

УДК 793.3/792.2

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/44-3-9>**Світлана УЛАНОВА,***orcid.org/0000-0001-5463-5659*

доктор філософських наук,

професор кафедри сценічного мистецтва

Луганської державної академії культури і мистецтв

(Київ, Україна) *ulanovasvetlanaldakm@gmail.com***Кирило МАЙКУТ,***orcid.org/0000-0003-1012-697X*

старший викладач кафедри сценічного мистецтва

Луганської державної академії культури і мистецтв

(Київ, Україна) *kirillmaik@ukr.net***Карина СТАРІКОВА,***orcid.org/0000-0002-3452-457X*

магістр кафедри сценічного мистецтва

Луганської державної академії культури і мистецтв

(Київ, Україна) *starikova\_k@ukr.net*

## ХОРЕОГРАФІЯ ТА ПЛАСТИКА ЯК ВИРАЗНИЙ ЕЛЕМЕНТ У ВИСТАВАХ ЛУГАНСЬКОГО ОБЛАСНОГО АКАДЕМІЧНОГО УКРАЇНСЬКОГО МУЗИЧНО-ДРАМАТИЧНОГО ТЕАТРУ

У статті розглянуто та проаналізовано елементи сучасної театральної вистави – хореографію та пластику.

Сценічна реальність, яка матеріалізується через сценічний текст вистави, створюється не тільки режисером, але й художником, хореографом, постановником трюків, педагогами-вокалістами. Новітні теорії та тенденції синтезу мистецтв українські режисери вважають одним із дієвих засобів духовно-фізичного оновлення практики сучасного театру, приділяючи велику увагу пластичному та хореографічному рішенню вистави, де її динаміка, темпо-ритм визначаються танцем, точним пластичним малюнком. Танець у драматичному театрі має свої, тільки йому притаманні особливості. Він відрізняється від танцю в оперних чи балетних виставах, у нього інші цілі та задачі, які нерозривно пов'язані зі змістом та специфікою драматичної вистави. Однією з найважливіших проблем сучасного драматичного театру України залишається пошук художньої мови, адекватної комплексному баченню образної та ідейної ролі у драматичних виставах хореографії.

Мета дослідження – розглянути та проаналізувати елементи сучасної театральної вистави – хореографію та пластику – на прикладі репертуарних вистав Луганського обласного академічного українського музично-драматичного театру.

У статті розглядається одна з найважливіших проблем сучасного драматичного театру України – пошук художньої мови, адекватної комплексному баченню образної та ідейної ролі хореографії та пластики у театральних виставах; виокремлюються дискурсивні (жанрові) моделі танцювально-пластичних елементів драматичного мистецтва останньої третини ХХ – початку ХХІ ст. в різних жанрах драматичного театрального мистецтва; проаналізований репертуар Луганського обласного академічного українського музично-драматичного театру свідчить про провідну позицію хореографічного мистецтва як засобу виразності у драматичній виставі.

**Ключові слова:** Луганський обласний академічний український музично-драматичний театр, пластика, хореографія, елементи драматичної вистави, засоби виразності, метафора, танцювально-пластичні моделі.

**Svitlana ULANOVA,**

*orcid.org/0000-0001-5463-5659*

*Doctor of Philosophy,*

*Professor at the Department of Performing Arts*

*Lugansk State Academy of Culture and Arts*

*(Kyiv, Ukraine) ulanovasvetlanaldakm@gmail.com*

**Cyril MAYKUT,**

*orcid.org/0000-0003-1012-697X*

*Senior Lecturer at the Department of Performing Arts*

*Lugansk State Academy of Culture and Arts*

*(Kyiv, Ukraine) kirillmaik@ukr.net*

**Starikova KARYNA,**

*orcid.org/0000-0002-3452-457X*

*Master at the Department of Performing Arts*

*Lugansk State Academy of Culture and Arts*

*(Kyiv, Ukraine) starikova\_k@ukr.net*

## CHOREOGRAPHY AND PLASTIC AS AN EXPRESSIVE ELEMENT IN PERFORMANCES OF LUHANSK REGIONAL ACADEMIC UKRAINIAN MUSIC AND DRAMA THEATER

*The article considers and analyzes the elements of modern theatrical performance - choreography and plastics.*

*A stage reality which materializes through a stage text of presentation is created not only a producer but also artist, choreographer, producer of tricks, teachers, – by vocalists. Ukrainian directors consider the latest theories and tendencies of art synthesis to be one of the effective means of spiritual and physical renewal of modern theater practice, paying great attention to the plastic and choreographic solution of the play, where its dynamics and tempo-rhythm are determined by dance, precise plastic drawing. This determines the relevance of the chosen topic of the article, which provides the need to analyze and summarize the experience of modern theater directors in creative tandem with choreographers-directors on a dramatic performance. Dance in a dramatic theater has it, only inherent features him. He differs from dance in opera or ballet presentations, he has other aims and tasks which are indissolubly related to maintenance and specific of dramatic presentation. One of major problems of modern dramatic theater of Ukraine there is a search of artistic language, adequate complex vision of vivid and ideological role in dramatic presentations of choreography.*

*The purpose of the research is to consider and analyze the elements of modern theatrical performance - choreography and plastic - on the example of repertoire performances of Luhansk Regional Academic Ukrainian Music and Drama Theater.*

*The article considers one of the most important problems of modern drama theater of Ukraine, the search for artistic language, adequate to a comprehensive vision of the figurative and ideological role of choreography and sculpture in theatrical performances; discursive (genre) models of dance-plastic elements of dramatic art of the last third of the XX beginning of the XXI century are distinguished. in various genres of dramatic theatrical art; the repertoire of the Luhansk Regional Academic Ukrainian Music and Drama Theater is analyzed.*

**Key words:** *Luhansk Regional Academic Ukrainian Music and Drama Theater; plastics, choreography, elements of dramatic performance, means of expression, metaphor, dance-plastic models.*

**Постановка проблеми.** Новітні теорії та тенденції синтезу мистецтв українські режисери вважають одним із дієвих засобів духовно-фізичного оновлення практики сучасного театру, приділяючи велику увагу пластичному та хореографічному рішенню вистави, де її динаміка, темпо-ритм визначаються танцем, точним пластичним малюнком. Цим зумовлена актуальність теми статті, яка передбачає аналіз та узагальнення досвіду роботи сучасних театральних режисерів у творчому тандемі з хореографами-постановниками над драматичною виставою.

**Аналіз останніх досліджень та публікацій.** Вивчення матеріалів з даної тематики свідчить,

що всі теми наукових досліджень, підручників та статей можна поділити на декілька напрямів. Кожен із напрямів присвячений певній проблемі: вихованню танцювальної пластики актора драматичного театру, драматургії хореографічних вистав, режисурі балету та узагальненню досвіду видатних танцівників, хореографів-постановників, а також витоків становлення танцю як виразного елемента у драматичній виставі.

Протягом ХХ століття до сьогодні більшість дослідників, такі як В. Авраменко, О. Воропай, К. Квітка, Ф. Колесса та ін., аналізуючи розвиток пластичної та хореографічної культури у драматичному мистецтві, звертали увагу на історико-

етнографічний та фольклорний аспект. Окремі роботи викладачів танцю та пластичної культури (І. Е. Коха (2010), Х. Х. Крістерсона (1957), Ю. І. Громова (2011), Ю. Х. Василькова (2016), Б. Голубовського (1986) та ін..) мають педагогічний характер і стосуються виховання пластичної культури актора драматичного театру. У працях В. Гіглаурі (2010), Г. Д. Алексидзе (2013) трапляються згадування про значення та роль танцю, пластики у драматичній виставі.

Проте поза увагою дослідників залишається аналіз проблеми стильової взаємодії класичного, народного та сучасних танців на всіх рівнях її художньої мови, що у «згорнутому» вигляді втілює особливості бачення світу засобами драматичного театру.

Натепер існує одне спеціальне дослідження, присвячене проблемі пластики та хореографії у сучасному драматичному театрі, – робота професора Х. Х. Крістерсона «Танець у виставі драматичного театру» (1957).

Науковим підґрунтям для осмислення особливостей хореографії та пластики як елемента сучасної драматичної вистави стали праці: Х. Х. Крістерсона (1957), Л. Суботіної (2004), О. Наконечної (2005), Є. В. Юшкової (2004), В. М. Філіштинського, Ю. Х. Василькова (2001), в яких розглядається танець та пластичне рішення у драматичній виставі, а також І. В. Яснець (2004), О. Зейналова (2007), В. Гіглаурі (2010), Н. Бабич (2012), О. І. Зикова (2015), в яких висвітлено динаміку сучасних художніх процесів у театральному мистецтві, зокрема пластики та танцю у структурі драматичної вистави.

**Мета статті** – проаналізувати основні тенденції синтезу пластики та танцю як виразного елемента сучасної драматичної вистави.

**Виклад основного матеріалу.** Сценічний текст сучасної драматичної вистави – це частіше за все сплав елементів різних видів мистецтва: живопису, скульптури, музики, декламації, хореографії, пантоміми, вільної пластики, вокалу, інструментального мистецтва. Одним із найважливіших компонентів сучасної вистави є танець та різні варіанти пластичних імпровізацій.

Ще в античному світі були закладені перші можливості використання танцю у драматичному театрі. Протягом всієї історії людства театр, танець та пластика, розвиваючись як окремі види мистецтва, тим не менш тісно перепліталися: від окремих вставок-номерів (комедія дель арте, пасторалі, водевілі), структурної пластично-танцювальної характеристики образів (театр Но, індійський театр «натя», китайська класична опера) до творчого

синтезу та виникнення «пластичної драми» (Мацкявічюс) та «танцтеатру» (Піна Бауш).

Відправною точкою створення нового театру слугує межа XIX – XX століть: саме у цей час почалися активні пошуки нової театральної мови Г. Крега, К. С. Станіславського, В. Е. Мейерхольда, Леся Курбаса, О. Терещенка та ін.

В останні роки свого життя К. С. Станіславський особливу увагу звертав на сценічну виразність людського тіла. Ідеалом В. Мейерхольда була вільна пластика італійської комедії масок, пластика балаганного актора. (Ясинець, 2004). Свою теорію «жесту» розробив М. Чехов, до пластичної виразності мізансцен на межі пантоміми звертався у своїх виставах О. Таїров та ін. Видатний український режисер Лесь Курбас у самостійних розробках нової акторської антропології вбачав творчий синтез кількох системних напрацювань, популярних на той час: системи Е.-Ж. Далькроза, розробок французького актора і теоретика танцю Ф. Дельсарта, практики танцівниць-босоніжок і балетмейстерських новацій Б. Ніжинської та М. Мордкіна. Лесь Курбас не боявся синтезів: у «Гайдамаках» сміливо поєднав сцену похорону Гонтою своїх синів та буйний, затятий гопак (Веселовська, 2010).

Танець у драматичному театрі відрізняється від танцю в оперних чи балетних виставах: у нього інші цілі та задачі, які нерозривно пов'язані зі змістом та специфікою драматичної вистави; танець у драматичній виставі має свої, тільки йому притаманні особливості.

Хореографічні сцени і фрагменти у виставі виконують певні функції у реалізації режисерської ідеї. Вони створюють певну атмосферу сценічного епізоду, деякі пластичні та хореографічні вставки визначають індивідуальні характеристики персонажів та їх ставлення до подій, які відбуваються у п'єсі; існують танцювальні епізоди, які пов'язують минуле та теперішнє у виставі; деякі танцювальні епізоди можуть трансформувати простір драматичного видовища, хореографічний складник посилює початкові точки емоційної напруги окремої сцени вистави чи його фрагмента (Зиков, 2015).

Особлива складність у разі включення пластики та танцю у драматичну дію – використання лексики руху. Зрозуміло, що з одного боку, знання постановника повинні бути об'ємистими – тут, як і у пластичному театрі, основою є універсальна лексика, яка не може звестися ні з однією з технік чи стилістик окремо (Бабич, 2012).

На основі пластики та танцю відбувається впровадження у драматичну виставу соціально-

культурних інтриг, актуальних загальних смислів та символів, взаємопроникнення класичних та новаторських естетичних принципів, формування нових «мов», тобто всього того, що і зумовлює динаміку художнього процесу, визначення її закономірностей. До цього додається трансформація образної системи театрального мистецтва, вистави, в якій актуалізується прагнення до психологізму, до невербального діалогу, передавання невербальними засобами внутрішнього стану героя, його соціальної поведінки, до переходу з минулого до теперішнього та повернення з теперішнього у минуле, існування в різному часі та просторі (Зиков, 2015).

Основні моделі танцювально-пластичних елементів драматичних вистав останніх десятиліть – дивертисмент, танцювально-пластичний перехід, сюжетно обумовлена атмосфера, пролог та епілог, внутрішній монолог персонажа, танцювально-пластична метафора.

*Дивертисмент* – (фр. Divertissement) – музичне чи драматичне видовище, яке складається з декількох окремих номерів, зазвичай відбувався на додаток до вистави. Ознаками хореографічного дивертисменту є:

- театральність та видовищність;
- розважальність дійства;
- наявність певної кількості хореографічних номерів, необов'язково з'єднаних сюжетною лінією.

Пластичні та хореографічні епізоди не пов'язані із сюжетною лінією вистави або пов'язані опосередковано, втілюються з метою створення певної атмосфери дійства, його жанру; влітаються у темпо-ритмічний малюнок чи сприяють розкриттю певних запропонованих обставин подій, що відбуваються, або детально занурюють у спосіб існування виконавців.

*Танцювально-пластичний перехід* – це пов'язуючий смисловий елемент між частинами дії вистави, які є різними за місцем знаходження або за часовими обмеженнями. Часто у виставах між епізодами у сюжеті закладено деякий перебіг часу, у ремарках визначений як «через два місяці» або «наступного дня». Часовий проміжок, визначений такою ремаркою, пропонує глядачеві додумати, що саме відбувається в цей момент часу, частіше за все такий хід зумовлює подальшу сюжетну лінію, розвиток психологічного стану деяких персонажів чи загострення запропонованих обставин. Оминати цей важливий і ніби «пропущений» драматургом епізод режисерові здається неможливим, адже від того залежить хід дії, логіка поведінки персонажів або й навіть ускладнення сюжетної лінії. Тоді на допомогу може прийти рішення – танцювально-

пластичний перехід як обумовлене трактування часу, що драматургічно пропущене. Розкриваючи сутність дій, що відбулися у цей проміжок, танцювально-пластичний перехід виконує дві функції: поєднує минуле і попереднє, не даючи дії «розірватися» та, таким чином, зберігає атмосферу та темпо-ритм всього видовища.

*Сюжетно обумовлена атмосфера* – тип моделі танцювально-пластичного характеру, де присутність такого складника визначено ремаркою автора літературного твору (або впливає з тексту персонажів) для створення певної атмосфери на сцені. У світовій драматургії класичної п'єси існує багато творів, побудованих автором з використанням таких ремарок-зонгів: сцена балу, вечорниці, весілля, трізна, званий вечір, – ось неповний список можливих епізодів моделі сюжетно обумовленої атмосфери. Так чи інакше, можливо, у стилістичній варіації, але обставина, виведена автором не просто як уточнююча, має втілитися на сцені. Для того, щоб дана модель втілення образного танцювально-пластичного епізоду рухалася у бік смислового застосування, від «доповнення» до змісту вистави, до системного елемента значущої частини цього змісту, треба знайти виразні засоби та певну стильову спрямованість даного епізоду, перевтілюючи прикладну або видовищно-розважальну функцію пластики на метафоричну.

*Пролог та епілог*. Головна видова ознака прологу та епілогу – це танцювально-пластичні дії, які випереджають та завершують виставу. Вони слугують «налаштуванням» глядачів на сприйняття видовища, вводять у суть того, що відбувається, чи завершують виставу, її сюжетну лінію.

Зазвичай така модель допомагає режисерам вибудовувати на сцені висхідні запропоновані обставини (пролог) та головну подію (епілог) вистави.

*Внутрішній монолог персонажа*. Зовнішня та внутрішня характерність персонажа передається засобами психічної та фізичної виразності актора, інструментарієм, яким володіє виконавець, але цього буває недостатньо, якщо говорити про загальний образ вистави. На допомогу акторові та режисеру приходять пластичне та танцювальне вирішення внутрішнього монологу персонажа – візуалізація внутрішніх чуттєвих процесів, які відбуваються з персонажем, тобто того, що переживається героями «поза» текстом п'єси і словами тільки резюмується.

*Танцювально-пластична метафора*. Така модель використовує у драматичній виставі танцювально-пластичні елементи насамперед як складник основного постановочного засобу всього, що

відбувається на сцені. Така модель замінює текст автора літературного твору, переводить діалоги персонажів з простору того, що чуємо, у простір того, що бачимо. У результаті використання такої моделі художній образ вистави стає значущим, багатшим, оскільки не «говорить» про почуття, а «показує» їх, збільшуючи та розширюючи.

Цілком зрозуміло, що ця модель може застосовуватися частіше за все на знайомому, відомому літературному матеріалі. Пластичні вистави, експериментальні постдраматичні дієства, драматичні вистави-аллюзії, перфоманси, драматичні вистави з елементами пластичного театру тощо використовують цю модель для власного трактування історії та сюжету – таким чином, історія не «оповідається», а наново переосмислюється разом із глядачем.

Усі виявлені дискурсивні моделі демонструють принцип відкритої структури. Багаторівневий зв'язок пластики та танцю з іншими «текстами» художнього простору драматичного театру, а саме: драматургічний текст, музичне оформлення, сценографія, світлове оформлення, акторська майстерність та ін. – дозволяє говорити про позаструктурний та нелінійний спосіб організації цілісності сценічного простору сучасного театру (Бабич, 2012).

Вивчення взаємодії у межах художніх експериментів режисера драматичної вистави та постановника пластики і танцю, специфіки їхньої творчої діяльності, зумовленої необхідністю компетентності в галузі двох мистецтв – хореографічного та драматичного – на прикладі вистав Луганського обласного академічного українського музично-драматичного театру дозволяє робити висновок про те, що плідна праця двох професіоналів дає можливість створення сценічних творів високої художньої цінності.

Для детального аналізу вибрані такі вистави, які допомагають розкрити основні тенденції роботи над танцювально-пластичним рішенням спектаклів, різних за формою та жанром:

1. «Ніч на полонині» за О. Олесем, режисер-постановник, музичне оформлення, сценографія – С. Павлюк, пластика – Ю. Бусс;
2. «Украдене щастя» за І. Франком, режисер Є. Мерзляков, пластика – Р. Гайда;
3. «І все-таки я тебе зраджу», Неда Неждана, постановка та музичне оформлення – Вероніка Золотоверха, пластика – Н. Рижкова;
4. «Мірандоліна» К. Гольдоні, інсценізація, постановка та музичне оформлення – заслужений діяч мистецтв України Володимир Московченко, хореографія – І. Серєкова.

Також, вибираючи вистави для аналізу, ми враховували особливості роботи у творчому тандемі (режисер – постановник), жанрову особливість вистави, роботу з інсценізацією літературного твору, особливості ігрового сценічного майданчику. «І все-таки я тебе зраджу» Неда Неждана – постмодерна імпровізація на тему особистого життя Лесі Українки, яка руйнує стереотип пам'ятника і створює новий образ.

Вистава насичена моделями танцювально-пластичних елементів: внутрішнім монологом персонажу, сюжетно обумовленою атмосферою, прологом та епілогом і, звісно, танцювально-пластичною метафорою.

Пролог та епілог у виставі вирішений суто засобами хореографії та пластики. На початку вистави ми бачимо, як героїня веде діалог з примарними, химерними істотами П'єро та Арлекіно, цей діалог відбувається словесно, але вся пластика виконавців повністю відображає підтексти та головну сутність цього діалогу. У епілозі вистави – знов танцювально-пластичне рішення, всі персонажі на сцені, вони відтворюють однакові рухи, плавні, у ритмі вальсу, самотні, і це контрастує з початком вистави, адже різкі та механічні рухи «часоплину» тепер перетворені на танок: нікуди не поспішаючи, не синхронно, але однаково, персонажі-образи йдуть разом у вічність.

У виставі використано модель сюжетно обумовленої атмосфери, прописаний танець Нестора, в який він втягує героїню, дуже природно та гостро за подією перетворюється на хворобу Лесі; це перетворення стає не просто зламом дії, але й загостренням запропонованих обставин. Ми вважаємо таке використання моделі влучним та доречним.

Танцювально-пластична метафора пронизує все дійство, видовищність та виразність її неймовірно тонка і точна. Кожен персонаж рухається у своїй характерній пластичності.

Важливо наголосити, що дана вистава є прикладом використання хореографічного рішення у драматичній виставі як образного бачення, адже пластично-танцювальне рішення не обумовлене драматургічним матеріалом, а отже, рішення режисера та хореографа-постановника використати пластику та танець як прийом – незвичне та неочікуване.

«Ніч на полонині» за О. Олесем – міфічна історія на прадавньому українському автентичному матеріалі. У виставі часто використані танцювальні зонги (модель дивертисменту), які одночасно виконують декілька функцій: відображення внутрішнього стану героїв через контрастність та

розбіжність зовнішнього та внутрішнього; танцювально-пластичного переходу; сюжетно обумовленої атмосфери.

«Украдене щастя» за І. Франком – прочитання класичної драматургії новими сучасними виразними засобами. Уся постановка переплетена етнічним співом, танцями, живим звучанням музичних інструментів – все це виконують самі актори, які протягом всієї вистави перебувають постійно на сцені.

Танцювально-пластичне вирішення вистави стає просторово-пластичним рішенням усього дійства. Хореограф-постановник Руслана Гаїда робить акценти на моделях внутрішнього монологу персонажа, танцювально-пластичному переході, танцювально-пластичній метафорі та сюжетно обумовленої атмосфери. Цікавим є те, що всі застосовані моделі використання танцювально-пластичних елементів у виставі чітко не розмежовані. Хореограф-постановник знайшла прийом не просто змішування цих моделей, але й плавного та неочікуваного смислового перетікання однієї моделі в іншу. «Мірандоліна» К. Гольдоні, інсценізація та постановка – заслужений діяч мистецтв України Володимир Юрійович Московченко.

Перш за все треба відзначити незвичайний спосіб втілення цієї п'єси. Вистава режисера В. Московченка була поставлена у фойє театру, що допомогло виконати декілька завдань: по-перше, збільшити простір для дії, що відбувається; по-друге, наблизити дійство до глядача; по-третє, таке розташування уможливило безпосереднє спілкування з глядачем, інтерактив, імпровізацію. Усе це притаманне комедії дель арте і з успіхом втілюється у сучасному театрі.

Танцювально-пластичні елементи у виставі використані часто і влучно. Хореографом-постановником Іриною Серєковою обрана стилістика комедії дель арте: танцювальний пролог та епілог, вставлені сценки – дивертисменти, внутрішній монолог персонажа, пластично-танцювальний перехід.

Модель прологу та епілогу досконало відповідає жанру, в комедії дель арте кожна вистава починалася та закінчувалася парадом масок, які, танцюючи, таким чином представлялися публіці у своїй характерній манері на початку вистави, а наприкінці надавали можливості у танці та пластичному переході отримати від глядача нагороду – аплодисменти. Балетмейстер вибудовує парад масок-представлення за допомогою балету, але насамперед активізує у пластичному етюді глядачів, просячи їх подзвонити у дзвіночок та послухати його мелодію. Таким чином відбува-

ється занурення у легку та грайливу атмосферу вистави та актуалізація публіки.

Цікаве використання моделі танцювально-пластичних елементів – дивертисменту. Під час вистави балет розігрував сценки – пластичні етюди з елементами хореографії, в яких ілюструвалися можливі перипетії сюжетної лінії у певних епізодах.

Доволі тривіальне використання балету у драматичному театрі у цій виставі перетворилося на режисерське рішення, де історія основних персонажів є тільки необхідною умовою для веселощів та свята, яке не належить нікому – аристократам, закоханим чи інтриганам – і разом з тим – усім на світі. Маски танцівників стали втіленням цього світу та підтвердженням того, що сміх та радість – для всіх.

Отже, проаналізувавши вибрані вистави, різні за жанром та формою втілення, Луганського обласного академічного українського музично-драматичного театру, можна зробити деякі висновки про сучасний процес на театральному просторі України, а саме про ствердження провідної позиції хореографічного мистецтва як засобу виразності у драматичній виставі.

Засоби виразності, які залучаються з танцювально-пластичного мистецтва для постановок драматичних вистав, не просто переносяться з одного виду в інший. Вони адаптуються, пристосовуючись до загальних законів драматичного мистецтва, коли всі тексти поєднані, вони складаються із словесного тексту п'єси, ігрового тексту, який створюють актори та режисер, та тексту живописно-музичного та світлового оформлення (Лотман, 2005, ст. 213), створюють єдиний текст вистави. «Розмиття» пластики та танцю на драматичній сцені як самостійних видів мистецтва обертається *художнім феноменом*: створенням особливої пластичної лексики (як пристосування драматичного актора), формуванням інших принципів хореографічного мислення, яке вбирає в себе знання не тільки танцювально-пластичного, але й акторсько-режисерського мистецтва (Зиков, 2015).

Ця особлива лексика робить перехід від слова до руху і від руху до слова природним та виправданим. Від декоративного «включення» танцю як простого вставленого елемента відбувається рух до його втілення у загальну структуру вистави та здобування ним змістовно-суттєвої функції. Вивчення механізмів та смислів цих процесів є важливим та актуальним завданням театрального драматичного мистецтва і до сьогодні.

**Висновки.** Динаміка художніх процесів, характерних для сучасного драматичного театру, вивільняє тенденцію до синкретичного поєднання драматичної дії та танцювально-пластичних засобів, таким

чином, пластика і танець у сучасному драматичному театрі, створюючи сукупність невербальних засобів актора, є особливим «текстом» зі своїми мовними принципами, прийомами та засобами виразності. При цьому синтаксис танцювально-пластичних елементів драматичного театру являє собою не одномірне явище, а нелінійну складно організовану систему, яка підкоряється задуму режисера та хореографа-постановника, отже, «внутрішня форма» таких елементів виступає на сучасному етапі як відкрита структура, як форма-процес.

Наостанок видається важливим додати, що природа пластичного коду у художніх експериментах драматичного мистецтва ХХ – початку ХХІ століття стає гранично персоніфікованою, що актуалізує проблему автора драматичної вистави та хореографа-постановника. Аналіз хореографії та пластики як компонента драматичної вистави дає можливість надалі досліджувати тенденції виникнення нових форм та моделей взаємодії хореографії та театру у сучасному драматичному мистецтві в Україні.

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бабич Н. Ф. Музыка в пластическом театре рубежа ХХ-ХХІ веков : дисс. ... канд. искусствоведения : 17.00.02. / Государственная консерватория (академии) им. С. В. Рахманинова. Ростов-на-Дону, 2012. 196 с.
2. Веселовська Г. І. Український театральний авангард. Київ : Фенікс, 2010. 368 с.
3. Голубовский Б. Г. Пластика в искусстве актёра. Москва : Искусство, 1986. 189 с.
4. Звездочкин В. А. Пластика в драме (интерпретация классики в русском драматическом театре 1970-80-х годов). Москва : СПб., Пати, 1994. 104 с.
5. Зыков А. И. Динамика художественных процессов в театральном искусстве: пластика и танец в структуре современного драматического спектакля : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.09 / ФГБОУ ВО Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова. Саратов, 2015. 256 с.
6. Корнієнко Н. Постмодернізм як культурний жест. Коротка мандрівка. *ArtLain*. 1998. № 7(8). С. 4-7.
7. Кристерсон Х. Х. Танец в спектакле драматического театра. Ленинград : Искусство, 1957. 150 с.
8. Фильштинский В. М., Васильков Ю. Х. Пластическое воспитание в театральной школе (диалоги: первый и второй). Как рождаются актеры : архивные материалы. Москва : СПб., Сотис, 2001. С. 94-111.
9. Яснец И.В. Танец и пластическое решение спектакля в драматическом театре на рубеже ХХ-ХХІ вв. : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.09 / Гуманитарный университет профсоюзов. Санкт-Петербург, 2004. 180 с.

#### REFERENCES

1. Babych N. F. (2012) Muzyka v plastycheskom teatre rubezha ХХ-ХХІ vekov [Music in the plastic theater of the turn of the ХХ-ХХІ centuries]. Rostov-na-Donu : Gosudarstvennaya konservatoriya (akademii) im. S. V. Rahmaninova. [in Russian].
2. Veselovska H. I. (2010) Ukrainyskyi teatralnyi avanhard [Ukrainian theatrical avant-garde]. Kyiv : Feniks. [in Ukrainian].
3. Golubovskiy B. G. (1987) Plastika v iskusstve aktyora [Plastic art in the art of the actor]. Moskva : Iskustvo. [in Russian].
4. Zvezdochkin V. A. (1994) Plastika v drame (interpretatsiya klassiki v russkom dramaticheskom teatre 1970-80-h godov) [Plastics in drama (interpretation of the classics in the Russian drama theater of the 1970-80s)]. Moskva : SPb., Pati. [in Russian].
5. Zyikov A. I. (2015) Dinamika hudozhestvennyih protsessov v teatralnom iskusstve: plastika i tanets v strukture sovremennogo dramaticheskogo spektaklya [Dynamics of artistic processes in theatrical art: plasticity and dance in the structure of a modern dramatic performance]. Saratov : FGBOU VO Saratovskaya gosudarstvennaya konservatoriya imeni L.V. Sobinova. [in Russian].
6. Korniienko N. (1998) Postmodernizm yak kulturnyi zhest. Korotka mandrivka [Postmodernism as a cultural gesture]. *ArtLain*, № 7(8), S. 4-7. [in Ukrainian].
7. Kristerson X. X. (1957) Tanets v spektakle dramaticheskogo teatra [Dance in a drama theater performance]. Leningrad : Iskustvo. [in Russian].
8. Filyishtinskiy V. M., Vasilkov Yu. X. (2001) Plasticheskoe vospitanie v teatralnoy shkole (dialogi: pervyy i vtoroy). Kak rozhdayutsya akteryi [Plastic education in theater school (dialogues: first and second). How actors are born]. Moskva : SPb., Sotis. [in Russian].
9. Yasnets I.V. (2004) Tanets i plasticheskoe reshenie spektaklya v dramaticheskom teatre na rubezhe ХХ-ХХІ vv. [Dance and plastic solution of the performance in the drama theater at the turn of the ХХ-ХХІ centuries]. Sankt-Peterburg : Gumanitarnyyi universitet profsoyuzov. [in Russian].