В. Танцевальная импровизация: истоки и история развития в начале XX в // *Теория и практика общественного развития*. – 2014. – №9.
51. Дьяконова Л. Т. Танец как культурный феномен // *Общество. Среда. Развитие (Terra Humana)*, – 2011. – №3.
52. Уразымбетов Д. Д. Семиотические коды сценических пространств // *Вестник СПбГИК*, – 2015. – №3 (24).
53. Толшин А. Маска, я тебя знаю // Санкт-Петербург: Петрополис, – 2011. – 288 с.
54. Беляков Н. Е. Перформативный аспект хореографии начала XXI века [Электронный ресурс] // *Международный студенческий научный вестник*. – 2015. – №6 / URL: <http://www.eduherald.ru/ru/article/view?id=14296> (Дата обращения 23.01.2020)
55. Цой А. В. Перформативный аспект хореографического искусства эпохи авангарда / *Хореографическое искусство и профессиональное образование в Казахстане: традиции, инновации, перспективы: сборник материалов международной научно-практической конференции, посвященной 25-летию факультета хореографии Казахской национальной академии искусств имени Т. К. Жургенова*, 1-2 апр. 2020 – Алматы: КазНАИ им. Т. К. Жургенова, 2020. – С. 110-120.
56. Голдберг Р. Искусство перформанса. От футуризма до наших дней // Москва: Ад Маргинем Пресс, – 2017. – 320 с.
57. Пудеева М. Мэрс Каннингем [Электронный ресурс] // Официальный сайт электронного журнала «Музыкальные сезоны». – 2016 / URL: <https://musicseasons.org/mers-kanningem> (Дата обращения 17.01.20)

58. Гердт О. Пина Бауш: ничья [Электронный ресурс] // Театръ. – 2010 / URL: <https://oteatre.info/pina-bauch-nichja/> (Дата обращения 27.08.23)
59. Михалев А. А. Япония: социальная рефлексия в модернизированном обществе (50-70-е гг. XX столетия) // Москва: ИФ РАН, – 2001. – 157 с.
60. Святуха О. П. Танец будто как синтез западных и восточных культурных традиций // Россия и АТР. – 2016. – №1. – С. 170-185.
61. Четверткова Е. Буто: Часть вторая. Проповедники движения [Электронный ресурс] // Официальный сайт «no fixed points. все о современной хореографии. – 2016 / URL: <http://nofixedpoints.com/butoh2> (Дата обращения 08.02.20).
62. Lepecki A. Of the Presence of the Body: Essay on Performance and Dance Theory // USA: Wesleyan University Press, – 2004. – 192 p.
63. Cull L. Deleuze and differential presence in performance // unpublished conference paper delivered at Performing Presence conference / University of Exeter, – 2009.
64. Kunst B. The Participatory Politics of Dance // Identity book / Bulgaria: Goethe- Institut Warsaw, – 2015. – P. 88-93.
65. Зыков А.И. К вопросу о культуруформирующей роли пластики в современном театре // Вестник Тамбовского университета. Серия: Гуманитарные науки. – Тамбов: ТГУ, – 2012. – Т. 112. – №8. – С. 266-271.
66. Навиславская Е. Е. Актерское мастерство и пластическая выразительность в хореографии // Труды СПбГИК. – 2013. – С. 104-111.
67. Порус Н. В. Выбор интерпретаций как проблема социальной эпистемологии // Эпистемология и философия науки, – 2012. – Т. XXXI. – №1. – С. 18-35.
68. Демшина А. Ю. Изучение актуальных художественных практик: междисциплинарный подход // Вестник СПбГУКИ, – 2018. – № 1 (34). – С. 73-77.
69. Piaget J. The epistemology of interdisciplinary relationships // Interdisciplinarity. Problems of teaching and research in universities. – Paris: OECD, – 1972. – P. 127–139.
70. Порус Н. В. «Междисциплинарность» как тема философии науки // Эпистемология и философия науки, – 2013. – Т. XXXVIII. – №4. – С. 5-13.
71. Кривцова Ю. Концепт перформанса: действие, действенность и действительность современного искусства // Ярославский педагогический вестник, – 2009. – №4. – С. 118-191.
72. Декарт Р. Правила для руководства ума // Перевод с латинского М. А. Гарнцева / Сочинения в 2 т. – Т. 1. – Москва: Мысль, - 1989.
73. Мерло-Понти М. Феноменология восприятия // Перевод с французского под редакцией И. С. Вдовиной, С. Л. Фокина/ Санкт-Петербург: Ювента. Наука, – 1999.
74. Зинченко В. П. Психология на качелях между душой и телом // Знание. Понимание. Умение, – 2005. – №3. – С. 151-169.
75. Глебова Т. О. Тело, душа, личность. Антропология Лаина Энтральго // История философии. – 2012. – №17. – С. 177-185.

76. Turner B. S. Postmodern culture/modern citizens // in V. B. Steenbergen (ed.) / *The Condition of Citizenship*. – London: Routledge, – 1994.
77. Цой А. В. Перформативность пластического языка: историко-культурный контекст // *Central Asian Journal of Art Studies*, – 2021. – т. 6. – № 3. – С. 89-107.
78. Melrose S. Bodies Without Bodies // *Performance and Technology: Practices of Virtual Embodiment and Interactivity* / in Susan Broadhurst and Josephine Machon (eds.). – Basingstoke: Palgrave Macmillan, – 2006.
79. Warburton Edward C. Of meanings and movements: Re-Languaging Embodiment in Dance Phenomenology and Cognition // *Congress on Research in Dance / Dance Research Journal*, – 2011. – Vol. 43, No. 2. – P. 65-83.
80. Merleau-Ponty M. *Phenomenology of Perception* // Translated by C. Smith / London: Routledge, – 1962.
81. Parker-Starbuck J. and Mock R. *Researching the Body in/as Performance* // *Research Methods in Theatre and Performance* / Edinburgh University Press, - 2011. – P. 210-235.
82. Торопова А. А. Конструирование телесности в культуре постмодерна: (кандидатская диссертация). Волгоградский государственный университет, – 2017.
83. Lakoff G. and Johnson M. *Philosophy in the flesh. The Embodied Mind and its Challenge to Western* // *Thought* New York: Basic Books, – 1999.
84. Абрамович М. Пройти сквозь стены // АСТ, – 2019.
85. Козонина А. Странные танцы. Теории и истории вокруг танцевального перформанса в России // Москва: Музей современного искусства «Гараж», – 2021.
86. Vatakis A., Sgouramani H., Gorea A., Hatzitaki, & Pollick F. Time to Act: New Perspectives on Embodiment and Timing // *Procedia social and behavioral sciences*, – 2014. – vol. 26. – P. 16-22.
87. Lepecki A. *Exhausting Dance: Performance and the Politics of Movement* // *Choreography's «slower ontology» Jérôme Bel's critique of representation* / London: Routledge, – 2006. – P. 46-64.
88. Melrose S. Bodies Without Bodies // *Performance and Technology: Practices of Virtual Embodiment and Interactivity* in (eds.) Broadhurst S. and Machon J. / Basingstoke: Palgrave Macmillan, – 2006. – P. 1-12.
89. Behrndt Synne K. Dance, Dramaturgy and Dramaturgical Thinking // *Contemporary Theatre Review*, – 2010. – vol. 20(2). – P.185-196.
90. Романова К. С. Перформанс повседневной жизни // *Дискурс-Пи*, – 2014. – №1. – С. 15-18.
91. Цой А. В. Перформативность пластического языка: историко-культурный контекст // *Central Asian Journal of Art Studies*, – 2021. – т. 6. – № 3. – С. 89-107.
92. Лучинская Е. Н., Сизоненко И. Б. Перформативность судебного дискурса // *Вестник Адыгейского государственного университета / Серия 2: Филология и искусствоведение*. – 2013. – №1 (114). – С. 142-146.

93. Уваров В., Новикова Л. Перформанс и костюмная таписсерия как формы художественного выражения в современном мире // Бизнес и дизайн ревю. – 2017. – № 2 (6). – С. 14-22.
94. McKenzie J. Perform or Else: from discipline to performance // Taylor & Francis e-Library, – 2002.
95. Husel S. Watching the(m) play // How performance thinks ed. Minors H. J. / Kingston University, – 2012. – P. 87-98.
96. Остин Дж. Избранное // Перевод с англ. Макеевой Л. Б., Руднева В. П. / М.: Идея-Пресс, Дом интеллектуальной книги, – 1999. – 332 с.
97. Schechner R. Performance Studies In/For XXI Century // Anthropology and Humanism, – 2002. – №26(2). – С. 158-166.
98. Hillman, J. Surplus-Value: Surplus Image // Open Library of Humanities, – 2018. – vol. 4(1).
99. Worthen W. B. Drama, Performativity, and Performance [Электронный ресурс] // PMLA: Modern Language Association Stable, – 1998. – Vol. 113. – No. 5. – P. 1093-1107/ URL: <http://www.jstor.org/stable/463244> (Дата обращения 28-05-2022).
100. Полякова, В. В. Культура как инструмент внешней политики государства // Молодой ученый, – 2016. – № 15 (119). – С. 388-390.
101. Турлыбекова А. М. Искусство Казахстана в 20-80-е гг. XX века: истоки и тенденции развития: Монография / Павлодар: Инновац. Евраз. ун-т, – 2014. – 180 с.
102. Кундакбаев Б. Казахский театр // История советского драматического театра. В 6 т. – Т 1. – М.: Наука, – 1966. – 309 с.
103. Тимофеева М. В. Драматургия зрителя и социология зрителя // Молодой учёный – перспективная наука / М.: ГИТИС, 2023. – №2. – С. 107-120.
104. Львов Н. И. Казахский академический театр драмы // Алма-Ата: Изд-во Акад. наук КазССР, 1957. – 382 с.
105. Арсланов М. Г. Татарский театр в контексте сценических культур Средней Азии и Казахстана // Вестник КазГУКИ, 2012. – №2. – С. 37-40.
106. Труспекова С. С. «Национальный акцент» казахского актуального искусства // Ред-сост. Д. Н. Воробьева. Современное искусство Востока. Сборник материалов международной научной конференции / М.: Московский музей современного искусства, Государственный институт искусствознания, – 2017. – 552 с.
107. Barba E. The paper canoe. A guide to theatre anthropology // translated by R. Fowler / England, USA: Routledge, – 2002. – 187 p.
108. Топорова А. А. Конструирование перформативной телесности в современном искусстве // Манускрипт, – 2017. – № 10(84). – С. 170-172.
109. Vossler K. Aesthetic Idealism: Selected Works on Linguistics // Moscow: LKI, – 2007.
110. Клименхага Р. Пина Пауш. Обнажение телесного присутствия // Москва: Garage dance, – 2021. – 172 с.
111. Джапаров У., Мизиано В. Искусство Центральной Азии: актуальный архив // Бишкек: Kurama art Gallery, – 2005. – 138 с.

112. Melnichuk M., Belogash M., Pisonova M. Linguistic triggers as tools of managing consumer behavior // European linguistic language journal XLinguae, – 2020. – vol. 13 (4). – P. 235-246.
113. Goldberg R. The Art of Performance. From Futurism to the Present Day // Moscow: Ad Marginem Press, – 1979. – 320 p.
114. Брандт Г. Тело: культурные метаморфозы [Электронный ресурс] // Петербургский театральный журнал, – 2014. – №3 (77) / URL: <https://ptj.spb.ru/archive/77/telo-v-delo/telo-kulturnye-metamorfozy/> (Дата обращения 13-02-2021).
115. Deriu F. Performance Studies Floating Free of Theatre. Richard Schechner and the Rise of an Open Interdisciplinary Field // Alicante Journal of English Studies, – 2013. – vol. 26. – P. 13-25.
116. Барбой Ю. М. К теории театра // СПб.: СПбГАТИ, – 2008. – 238 с.
117. Grotowski J. Towards a Poor Theatre // New York: Routledge, – 2002.
118. Щеклеина А. Взаимодействие тела и духа в современном танцтеатре // Современный танец: дискурс и практики, ред. Курюмова Н. / Екатеринбург: Гуманитарный университет, – 2017. – С. 136-151.
119. Пави П. Словарь театра // М.: Прогресс, – 1991. – 504 с.
120. Shepherd S., Wallis M. Drama/Theatre/Performance. The New Critical Idiom // Oxfordshire: Routledge, – 2004. – 262 p.
121. Григорьянц Т. А. Семиотика сценического текста // Вестн. Том. гос. ун-та, – 2007. – № 304. – С. 66-69.
122. Herrmann M. Das Theatralische Raumerlebnis // Berlin: Kongress für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft, – 1930.
123. Фишер-Лихте Э. Эстетика перформативности // пер. с нем. Н. Кандинской; под общ. Ред. Д. В. Трубочкина / М.: Международное театральное агенство Play&Play. – Издательство «Канон+» РООИ «Реабилитация», – 2021. – 384 с.
124. Мусский И. А. 100 великих режиссеров // Биографии и мемуары. – М.: Вече, – 2008. – 139 с.
125. Немирович-Данченко В. И. Рождение театра // Ком. М. Н. Любомудрова. – М.: Правда, – 1989. – 575 с.
126. Крэг Э.Г. Воспоминания, статьи, письма // Сост. и ред. А.Г. Образцова и Ю.Г. Фридштейн, перев. с англ. В.В. Ворони на, Г.Г. Алперс, В.Я Виленкина, Ю.Г. Фридштейна, А. Д. Ципенюк. – М.: Искусство, – 1988. – 399 с.
127. Шевченко Е. С. Символистская теория драмы и театральные концепции начала XX века: от мистерии – к балагану // Известия Самарского научного центра РАН, – 2008. – № 6-2. – С. 333-340.
128. Вахтангов Е. Б. Документы и свидетельства. Т. 1 // Ред.-сост. В.В. Иванов. – М.: Индрик, – 2011. – 520 с.
129. Мальцева О. Н. Юрий Любимов. Режиссерский метод // Золотой фонд актерского мастерства. Актерский тренинг / Аст, Прайм-еврознак, – 2010. – 416 с.
130. Badiou A., Toscano A. The Century // Cambridge, UK: Polity Press, – 2007.

131. Williams J. Gilles Deleuze's difference and repetition: A critical introduction and guide // Edinburgh University Press, – 2003. – 2nd edition. – 272 p.
132. Кнебель М.О. Вся жизнь // Москва: Всерос. театр. о-во, – 1967. – 587 с.
133. Пхор П. Поиски ритуала // Фонд Михаила Прохорова. – М.: Театр, – 2019. – № 40. – С. 84-93.
134. Цой А. В. Беседа с М. Шырын // Алматы, – 2023. – Личный архив А. В. Цой.
135. Krasner D. Strasberg, Adler and Meisner: method acting // Actor training. Second edition by Hodge A./ Taylor & Francis e-Library, – 2010. – P. 144-163.
136. Tsoy A. Philosophical and aesthetic discourse of malleable language in drama theatre performance // Central Asian journal of Art studies /Алматы: КазНАИ им. Т. К. Жургенова, 2019. – №4. – P. 22-39.
137. Albright A. Cooper. Choreographing difference: The body and Identity in Contemporary dance // Hanover, NH: Wesleyan University Press, – 1997.
138. Костикова А. А. Три плоскости рассмотрения теории перформативности Джудит Батлер // Вестник высшей школы, Альма-матер, Общество. Наука. Образование, – 2022. – С. 105-109.
139. Berns U. Performativity [Электронный ресурс] // In: Hühn, Peter et al. (eds.): the living handbook of narratology / Hamburg: Hamburg University / URL: <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/performativity> (Дата обращения 12-02-2019).
140. Ситковский Г. До и после Освенцима [Электронный ресурс] // БДТ, The new times, – 2015. – №21 (371) / URL: <https://newtimes.ru/articles/detail/99337/> (Дата обращения 11-06-2023).
141. Bishop C. Artificial Hell. Participatory Art and Construction Policy // Moscow: V-A-C press, – 2018.
142. Teampău R. Theatre Performance in Postmodernism [Электронный ресурс] // Theatrical colloquia, – 2018. – P. 187-205 / URL: https://www.researchgate.net/publication/325052763_Theatre_Performance_in_Post_modernism (Дата обращения 08-09-2021).
143. Noeth S. Protocols of Encounter: On Dance Dramaturgy // Emerging bodies, – 2011. – no. 21. – P. 247-256.
144. Захава Б. Е. Мастерство актера и режиссера: учебное пособие // 5-е изд./ М.: РАТИГИТИС, – 2008.
145. Барбой Ю. М. Спектакль как система и типы театральных систем // Ярославский педагогический вестник, – 2014. – № 2. – С. 246-252.
146. Ahmed S. Queer Phenomenology: Orientations, Objects, Others // Durham: Duke University Press, – 2006. – P. 8-9.
147. Kolahal Thatre Workshop. Space and time in theatre: exploring their profound significance [Электронный ресурс] / URL: <http://kolahal.org/2024/04/26/space-and-time-in-theatre-exploring-their-profound-significance/> (Дата обращения 15-07-2024).
148. McCaw D. Understanding the meaning of movement // Theatre, Dance and Performance Training, – 2015. – vol. 6 (2). – P. 219-232.
149. Lamb W. My Seven Creative Concepts // London: Brechin Books, – 2012.

150. Mirodan V. Acting the metaphor: The Laban-Malngren system of movement psychology and character analysis // Theatre, Dance and Performance Training. 2015. – vol. 6(1). – P. 30-45.
151. Tschumi B. Architecture and Disjunction // The MIT Press, – 1996. – 82 p.
152. Hannah D. Performance Perspectives: A Critical (Introduction Editors: Jonathan Pitches and Sita Popat) // Rice University Publication, – 2009. – 244 p.
153. Щеклеина А. Взаимодействие тела и духа в современном танцтеатре // Современный танец: дискурс и практики: сборник статей, под общ. ред. канд. культурологи Н. В. Курюмовой / Екатеринбург: Гуманитарный институт, – 2017. – С. 136-151.
154. Low S. Embodied Space(s) // Space and Culture, SAGE Publications, – 2003.
155. Цой А. В. Язык пластических метафор спектакля «Федра» режиссера Д. Жумабаевой // THEATER ONLINE–2020: сборник материалов международной научной конференции, 11 мая 2020 / Международное объединение театральных критиков, Алматы, Баку, Тбилиси, – 2020. – С.161-167.
156. Цой А. В. Пластический язык в сценическом пространстве // «История, теория и концепция креативного пространства в декоративно-прикладном искусстве и современных художественных практиках»: материалы Межд. научн. конференции /Алматы, – 2022. – С. 154-159.
157. Salazar N. S. Laban's choreosophical model: movement visualization analysis and the graphic media approach to dance studies // Dance research, –2012. – vol. 30(2). – P. 147-168.
158. McKinney J., Butterworth P. The Cambridge introduction to Scenography // Kindle Edition, – 2015. – 238 p.
159. Штейнмиллер И. Феномен театра в философии культуры Г. Г. Шпета // Культура и цивилизация, – 2020. – том 10. – №1А. – С. 39-45.
160. Семьян Т. Разрушение визуальных канонов в тексте современной драмы // Вестник ЮУрГГПУ, – 2016. – №1. – С. 142-146.
161. Kwon M. One Place After Another: Site-Specific art and locational identity // Cambridge, Massachusetts; London, England: MIT press paperback edition, – 2004.
162. Цой А. В. Беседа с Д. Жумабаевой. – Алматы, 2020. – 14 фев. – Личный архив А. В. Цой.
163. Keser S. C. 20th Century quest for new art and interdisciplinary approach // Global journal of Arts Education, – 2017. – vol. 7(2):61.
164. Barbour K, Hitchmough A. Experiencing affect through site-specific dance // Emotion, Space and Society, – 2014. – vol. 12. – P. 63-72.
165. Hunter V. Embodying the site: the Here and Now in Site-Specific Dance Performance // New Theatre Quarterly, – 2005. – 21 (4). – P. 367-381.
166. Литвинова А. Елена Ненашева: дестигматизация // театральный журнал «Театр» / Москва: «Август борг», – 2021. – №47. – С. 74-80.
167. Pearce W. D., Gleason C., Maxwell J., and Green-Rogers M. K. Visual Dramaturgy: Problem Solver or Problem Maker in Contemporary Performance Creation // Theatre/Practice: The Online Journal of the Practice/Production Symposium of the Mid America Theatre Conference, – 2018. – vol. 7

168. Ефременко О. Анастасия Юдина и Сергей Чехов: хоррор-пространства // журнал «Театр», М.: Август Борг, – 2021. – № 47. – С. 86-93.
169. Neue R. Working in the Fourth Dimension: Performance and Installation Art Feature [Электронный ресурс] // Total theatre magazine, – 1996. – issue 8-3 / URL: <https://totaltheatre.org.uk/archive/features/working-fourth-dimension-performance-and-installation-art> (Дата обращения 20-02-2022).
170. Eyre R. Plunge into the depths: live art at the Plunge club // ArticFeature. – 1996. – issue No.8 (1).
171. Carlson M. Has Video Killed the Theater Star? Some German responses // Contemporary Theater Review, – 2008. – vol. 18 (1). – P. 20-29.
172. Wynants N. Dissecting the camera: shifting positions between theatre and science Belgium, Essay, Theatre and Science, – 2022.
173. Зайцева М. Л., Сушкова-Ирина Я. И., Буданов А. В. Саунд-драма: стилистические особенности и опыт презентации в отечественном искусстве начала XXI века // Problemy muzykal'noj nauki: Music Scholarship, – 2021. – No. 3. – С. 175-184.
174. Путчева О. Музыка как основа пластического интонирования в театре Р. Виктюка // Театральное искусство. Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания, – 2023. – № 3 (21). – С. 61-67.
175. Birringer J. Ensounded: An Introduction [Электронный ресурс] // The IATC journal/Revue de l'AICT, – 2017. – Issue No 16 / URL: <https://www.criticalstages.org/16/special-topic/> (Дата обращения 14-03-2023).
176. Метерлинк М. Собрание сочинений // В 2 т. СПб: Типография А.Ф. Маркса, – 1915. – 675 с.
177. Brown R. Sound Effect: The Theatre We Hear // Performance and Design. Methuen Drama, London: Bloomsbury, – 2020.
178. Уразымбетов Д. Д., Цой А. В. Роль пластических символов в драматическом спектакле (к опыту сравнительного анализа) // Вестник НАН РК. Серия общественных и гуманитарных наук», – 2020. – №5. – С. 301-311.
179. Шкунаева И. Д. Бельгийская драма от Метерлинка до наших дней // М.: Искусство, – 1973. – 447 с.
180. Шабалина А. С. Эстетика молчания в ранней драматургии Мориса Метерлинка // Гуманитарные ведомости ТГПУ им. Л. Н. Толстого, – 2014. – №2 (10). – С. 101-105.
181. Manvell R. The Decade of Harold Pinter // Humanist 132, – 1967.
182. Pinter H. Various Voices: Sixty Years of Prose // Poetry, Politics, – 2009.
183. Годер Д. Художники, визионеры, циркачи: Очерки визуального театра // М.: Новое литературное обозрение, – 2012. – 237 с.
184. Sauter W. The Theatrical Event: Dynamics of Performance and Perception // Iowa, – 2000. – 286 p.
185. Grotowski J. Towards a Poor Theatre // New York: Routledge, – 2002.
186. Брехт Б. Театр: Пьесы. Статьи. Высказывания // М.: Искусство, – 1965. – Т. 5/1. – 527 с.
187. Холопова В. Н. Альфред Шнитке // Издательство: «Лань», «Планета музыки», – 2020.

188. Леман Ханс-Тис Постдраматический театр // Москва: ABCdesign, – 2013.
189. Farah, Dr. Dalia Saleh Abdel Wahab Theatricality and Contemporary Performance [Электронный ресурс] // Conference: South Valley University International Conference on Elastic Arts and Community Service – II Faculty of Fine Arts in Luxor / URL: https://www.researchgate.net/publication/357367168_Theatricality_and_Contemporary_Performance (Дата обращения 16-02-2016).
190. Roach J. Cities of the Dead: Circum Atlantic Performance // New York: Columbia University Press, – 1996.
191. Lefton S. Movement directors in contemporary theatre // Methuen drama, Bloomsbury Publishing Plc, – 2020. – P. 53-63.
192. Weimann R. *The Author's Pen and the Actor's Voice* // Cambridge: Cambridge University Press, – 2000.
193. Hilevaara K. Idle fancies, lucid dreams, startling memories: Remembering as a form of active spectatorship // How performance thinks / London: Kingston University, – 2012. – P. 70-76.
194. Кассирер Э. Техника современных политических мифов // Вестник Московского университета, Философия, – 1990. – серия 7. – №2.
195. Barthes R. Mythologies // Tr. Anette Lavers / New York: Hill and Wang, – 1972.
196. Grammatikopoulou C. Encounters on the borders of the Immaterial: Body, Technology and Visual Culture // Barselona: University of Barselona, – 2013.
197. Прошутинская А. Перформанс как художественный объект // Художественный журнал, – 2017. – № 103. – С. 41-47.
198. Koster J. Ritual performance and the politics of identity // Ritual Performance and the Politics of Identity: On the Functions and Uses of Ritual / Journal of Historical Pragmatics, – 2003. – №4(2). – P. 211-248.
199. Шебельбайн Я. О. Перформативные искания новейшей драмы (на материале пьес и спектаклей, представленных на драматургическом фестивале финд в 2000-х гг. // Уральский филологический вестник. Драфт: Молодая наука, – 2020. - №3. – С. 35-46.
200. Крылова А. В. К вопросу о природе арт-перформанса // Южно-Российский музыкальный альманах, – 2020. – №1.
201. Hiedegger M. The source of Artistic Creation // Moscow: Academic Project, – 2008.
202. Фомченко Е. В. Перформанс как современный ритуал // Вестник ЧГАКИ, – 2019. – №4 (60).
203. Цой А. В. Беседа с Д. Жумабаевой // Алматы, – 2021. – Личный архив А. В. Цой.
204. Лотман Ю. М. Символ в системе культуры // Лотман Ю.М. Избранные статьи в трех томах. Т.I Статьи по семиотике и топологии культуры / Таллин: Александра, – 1992. – С.191-199.
205. Соссюр Ф. Труды по языкознанию // М.: Прогресс, – 1977. – 695 с.

206. Пирс Ч.С. Избранные философские произведения // М: Логос, – 2000. – 448 с.
207. Гегель Г. Эстетика в 4 томах // Пер. Борис Стоппнер / Москва: Искусство, – 1968-1973. – Том 4.
208. Лосев А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство // Москва: Искусство, – 1976.
209. Гончарова Н. Ю. Общетеоретические Основы изучения понятия «Образ» // Вестник ВятГУ, – 2012. – №2.
210. Тайсина Э. А. Философские вопросы семиотики // Э. А. Тайсина. – СПб.: Алетейя, – 2014. – 208 с.
211. Мальцева О. Н. Юрий Любимов. Режиссерский метод // Золотой фонд актерского мастерства. Актерский тренинг. – Аст, Прайм-еврознак, – 2010. – 416 с.
212. Минаев В. «Отелло» Някрошуса театр Мено Фортас или как-то так [Электронный ресурс] // Livejournal, – 2010 / URL: <https://boris-minaev.livejournal.com/65022.html> (Дата обращения 05-07-2016).
213. Маслова Ж. Н. Мифологическая метафора в аспекте исследования генезиса метафоры // Изв. Сарат. ун-та Нов. сер. Сер. Филология. Журналистика, 2015. – №1. – С. 24-28.
214. Алесенкова В. Н. Роль семиотических действий в спектакле // Театр. Живопись. Кино. Музыка, – 2011. – №3. – С. 63-76.
215. Пузырева И. А., Григорьянц Т. А. Современная хореография в драматическом спектакле (на примере работ Кемеровского областного театра драмы им. А. Луначарского) // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств, 2018. – №45. – С. 90-94.
216. Пузырева И. А. Современная хореография в драматическом спектакле (на примере работ Кемеровского областного театра драмы им. А. Луначарского) // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств, 2019. – №48. – С. 178-182.
217. Григорьянц Т. А. Актуализация пластичности в спектаклях Кемеровского областного театра драмы имени А. В. Луначарского (конец XX - начало XXI века) // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств, – 2015. – №33-1. – С. 104-111.
218. Лотман Ю. М. Статьи по семиотике культуры и искусства // Предисл. С. М. Даниэля, сост. Р. Г. Григорьева / СПб.: Академический проект, – 2002. – 543 с.
219. Юнг К. Архетип и символ // Москва: Ренессанс, – 1991.
220. Иттен И. Искусство цвета // Москва: Д. Аронов, – 2001.
221. Касенова К. Символика цвета в казахском ковроткачестве: историко-культурологический анализ // Вестник КазГУКИ, – 2017. – № 2. – С. 55-57.
222. Хьен Д., Новикова О. Цветовые символы в русской и вьетнамской культурах // Вестник Донбасской национальной академии строительства и архитектуры, – 2009. – № 5(79). – С. 243-245.
223. Рягузова Е. Цветность психических состояний // Изв. Сарат. ун-та. Нов.сер. Философия. Психология. Педагогика, – 2007. – № 1. – С. 49-54.

224. McLuhan M. Understanding Media: The Extensions of Man // Cambridge, Massachusetts: MIT Press, – 1994.
225. Кандинский В. Избранные труды по теории искусства // ред. и сост. Наталья Автономова / Москва: Гилея, – 2001.
226. Елибаева К. Символика и семантика цвета в казахской культуре // Вестник МГУКИ, – 2012. – № 4. – С. 60-67.
227. Штайнер Р. Сущность Цвета и Тайна Радуги. // В пер. Леонид Истомин /Ереван: Лонгин, – 2009.
226. Маргулан А. Казахское народное творчество // Алматы: Өнер, – 1986.
229. Billington M. Whatever you want [Электронный ресурс] // The Guardian, – 2001/URL:<https://www.theguardian.com/culture/2001/sep/21/21stcenturyarts.artsfeatures1> (Дата обращения 14-08-2020).
230. Мейерхольд Вс.Э. К истории творческого метода: Публикации. Статьи // СПб: КультИнформПресс, – 1998. – 247 с.
229. Столович Л. Н. Природа эстетической ценности // Л.Н. Столович. – Москва: Издательство политической литературы, – 1972. – 271 с.
230. Мей Э. И. Балетмейстер в драматическом театре: Движение и танец в драматическом спектакле // Автореф. диссерт. – Москва, – 1947.
231. Бабич Н. Ф. Музыка в пластическом театре рубежа XX–XXI веков // Ростов-на Дону, – 2012. – 196 с.
232. Flatt K. 65-79, Movement directors in contemporary theatre // Conversations on craft by Ayse Tashkiran // Methuen drama, Bloomsbury publishing plc, – 2020. – P. 65-79.
233. Цой А. В. Беседа с Г. Ю. Саитова. – Алматы–Нур-Султан, – 2020. 25 янв. Личный архив автора. Публикуется впервые.
234. Цой А. В. Роль режиссера по пластике в драматическом театре // Культурные артефакты казахов в мировом исследовательском пространстве / Материалы международной практической конференции в рамках ежегодной Недели науки на тему: «Модернизация национального сознания в контексте формирования интеллектуальной нации». Алматы: КазНАИ имени Т. К. Жургенова, – 2020. – С. 283-287.
235. Станиславский К. С. Моя жизнь в искусстве // Москва: АСТ: Зебра Е, – 2009. – 604 с.
236. Sedwick T. Movement directors in contemporary theatre // Conversations on craft by Ayse Tashkiran // Methuen drama, Bloomsbury publishing plc, – 2020. – P. 81-91.
239. Зыков А. И. Хореографическое мышление и пластическая лексика в пространстве современного драматического спектакля (На примере «Кровавой свадьбы») // Манускрипт. – 2018. – №1 (87). – С. 122-125.
240. Шумейко М. Режиссер по пластике Николай Казмин: «Авангард должен открывать новые пути к пониманию смысла, а не показывать, какой я неординарный [Электронный ресурс] // Официальный сайт ООО «БНК: информационное агентство». – 2017 / URL: <https://www.bnkomi.ru/data/interview/62452/> (Дата обращения 30-03-20).

241. Tashkiran A. Movement directors in contemporary theatre // *Conversations on craft* by Ayse Tashkiran // Methuen drama, Bloomsbury publishing plc, – 2020. – P. 27-40.
242. Iyiola J. Foreword // *Conversations on craft* by Ayse Tashkiran // Methuen drama, Bloomsbury publishing plc, – 2020. – P. 7.
243. Tipper C., Signorini G. and Grafton, S. Body Language in the Brain: Constructing Meaning from Expressive Movement // *Frontiers in Human Neuroscience* 9, – 2015.
244. Gilpin H. Sharing critical spaces: issues in dramaturgy movement performance // *Dramaturgy in American theatre* by Jonas S., Proehl G. and Lupu M. / Orlando: Harcourt Brace College Publishers, – 1997. – P. 83-87.
245. Волкова Т. А., Кислица А. Е., Кошман С. С. Культура постмодерна в современной западной хореографии // *Вестник КемГУКИ*, – 2016. – №36. – С. 102–108.
246. Кисеева Е. Танец постмодерн и авангардное искусство первой половины XX века // *Южно-Российский музыкальный альманах*, – 2016. – №1. – С. 48-52.
247. Грибов С. Перформансы «девять вечеров» в истории современного танца. Объектно-ориентированная хореография «solo» Деборы Хэй // *Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой*, – 2021. – № 2 (73). – С. 53-69.
248. Ткач Е. Г. Актуальное искусство как область социального экспериментирования // *Вестник РУДН. Серия: Философия*, – 2002. – №3. – С. 28-38.
249. Липовецкий, М., Боймерс Б. Перформансы насилия: Литературные и театральные эксперименты «Новой драмы» // Марк Липовецкий, Биргит Боймерс / М.: Новое литературное обозрение, – 2012. – 376 с.
250. Кант И. Критика способности суждения // Пер. с нем. Ю.Н. Попова / Сочинения в шести томах. – М.: Мысль, – 1966. – Т. 5.
251. Рыбаков В. В. Перформанс как способ проблематизации присутствия // *Международный научно-исследовательский журнал*. – 2016. – № 11 (53) Часть 1. – С. 159-163.
252. Taylor D. *Performance* // Durham: Duke University Press, – 2016. – 240 p.
253. Ницше Ф. Воля к власти: Опыт переоценки всех ценностей // Москва: REFL book, – 1994. – 349 с.
254. Павленко А. Лабораторная практика Бориса Юхананова // *Фонд Михаила Прохорова*. – М.: Театр, – 2019. – № 40. – С. 30-41. – ISSN 0131-6885.
255. Руднев П. Театр лжет. И признается в этом. На фоне кризиса медиа очень ценное качество // *Точка зрения, практики и интерпретации*, – 2020. – Том 5 (1). – С. 7-17.
256. Резникова Е. И. Современное искусство Казахстана и классическое наследие: художественный диалог культур // *Этнодиалоги*. – 2019. – №1 (57). – С. 94-109.
257. Tsoy A., Urazymbetov D. Creativity of director's solutions in Kyz-Zhibek play: colour, visual body movements, and their interaction // *Creativity Studies*, – 2025. – Vol. 18. – issue 1. – Pp. 255-268.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Приложение 1. Практическая лаборатория по site-specific «Экспериментальная география» (Казахская национальная академия искусств имени Темирбека Жургенова, 2023)



Приложение 2. Практическая лаборатория по site-specific «Body as an archive» (форум «Ахтанов аланы», Актобе, 2023)





Приложение 3. Практическая лаборатория «Речевые и пластические перформативы» (ГРАКТ, 2024)



**Приложение 4. Таблица, проанализированных и упомянутых представлений
в настоящем исследовании**

№	ДРАМАТИЧЕСКИЙ ПЕРФОРМАНС, ПЕРФОРМАНС	СВЕДЕНИЯ	КОНТЕКСТ
1	«Nouvelles metamorphoses d'Arlequin» (1763)	К.А.Бертинацци Франция	Импровизация
2	«Рай», посвящено герцогине М. И. Арагонской (1490)	Л. Да Винчи	Импровизация, черты современного перформанса
3	«Мужчина/женщина, случай насилия» (1987)	Б. Науман	Экзистенциальный перформанс
4	«The dead class» (1976)	Tadeush Kantour	Бытовые жесты, позы и действия
5	«Emilia Galotti» (2002)	Michael Thalheimer	Пластическая символика поз тела и экспрессивных жестов Цитирование текста посредством пластического языка
6	«Fase» (1982) «Rosas dans rosas» (1983)	Anne Teresa De Keersmaecker	Видео-перформанс, танцевальный
7	«Er nimmt sie an der Hand und führt sie in das Schloss» (1978) «Синяя борода» (1977)	П. Бауш Бохум	Танц-театр Гендер
8	«Запретные цвета» (1959)	Т. Хидзиката	Национальный танец буюто
9	«Célébration d'une nouvelle Ere anthropométrique», 1960	И. Кляйн	Абстрактная импрессионистская живопись и перформанс
10	Body drawing» (1974) «Logic of place» (1975) «Relay life» (1979)	Е. К. Ли	Молчаливый ответ на социальный порядок, ограничивающий возможности тела
11	«Э. Т. И.– текст» (1991)	14 участников, среди которых А. Осмоловский, Г. Гусаров, О. Мавроматти, А. Николаев, М. Орлова и др.	Первый скандальный перформанс и начало нового периода в истории российского искусства
12	Театрализованное событие в г. Атбасаре 4 января 1915 года		Ритуальность как модель коммуникации, обеспечивает идентификацию участников, обозначая роли и статус каждого, понимание действия, которому способствует дискурс
13	«Идеальное седло» (1997)	Р. Хальфин	Первый опыт перформативных практик в Казахстане
14	«Птица Кораз» (1997)	К. Ибрагимов	Через призму действенных и пластических актов над телом и радикальных жестов, казахстанские художники расширяли границы стереотипов, сложившихся за десятилетия советской власти
15	«Лампочка из камня» (1998)	В. Воробьев	
16	«Сон Чингисхана» (1998)	С. Атабеков	
17	«Восток – дело тонкое» (1998)	С. Маслов	

18	«Вечная невеста» (2002) «Апа» (2002) «Джихад» (2004)	А. Менлибаева	Личный архаический атавизм видео перформанс Самоидентификация Гендерный вопрос
	«Мой Шелковый путь к тебе» (2019)	Взаимодействие с актрисой театра М. Зияевой	Живое присутствие женского тела в пространстве перформанса накладывало соответствующие слои смыслов
19	«Степное барокко» (2002) «PolPot» (2002)	Е. Медильбеков	Видео перформанс Вскрывают мир «маленького человека»
20	«Walkman» (2005)	А. Атабеков	Индивидуальное проявление перформера
21	«Превращение» (Казахский драматический театр имени Н. Жантурина, Актау, 2023)	Д. Жумабаева	Специфичность Нарратив Перформативная сторона пластических паттернов в процессе нарратива телесного акта
	«Федра» (Костанайский русский драматический театр, 2020)		Ритуализированные диалоги через пластические и речевые перформативы Пластические метафоры являются оболочкой основного действия
	«Аз и Я» (ГРАКТ, Алматы, 2022)		Репризность движений во временном промежутке представления служит эффективным способом вернуть, повторить и развить время
	«Кыз Жибек» (театр им. А. Мамбетова, Астана, 2020)		Сопереживание актерской игре, в восприятии, не столько в визуальном, сколько в телесно-чувственном, в стремлении осуществлять те же движения, имитировать звучание голоса Пластический язык тела, как визуальное воплощение ритуального Пластические перформативы усиливаются цветовыми решениями
	«Кровавая свадьба» по Г. Лорка (ТЮЗ им. Г. Мусрепова, 2023)		Пластический язык меняет композиционные факторы пространства, продолжительность и восприятие перформативного представления
	«Плаха» по одноименному роману Ч. Айтматова (Русский драматический театр, Костанай, 2020)		Тишина и телесная перформативность Обращение к подсознанию зрителя через пластические символы, выполняющие огромную роль в создании спектакля, способствует порождению сложных ассоциаций, вызывает к чувствам смотрящего
	«Макбет. Иллюзия» (Государственный театр кукол, Алматы, 2023)		Интертекстуальная перформативность, активированная диалогом между переведенными текстами, драматическим текстом и текстом спектакля, раскрывается в пластическом языке персонажей

	«Если я человеком зовусь» (ГРАКТ, Алматы, 2020)		Ритуальность
22	«Путь комет» (театр пластической драматургии «FreeDa», «FreeDa», Алматы, 2023)	Я. Макарцева	Точечные перформативы
	«Фрида» (театр пластической драматургии «FreeDa», Алматы, 2015)		Время контролируется при помощи пластического действия
	«Бордерлайн» (театр пластической драматургии «FreeDa», «FreeDa», Алматы, 2021)		Пластические монологи создавали слой знаков, существующих в системе личного языка тела исполнителя
23	«Смерть, разрушение и Детройт II» (1987) «Сонеты Шекспира» (2009)	Р. Уилсон	Индивидуальность тела и пластического языка Специфичность
24	«Боранды бекет» (Казахский драматический театр имени А. Мамбетова, Астана, 2022)	У. Карыпбаев	Индивидуальность медиума
25	«Гора Олимп» (2015)	Я. Фабр	Физическая особенность тел исполнителей Миметическая эмпатия и присутствие
	«Когда главный мужчина – это женщина» (2020) совместно с хореографом Э. Грувез		Гендер
	«Мои движения одиноки, как бездомные псы» (2002)		Физическая откровенность
26	«Рассекая волны» (Казахский драматический театр имени С. Муканова, Петропавловск, 2024)	А. Цой	Специфичность
	«Многоликий символизм» (Национальный музей РК, Астана, 2020)		Интертекст
	Выставка картин Е. Смагулова (Центральный выставочный зал, Алматы, 2019)		Событие изнутри, зритель вовлекается в диалоги с телом

	«Metaverse» (Есентай галерея, Алматы, 2022)	совместно с художницей К. Кан	Пластические перформативы, воплощенные во времени и пространстве перформанса, были построены на повторяющихся жестах и действиях
	«Time space» (Есентай галерея, Алматы, 2023)		Ритуализированные пластические перформативы
	«Towards to the wind» (Есентай галерея, Алматы, 2023)		Коллаборационная работа с художниками изобразительного искусства
27	«Юлий Цезарь» (1997) «Страсти по Матфею» (2016)	Р. Кастеллучи	Способ парципаторного искусства
	«Лебединая песнь D744» (2019)	Коллаборационн ый процесс с оперной дивой К. Авемо и актрисой В. Древиль	
28	«Глаз-тело» (1963)	К. Шнееман	Проблема идентификации гендера, являя тело, как неотъемлемую часть произведения
29	«The birth trilogy» (1972)	Д. Чикаго	Гендер
30	«Вальс» (2001)	Е. Ковылина	Акцент внимания на проблемах женской телесности, вопросах гендера, насилия и равноправия полов
31	«Кыз Куу» (частный театр «Трансформа», Алматы, 2019)	Е. Шмонеина	Гендерное неравенство в традиционных устоях казахского общества
32	«Любовь женщины» (ГРАКТ, Алматы, 2014)	Е. Ким	Вопросы давления со стороны социума и навязывание гендерных критерий
	«Шаг в бездну» по мотивам пьесы Н. А. Островского «Бесприданница» (ГРАКТ, Алматы, 2019)		Телесная эмпатия
33	«Алиф» (2021)	Т.Имамутдинов соавторство с Н.Батулла, хореографом М.Нуриевым и композитором Э. Низамовым	Коллаборационные процессы
34	«Под волной» (театр пластической драматургии «FreeDa», 2021)	Авторский проект «Collaboration»	Проявление тел различных социальных ролей, обладающее иным, индивидуальным пластическим языком

	«Broken skin overflowing» (Дом 36, Алматы, 2021)		Зритель являлся непосредственным перформером
	«The time» (Дом 36, Алматы, 2020)		Пластический язык помогает в приобретении опыта другого применения жеста или движения
	«Stronger than death» (Дом 36, Алматы, 2020)		Актуализированная скульптурность и образность действия при помощи пластического языка наделяет пространство перформанса особой смысловой нагрузкой
	«Transformation» (бар «Профсоюз», Алматы, 2020)		Через слово и пластические практики исследовали тему превращения и формы внутренних трансформаций
35	«Человек» (2015)	Т. Янежич	Территория исследования предела человеческой физической боли, местом, где тело становится по-настоящему феноменальным, в условиях между жизнью и смертью
36	«Шанель 5» (Казахский драматический театр им. Н. Бекежанова, Кызылорда, 2024)	М. Омарова	Область телесных практик, где рассматриваются альтернативные варианты развития событий или процессов, подмечая, как реагирует его тело на разные состояния
37	«Убей меня. Это Я» (театр АРТиШОК, Алматы, 2020)	Г Габбасова, А. Лазарев	Тело современника Погружение в тело и отчуждение за его пределами
	«Три цвета» (2010)		Игра с пространственным отношением, где зритель был ответственен за действенность создаваемого пластического текста
38	«Мотылек» (ГРАКТ, Алматы, 2024)	Е. Пен	Тело современника Соответствие наблюдаемого тела и смотрящего дает возможность визуального опыта, который впоследствии может быть использован в реальной жизни
	«Женщина в песках» (театр «АРТиШОК», Алматы, 2021)		Представляет тела исполнителей, как динамическую систему разнообразных включений и эмоций
39	«Семь Лун» (2010)	В. Панков	Физическая откровенность
40	«Бег» (2022)	Ю. Бутусов	Телесная маркировка времени
41	«Чайка. Форте и пианиссимо» (ГРАКТ, Алматы, 2021)	Кан Тхе Сик	Временные скачки в драматическом действии достигаются путем перформативности пластического языка
	«Дорога домой» (ГРАКТ, Алматы, 2025)		Пластические метафоры

42	«Улпан» (ТЮЗ имени Г. Мусрепова, 2024)	Г. Балпеисова	Пластические сцены и индивидуальных пластических перформативов героев, создают иллюзию реального времени
43	«Сто лет одиночества» (театр АРТиШОК, Алматы, 2021)	А. Болкунов	Скорость воплощения пластического языка во времени перформанса
44	«Река Потудань» (Псковский драматический театр, 2018)	А. Юдина и С. Чехов	Откликаться на визуальность и дорисовывать телом незаконченные текста, раскрывая тем самым потенциальные возможности инсталляции и пространства
	«Семь самураев» (Псковский драматический театр, 2019)		Пластический язык перформеров основан на ритуальности и сюрреалистичности происходящего
45	«Шесть персонажей в поисках автора» (ГРАНТ, 2023)	А. Омирбеков	Возвращение к внутреннему «я» через тело и молчание
	«Шайка» (международная лаборатория-форум «Ахтанов Аланы», Атырау, 2023)		В живом взаимодействии пластического языка и его перформативных аспектов с определенным местом меняют как композиционные факторы пространства, так продолжительность и восприятие перформативного представления
46	«Лавина» (Жас сахна, 2016)	Б. Абдураззаков	Тишина является одним из условностей спектакля, его атмосферой
	«Одноклассники. Уроки жизни» (Жас-сахна, Алматы, 2015)		Эмпатия от отвращения до сочувствия спровоцирована событием, которое вызывает как ошеломительный, так и тривиальный эффект, показывая различия между тем, как мы реагируем телом на происходящее в реальной жизни и на сцене, принимая все театральные условности
	«Омар Хаям Ловец Волны» (SAF theatre project, Алматы, 2020)		Пластические отсылки ритуализированы, монологи перформера обращены к аудитории, вопросы, задаваемые телесными актами
	«Шейн Санан. Фатум» (Туркестанский музыкально-драматический театр, 2025)		Физические сцены, в которых пластический язык персонажей звучит как органичное, возникающее и рождающееся само по себе движение
47	«В ожидании Годо» (Акмолинский областной русский драматический театр, 2024)	А. Алимбаев	Спектакль как структура через пластические акты

48	«Tyranis» (2015)	Э. Мондтаг	Бытовые жизненные акты, ежедневной рутины, подчеркиваются молчанием героев, их масками и пластическим текстом карикатурного исполнения
49	«Ричард III» (Казахский музыкально-драматический театр имени Ж. Аймаутова, Павлодар, 2023)	С. Левицкий	Намеренное сокращение литературного текста усиливает канву визуальной драматургии. Кроме того, сам текст изначально сохраняет в своей материальной форме перформативность
50	«Гамлет» (театр АРТиШОК, Алматы, 2021)	Г. Пьянова	Медитативное повествование, язык тела и его речевые интонации настраивают зрителя на внимательность к детализации, накладывая новый опыт восприятия
	«Лихорадка субботнего вечера» (театр «АРТиШОК», Алматы, 2021)		Интерактивная художественная коммуникация со зрителем
51	«Хансулу» (Атырауский молодежный театр, Атырау, 2025)	Г. Адай	Тела, которые существуют и раскрываются во время ритуальных актов и служат маркером психологических воссозданий эмоций и трансформации личности как предвестника и истока изменения дальнейшего развития культуры казахского народа
52	«Гуинплен» (Тотальный театр, Алматы, 2024)	А. Зайцев	Не сохраняя дистанцию между перформером и зрителем, режиссер позволяет взглянуть на общие проблемы с телесным надрывом – не только в качестве свидетеля, но иногда становясь первопричиной современного физического неравенства.
53	«Гензель и Гретель» (Тотальный театр, Алматы, 2025)	Э. Михайлов	Пластическая репрезентация театральных знаков, с усилением их восприимчивости при помощи цветовой надстройки воспринимаются одновременно на визуальном и подсознательном уровне, обеспечивая пластическим перформативам двойное бытие
54	«Отелло» (2000)	Э. Някрошус	Режиссер рассматривает тело перформеров не столько как сценический знак, скорее, как на непрерывное воплощение в рамках метафор, созданных языком тела
55	«Роза Баглановна» (государственный театр «Astana Musical», Астана, 2022)	Е. Нуртазин	Посредством собственной телесности, перформеры создают действительность, условия которой принимает реципиент и включается в процесс осмысления

56	«Сказание о Коркыте» (Туркестанский музыкально- драматический театр, Туркестан, 2022)	К. Семенов	Пластические сцены были решены не только как танцевальные или пластико-драматические, скорее, как ориентированные на повествование и сценарий, действие и движение
57	«Три театра» (ГРАКТ, Алматы, 2025)	Проект «Три театра»	Помимо технических знаний о теле, это был процесс лаборатории со временем в чистом виде, ощущение, когда время абстрагирует движение от натурализма и превращает его в новый телесный опыт
58	«Светопредставление» (центр универсальных искусств «ОРТА», Алматы, 2018)	С. Бегенов	Перформативный опыт взаимодействия масштабной инсталляции и тела
59	Перформанс-выставка «7 смертных грехов» (Алматы, 2019)		Выразительные формообразования тела являлись художественным материалом для трансгрессивной передачи коллективных желаний и надежд
60	«Три сестры» (ГРАНТ, Алматы, 2018)	Н. Дубс	Слово постепенно утрачивает свою доминанту и уступает языку перформативных телодвижений

[illegible]