

2. Samitov D.G. *V zerkale Brodveya: Istoriya, sotsiologiya, menedzhment nekommercheskikh teatrov SSHA [In the Mirror of Broadway: History, Sociology, Management of non-profit Theatres of the USA]*. Moscow, RATI-GITIS Publ., 2008. 200 p. (In Russ.).
3. Beck J. Why Vanguard? Value Experimental Theatre Discussed. *New York Times*, March, 22, 1959. (In Engl.).
4. Biner P. *The Living Theatre*. New York, 1972. (In Engl.).
5. Brustein R. *America and the Classics. Theatre Profiles 7, Theatre Communications Group*. New York, 1986. (In Engl.).
6. Glover W. In Living Theatre. *Theatre Arts*, December, 1961. (In Engl.).
7. Taylor K.M. *People's Theatre in America*. New York, 1972. (In Engl.).
8. *Theatre Arts Magazine*, June-July, 1964. (In Engl.).

УДК 792

ХОРРОР КАК ЖАНР ДРАМАТИЧЕСКОГО СПЕКТАКЛЯ: «ПЕРЕД ЗАХОДОМ СОЛНЦА» В НОВОСИБИРСКОМ ТЕАТРЕ «СТАРЫЙ ДОМ»¹

Флеенко Дарья Алексеевна, кандидат культурологии, доцент кафедры истории театра, литературы и музыки, Новосибирский государственный театральный институт (г. Новосибирск, РФ). E-mail: da-sdr1@yandex.ru

В статье проанализирована тенденция современного режиссерского театра к расширению жанровых границ через освоение опыта других видов искусств. Отмечается интерес драматического театра к традиционному кинематографическому жанру хоррора. Режиссерами все чаще предпринимаются попытки адаптировать его к театральному языку, через его оптику прочитать театральный текст. Внимание режиссеров к жанру хоррора осмыслено в контексте поиска новых путей проявления трагического модуса на сцене. Обращение к этому жанру позволяет открыть новые возможности для создания атмосферы неопределенности, беспокойства, экзистенциального страха на сцене, театральными средствами ввести зрителя в состояние переживания соответствующих чувств.

На материале спектакля «Перед заходом солнца» по пьесе Г. Гауптмана в постановке Антона Маликова (Новосибирский драматический театр «Старый дом») рассмотрены возможности реализации элементов жанра в сценическом пространстве и их влияние на раскрытие и интерпретацию смысла пьесы. Вплетение элементов хоррора в интеллектуальную драму связано со стремлением создателей спектакля отойти от социальных и политических интерпретаций и проявить ее трагическую природу через трансляцию первого уровня существования жанра ужаса, ориентированного на способность зрителя домыслить внешне бытовую историю как страшную, мистическую, пугающую.

Ключевые слова: спектакль, хоррор, Г. Гауптман, «Перед заходом солнца», театр.

HORROR AS A GENRE OF THE DRAMA PERFORMANCE: “BEFORE SUNSET” IN NOVOSIBIRSK THEATRE “OLD HOUSE”

Fleenko Darya Alekseevna, PhD in Culturology, Associate Professor of Department of Theater History, Literature and Music, Novosibirsk State Theatre Institute (Novosibirsk, Russian Federation). E-mail: da-sdr1@yandex.ru

The article deals with an important trend of the modern theater directing to the expansion of genre boundaries. This expansion is associated with learning from other arts. Drama theatre in Russia of the beginning of the 21st century is interested in horror genre, which is traditionally related to cinema and literature. Increasingly,

¹ Статья подготовлена при финансовой поддержке РФФИ и Министерства образования, науки и инновационной политики Новосибирской области в рамках научно-исследовательского проекта №17-14-54001 «Новосибирское сценическое искусство 1980–2000-х годов в фокусе современного театроведения».

directors try to adapt the horror genre to theatrical language, read theatrical text using the horror's optics. Interest of directors in this genre is associated with finding the new ways to display a tragedy in modern theatre. Appealing to this genre allows to provide new opportunities for creation of an atmosphere of an ambiguity, a concern and an existential fear on stage.

The author argues that in a theatre a horror genre doesn't have to be associated with a specific type of story but a director can force public to see in outwardly realistic story some terrifying connotation. The performance "Before Sunset" (by Gerhart *Hauptmann*) directed by Anton Malikov in Novosibirsk Drama Theatre "Old House" is an example of such work. The genre of the performance is defined by the director as a "conditionally mystical horror." In this case an introduction element of horror into the intellectual drama is attempting to depart from social and politic interpretations and to show its tragic basis.

The author notes orientation of performance to the first level of existence and perception of horror genre (on the classification of S. King). The director sought to present a story which has nothing outwardly disgusting in such way that a spectator in his imagination could have a percept of this story as a "quintessence of horror." Appeal to the genre of horror is important for the director in his reflection of the nature of terrible as a part of human nature, as a result of unconscious breakthrough into everyday life.

Keywords: performance, horror, Gerhart Hauptmann, "Before Sunset," theatre.

Режиссерский театр на протяжении XX и особенно на рубеже XX–XXI веков находится в процессе поиска своей идентичности как вида искусства, последовательно расширяя свои границы: осваивает новые пространства, преодолевая пределы сцены-коробки, декларирует уход от литературоцентризма, отказывается от условности как необходимого элемента восприятия спектакля, предлагает зрителю влиять на ход событий на сцене и т. д.² Неизбежно расширяются и жанровые границы. Так, режиссеры все чаще обращают внимание на жанр ужасов или «хоррор», который традиционно развивался в литературе и затем кинематографе. Термин «хоррор» вошел в обиход с появлением кинофильмов этого жанра на рубеже XIX–XX веков и в течение XX века получил мощное развитие. Интерес аудитории к жанру ужасов породил большое количество разнообразных его подвидов и обеспечил постоянное его присутствие на киноэкранах.

Страшное не раз становилось частью и театральной эстетики разных эпох – в сфере народной культуры оно проявлялось, например, в мистических масках карнавала или в постановках площадных мистерий, включающих натуралистичные изображения пыток и казней в эпоху Средневековья. Разного рода ужасы входили на театральные подмостки и в содержании пьес. В театральном пространстве о «роковых, зло-

вещих и ужасных человеческих действиях» [5, с. 428] традиционно повествовала трагедия, которая акцентировала внимание на изображении кровавых злодеяний, преступных страстей и жестокости, такая драматургия получила название «трагедия ужасов» или «кровавая драма» и была популярна в эпоху Возрождения.

В начале XX века ощущения иррационального страха, тревоги, стремятся добиться в своих произведениях представители «новой драмы», но вместо кровавых событий на сцене воцаряется гнетущая атмосфера тревожного ожидания, экзистенциальный ужас, на смену трагедии больших событий приходит «трагедия каждого дня». Новая драма рубежа XIX–XX веков открывает иное измерение ужасного – угрозу, рождающуюся из бессознательного, живущую внутри героя. Частью этой новой трагической эстетики в театре оказывается и поиск новых способов воздействия на эмоции зрителя, стремление дать зрителю возможность прожить в театре чувство неопределенности, беспокойства, ощущения надвигающейся катастрофы. В начале XXI века такая интенция вновь актуальна. Одним из путей достижения этой цели режиссерам видится попытка адаптировать к театральному языку кинематографический жанр, через его оптику прочитать театральный текст. Интересная попытка осмыслить текст Г. Гауптмана «Перед заходом солнца» через эстетику хоррора была предпринята в Новосибирском драматическом театре «Старый дом» Антоном Маликовым (преьера состоялась 16 июня 2017 года).

² В немецком театроведении подобные тенденции теоретически осмыслены в работе Х.-Т. Лемана «Постдраматический театр».

За основу режиссер взял сценическую версию пьесы, созданную польским драматургом Михом Пабианом, на основе двух редакций произведения – 1922 и 1928 годов. Для создателей спектакля важно было уйти от ставшей традиционной в театре остросоциальной и политической интерпретации пьесы, открыв и представив зрителю ее трагическую природу через психоаналитическую интерпретацию истории семьи Маттиаса Клаузена. Ключом к подобной интерпретации, помимо очевидных трудов психоаналитиков, послужила концепция *Postmemory* (в русском переводе – «постпамять»), предложенная американским лингвистом и литературоведом Марианной Хирш в начале 1990-х годов.

В статье «Что такое постпамять» исследователь предлагает такое объяснение этого феномена: «Постпамять описывает, какое отношение имеют последующие поколения к личным, коллективным и культурным травмам, к изменениям, которым подверглось поколение предыдущее; к тому, что они “помнят” только благодаря историям, образам, поведению людей, среди которых они выросли. Процесс передачи информации происходит на таком глубоком эмоциональном уровне, что начинают создаваться собственные воспоминания. Таким образом, связь с прошлым в постпамяти образуется не за счет процесса «припоминания», но за счёт вовлечения воображения и проецирования – “разработки”, согласно Роберту Лифтону. При этом существует риск того, что подобные перенятые воспоминания могут заменить настоящие, даже вытеснить их» [8]. Для постановщиков в этой теории, очевидно, интерес представляла не только идея исследования последствий травмы, переживаемой в пьесе членами одной семьи, ее разными поколениями, но и культурно-исторический контекст создания Гауптманом самой пьесы, а также «проигрывание», «присвоение» текста пьесы людьми, проходящими психотерапию.

Создатель сценической версии драматург Мих Пабиан утверждал: «Мы <...> попытались прочитать пьесу от конца к началу, используя концепцию постпамяти Марианны Хирш, согласно которой травматический опыт других на эмоциональном уровне воспринимается как свой собственный. Мы обратились к опыту памяти Гауптмана, к его воспоминаниям о персонажах.

Выполнили объемную реконструкцию жизни героев. Восстановили историческую память. Мы вошли в игру с памятью, в которую с нами начал играть драматург для того, чтобы не чувствовать, а думать о чувствах. Мы подошли к тексту не с эмоциональной, а интеллектуальной стороны» (см. [2]). Такой подход не мог не отразиться на содержании спектакля и, конечно, его восприятии зрителем.

Жанр спектакля режиссер определил как «условно мистический хоррор». Выше уже отмечалось, что в работе с природой ужасного театр пошел по стопам кинематографа, отрабатывая кинематографические способы нагнетания напряжения в пространстве сцены. Традиционное определение хоррора, говорит, что это «жанр литературы и кино, имеющий целью напугать слушателя – читателя – зрителя, вселить чувство тревоги и страха, создать напряженную атмосферу ужаса или мучительного ожидания ужасного, передавая так называемый эффект “саспенс” (от англ. *suspense* – неопределенность, тревожное ожидание)» [7, с. 140]. Состояние тревожного ожидания, нагнетание напряжения в жанре «хоррор» часто достигается посредством акцента на мистической составляющей обыденности, на исследовании «темной стороны» человеческой природы. Зачастую это и есть содержание хоррора: «С точки зрения семантики хоррор – кино со сверхъестественными или безжалостными созданиями (дьяволами, ожившими мертвецами и т. д.) и/или с людьми, ведущими себя ненормально (магами, сумасшедшими учеными, маньяками), где и те и другие обитают в пугающих или становящихся такими после их появления местах (кладбищах, изолированных от цивилизации местах и т. д.)» [3, с. 109]. Интересное замечание С. Кинга о восприятии ужасов и их сюжетике приводит и анализирует в своей диссертационной работе О. Э. Артемьева: «...жанр ужасов “существует на трех более или менее независимых уровнях, причем каждый последующий уровень менее “чист”, чем предыдущий”. Три уровня, по мысли писателя, – это ужас, страх и отвращение. <...>

Первый уровень восприятия подразумевает сюжет, в котором нет ничего внешне отвратительного, но который стимулирует работу воображения, заставляя зрителя, читателя или слушателя

самостоятельно превращать описанную историю в квинтэссенцию ужаса. Второй уровень восприятия – страх – воплощается, как отмечает Кинг, в тех произведениях, где на помощь работе воображения приходит еще и физическая реакция при виде чего-либо отталкивающего, отвратительного. <...> человеческому сознанию. Наконец, наименее “чистый” уровень восприятия, по мнению Кинга – это отвращение. <...> И если сделать еще один шаг и развить мысль американского писателя в том же направлении, можно, в конечном итоге, сделать вывод, что основополагающей характеристикой для анализа произведений жанра ужасов служит не симптоматичная в большинстве случаев сюжетика и не возможность ее интерпретации в соответствующем ключе (социологическом, политическом, психологическом, историографическом и т. д.), а особый, уникальный киноязык...» [1, с. 10–11]. Приведенное рассуждение относится к кинематографу, но вполне применимо и в случае обращения к жанру хоррор в работе над спектаклем. Рассмотрим, какие составляющие жанра «хоррор» оказываются интересны режиссеру и как они адаптируются на сцене.

История Маттиаса Клаузена (засл. арт. России Владимир Лемешонков) и его семьи в интерпретации Антона Маликова приобретает отчетливое психоаналитическое звучание. Интерес к психоаналитическому аспекту произведения режиссер эксплицитно начал с самого начала, поместив место действия пьесы в некое обобщенно-условное пространство – то ли дом Клаузена, то ли – комната групповой терапии в психиатрической лечебнице. Комната предельно безлика – в центре диван, несколько стульев, в глубине – стена, которая в разные моменты действия меняет свой цвет, превращается в стекло, за которым обнаруживается еще одно пространство, и в большой экран, на который транслируется видео из семейного архива, где присутствует умершая мать. Также в комнате есть еще один экран, выполняющий несколько функций – в процессе развития действия он превращается то в часы, отмеряющие секунды, то в монитор, с движущимися гипнотическими узорами, помехами, сигналами. Пространство с одной стороны отражает некие состояния героев, с другой – воздействует на зрителя, вводя его в подобие медитативного транса, с третьей – намекает на собственную волю дома, живущего по

своим законам. Неслучайными в этом контексте кажутся слова Инкен (арт. Софья Васильева): «Да, я ненавижу этот дом, а дом ненавидит меня».

Драме Гауптмана Маликов придает очертания хоррора, в котором главным героем оказывается ужас столкновения человека и чего-то непостижимого, иррационального и враждебного человеческому бытовому укладу, но живущего в самом человеке. Обращаясь к классификации уровней восприятия хоррора, предложенной С. Кингом, отметим, что режиссера интересует самый первый и самый «чистый» уровень – уровень ужаса. Режиссер в этом случае делает ставку на воображение зрителя и его способность домыслить, лишь оттолкнувшись от предложенного режиссером намека. Именно на этом принципе, на наш взгляд, строится спектакль по пьесе «Перед заходом солнца».

Герои пьесы ярко проявляют свою амбивалентную природу. Исходным событием становится смерть жены Клаузена, которая случилась до начала действия, но определила весь ход истории и логику существования персонажей.

Маттиас Клаузен в исполнении Владимира Лемешонкова, казалось бы, страдающий герой, который должен привлекать к себе симпатии зрителя, сочувствие и сопереживание его судьбе. В спектакле Клаузен обретает монструозный облик, когда на поверхность выходит его стремление любой ценой сделать из Инкен копию своей умершей жены.

Артист показывает эту двойственность – за внешней добропорядочностью и сдержанностью тайного коммерции советника скрывается страшный, жесткий человек. Его объяснение с Инкен превращается в процесс «лепки» из нее статуи, итогом которого окажется буквальное перевоплощение Инкен, когда ее словно куклу наряжают в парик и одежду жены Клаузена и она превратится в ее копию. То, что Маттиас при этом говорит стихами Гете, создает жутковатую аналогию творца-поэта и творца-маньяка, материалом которого становится в прямом смысле другой человек – его тело и душа. Именно это в спектакле закладывается в основу отношений Маттиаса и Инкен. Инкен опредмечивается, превращается в куклу, которая как бы ни была похожа на свой прототип, все-таки никогда не сможет им стать. Когда Маттиас это понимает, он с криком

«Я устал!» толкает Инкен, она, обмякнув, падает, и он таскает ее за собой по комнате как вещь, произнося при этом слова упрека по отношению к своим детям, которые решили лишить его прав.

Ярко проявлена двойственность человеческой природы и в монологе Пастора (арт. Тимофей Мамлин), который начинается проповедью праведной жизни и учения Иисуса, а заканчивается «превращением» Пастора, снимающего свою личину и проповедующего совершенно обратное: «Борьба, зависть – вот где страсть. <...> У тебя нет выбора. Будешь гнить, как все гниет. Лишь одно удовольствие тебе доступно – причинять боль». Снимая сутану, Пастор обретает зловещий, измененный с помощью техники голос, вселяющий беспокойство и тревогу самим своим звучанием. Важно отметить, что в спектакле в целом особую роль играет речевая партитура, звучание голосов персонажей часто выходит за рамки речи «психолого-реалистического типа». Подобное явление описано в работе Н. Л. Прокоповой: «...нередко один и тот же образец речевого искусства в определенные моменты сценического времени, в зависимости от художественной задачи, проявляет признаки разных ценностных установок. Такие образцы содержат черты не только контаминации (переплетения, смешения), но и черты модификации типов речевого искусства. При этом указанное смешение подчас способно придать образцу речевого искусства особую художественную значимость» [6, с. 142]. В спектакле «Перед заходом солнца» такое смешение выполняет суггестивную функцию погружения зрителя в напряженную ирреальную атмосферу, давая импульс воображению в достраивании за внешне бытовым сюжетом вполне мистической истории.

Доктор Штайниц (Анатолий Григорьев) еще один персонаж, который наделяется волей режиссера inferнальным смыслом. Он – тот самый «сумасшедший ученый», ставящий в условно «изолированном месте» свой эксперимент, участниками которого и оказываются герои пьесы. Именно он прекращает существование Маттиаса, почти сладострастно искалывая его большим шприцем и погружая в галлюциногенный мир смерти – его эксперимент завершен.

Таким образом, помимо истории, представленной Гауптманом, перед нами разворачивается

еще одна, в которой человек (в этом случае герои пьесы представляют лишь многообразие человеческих типов) становится объектом исследования, холодного анализа, препарирования. Это объясняет нелинейность повествования, представленного на сцене – зритель видит параллельно несколько историй, при этом проговариваемое и проживаемое на сцене не всегда соответствуют друг другу.

Элементы, характерные для хоррора (нагнетание напряженной атмосферы с помощью музыки, игры с растягиванием и сжатием времени, обнаружение в персонажах латентных зловещих проявлений, помещение их во внешне нейтральное, но в то же время жуткое место, подчинение их действий логике их собственных неврозов, наложение сюжетов, создающее ощущение спутанного сознания), вплетены Антоном Маликовым в интеллектуальную драму и в каком-то смысле выявляют ее природу, временами доводя события пьесы до гротеска.

Казалось бы, их включение призвано усилить эмоциональность зрительского восприятия, но эффект оказывается обратным. События и страсти, переживаемые персонажами на сцене, зачастую не рожают саспенса в зрительном зале. Те составляющие, которые должны обеспечить этот эффект в спектакле не проявлены или проявлены с обратным знаком – насыщенные по смыслу диалоги и монологи героев создают длинноты и разрушают столь важное для хоррора нервное напряжение. Создается впечатление, что создатели спектакля скорее играют с элементами хоррор-дискурса, чем всерьез ждут от зрителя полной эмоциональной вовлеченности – скорее они стремятся (и вполне успешно) вызвать напряжение интеллектуальное. Даже призрак жены Клаузена, который в классическом хорроре был бы источником страха, в спектакле безобиден и больше подходит на душу, которая рада бы уйти, но живущие не могут ее отпустить. В. Мазин в работе «Лакан в кино» описывал подобный сюжет, анализируя связь между кинематографом и психоанализом: «...кинематограф и психоанализ – призрачные медиа, они имеют дело с призраками. <...> Только не нужно думать, что призраки в жизни человека пребывают где-то на заднем плане. Нет. Порой они преследуют неотвратно. Только не нужно думать, что призраки беспокоят людей. Как раз наоборот: люди тревожат призраков» [4, с. 7].

В спектакле эта идея проявлена буквально. Одержимость Маттиаса умершей женой с самого начала дает почувствовать, что он находится на границе между жизнью и небытием, а сцена объяснения с Инкен превращается в сеанс общения с духом жены. Когда он надевает кольцо на палец Инкен, та падает и сворачивается, словно от боли, а Маттиас обращается напрямую к призрак жены, который присутствует во время разговора. Но жена отворачивается и уходит. В следующем действии Инкен уже выглядит как умершая жена Клаузена и при этом держится, движется и говорит отстраненно и безэмоционально как механическая кукла.

Режиссер предлагает осмысление природы ужасного как части проявления человеческой природы, результата прорыва бессознательной сферы в повседневную жизнь. Это ломает жизнь Маттиаса Клаузена и становится объектом изучения, пристального взглядывания в разрозненные детали, которые складываются в разнообразные узоры, как в калейдоскопе. Вероятно, такая калейдоскопичность и многослойность смыслов, и в то же время отказ от последовательного развер-

тывания сюжета с нагнетением напряжения, приводит к тому, что, являясь «условно мистическим хоррором» по смыслу и по замыслу режиссера, спектакль недовоплощается в хоррор по жанру. Тем не менее в описываемом спектакле очевидна ориентация на первый, самый чистый, уровень существования и восприятия жанра ужасов. Создатели спектакля стремятся представить сюжет, в котором нет «ничего внешне отвратительного» таким образом, чтобы зритель в своем ображении мог превратить разворачивающуюся на его глазах историю в «квинтэссенцию ужаса».

В заключение отметим, что постановка «Перед заходом солнца» не единственная в последнее время попытка раскрыть театральные возможности жанра хоррора. Можно предположить, что обращение к этому жанру в театре связано с потребностью через погружение зрителя в атмосферу страха обострить его эмоции, заставить его испытать не только эстетическое, но и психологическое или даже физическое потрясение. В некотором смысле, на хоррор в театре возлагается выполнение функций, традиционно присущих трагедии.

Литература

1. Артемьева О. Э. Эволюция эстетической модели жанра «хоррор» в американском кино: дис. ... канд. искусствоведения. – М., 2010. – 176 с.
2. Вержбицкая М. Финальная премьера [Электронный ресурс]. – URL: <https://newsib.net/kultura/finalnaya-premera.html> (дата обращения: 29.10.2018).
3. Ионов А. Ю. Определение жанра хоррор на основе жанровой теории Рика Олтмена // Вестн. РГГУ. Сер. «Философия. Социология. Искусствоведение». – 2015. – № 2. – С. 107–114.
4. Мазин В. Лакан в кино. – СПб.: Сеанс, 2015. – 336 с.
5. Пави П. Словарь театра. – М.: ГИТИС, 2003. – 516 с.
6. Прокопова Н. Л. Художественная значимость речевого искусства как результат объединения разных ценностных установок (на мат-ле спектакля «футуризмЗрим») // Вестн. Кемеров. гос. ун-та культуры и искусств. – 2014. – № 26. – С. 141–154.
7. Суханова Е. А. Типология и характерные черты хоррор-дискурса // Филол. науки. Вопр. теории и практики. В 3 ч. Ч. 3. – 2016. – № 6 (60). – С. 139–142.
8. Хирш М. Что такое постпамять [Электронный ресурс]. – URL: <http://urokiistorii.ru/article/53287> (дата обращения: 25.10.2018).

References

1. Artemyeva O.E. *Evolutsiya esteticheskoy modeli zhanra "khorror" v amerikanskom kino: dis. kand. iskusstvovedeniya [Evolution of Horror's Aesthetic Pattern in American Cinema. Diss. in PhD Art History]*. Moscow, VGIK Publ., 2010. 176 p. (In Russ.).
2. Verzhbitskaya M. *Final'naya prem'era [The last premier]*. (In Russ.). Available at: <https://newsib.net/kultura/finalnaya-premera.html> (accessed 29.10.2018).
3. Ionov A.Y. *Opreделение zhanra khorror na osnove zhanrovoy teorii Rika Oltmena [Defining horror genre based on Rick Altman genre theory]*. *Vestnik RGGU. Seriya "Filosofiya. Sotsiologiya. Iskusstvovedenie" [RSUH/RGgU BULLETIN. Series Philosophy. Social Studies. Art Studies]*, 2015, no. 2, pp. 107-114. (In Russ.).

4. Mazin V. *Lakan v kino [Lakan at a Cinema]*. St. Peterburg, Seans Publ., 2015. 336 p. (In Russ.).
5. Pavis P. *Slovar' teatra [Dictionary of the Theatre]*. Moscow, GITIS Publ., 2003. 516 p. (In Russ.).
6. Prokopova N.L. Khudozhestvennaya znachimost' rechevogo iskusstva kak rezul'tat ob"edineniya raznykh tsennostnykh ustanovok (na materiale spektaklya "futurizmZrim") [Artistic importance of the speech art as a result of combination of the different values (as in play "futurizmZrim")]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2014, no 26, pp. 141-154. (In Russ.).
7. Sukhanova E.A. Tipologiya i kharakternye cherty khorrordiskursa [Typology and characteristics of horror-discourse]. *Filologicheskie nauki. Voprosy teorii i praktiki [Philological Sciences. Issues of Theory and Practice]*, 2016, part 3, no 6 (60), pp. 139-142. (In Russ.).
8. Khirsh M. *Chto takoe postpamyat' [What is postmemory]*. (In Russ.). Available at: <http://urokiistorii.ru/article/53287> (accessed 25.10.2018).

УДК 792

СОВРЕМЕННАЯ ХОРЕОГРАФИЯ В ДРАМАТИЧЕСКОМ СПЕКТАКЛЕ (НА ПРИМЕРЕ РАБОТ КЕМЕРОВСКОГО ОБЛАСТНОГО ТЕАТРА ДРАМЫ ИМ. А. ЛУНАЧАРСКОГО)

Пузырева Инга Анатольевна, заведующая кафедрой современной и классической хореографии, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: pi42@mail.ru

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

Театр – искусство, меняющееся вместе с трансформациями жизни человека. Сценическая реальность, материализующаяся через сценический текст спектакля, создается не только режиссером, но и художником, хореографом, постановщиками трюков, педагогами-вокалистами. Сценический текст современного драматического спектакля – это чаще всего сплав элементов различных видов искусств: живописи, скульптуры, музыки, декламации, хореографии, пантомимы, свободной пластики, вокала, инструментального искусства. Одним из важных компонентов современного спектакля является танец и различные варианты пластических импровизаций. Хореографические сцены и фрагменты выполняют определенные функции в реализации авторской режиссерской идеи. Они создают определенную атмосферу сценического эпизода в драматическом спектакле. Некоторые пластические «вставки» определяют индивидуальные характеристики героев и их отношения к происходящим в пьесе событиям. Существуют танцевальные эпизоды, связывающие прошлое и настоящее спектакля. Некоторые танцевальные эпизоды могут трансформировать пространство драматического представления. Хореографическая составляющая усиливает исходные точки эмоционального напряжения отдельной сцены постановки или его фрагмента. Различные направления современной хореографии с их разнообразной лексикой довольно актуальны для драматического спектакля сегодняшнего дня. Танцевальные эпизоды с использованием элементов современной хореографии выразительны и «удобны» для режиссеров и хореографов в постановочной работе. Современный танец обладает некоторыми характеристиками, которые сближают его с драматической игрой актеров. Относительная свобода от жестких хореографических канонов и строгих правил, а также возможность импровизировать являются важными моментами соприкосновения драматического способа существования и танцевального. Это с успехом доказывают спектакли Кемеровского областного театра драмы им. А. Луначарского: комедии «Боинг-Боинг», «Шикарная свадьба», спектакль-притча «История одной души».

Ключевые слова: драматический спектакль, современная хореография, танцевальный фрагмент, сценический текст, импровизация, художественный образ, пластика тела.