

Д. Д. Уразымбетов

**Пластические коды
в современных сценических пространствах Казахстана и России:
астанинское и сочинское театрализованные представления**

Пластические коды являются важнейшим двигателем драматургии в современном сценическом пространстве. В исследовании проанализированы два театрализованных представления, показанных в Астане и в Сочи. Автором выводится определение пластического кода и его составляющих – «код-исполнитель» и «код-сценография».

Ключевые слова: пластический код, семиотический код, сценическое пространство, театральное пространство, сценография, хореография, Олимпийские игры, празднование Независимости Казахстана

Damir D. Urazymbetov

**Plastic codes in modern scenic spaces of Russia and Kazakhstan:
Astana and Sochi theatrical performances**

Plastic codes are an important engine of modern drama in the scenic space. Two theatrical performances in Astana and in Sochi are analyzed in the article. The author shows the definition of plastic code and its components – «code-performer» and «code-scenography».

Keywords: plastic code, semiotics, code, scenic space, theater space, stage design, choreography, Olympic Games, celebration of Independence of Kazakhstan

Не секрет, что с помощью знаков люди воспринимают и осознают действительность, систематизируют опыт и знания, передают друг другу мысли, чувства и желания. Знак можно определить как «материальный, чувственно воспринимаемый объект, который символически, условно представляет обозначаемый им предмет, явление, действие или событие, свойство, связь и их отношения друг к другу»¹. Знаки – орудие познания и общения.

Говоря о театральных знаках, нужно констатировать, что их трудно подвести под жесткие каноны, как скажем в лингвистике или арифметике. Они многозначны и изменчивы. Такие знаки допускают различные модификации, миксты, совокупности. Знаки же преобладают в аудиальности и невербальной визуализации. Без визуализации нет смысла в существовании музеев, книг, театра и т. п.

Немалую долю влияния на аудиторию имеет визуализация сценического пространства. Прав балетмейстер Г. Алексидзе: «Визуальная сила обладает магией запоминания, и от нее трудно избавиться»². В нынешнюю эпоху властвования виртуальных сообщений социум приучен к визуализации, которая составляет не менее 80% от всего информационного потока. Так, исследователи коммуникационную нагрузку от общего числа, получаемого извне, распределяют соотношениями: язык тела – 55%, голоса – 38%, содержания – 7%³. Режиссер В. Мейерхольд, немало исследовавший природу пластики чело-

веческого тела, утверждал, что «слова для слуха, пластика для глаз... фантазия зрителя работает под давлением двух впечатлений: зрительного и слухового», тем самым подчеркивая равноценность вербального и невербального в сценическом пространстве⁴. В современном понимании возможности театрализации восходят к невероятным высотам, которые даже невозможно было себе представить раньше. Потому сегодня мнение Мейерхольда не всегда применимо к происходящему на сцене невербальному акту. Зритель воспринимает визуализацию сценического действия через форму.

Таким образом, высокий процент актуальности «устной коммуникации» (Г. Крейдлин) в современности обусловлен выстраиванием дискурса во взаимодействии языкового и невербальных знаковых кодов. Как подчеркивает Дж. Лавелас, «устный дискурс можно считать состоявшимся (real), только если у него есть невербальный аспект»⁵.

Система кодирования знаками и символами применяется режиссерами и сценаристами, художниками и артистами в сценическом пространстве, исходя из генетического, прагматического и других всевозможных опытов. Культуролог и искусствовед С. Махлина определяет код как «совокупность знаков (символов) и систему определенных правил, при помощи которых информация может быть представлена (закодирована) для передачи, обработки и хранения (запоминания). Всякий код являет собой

систему закономерных связей между несущими информацией элементами плана выражения и передаваемыми с их помощью элементами плана содержания»⁶.

Иерархия кодов имеет место в любом театрализованном представлении. Где-то на первый план выходят акустические, где-то пластические, где-то вербальные коды и т. д. При этом какой-либо код может являться основным. Например, язык хореографии – главный в балете, но невозможно обойтись без его синтеза с другими языками (музыка, сценография и пр.).

Основными невербальными кодами являются пластический и музыкальный. Музыкальный код – формализованный язык, звукоподражание, стилизация звука. Общими словами пластическим кодом можно считать способ реализации сценического поведения актеров или сценографии. Мы остановимся более подробно на нем.

Пластическим кодом в сценическом пространстве является информация, в которой автор (режиссер, сценарист, хореограф) выражает режиссерскую концепцию с помощью движения исполнителей (актеров, танцовщиков) либо сценографии. Пластический код мы делим на два наименования: «код-исполнитель» и «код-сценография».

Пластическим кодом-исполнителем может быть танцовщик и/или актер, исполняющий заданную хореографию или пластическую информацию (в том числе перемещение по сценической площадке) с целью движения сюжетной линии и драматургии представления.

Пластический код-сценография – перемещение декораций и/или видеоизображения (на светодиодном экране или с помощью проекции) для раскрытия содержания сценического зрелища.

Режиссер С. Радлов подчеркивал, что к «искусству театра имеют касательство только зрелища, заранее подготовленные и рассчитанные на созерцание извне»⁷. К таковым относятся церемонии открытия и закрытия олимпиад, универсиад, мероприятия государственного масштаба, на которые выделяется достаточное количество времени и материального обеспечения для подготовки. На примере двух крупных театрализованных представлений, показанных в г. Астана и г. Сочи, проследим проявление пластических кодов.

Код-исполнитель считывается в музыкальной поэме «Независимость – мечта моего народа» (главный режиссер А. Сеченов, главный хореограф Ж. Шмакова), поставленной к празднованию 20-летия Независимости Республики Казахстан на стадионе Астана-Арена в 2011 г. (г. Астана, Казахстан). Пластический код, заклю-

ченный в хореографии исполнителей, несет образную и драматургическую функции. Идея постановки заключалась в отражении становления Казахстана как независимого государства в период с 1991 по 2011 г. В буклете для зрителей в Предисловии авторы сравнивают соединение и синхронизацию десятков жанров в решении концепции музыкальной поэмы с запуском космической ракеты. Как известно, впервые запуск космических ракет состоялся именно в Казахстане, что показано в данном представлении. Обратимся к некоторым эпизодам Поэмы для выявления пластических кодов.

Эпизод «Независимость» отражает путь от советского периода существования Казахстана в составе СССР, испытавшего и взлеты, и тяготы до этапа, когда страна становится независимой. Постановщиками разработана пластика, выражающая подневольный народ, стремящийся к независимости. Один за другим восставшие люди заявляют о человеческом праве на свободу. И вот уже вся страна избавилась от оков и живет в мире, свободном от диктата властных структур.

Ярким эпизодом явился «Ядерный полигон», где сценаристы и хореографы образно представили людей в защитных костюмах, а также людей, сплошь повязанных бинтами и зараженных радиацией. Последствия ее до сих пор ощущаются в Семипалатинской области Казахстана. Эффектным получился данный сюжет, языком танца повествующий о событиях, развернувшихся в стране начиная с 1992 г., когда Казахстан отказался от ядерного оружия. По центру круглой сцены двигаются люди-мутанты, пострадавшие от радиации. Затем люди в противогазах,двигающиеся на другом уровне сцены, сбрасывают с себя противогазы и защитные костюмы – перед зрителем предстает образное выражение освобождения от ядерного оружия.

В эпизоде «Поликонфессиональность» артисты воспроизводят птиц – голубей – образы-символы свободных, летящих, мечтающих. Через пластику хореограф создает ощущение полета, легкости, независимости и выражает мысль о толерантности по отношению к различным конфессиям, существующим в Казахстане. Ключевым здесь становится образ голубя как традиционного общепринятого символа мира и любви – в духе свободной нации, лояльной ко всем конфессиям, существующим в ее обществе.

«Познание» – эпизод, демонстрирующий моменты истории на больших полотнах, на которых воспроизводится инсталляция «папируса истории». Язык пластики в данном эпизоде статичен или в рапиде у отдельных артистов и выражает «оживление статуй» и наскальных ри-

сунков, у других артистов пластика пронизана национальными мотивами и решена с помощью элементов современной хореографии.

Эпизод «Молодежь» демонстрирует лица нового Казахстана. Пластическая структура выстроена как изображение молодых строителей, архитекторов новой страны – свободной и счастливой. Это танец молодого поколения. Хореографический язык здесь ритмичен, синкопирован, поставлен на основе современной пластической лексики.

В финальном эпизоде звучит заключительная песня, под которую артисты балета изображают цветы – тюльпаны, расцветающие весной на горных склонах. Тюльпан тоже несет символику новой жизни Казахстана. Здесь функция хореографии и костюмов заключается только в изображении образа цветка.

Таким образом, пластический код-исполнитель в рассмотренных эпизодах астанинского представления является главным инструментом режиссера и балетмейстера в драматургии представления.

Примером же кода-сценографии является церемония открытия XXII Олимпийских зимних игр «Сны о России», проведенная в 2014 г. на стадионе «Фишт» (г. Сочи, Россия). Решение авторами (продюсер К. Эрнст, режиссер А. Болтенко, художник Г. Цыпин) пластической составляющей церемонии в своей основе заключалось преимущественно в пластическом коде-сценографии и световом оформлении. Высокотехнологичное шоу носило так называемый «вертикальный формат», когда действие эпизодов часто происходило не на земле, а в воздушном пространстве. Использование воздушного пространства применялось и во многих других представлениях подобного масштаба и замысла. Но в данном случае, по словам авторов, сделан исключительный акцент на пространство воздуха, что, мы полагаем, провело через все представление драматургическую единую линию русской культуры. Отметим принципиальное отличие от статичных (как правило) декораций в музыкальном или драматическом театре, где сценография хоть и является кодом, но не движущей силой сюжета.

В эпизоде «Флаг Российской Федерации» во время исполнения гимна флаг составлялся из танцоров и отражался трехцветными световыми лучами. Позже когда большой флаг был выстроен на площадке стадиона «Фишт», за счет перемещения танцоров авторы создали иллюзию колыхания флага.

Эпизод «Весна Священная» – означает Русь, гоголевский образ («Не так ли и ты, Русь, что

бойкая необгонимая тройка несешься? Дымом дымитесь под тобою дорога, гремят мосты, все отстает и остается позади»⁸). На сцене появляются солнце и тройка лошадей – разбивается лед, теплеет; выплывает большая рыба-кит посредством одновременного пластического маневрирования сценографии и актеров; действие переходит в следующий яркий танцевальный эпизод.

«Масленица» – эмоциональный всплеск русского духа. В пластике присутствует национальная лексика, трюки и прыжки. Эпизод постоянного пластического движения актеров и сценографии, что характерно для масленичного хоровода. В финале эпизода посыл авторов можно интерпретировать как возвышение России, что заключено во взлете куполов над сценической площадкой. Использование воздушного пространства репрезентируется как философское возвышение, неземное парение, охватывающее все вокруг.

В эпизоде «Первый бал Наташи Ростовской» использована большая масса людей, но наш взгляд идея эпизода проста – зрителю показывается лишь только своеобразная танцевальная инсценировка романа Л. Толстого, не углубленная сценической драматургией. Массовое актерское действие на фоне главных персонажей остается лишь массой, не являясь связующим или каким-либо другим звеном. Также неинтересен по драматургии переход к следующему эпизоду: визуализируется лишь контраст в пластической динамике – актеры изображают бурю, революцию.

«Время вперед! Супрематический балет». Яркий выразительный эпизод с визуальной игрой – постоянным движением, заполнением всего пространства сцены – воздушного (сценографией) и земного (актеры и видеопроекции). Основным означающим элементом здесь выступает красный цвет как цвет революции, трудовых лозунгов времен начала XX в., как символ эпохи – художественных представлений героя супрематизма художника К. Малевича. В эпизоде прослеживается ансамблево-синтетическое единение пластического, визуального и музыкального кодов.

«Олимпийские боги» – актеры эпизода означали звезды, галактику, на фоне которой попеременно показывались силуэты спортсменов (по центру сцены на проекции), постепенно действие полностью перешло в воздушное пространство, где пластические статуи спортсменов зажигались на фоне звезд.

Исходя из проведенного анализа, мы видим, что пластический код-исполнитель выполнял более значительную смысловую нагрузку в астанинском представлении, нежели чем в сочинском.

Авторы Музыкальной поэмы с помощью кода-исполнителя заявили зрителю о важных моментах становления Казахстана как независимой республики. Пластический код-сценография в Сочинской олимпиаде представлял зрителю русскую культуру, народный дух за счет движения декораций, светового оформления. В обоих представлениях использовалось воздушное пространство. Однако в Музыкальной поэме оно применялось как выразительное средство, а в церемонии открытия Олимпиады – как двигатель драматургической линии.

В России подобные мероприятия проводились в 2013 и 2014 гг. при участии разных режиссеров: церемония открытия XXVII Всемирной летней Универсиады (Казань) и церемонии открытия и закрытия зимних XI Паралимпийских игр (Сочи) и др.; в Казахстане в 2011 г. – церемония открытия VII зимних Азиатских игр (Астана). Таким образом, подобные исследования можно провести и по другим мероприятиям.

Идеальным вариантом в режиссуре является соединение двух выделенных нами пластических кодов, когда они оба являются выразителями авторского замысла и драматургии представления.

Итак, очевидно, что пластические коды в современных театрализованных представлениях являются ключевыми в режиссерской разработке сценария и уже непосредственно в постановке. Немаловажным для массового театра является укрупнение мелких форм, использование больших пластических масс не только для выразительности, эффектности и зрелищности, но и для коммуникации между идеей и реципиентом, для выражения драматургии, построенной на знаках и символах. Отметим, что в крупных театрализованных представлениях не столько важна актерская техника, сколько профессиональное мастерство режиссера, который сможет грамотно составить и достичь единения всех компонентов представления.

Вероятно, код-сценография с развитием технического оснащения сценического пространства будет преобладать над кодом-исполнителем. Но, несмотря на все современные технологические достижения, всегда будет актуален человеческий фактор и «вечная» идея, когда зритель сопереживает и находит в действе, происходящем на сцене, точки соприкосновения со своей жизнью и в конечном итоге испытывает катарсис.

Режиссеру следует балансировать технические находки в сценографическом оформлении и участие живых людей в спектакле, привнеся новаторские элементы и сохраняя устоявшиеся традиционные. Легендарная балерина Майя Плисецкая писала, что миг восхищения техникой (артиста) сиюминутен, а ощущение его образа, духа жизни, воплощенного на сцене, привлекает зрителя сейчас, будет привлекать и через 200 лет⁹.

Примечания

¹ Махлина С. Т. Словарь по семиотике культуры. СПб.: Искусство-СПб., 2009. С. 134.

² Алексидзе Г. Д. Школа балетмейстера. М.: Рос. акад. театр. искусства ГИТИС, 2011. С. 65.

³ Любимов А. Мастерство коммуникации. 2000. С. 24. URL: <http://trenings.ru> (дата обращения: 06. 04. 2016).

⁴ Мейерхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы: в 2 ч. М.: Искусство, 1968. Ч. 1: 1891–1917. С. 135–136.

⁵ Цит. по: Крейдлина Г. Невербальная семиотика и театр // Вестн. Кемер. гос. ун-та культуры и искусств. 2011. № 14. С. 41.

⁶ Махлина С. Т. Указ. соч. С. 301.

⁷ Радлов С. Э. Статьи о театре, 1918–1922. Пг.: Мысль, 1923. С. 21.

⁸ Гоголь Н. В. Мертвые души // Полн. собр. соч.: в 14 т. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1951. Т. 6. С. 247.

⁹ Плисецкая М. М. Читая жизнь свою... М.: Аст: Астрель, 2011. 544 с.