

Пластический язык театра Романа Виктюка в контексте теории сценического движения

Митина Мария Игоревна

Студент (магистр)

Академия Русского балета имени А.Я.Вагановой, Санкт-Петербург, Россия

E-mail: mari.mitina.98@bk.ru

Большое внимание в театре Романа Виктюка уделяется невербальному языку - пластике тела, пляске, трюкам, которые сочетает формы современной и интернациональной хореографии, атлетики, акробатики и архаического экстаза. В одном из интервью Р.Г. Виктюк говорил, что в его театре «телу отдана главная роль; телу, которое в молчании говорит больше, чем слово» и вспоминал слова Марты Грэм «тело никогда не лжет» [1] (Роман Виктюк. Белая студия. Примерно 14-я минута) .

Характеризуя пластический рисунок спектаклей Романа Виктюка критики и зрители прибегают к сильным эпитетам: невообразимая пластика, невозможно прекрасная пластика тел, потрясающая, магнетическая. Однако, хотелось бы сформулировать точнее некоторые особенности подхода к пластической партитуреспектакля, характеризующие режиссерский подчёрк Романа Виктюка. Для этого обратимся к трем составляющим сценического движения: соотношению разных видов движения, темпоритму и рече-двигательной координации.

И.Э. Кох в своем учебнике разделил движения человека и актера на сцене на пять групп. Первая - локомоторные движения, связанные, в первую очередь, с простыми бытовыми действиями, которые выполняет любой человек, это ходьба, бег, прыжки, сидение, стояние, лежание, еда, питье, бросание, ловля, хватание и т. п. Вторая - рабочие, вырабатываемые определенной трудовой практикой, профессиональной деятельностью рабочего, учителя, воина. Они, в свою очередь, делятся на главные и вспомогательные. Третья группа - семантические движения, которые заменяют людям слова: «остановись», «уйди», «да», «нет», «прошу вас», «тише» и т. п. Четвертая группа - иллюстративные движения, которые показывают качество объекта: его размер, вес, объем, качество поверхности, местонахождение, их в бытовом поведении можно назвать активной жестикуляцией. Пятая группа - пантомимические движения как результат эмоций (Кох И. Э. Основы сценического движения: Учебник. 6-е изд.. СПб.: Лань; Планета музыки, 2019. С. 12-20).

В пластической партитуре спектаклей Виктюка все группы движений присутствуют, но находятся в ином соотношении, нежели в театральной практике по системе К. Станиславского. Вспомогательные движения - те, которые помогают выполнять рабочие и локомоторные движения «всем телом» Кох И. Э. Основы сценического движения: Учебник. 6-е изд.. СПб.: Лань; Планета музыки, 2019. С. 15) , выдвигаются на первый план, подчиняя себе остальные. Они активно поддерживают пантомимические движения, которые, по И.Э. Коху, возникают произвольно и изменяются в каждом новом исполнении. Но в трактовке Р. Виктюка превращаются в предмет тренинга и решают основной пластический рисунок роли («Федра»). Локомоторные движения очищены от действий бытовой повседневности или превращены в рабочие, т.е. выполняются нарочито (вход, усаживание на стулья, курение в «Саломее»). Семантические движения выполняются не теми частями тела, которые задействованы в повседневной жизни («отброшенная в шпагате нога, словно нужно уйти от чего-то или отбросить неважное»)

(Бозин Д. Другие слова - психологические жесты// Первое студенческое агенство. 7.11.2022.

Под темпо-ритмом спектакля понимается его художественная организация во времени. Спектакль строится как ряд больших и малых комплексов, разнообразных и разнородных скоростей и размерностей, гармонически соединенных в одно большое целое (Г. В. Морозова О пластической композиции спектакля: Методическое пособие. С. 45-58). В постановках Р. Виктюка, конечно, чередуются эпизоды с разным темпом организации действия, темп меняется в течение спектакля, организуя драматургию. В некоторых спектаклях господствует мягкий, плавный темп («Служанки»), в других - контрасты замедленного и стремительного темпа («Федра»). Однако, представляется, что в целостной системе темпо-ритма все же ритм играет особенную роль. Это с одной стороны музыкальный ритм, поскольку музыка у Р. Виктюка играет важную роль в образной выразительности действия. С другой, это ритм работы сердца. «Я предложил актерам почувствовать себя, свои ощущения. . . мы слышали ритм, синкопы, ведь всё общение в этой сцене происходит на синкопах, в этом ритме - стук сердца, слезы, крик», - вспоминал Р. Виктюк о своей ранней постановке одной из сцен в «Бесприданницы» (Суранова М. «Для меня важна открытость души небу». Народный артист РФ Роман Виктюк — о творческой энергии, магии сцены и вечной молодости театра// Известия. 10.07.2018). Ритм сердцебиения, буквально звучащий на сцене поверх музыки, организует действие в эпизодах «Саломеи», «Федры», «Последней любви Дон-Жуана».

Под рече-двигательной координацией понимается взаимодействие между речью и движениями тела в рамках естественной деятельности человеческого организма (Кох И. Э. Основы сценического движения: Учебник. 6-е изд.. СПб.: Лань; Планета музыки, 2019. С. 68-72). Под «движениями речи» подразумевается вся совокупность работы мышц речевого аппарата, т.е. дыхательных, гортани, резонаторов и артикуляционных, которые синтезируются с движениями тела в рамках сценического действия (Кох И. Э. Основы сценического движения: Учебник. 6-е изд.. СПб.: Лань; Планета музыки, 2019. С. 68-72) . Речь, обычно, целенаправлена, а движения нередко выполняются полуавтоматически, что и требует особенной работы над взаимодействием речи и движения.

В постановках Р. Виктюка движенческий компонент во-многом строится как танец, пляска, акробатический прыжок, и актеры на сцене одновременно произносят текст и выполняют движения, требующие большого напряжения физических сил. Как если бы артист балета, выполнял одновременно пируэты и произносил текст. В театре Р. Виктюка текст играет важную роль, однако С. Лён точно подмечает приемы девербализации, применяемых режиссером: персональные микрофончики, пришептывания-шепелявенье, монотонное говоренье, говоренье сразу нескольких актеров (базар), заглушаемость слова музыкой, центрирование мизансцены на жесте, пластическом конфликте и т.п., несоответствие жеста и мимики слову и, тем самым, подавление его, и т.д» (Слава Лён. Ре-Центуализм Романа Виктюка как Большой стиль// Опубликовано в журнале Дети Ра, номер 12, 2010) . Р. Виктюк, создавая свой «условный» театр (или, словами А. Курпатова, «безусловный в смысле производимого им эффекта, он должен вызывать аффект, сильнейший аффект») (Курпатов А.В. Страх. Сладострастие. Смерть Олма Медиа Групп, 2007) добивался координации предельных величин - максимально заостренного и напряженного движения и в разной степени неестественного, небытового звучания речи.