

УДК 792

АКТУАЛИЗАЦИЯ ПЛАСТИЧНОСТИ В СПЕКТАКЛЯХ КЕМЕРОВСКОГО ОБЛАСТНОГО ТЕАТРА ДРАМЫ ИМЕНИ А. В. ЛУНАЧАРСКОГО (КОНЕЦ XX – НАЧАЛО XXI ВЕКА)¹

Григорьянц Татьяна Александровна, кандидат культурологии, доцент, профессор кафедры театрального искусства, Кемеровский государственный университет культуры и искусств (г. Кемерово, РФ). E-mail: panteevat2008@rambler.ru

Искусство театра, развиваясь и трансформируясь, отражает изменения, происходящие в социуме. Сценическая реальность воспроизводит и пытается анализировать внутренний мир человека: отношение к себе и окружающему, поиск новых ценностей, внутренней опоры. Драматургия сценических произведений часто обращена к глубинам человеческого сознания, к тому, что относится к понятию «невыразимое». Новые грани в жизни человека приводят к поиску новых выразительных средств, способных воплотить актуальность настоящего. Искусство театра представляет собой синтез, сочетание разных видов искусства, оказывающее многостороннее эстетическое воздействие. Одной из составляющих сценического действия является танец. Анализ хореографического материала в спектаклях Кемеровского областного театра драмы имени А. В. Луначарского начала XXI века выявляет трансформацию пластичности в театральной культуре. В период конца XX – начала XXI века **увеличивается количество спектаклей с танцевальными и пластическими фрагментами, количество танцев в спектаклях.** Хореографическая составляющая сценического действия усиливает исходные точки эмоционального напряжения. Меняются требования к исполнительской технике. Начинаются занятия ритмикой и хореографические тренажи. Артисты осваивают элементы современной хореографии, историко-бытового танца, сценической акробатики, пантомимы. Этот период связан с поисками в области организации хореографической лексики. Происходит переосмысление способов введения танцевально-пластических сцен в спектакль.

Ключевые слова: Кемеровский областной театр драмы имени А. В. Луначарского, пластичность, хореографические сцены, трансформация, принципы анализа, режиссерское решение, сценический текст спектакля.

ACTUALITY OF PLASTICITY IN THE PLAYS OF A. V. LUNACHARSKY KEMEROVO REGIONAL DRAMA THEATRE (THE END OF XX – BEGINNIG OF XXI)

Grigorianz Tatyana Aleksandrovna, PhD in Culturology, Associate Professor, Professor of Department of Art of Theatre, Kemerovo State University of Culture and Art (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: panteevat2008@rambler.ru

The theater art, being developed and transformed, reflects changes proceeding in society. Stage reality reproduces and tries to analyze the internal peace of the man: the changing relation to himself and surrounding, the search for new values, internal support. Dramaturgy of the plays inverted to the depths of human consciousness frequently. It analyses the things that relates to the concept “inexpressible”. New sides of man life lead to the search for the new expressive means, capable to embody the urgency of the

¹ Статья подготовлена при финансовой поддержке РГНФ и коллегии администрации Кемеровской области в рамках научно-исследовательского проекта № 15-14-42001 «Искусство Кузбасса в контексте развития региона (период 1990–2010 годов)».

present. The theater art is a synthesis, combination of the different kinds of art: painting, architecture, vocal, speech, dancing, acting and many others. They unite in one stage act and have many-sided aesthetic impact. Dance is one of the components of stage action. The analysis of choreographic material in the plays of the A. V. Lunacharsky Kemerovo region drama theater in the beginning of the XXI century is the obvious example of the plasticity transformation in the theatrical culture. The number of plays with the dancers and plastic fragments, the number of dances in the plays increased during the end of the XX and the beginning of the XXI. Choreographic component of stage action strengthens emotional stress. Requirements for the actor technology change. The rhythmic and choreographic trainings are begun. Actors assimilate the elements of contemporary choreography, historic dance, stage acrobatics, and pantomime. This period is connected with searches in the sphere of choreographic organizing. The reconsideration of the introduction methods of the dance and plastic scenes into the play occurs.

Keywords: A. V. Lunacharsky Kemerovo region drama theatre, plasticity, choreography fragments, transformation, analysis principles, producer decision, stage text of the play.

Искусство театра, являясь частью культурного процесса, изменяется, отражая события социума. Прежде всего, сценическая реальность воспроизводит и пытается анализировать трансформацию внутреннего мира человека, меняющееся отношение к себе и окружающему, поиск новых ценностей, внутренней опоры. События и сюжеты сценических произведений часто обращены к глубинам человеческого сознания, к тому, что относится к понятию «невыразимое», но является очень важным в мире людей. В театральном окружении попытка осмысления режиссером настоящего в художественных образах неизменно приводит к поиску новых выразительных средств, способных воплотить актуальность этого настоящего и то, что не может быть передано однозначно словами или действием. Интересным представляется, что, сплетаясь и сливаясь в одной сцене, в одном фрагменте спектакля, театральные способы выражения теряют свою автономность, трансформируясь в один художественный жест, в котором смыслообразующим является синтез. Взаимопроникая, выразительные средства проявляются ярче и убедительнее, расширяются их возможности как принципиальных составляющих роли и спектакля.

Новое время требует и развития самих форм выражения, и поиска новых способов их интеграции. По мнению известного режиссера, доктора искусствоведения, народного артиста СССР, профессора Г. А. Товстоногова, «на данном этапе одним из основных признаков современного стиля я считаю высокую поэтическую правду на театре. Искусство внешнего правдоподобия умирает, и весь арсенал его средств должен уйти

на слом. Возникает театр другой, поэтической правды, требующий максимальной очищенности, точности, конкретности выразительных средств» [8, с. 118]. Сложность и неоднозначность интеграционных процессов в реализации художественного замысла режиссера состоит в том, что компоненты этих процессов представляет собой самостоятельные искусства, каждое из которых обладает своим набором возможностей по созданию художественного образа и «правилами» их воплощения.

Одним из выразительных средств, наверное, самым очевидным и показательным в сложной системе спектакля является внешняя техника артиста, то есть уровень и качество способности быть телесно выразительным. Очевидно оно потому, что актеры иначе, как телесно, не могут быть представлены в драматическом действии, а показательным – от пластичности исполнителей (не только внешней) часто зависит уровень реализации режиссерского замысла и, в конечном итоге, успех всей постановки в целом. Тело артиста есть «инструмент» творческой деятельности, а все его детали должны быть «гибкими, восприимчивыми, выразительными, чуткими, отзывчивыми, подвижными, как хорошо смазанная и налаженная машина, в которой все колесики, ролики работают в полном соответствии друг с другом» [4, с. 405]. Именно этот потрясающий «инструмент» призван создавать жизнь на сцене, когда «присутствующего не просто видишь и слышишь – его *присутствие ощущаешь...*» [1, с. 164].

Возросший интерес к сценической телесной пластике и пластичности в театре в начале

2000-х можно сравнить с процессами, происходящими в мире художественного тела в начале XX века – эпохи авангарда. По мнению современных исследователей, авангард – проект не только художественный, но и антропологический. В это время была реализована попытка по обновлению чувствительности человека. Авангардисты стараются развернуть человека к его собственной природе, полнее раскрыть ее возможности, по-новому осмыслить, ощутить и присутствие, и возможности тела. Этот период связан с поиском нового в сфере чувств, поисками шестого чувства, которое «откроет доступ к трансцендентному, к иной, высшей реальности, жизни духа» [7, с. 7]. Таким шестым чувством для авангардистов стало телесное движение, которое, по их мнению, способно порождать другую художественную реальность, новый способ привнесения искусства в жизнь. Таким «открытием» с новыми возможностями в воплощении художественного замысла стала актерская пластичность, обратившая на себя внимание наших режиссеров в начале 2000-х.

Исследуя материалы спектаклей Кемеровского областного театра драмы имени А. В. Луначарского (последнее десятилетие XX – начало XXI века), рассматривая и выделяя обращение к телесной пластике и использование различных пластических и хореографических техник, мы наблюдаем, как трансформируется отношение режиссеров к пластичности артистов, к выразительным возможностям телесных «проявлений» на сцене. Анализ значимых сценических «событий» периода 1990-х – начала 2000-х дает возможность выделить ряд положений, которые наиболее наглядно демонстрируют процесс актуализации пластичности и трансформации отношения авторов сценических текстов к пластическо-телесным возможностям артистов в процессе реализации художественного замысла спектакля. *Первое* положение – это количество спектаклей, имеющих в своей структуре хореографические фрагменты и зарисовки. *Второе* – количество танцев в одном спектакле. *Третье* – уровень сложности и разнообразие танцевальной техники, используемой постановщиком и драматическими артистами. *Четвертое* – заключается в способе организации хореографического материала. *Пятое* – способ и степень проникновения (введения) танцевальных номеров в ткань спектакля.

Обзор спектаклей Кемеровского областного театра драмы имени А. В. Луначарского 1990-х показал, что постановки этого времени содержали в основном танцевальные и (реже) отдельные трюки и фехтовальные зарисовки. В большинстве это исключительно «необходимые» танцевальные «номера» (те, которые прописаны в пьесе). Например, «Хозяйка гостиницы» (режиссер С. Верхградский, хореограф Е. Бойко, 1996), «Зойкина квартира» (режиссер С. Верхградский, хореограф И. Пузырева, 1998), «Изобретательная влюбленная» (режиссер Б. Соловьев, хореограф И. Пузырева, 2000).

В спектаклях начала 2000-х мы наблюдаем сложные пластические фрагменты и даже целые сцены, созданные в свободной пластике, пантомиме и других пластических техниках. Меняется отношение и подход режиссеров и к выразительным возможностям хореографии. Возникает необходимость не только в постановщике танцевальных сцен (наличие постоянного хореографа), но и, для того чтобы точно и качественно воплощать задуманное режиссером, в том числе и сложную пластику, появляется потребность в постоянном тренинге, совершенствовании физических и пластических возможностей артистов. Как следствие этого, в 1996 году заслуженный деятель искусств РСФСР, народный артист Б. Соловьев (в то время художественный руководитель Кемеровского областного театра драмы имени А. В. Луначарского) приглашает в театр молодого специалиста-хореографа, выпускника кафедры хореографии Кемеровского государственного института культуры – Ингу Пузыреву (ныне доцента, заведующего кафедрой классической и современной хореографии института хореографии КемГУКИ). С этого момента в Кемеровском областном театре драмы имени А. В. Луначарского начинается новый этап творческой жизни. Знаменательным было то, что впервые в театре появился свой хореограф, который со временем становится полноправным соавтором многих спектаклей, поставленных в этом театре и не только.

Благодаря творческой инициативе, при поддержке администрации театра, И. Пузырева создает систему хореографических занятий для артистов театра: с этого времени начинаются регулярные тренинги, занятия по ритмике, специальные танцевальные репетиции. Новый режим

работы, занятия, тренирующие физическую и пластическую форму вскоре дали свой художественный результат. Речь идет о спектакле «Изобретательная влюбленная» (2000) в постановке Б. Н. Соловьева, в котором большую роль играли хореографические сцены. Еще в подготовительный, так называемый «застольный», период стало ясным, что будущая постановка буквально «пропитана» танцевальными эпизодами, а первые репетиции показали их огромную роль. Творческий союз хореографа и режиссера позволил определить основные аспекты предстоящей работы, замысел каждой танцевальной сцены и значение всего пластико-хореографического материала в спектакле «Изобретательная влюбленная». Танцевальная сюита, в которой участвовала вся труппа, длилась 7 минут. Великолепная хореографическая картина в нарастающем ритме постепенно трансформировалась от классического испанского танца к народному, более свободному, чувственному фламенко. На сцене царил атмосфера народного праздника, а исполнители постепенно превращались в персонажей пьесы: «Синкопированный ритмический рисунок... динамичность исполнения танцевальных фрагментов, которые хореографическим кружевом обрамляли многие сцены спектакля, четкость в исполнении сложных движений испанского танца, многослойность жесткого темпоритма *zapateado* не могли оставить равнодушными зрителей, которые заворожено смотрели на сценическую площадку и по окончании танцевального пролога выражали свой восторг бурными и продолжительными аплодисментами» [6, с. 194].

Спектакли 1990-х содержали танцевальные фрагменты, которые в основном представляли собой готовые, хорошо поставленные танцы. Таких сцен было немного и, главным образом, как уже было сказано, их наличие и место указывалось драматургией. Подобный вариант существования танцев можно определить как иллюстративный, который «поддерживает декоративную функцию» сценического действия и рассматривается как «вполне органичный для традиционного искусства начала XX столетия» [5, с. 58]. Другой способ существования танцевальных сцен в спектакле в это время объединяла некоторая отстраненность от основного сценического текста, то есть драматическое действие спектакля и хореографическая зарисовка не везде и не всегда суще-

ствуют как равные, а самое главное необходимые, части одного целого. Сюжетной или атмосферной пластики было значительно меньше.

В 2000-х ситуация начинает меняться. Многие танцевальные сцены с действенной хореографией (являющиеся частью общего драматического действия) становятся более глубокими, яркими. Это уже не просто элемент действия, прописанного автором-драматургом, чаще всего хореографическая зарисовка представляет собой часть режиссерского «высказывания», в котором звучат уже другие интонации. Здесь язык танца передает не только внешние события, но и уровень напряжения действия, атмосферу, внутреннее состояние героев, их прошлое и желаемое. Танец создает эмоционально-чувственный рисунок происходящего, позволяющий зрителю более тонко ощутить его суть. Так, возрастает не только количество спектаклей, в которых есть хореографические сцены, но и существенно меняется «качество» этих сцен, например, танцевальные фрагменты в спектаклях: «Калигула» (режиссер Д. Петрунь, хореограф И. Пузырева, 2010), «Три сестры» (режиссер Д. Петрунь, хореограф И. Пузырева, 2007), «Васса» (режиссер О. Пермяков, хореограф И. Пузырева, 2008), «Записки из мертвого дома» (режиссер К. Шахмардан, хореограф И. Пузырева, 2013). Постепенно меняется ситуация и с количеством танцев в спектакле. Танцевальных сцен становится больше, и они не всегда только иллюстрируют события.

Увеличение танцевальных сцен и зарисовок наглядно демонстрируют спектакли сказки и комедии. Если в «Аленьком цветочке» (режиссер Б. Соловьев, хореограф И. Пузырева 1997) всего три танцевальных эпизода, то в сказке «Чудо-папа» (режиссер Д. Вихрецкий, хореограф И. Пузырева, 2004) уже 14 танцевальных фрагментов и зарисовок. Замечательный спектакль, по нашему мнению, рано покинувший репертуар, комедия «Люкс № 13» (режиссер Е. Зайд, хореограф И. Пузырева, 2004), содержал 4 хореографические сцены, в «Боинг-Боинг» (режиссер Д. Петрунь, хореограф И. Пузырева, 2009) практически треть спектакля – 8 танцевальных импровизаций.

В первое десятилетие 2000-х возрастает уровень сложности хореографической техники в поставленных композициях. В 1990-х танцевальная лексика спектаклей Кемеровского областного

театра драмы имени А. В. Луначарского и степень ее сложности в танцах в основном определялись двумя моментами: во-первых, необходимостью (русские народные танцы, испанские танцы и т. д.); во-вторых, исполнительскими возможностями (не все драматические артисты могут владеть профессиональной танцевальной техникой). Постановочные приемы некоторых танцевальных сцен в большей степени соответствовали хореографическим принципам. Например, постановки Б. Соловьева с участием хореографа И. А. Пузыревой: «Снегурочка» (1996), «Трехгрошевая опера» (1998), «Изобретательная влюбленная» (2000), «Сирано де Бержерак» (режиссер А. Пронин, хореограф И. Пузырева, пластика Т. Григорьянц, 2003).

В настоящее время от хореографической сцены требуется не просто внятность, а полное соответствие, может быть, не столько драматургическому тексту, сколько режиссерскому решению. Именно оно является определяющим в составлении сценического текста будущей постановки. Иллюстрацией этого положения служат спектакли «Калигула» (режиссер Д. Петрунь, 2010) и «Макбет» (режиссер К. Шахмардан, 2014), в которых пластические возможности артистов во многом определили постановочные моменты. Техника танцевальных фрагментов становится сложнее (использование сложных акробатических поддержек, балетных па, синтез хореографии с элементами пантомимы и свободной пластики). Меняется отношение к технической оснащенности актеров. Современные профессиональные драматические артисты по многим исполнительским характеристикам не отличаются от танцоров. Речь идет не только о пластической подготовке (растяжка, гибкость, скоростные и динамические характеристики), но и о технических особенностях исполняемого материала. Более тонкий анализ в исследовании художественного движения, в том числе и танцевального, приводит нас к понятию «кинестетическая эмпатия», наличие которой «позволяет наблюдателю (зрителю), воспринимающему художественное движение (жесты) воспроизводить его во внутреннем плане, внутренне ему подражая» [7, с. 21].

Рассуждая об особенностях восприятия танца, известный исследователь в области хореографического искусства Л. Д. Менделеева-Блок

писала: «Восприятие танца проникает глубже в сознание, чем одни зрительные и слуховые впечатления; к ним примешиваются и моторные – наиболее твердо запоминаемые и усваиваемые» [3, с. 255]. Речь идет о «внутреннем подражании», которое происходит бессознательно, через телесное «вчувствование». Необходимо отметить, что при этом обогащается и телесный опыт воспринимающего. В начале XX века великий русский режиссер В. Э. Мейерхольд, развивая идеи символистского театра, создавая «искусственную зрелищность», обнаружил совершенно новые возможности актерской пластичности. Для В. Э. Мейерхольда «выявление “несказанного” смысла... становится возможным прежде всего через видимое глазом. Ради того, чтобы публика увидела суть происходящего, художники писали роскошные красочные декоративные панно, изобретали костюмы фантастических цветов и фасонов, а режиссер скрупулезно вылепливал из актерских тел барельефные мизансцены...» (см. [9, с. 22]).

В спектаклях нового тысячелетия усложняется не только техника танца, но и способы организации хореографической лексики постепенно становятся иными. Замечательным примером, на наш взгляд, оригинального решения танцевальной сцены является завершение первого акта – вальс – в постановке «Три сестры» (режиссер Д. Петрунь, 2007). Танец поражает своей выразительностью и эмоциональностью, атмосфера предвосхищения события так насыщена, что выливается в танец – вальс. Он следует сразу же после объяснения Андрея в любви Наталье Ивановне и предложения выйти за него замуж. Романтическое настроение, молодые люди, переполненные мечтами о будущих переменах, надежда на счастье, светлая радость от ощущения силы и желания все изменить – все это в одном танце (артисты: И. Крылов, О. Шилякова, Д. Макаров, А. Измайлов, Н. Юдина, Ю. Тельная). Хореографу И. Пузыревой удалось передать настроение происходящего на сцене. По ее словам, «вальс в первом акте – это прорвавшиеся наружу эмоции и чувства; в нем все: безотчетная радость, предвкушение новых событий, сила и мощь внутреннего состояния, которое реализуется в телесной динамике исполнителей» [2]. Также оригинально решены танцевальные сцены в спек-

таклях «Боинг-Боинг», «До встречи. ru» (режиссер О. Кухарев, хореография И. Пузырева, пластика Т. Григорьянц, 2011), «Шикарная свадьба» (режиссер А. Безъязыков, хореография И. Пузырева, пластика Т. Григорьянц, 2013). В «Боинге» и «Шикарной свадьбе» удачно совмещаются современная хореография и элементы сценической акробатики, в спектакле «До встречи. ru» присутствуют элементы уличных танцев, классической пантомимы и акробатики. Для артиста высокий профессиональный уровень владения собственным телом делает его более состоятельным, открывая новые возможности, новые интересные роли. Именно пластические возможности исполнителей позволили автору сценической версии – режиссеру Д. Петруню – наполнить спектакль «Калигула» глубокими, эмоционально напряженными, невероятно захватывающими, при этом технически очень сложными пластическими и хореографическими «отступлениями». Эти эпизоды уже трудно определить, как чисто «хореографические». Дело здесь не только в используемой лексике, но и в способе организации хореографического текста. Подход к созданию танцевальных сцен в спектакле «Калигула», обусловленный режиссерским решением, во многом соответствует принципам «нехореографического балета». Этот же вариант сочинения танцевальных эпизодов использует И. Пузырева в спектаклях К. Шахмардана «Записки из мертвого дома» (2013) и «Макбет» (2014).

Более совершенная пластическая техника ансамбля исполнителей открывает неограниченные возможности в реализации задуманного авторам сценического произведения: режиссеру и хореографу. Если в 1990-е хореографические сцены носили несколько декларативный характер, часто являясь своеобразным декором спектакля, то в современных постановках танцы постепенно становятся неотъемлемой частью в системе художественного образа сценического произведения. Можно сказать, что танцевальные фрагменты спектаклей 1990-х чаще соединялись с основными событиями постановки, всегда можно было определить границу – «танец – драматическое действие»: «Зойкина квартира» (режиссер С. Верхградский, хореограф И. Пузырева, 1998), «Человек и джентльмен» (режиссер С. Верхградский, хореограф И. Пузырева, 1999). Рассматри-

вая танцевальные номера в постановке «Зойкина квартира», мы видим, что в основном они играют роль лирических отступлений или уточнений. Например, танец – демонстрация моделей в ателье представляет собой отличную иллюстрацию самой сути работы моделей, атмосферы ателье. Одним из самых запоминающихся танцевальным эпизодов в этом спектакле является танец главного героя по фамилии Гусь в исполнении заслуженного артиста РФ В. Мирошниченко. Импровизация, в которой выплескивается душевное потрясение, «развернуто» отражает и иллюстрирует состояние персонажа, его отношение к происходящему.

Создание многоплановых танцевальных фрагментов «практически виртуозная работа, которая требует от хореографа невероятной точности, как в подборе хореографических элементов, так и в способе организации танцевального материала» [6, с. 135]. Показательным примером эксперимента с танцевальной лексикой, а также способа введения ее в структуру спектакля является работа «Костюмер» (режиссер Л. Леянова, хореограф И. Пузырева, 2005). Рисунок пластических сцен в этом спектакле совершенно не похож на предыдущие работы И. Пузыревой. Танцевальные элементы переплетаются с элементами пантомимы и свободной пластики, что делает структуру сцены более объемной и пространственной. Одним из действующих лиц в спектакле является «Дух театра», представленный пластической группой в составе артистов: А. Сук, О. Шилякова, Е. Софронова, Т. Медникова, С. Ткачева). Необходимо отметить, что построение как рисунка движений одного персонажа, так и многофигурной композиции состояло из абстрактных, не всегда логически совмещаемых жестов. Подобный принцип организации пластической сцены был оправдан местом и смыслом этих сцен. Затянутые в черное фигуры, «возникающие из ниоткуда и уходящие в никуда», представляли собой сущность театрального закулисья, его душу, которая находится в постоянном диалоге с персонажами. Отстраненные от основного действия, в отсутствии какой-либо интонации, движения «души театра», переплетаясь с монологами главного героя, углубляют события происходящего.

В спектаклях 2000-х мы наблюдаем, как от эксперимента по введению пластических сцен

в спектакль режиссеры и хореографы уходят в активный поиск более тонких, образных моделей использования танцевального искусства. Примером подобного поиска стал уже упоминаемый спектакль «Сирано де Бержерак» режиссера А. Пронина. Постановка содержала огромное количество танцев, трюковых и фехтовальных сцен. Автор сценической версии решил ключевые моменты вне бытового существования, была сделана попытка найти пластический эквивалент происходящего. Сцена признания Роксаны рождалась как сон. Сирано (артист И. Куропаткин) не верит тому, что происходит. Движения непрерывные, мягкие, длинные – тела как бы парят в воздухе рядом, но не вместе. Пластика героя по характеру напоминает поддержки, он всячески старается «поддерживать» мысль, что признание в любви предназначается для него, но вот Роксана (артистка К. Мирошниченко) произносит имя своего возлюбленного – и все рушится в один миг, – «полурапидное» исполнение сцены резко обрывается, и герои возвращаются в ритм быта. Телесная организация сцены уточняла образ героя, его богатую природу художника. Пластический образ, созданный исполнителем вместе с постановщиками по пластике и танцу, стал материальным воплощением, или пластическим эквивалентом, художественного образа героя, автором которого являлся режиссер-постановщик спектакля.

В заключение необходимо сказать, что ситуация с хореографическим наполнением спектаклей в начале 2000-х в значительной мере изменилась. Установка на зрелищность вносит свои коррективы и в мир театра. Увеличилось не только количество постановок с танцевально-пластическими эпизодами и количество танцев в одном спектакле, изменилось отношение к танцевальной культуре в драматическом театре. Танец в спектакле становится многофункциональным. В некоторых сценических работах пластическо-хореографический текст существует на равных с драматическим, углубляя его, делая более образным, дополняя новыми смыслами. В современных спектаклях принципы и способы организации танцевальных сцен отличаются разнообразием, сами импровизации стали более изящными, отличающимися высокой исполнительской техникой. В связи с этим, возросли требования к исполнительскому танцевальному мастерству у драматических актеров. Поменялось отношение режиссеров к возможностям хореографического искусства. Как показывают последние работы Кемеровского областного театра драмы имени А. В. Луначарского, синтез танца и драматического действия расширяет возможности сценической выразительности. Ткань драматического спектакля, «расшитая» танцами и элементами пластики, становится более плотной, яркой и очевидной.

Литература

1. Бентли Э. Жизнь драмы. – М.: Искусство, 1978. – 275 с.
2. Беседа с хореографом И. А. Пузыревой // Григорьянц Т. А. Архив, 2009 (неопублик.).
3. Блок Л. Д. Возникновение и развитие техники классического танца. – Л., 1987. – 590 с.
4. Мастерство актера в терминах и определениях К. С. Станиславского. – М.: Совет. Россия, 1961. – 516 с.
5. Прокопова Н. Л. Иллюстративный подход в сценическом речевом искусстве // Искусство и искусствоведение: теория и опыт: диалог культур [Текст]: сб. науч. тр. / отв. ред. Н. Л. Прокопова; Кемеров. гос. ун-т культуры и искусств. – Кемерово: Кемеров. гос. ун-т культуры и искусств, 2015. – Вып. 13. – 207 с.
6. Пузырева И. А. Соотношение драматической и танцевальной партитур в спектакле (из опыта постановок в Кемеровском областном театре драмы) // Итоги научных исследований [Текст]: сб. ст. Междунар. науч.-практ. конф. (5 марта 2015 года, г. Москва). – М.: РИО ЕФИР, 2015. – С. 192–197.
7. Сироткина И. Е. Шестое чувство авангарда: танец, движение, кинестезия в жизни поэтов и художников / [науч. ред. А. А. Рассомахин]. – СПб.: Изд-во Европ. ун-та в С.-Петербурге, 2014. – 208 с.
8. Товстоногов Г. А. О профессии режиссера. – М.: ВТО, 1967. – 273 с.
9. Щербakov В. А. Пантомимы серебряного века. – СПб.: Петерб. театр. журн., 2014. – 296 с.

References

1. Bentli E. Zhizn' drama [Drama life]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1978. 275 p. (In Russ.).
2. Beseda s khoreografom I.A. Puzyrevoi [Interview with choreographer I.A. Puzyreva]. Grigor'iants T.A. Arkhiv [Archive], 2009. (In Russ., unpublished).

3. Blok L.D. Voznikovenie i razvitie tekhniki klassicheskogo tantsa [Origin and developing classical dance technique]. Leningrad, 1987. 590 p. (In Russ.).
4. Masterstvo aktera v terminakh i opredeleniakh K.S. Stanislavskogo [Actor skill in K.S. Stanislavsky's terms and determinations]. Moscow, Sovetskaia Rossia Publ., 1961. 516 p. (In Russ.).
5. Prokopova N.L. Illiustrativnyi podkhod v stsenicheskom rechevom iskusstve [Illustrative approach in stage speech art]. *Iskusstvo i iskusstvovedenie: teoria i opyt: dialog kul'tur. Sbornik nauchnykh trudov [Art and history of art: theory and experience: dialogue of cultures. Proc.]*. Ed. N.L. Prokopova. Kemerovo, Kemerovo State University of Culture and Arts Publ., 2015, iss. 13. 207 p. (In Russ.).
6. Puzyreva I.A. Sootnoshenie dramaticheskoi i tantseval'noi partitury v spektakle (iz opyta postanovok v Kemerovskom oblastnom teatre dramy) [Relationship of the dramatic and dancing scores in the play (on the basis of Kemerovo Drama plays)]. *Itogi nauchnykh issledovaniy [Results of the science investigations]*. Moscow, RIO EFIR Publ., 2015, pp. 192–197. (In Russ.).
7. Sirotkina I.E. Shestoe chuvstvo avangarda: tanets, dvizhenie, kinestezia v zhizni poetov i khudozhnikov [Sixth feeling of vaniguard: dance, moving, kinesthesia in poets and artists life]. St. Petersburg, St. Petersburg Evropeiskii Universitet Publ., 2014. 208 p. (In Russ.).
8. Tovstonogov G.A. O professii rezhisera [About producer profession]. Moscow, VTO Publ., 1967. 273 p. (In Russ.).
9. Shcherbakov V.A. Pantomimy serebrianoogo veka [Pantomimes of silver century]. St. Petersburg, Peterburgskii teatral'nyi zhurnal Publ., 2014. 296 p. (In Russ.).