

**А.В. Цой** 

Казахская национальная академия искусств имени Т.К. Жургенова, Казахстан, г. Алматы  
e-mail: Fannyannya@mail.ru

## РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ ПЛАСТИЧЕСКОГО ЯЗЫКА В ПЕРФОРМАТИВНОМ ТЕАТРЕ: ДИСКУРС АКТЕРА

Понятие перформативного театра в последнее время приобретает всевозрастающее значение в исследованиях культурологического и социального характеров. Условно, современный сценический перформанс рассматривается как репрезентация реальности, в которой одним из основополагающих способов выражения является пластический язык с живым присутствием и реальным жестом. Тело, телесность и пластический язык перформера драматического театра участвуют в создании и репрезентации пластических художественных текстов.

Автор изучает природу и роль индивидуальной телесности актера, его влияние на художественный контекст спектакля. Актуализируется вопрос соавторства актера и режиссера в создании художественных текстов особым пластическим способом. Сквозь призму интертекстуальности спектакля анализируются техники репрезентации пластического языка актера, где его личное и художественное переплетаются воедино.

Вопросы репрезентации пластического языка драматического представления в дискурсе актерского существования представляют собой большое значение не только для культурологических исследований, но и для практических опытов в перформативном театре. Сравнительный анализ применения пластического языка в спектаклях режиссеров драматического театра XX-XXI века помогает отследить процесс смещения фокуса с режиссера на актера как мыслителя иносказаний. Метод анализа спектакля дает возможность рассмотреть наиболее эффективные способы репрезентации пластического языка, используемые режиссерами современного перформативного театра.

В контексте перформативного театра метод репрезентации пластического языка играет важную роль, так как актуализирует вопрос личностного поиска актера в создании специфических способов проявления тела, как процесса организации особого художественного текста. Кроме того, наблюдение за пластическими репрезентациями подводят зрителя нового времени к позиции творца, когда у него появляется возможность влиять на ход событий в перформансе.

**Ключевые слова:** репрезентация, пластический текст, перформативный театр, индивидуальная телесность.

A.V. Tsoy

T.K. Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts, Kazakhstan, Almaty  
e-mail: Fannyannya@mail.ru

### Representation of elastic language in the performative theater: the actor 's discourse

The concept of performative theater has recently become increasingly important in the research of cultural and social characters. Conventionally, modern stage performance is considered as a representation of reality, in which one of the fundamental ways of expression is a elastic language with a living presence and a real gesture. The body, physicality and elastic language of a drama theater performer participate in the creation and representation of elastic artistic texts.

The author studies the nature and role of the actor's individual physicality, its influence on the artistic context of the performance. The question of co-authorship of an actor and a director in the creation of artistic texts in a special elastic way is actualized. Through the prism of the intertextuality of the performance, the techniques of representation of the actor's elastic language are analyzed, where his personal and artistic intertwine together.

The issues of representation of elastic language in the structure of dramatic representation in the discourse of actor's existence are of great importance not only for cultural studies, but also for practical experiments in performative theater. A comparative analysis of the use of elastic language in the performances of the directors of the drama theater of the XX-XXI century helps to track the process of shifting the focus from the director to the actor as a thinker of allegories.

In the context of performative theater, the method of representation of elastic language plays an important role, since it actualizes the issue of the actor's personal search in creating specific ways of expressing the body as a process of organizing a special artistic text.

**Key words:** representation, elastic language, performative theater, individual physicality.

А.В. Цой

Т.К. Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы, Қазақстан, Алматы қ.  
e-mail: Fannyannya@mail.ru

### Пластикалық тілдің көрінісі спектакль театрында: актер дискурсы

Соңғы уақытта орындаушылық (перформативті) театр ұғымы мәдени және әлеуметтік сипаттағы зерттеулерде үнемі айтылып, үлкен маңызға ие болып келеді. Шартты түрде заманауи сахналық қойылым шындықтың көрінісі ретінде қарастырылады, онда ойды жеткізудің негізгі тәсілдерінің бірі – жанды әрі нақты пластикалық тіл арқылы жеткізу. Драма театр орындаушысының денесі, дене бітімі және пластикалық тілі пластикалық көркем мәтіндерді құруға және ұсынуға қатысады.

Автор актердің жеке дене бітімінің табиғаты мен рөлін, оның спектакльдің көркемдік контекстіне әсерін зерттейді. Көркем мәтіндерді ерекше пластикалық жолмен жасауда актер мен режиссердің бірлескен авторлығы мәселесі өзекті. Спектакльдің интертекстуалдылығы призма-сы арқылы актердің пластикалық тілінің техникалық бейнелеу әдістері талданады, мұнда оның жеке және көркемдік жағы бір-бірімен араласады.

Актерлік өмір дискурсындағы драмалық қойылымның пластикалық тілін бейнелеу мәселелері мәдени зерттеулер үшін ғана емес, сонымен қатар орындаушылық театрдағы практикалық тәжірибелер үшін де үлкен маңызға ие. XX-XXI ғасырдағы драма театр режиссерлерінің спектакльдерінде пластикалық тілдің қолданылуын салыстырмалы талдау фокустың режиссерден актерге аллегориялық ойшыл ретінде ауысу процесін бақылауға көмектеседі. Спектакльді талдау әдісі қазіргі заманғы орындаушылық (перформативті) театр режиссерлері қолданатын пластикалық тілді бейнелеудің тиімді әдістерін қарастыруға мүмкіндік береді.

Орындаушылық театр контекстінде пластикалық тілді бейнелеу әдісі маңызды рөл атқарады, өйткені ол арнайы көркем мәтінді ұйымдастыру процесі ретінде денені көрсетудің нақты тәсілдерін құруда актердің жеке ізденісін өзекті етеді. Сонымен қатар пластикалық көріністерді бақылау кезінде көрермен жаңа уақытқа тап келіп, тудырушының позициясы тарапынан спектакльдегі оқиғалардың барысына ықпал ету мүмкіндігіне ие болады.

**Түйін сөздер:** репрезентация, пластикалық мәтін, орындаушылық театр, дара дене бітім.

### Введение

Многообразие культурных паттернов современности и их влияние на развитие социокультурных процессов, протекающих в обществе, послужили толчком к активизации в изучении специфики культурного пространства. Посредством художественных образов и театральных художественных текстов, современный перформативный театр «повторяет, репродуцирует и берет на вооружение зоны, выпадающие из жизни в театральность», (Чухров 2020, 95) занимаясь не «имитацией психологических состояний для потехи публики, а преобразовывая человеческое сознание» (Фаликов 2020, 143). Драматический театр перформативного порядка стремится к разрушению художественной реальности и созданию социальной или отвлеченной игры. Он активно исследует напряжение между реальным проявлением тела и искусным, иначе ремесленным. При этом актер становится перформером,

репрезентирующим зрителю свое личное «я», сокращая до минимума критическую дистанцию между собой и своим амплуа. Пластическое искусство приобрело признаки доминанты в технике актера, как человека в первую очередь действующего, а не говорящего. «Цивилизация слова» заменена «царством визуальных образов», где пластический язык выступает как «составляющий элемент театра, в ипостаси формирующий культуру человека» (Зыков 2012, 270). Разворот в сторону пластического языка, как к особому визуально-художественному тексту, стал результатом поиска эффективных средств и способов выражения современного перформативного театра.

Пластическое решение всегда видит целью «непосредственно породить идеи» через согласованность внешнего и внутреннего действия, психического и физического, материального и вербального (Badiou, Toscano 2005, 72). При этом наибольшее напряжение достигается сна-

чала во внешней (визуальной) форме действия, а затем во внутреннем проявлении (ассоциативность, аллегоризм). Сочетание формы и содержания в структуре театральной пластики возводит выразительные физические действия в статус актуальных. Таким образом, репрезентация художественного текста через пластический язык способствует не просто воплощению образа, а созданию нечто совершенно нового и неповторимого, значения которого, существует только благодаря телесности актера.

В терминологии научного исследования перформативного театра определение «репрезентация» является одним из основных и часто употребляемых. С момента сближения таких культурных феноменов, как «театральность» и «перформативность» особое внимание уделяется воплощению тела и его материальности. В понимании немецкого литературоведа и театроведа М. Германа «репрезентация» – это, в первую очередь, «физическое сопresутствие актеров и зрителей, а также их *телесные* действия», а потом уже воссоздание некоего вымышленного мира и воплощение определенного замысла (Herrmann 1930, 62). Пластическое воплощение через телесное взаимодействие дает возможность актеру присутствовать, тем самым являя свое тело, свою телесность и свой пластический язык в реальном времени. У Э. Фишер-Лихте понятия «присутствие» отождествляется с понятием «репрезентация», указывая на их соотношение и воздействие, которое они оказывают на модус восприятия перформативного события (Фишер-Лихте 2021, 272). Отдельный интерес представляют собой способы репрезентации языка, которым разговаривает тело актера. Дискурс актера, как исполнителя пластических актов не менее важен в диалоге театральных текстов современного перформативного театра. Именно он во многом не только определяет неповторимость и оригинальность художественной формы спектакля, но и помогает зрителям получить опыт альтернативной жизни, обнаруживая сходства и различия в телесном проявлении.

### Материалы и методы

В современном сценическом представлении лабораторией образного мышления представляется не только слово, но и пластика актера. Она является одним из важнейших элементов многомерной семиотической системы театрального искусства. Культурно-исторический подход в

данной работе служит инструментом в понимании того, как пластическое начало, проникая в драматическое искусство, актуализировало понятие визуальности театральных текстов. Анализ творческих исканий и экспериментов деятелей театрального искусства (эпохи режиссерского театра и до наших дней) *новых форм*, тех самых, к которым призывал герой А. П. Чехова «Чайка» К. Треплев, помогает распознать причины, послужившие толчком к актуализации физических действий в организации художественного текста. Компаративистский способ изучения репрезентаций пластического языка необходим в определении дифференцированного отношения режиссеров к доминирующей функции пластики и актерского вмешательства. Рассмотренные в примерах работы режиссеров перформативного театра «Лебединая песня D744» Р. Кастеллуччи, «Синяя Борода» П. Бауш, «Гора Олимп», «Мои движения одиноки, как бездомные псы» и «Когда главный мужчина – это женщина» Я. Фабра, «Сонеты Шекспира» и «Смерть, разрушение и Детройт II» Р. Уилсона, «Семь Лун» В. Панкова и «Алиф» Т. Иммамутдинова помогают выявить определенные способы организации пластического языка для определения роли и места актерского со-творчества. С позиции семиотического анализа исследуемые репрезентации представляются в виде визуальных текстов, создаваемые знаками и символами актерской выразительности. В работе подчеркивается роль актера в формировании пластической выразительности художественных текстов, что, в свою очередь, заставляет присмотреться к значимости индивидуального проявления телесности.

### Обзор литературы

Перформативный театр стремится утвердить личное присутствие актера через его тело, которое является главным материалом для визуальных репрезентаций. Пластическое начало сценических репрезентаций способствует эффективности коммуникативного, аккумулятивного и когнитивного процессов. Мысль или идея посредством кодирующегося механизма языка в сценическом пространстве превращаются из сообщения в текст, который впоследствии, декодируется и содержание сообщения доносится до участника акта. (Григорьянц 2007). Способ кодировки таких мыслей представляет собой сложный процесс: от знака к системе знаков (языку), от языка к говорению или произноше-

нию (репрезентация), от воплощения к художественному тексту всего спектакля. Важность действенных, оперативных речевых актов подчеркивал Дж. Остин (2006). Ссылаясь на перформативную сторону произносимых слов, которые подразумевают уже действие, можно сказать, что пластический язык является обратным процессом, протекающим от действия к слову. Перформативный театр использует визуальную доминанту действенных слов, «смещая акцент с пьесы на тело актера», как переход в театре от зрелищности к эффектности (McKenzie 2002, 37). Движение, входящее в структуру пластического языка, по мнению Д. Фарах (2016), не только «усиливает, расширяет, подчеркивает и растворяет повествование», но является определением современного драматического представления, как события, основанного, прежде всего, на движении (Saleh, Farah 2014, 14). Р. Тэмпоу (2018) дополняет высказывание, отмечая, что «произнесенное слово, жест, звук, движение в пространстве, огни, макро-действия и микро-хореографии, сплетающие текстуру и способные охватить множество значений и сигналов, становятся значимыми» в современных спектаклях (Teatrău 2018, 203).

Способ репрезентации художественного события посредством пластического языка остается актуальным для исследователей театрального искусства. Это, к примеру, диссертации И. В. Яснец (2004), Е. В. Юшковой (2004), Э. Е. Манзарханова (2006), М. М. Ячменевой (2012), А. А. Лещинского (2012), А. В. Константиновой (2013). В них большое значение авторы уделяют формированию художественного образа через пластический язык в структуре драматического представления. Вопросам актуализации пластики в драматическом искусстве, семиотике сценического текста посвящены работы Т. А. Григорьянц (2007, 2015); культууроформирующая роль современного театра в зависимости от пластики и сценического движения проанализирована в статьях А. И. Зыкова (2012, 2018); сущность и способы презентации телесности в современном театре изучены в работе Е. А. Бережной (2017); изучением пластики и хореографии, как компонента действия в современном драматическом искусстве, занимается в своих исследованиях И. А. Пузырева (2018, 2019); А. Козонина (2021) рассматривает влияние современной хореографии на развитие перформатива.

Как и литературный текст, пластический язык может иметь существенную разницу в ин-

тонации произношения, в зависимости от подачи и нарративных прочтений самого актера, а также поставленных перед ним режиссерских задач. Ю. Барбой (2008) затрагивает тему актерского вмешательства в создании интертекстуальности спектакля и «пластической доминанты». Для него актер, прежде всего, это не только «материал для строительства формы, но всегда носитель собственного автономного, целого смысла» (Барбой 2008). Живое присутствие актера становится обширным полем исследования в работах Е. Гротовского (2012), который рассматривает «личную и сценическую технику актера как ядро театрального искусства», тем самым подчеркивая значение и роль актера в репрезентации театрального текста (Grotowski 2002, 15). С. Гусель (2015) изучает деятельность «производителя» театральных знаков (актера) и задается вопросом о том, можно ли рассматривать его деятельность, как «размышление в проекции «здесь и сейчас» (Husel, 89). Исследования, рассматривающие роль актера в формировании художественного образа при помощи пластического языка остается малоизученной областью в сравнительной характеристике исследуемых проблем современного театра.

## Результаты и обсуждение

Современное театральное событие черпает идеи своего существования из переплетения разнородных текстов и перформативных приемов, которые значительно расширяют объем понятия «театр», теряющего «отличие игры от жизни», приближая к «фантастическому реализму» на сцене (Барбой 2008, 57). Нехудожественная сторона сценического события раскрывается в научной сфере театроведения, семиологии, герменевтики и культурологии, рассматривающих спектакль как систему знаков, подчиненных единому замыслу. По мнению К. Аптона, современный театр относительно нов: «каждый раз, когда театр переделывал себя, он начинал с оглядки на то, что было раньше» и, учитывая прошлый опыт, занимался поиском новых форм (Upton 2012). В русле современного драматического искусства пересматриваются повторно и переосмысливаются классические тексты. Театральная адаптация направлена на усиление формы и предшествующих понятий, а также для придания им актуальности во времени. Возрождение интереса к человеческому телу, как к инструменту, порождающему визуально-художествен-

ные тексты в практике сценического искусства, началось еще на заре театрального искусства.

На протяжении всей истории постоянными и единственными возможностями для пластической выразительности у актеров являлись только танец и пантомима. Два уникальных пластических выразительных средства, присутствующие человеку чуть ли не с самого зарождения человечества на Земле. Они являются своеобразным способом передачи информации на тонком уровне, способом бессловесного общения и визуального восприятия чувств и мыслей. Существуют разнообразные древние культурные формы (праздники, священные ритуалы, обряды), которые не просто по традиции считаются пратанцевальными и предшествующими развитию пластики, но порождающими ее. С развитием культурных и исторических эпох отношение к телесности, пластике и танцу менялось в зависимости от временных событий и эстетических предпочтений. Танец и пластические акты у Л.Т. Дьяконовой соотносятся с понятиями «социокультурного message, как экспрессивного пластического акта самовыражения личности, как форму межкультурной коммуникации» (Дьяконова 2011, 155). Помимо этого пластические коннотации представляют собой совокупность визуальных символов, знаков и кодов, раскрывающихся в художественном повествовании, отличаются емкостью высказывания и, «упрощая сообщение, сокращают время и возможную перезагруженность текстом», и к тому же «становятся высокоинформативным инструментом Автора (режиссера и/или драматурга) сценического пространства» (Уразымбетов 2015, 60).

Отношение к актерской телесности и пластике в сфере театрального искусства не всегда было однозначным. Слово являлось венцом творчества, источником всех театральных задач – психологических и пластических. Например, у А. Антуана, представителя «театрального натурализма», актер являлся лишь частью массовой. Излишняя экспрессивность жестов, мимики, пантомимы и физических действий отвергалась режиссером «Свободного театра», призывая их «заглушать в себе привычное чувство театральной рампы» (Мусский 2008, 3). Пластический язык в контексте драматической структуры В.И. Немирович-Данченко не наделял особой значимостью, считая такие элементы *дополнительным* средством выразительности. При этом окончательную форму художественного образа, по его мнению, можно наблюдать тогда, когда

«вливаются в слово, безраздельно: и темпераментные переживания и пластика» (Немирович-Данченко 1989, 447). Английский постановщик Э. Г. Крэг, влюбленный в театр кукол, предлагал и вовсе изгнать актера, как «живую фигуру со сцены, которая запутывала нас, побуждая смешивать действительность с искусством, — живую фигуру, в которой были заметны слабость и трепет человеческой плоти» (Крэг 1988, 228).

Кризис художественных репрезентаций дал режиссерам возможность заниматься поиском нового направления в конце XX–начале XXI веков. Поэтому, опять же, возвращаясь к истокам, с новым взглядом и мнением, они стали обращаться к давно известным и существующим способам воплощения художественной реальности. Во главе драматического действия зрелищные элементы театра (жест, маска, интрига и движение), которые «предшествовали слову или даже замещали его», стали основополагающими (Шевченко 2008, 337). В актерском существовании на сцене любое движение рассматривалось как пластическое движение. Будь то взмах руки, поворот головы, даже самая обычная походка стала иметь вес пластической значимости. Связь природы и сценической пластичности отмечал в свое время Е. Б. Вахтангов: «прибой волн, качание ветки, бег лошади, смена дня и ночи, внезапный вихрь, покой горных пространств, бешеный прыжок водопада, тяжёлый шаг слона, уродство форм бегемота – всё это **пластично**: здесь нет конфуза, смущения, неловкой напряжённости, сухости» (Вахтангов 2011, 194). В эпоху режиссерского театра спектакль служил воплощением мира режиссерского воображения. В театре Ю.П. Любимова, который следовал принципам Вс.Э. Мейерхольда, актер был строго определенной составляющей спектакля, однако его пластические действия становились текстом, «точками сгущения смысла» и имели большое значение в динамике развития спектакля (Мальцева 2010, 10). В сценических представлениях Таганского театра «каждый элемент языка высказывался самостоятельно и в таком качестве участвовал в создании», так «внутренне драматичная» пластика становилась «самостоятельным содержательным элементом» (Мальцева 2010, 10). Создателем иносказаний или «мыслителем репрезентаций» в спектакле, по А. Бадью, выступал театральный режиссер, который «проводил очень сложное исследование отношений между текстом, актерским мастерством, пространством и публикой» (Badiou 2007, 40). Изменения в ие-

рархии творца спектакля поднимали вопросы об авторстве текстуальности драматических спектаклей. Авангардные решения в отрицании театральности институций и обладание знаниями о своем теле, помогли актеру акцентировать свою личную рефлексию к реальности. Например, Ю. М. Барбой характеризует актерское вмешательство, как «жизненный прообраз», где реальным создателем художественного смысла стал актер (Барбой 2008).

Движение драматического театра в сторону перформативности в XXI веке наделило актера возможностью вносить коррективы и даже менять художественный контекст. Актер использует свое тело, как материал для высказываний и репрезентаций пластических образов. Актер современности перестал быть просто инструментом в руках режиссера. Обладая телом, способным пластически выражать мысли, он стал полноправным художником, который может дополнять или даже создавать новые формы, смыслы и тексты своим физическим воплощением. К тому же расширилась зона актерского участия: художники различных видов искусств принимают участие в спектаклях и нередко являются центральными героями. Перформативный театр – это театр современного порядка, который не просто «впитывает в себя, присваивает, использует все другие виды искусства, будь то искусства «старые» или «новые», но и, компилируя ими, создает новые творения» (Зыков 2012, 267). Такой коллаборационный способ можно наблюдать в «Лебединой песне D744» (2019) Р. Кастеллуччи в сотрудничестве европейской оперной дивы К. Авемо с актрисой В. Древилл. Они разворачивают историю о небытии, высказываясь пением, пластическим существованием на сцене. Две женщины контрастируют друг с другом в процессе ухода со сцены: одна уходит кротко, другая бунтует. Обе они транслируют свою историю о любви, о тоске по несбывшимся мечтам и о пустоте. В часовом моноспектакле режиссера Я. Фабра и хореографа Э. Грувез «Когда главный мужчина – это женщина» с помощью танцевальных движений исследуется тема мужского и женского начал в человеке. Взаимодействие с маслом, льющегося из бутылок, подвешенных вниз горлышком, перформер Э. Грувез начинает раздеваться, символически освобождаясь от условностей. Постепенно ее движения становятся похожими на мерцание в текучей и густой массе. Теряя очертания, пластический текст, словно погружен в полупрозрачную суб-

станцию: неважным становится проявление женского и мужского. Танец способен нам помочь проследить за сложно устроенным диалогом между соматическим опытом и культурной репрезентацией – между телом и идентичностью (Albright 1997). В работе «Алиф» (2021) режиссер Т. Имамудинов выступает в соавторстве с исполнителем главной роли Н. Батулла, хореографом М. Нуриевым и композитором Э. Низамовым создавая историю, акцентирующую вопросы исчезновения букв татарской письменности. Перформер Н. Батулла разворачивает на сцене текучий визуально-уловимый язык тела, подобно каллиграфии, в его танце можно наблюдать как его образы и позы преобразовываются в знаки. Привлечение перформеров различных видов искусств помогает режиссерам проявить тела различных социальных ролей, обладающее иным, индивидуальным пластическим языком. Гармонично вписываясь в контекст спектакля, герои не просто мутируют в своих персонажах, а становятся их прямым воплощением. Растворяясь в образе, актер вызывает к своему истинному нутру, к природной пластике тела, к личной психофизике, к индивидуальному проявлению. Например, в театре Р. Кастеллуччи тело актера является главным носителем жизненного опыта, «самодовлеющим объектом, несущим автономную смысловую нагрузку благодаря своей уникальности» (Пхор 2019, 90). Можно наблюдать, как перформеры выносят личностное в сценическое пространство и таким образом, существуют, наличествуют и включаются в пластические акты со своими специфическими «изъянами». В «Юлий Цезарь» главный герой Марк Антоний с трахеостомой в горле, в «Страстях по Матфею» перформером выступает пожилой человек с протезом ноги. Очевидно, именно этот способ парципаторного искусства оказывает наибольшее влияние на развитие перформативного театра, представляя реальную жизнь и реальных людей.

Перформеры Я. Фабра всегда готовы идти до последнего. В его спектаклях наблюдается вызов режиссера обществу – своими провокациями, он заставляет задуматься человечество, обратить внимание на вещи, которые происходят в реальности. Тело, которое постоянно трансформируется, выходит за пределы физических и эмоциональных возможностей. Пластический язык тела способствует раскрытию физиологических особенностей, уязвимости, силы и слабости, что вкуче составляет телесно-духовную красоту. При этом, напряжение достигается за счет

испытания над телом, увечий и кровопусканием. Как в случае с работой «Мои движения одиноки, как бездомные псы» (2002), когда через достижения физической откровенности перформеров снимается психологическая броня, а с помощью пластического языка, выставляется напоказ сокровенное, являя бесстыдное, тем самым достигая обратного эффекта – впечатление *ранимости* тела.

Индивидуальный пластический язык подразумевает оригинальность почерка, стиля, манеры исполнения каждого актера. В этом смысле также имеет важность физическое строение тела актера, его походка, его жесты и мимика, его природная пластичность. Еще Е. Гротовский обратил внимание театра к его сущности, а именно к актеру. Он утверждал, что не только слово, произнесенное на сцене, но и «любое крошечное действие, совершаемое актером, все, что содержится в сценическом кадре, в пространственной и временной близости этого кадра, а также любая ссылка на кадр» является частью повествования (Grotowski 2002, 15). В «Сонетах Шекспира» (2009) Р. Уилсона каждая репрезентация пластического языка исполнителя строится из движений, танцевальных зарисовок, пантомимы и жестов. Кроме того, свето-режиссура представляет собой дополнительную возможность работы с силуэтами и формами. Телесные различия ярко проявляются на контрасте высвеченного заднего фона. Стоит отметить, что большое значение в репрезентации пластического языка играет специфическое физическое строение актеров: королева Елизавета (Ю. Хольц) с согнутой спиной – ступает решительно, гримасничает, отвергает стрелу любви. Образ самого Шекспира исполняла 85-летняя актриса И. Келлер. Ее появления в различных сценах сразу заметны, потому как силуэт женщины в возрасте, маленького роста выделяется на фоне остальных рослых, плывущих в сюрреалистичной картине сновидений фигур. Очевидно, режиссер выбирает персонажей, исходя из индивидуальности физического сложения актеров, и выстраивает его образ, обозначая определенным набором жестов, голосовых коннотаций и мимикой. Здесь стирается граница между персонажем, воплощаемым актером и им самим. С помощью пластического языка и его способов репрезентации он вступает в процесс создания вымышленного персонажа, сливаясь с ним и становясь им. Индивидуальное проявление каждого перформера с выверенным положением рук, корпуса, осанки и походки важны

в подчеркивании характеров героев. В «Горе Олимп» (2015) Я. Фабра физическая особенность тел исполнителей являет зрителю события «грандиозной утопии» бельгийского режиссера. Женоподобный Дионис, потрясывающий бедрами, актеры массовых сцен, в сценических самоистязаниях: бегают до изнеможения, танцуют отчаянно и достигают катарсиса.

В этом всем, фигура актера в конструировании визуальных драматических идиом становится в один ряд с режиссером и делает его со-участником творческого акта создания сценического события. В театральном коллоквиуме современности понятие «openness» (в пер. с англ. – открытость формы) подразумевает процесс перекрытия внутри одной категории. Точнее, речь идет об интертекстуальности драматического спектакля и совместном авторстве. Данный термин актуализирует вопрос возникновения текста и его окончания, переход от драматурга, как «высшего авторитета к понятию совместного авторства» (Farah 2016, 170). «Действенный элемент постепенно отделяется от субъекта творящего (режиссёра) и становится объектом, получив измерение и законное место в пространстве сцены» – таким способом литературный текст превращается в театральный. (Слесарь 2018, 111). Далее он воплощается непосредственно актером, задача которого состоит в том, чтобы донести до зрителя смысл и сверхидею постановщика. При современном взгляде на драматический спектакль, как на перформанс, который предполагает наличие «символической формы и живых тел, обеспечивающих способ конструирования смысла и утверждения индивидуальных и культурных ценностей», развитие интеллекта и культуры актера становится основополагающими факторами (McKenzie 2002, 31). При этом, актер должен быть способным представить через тело и голос множество знаков и символов: найти те способы репрезентации художественных образов и событий, которые наиболее доступно смогут транслировать мысль реципиенту. Сценические стратегии режиссера Р. Уилсона направлены на раскрытие индивидуального проявления перформеров в репрезентации пластических текстов. В работе над спектаклем «Смерть, разрушение и Детройт II» (1987), режиссер делает акцент на выразительности актрисы К. Остерлейн, указывая на «пронзительное и потрясающее впечатление», которое она производит только своим присутствием на сцене, даже когда она почти не двигается (Фи-

шер-Лихте 2021, 13, 157). Механические и многократные движения актеров Р. Уилсона «значительно более эффективно выявляют своеобразие физических данных перформера», его индивидуальную манеру, усиленные, благодаря специфичной свето-режиссуре (Фишер-Лихте 2021, 158). Подобными интерпретациями Р. Уилсон десемантизирует движения и деконструирует концепцию персонажа в пространстве перформативного театра.

Помимо структуры интертекстуальности в драматическом спектакле имеет важность процесс слипания актера и его амплу. Режиссерский подход в создании образа постановщик разделяет с исполнителем, иначе говоря, актер проецирует свою роль и обнаруживает ее через язык тела и через звук, идет дальше в хаос, организованный на бесчисленных слоях семантического смысла» (Театрѐи 2018, 196). Границы между персонажем и актером стерты в работе «Семь Лун» (2010) режиссера В. Панкова представителя направления *soundDrama*. Суфийская притча о славе и свободе власти, гордыни, которая способна все разрушить, находится на пересечении двух культур – Востока и Запада. В пластическом языке преобладают восточные мотивы, синтезируемые с европейским перформативным жестом. Сквозь полотно древних восточных музыкальных аспектов и пластических переплетений тел проглядывает тело современника, «подчеркивая собственное участие. Его нельзя отделить от жизни, культуры, общества, в котором он постоянно размышляет и исследует» (Noeth 2011, 250). Мы сталкиваемся с теми же проблемами социального характера и человеческими пороками из прошлого, актуальными остаются многие вопросы в отношении завышенных желаний и несбывшихся мечт. Б. Гафуров в роли Бахрама, одетый в классический строгий костюм, символично надевает тюрбан на голову, именуя себя Первым и Великим. Впоследствии, наблюдается разрушительная сила власти и гордыни, ревности и всепья, трансформирующейся в настоящую паранойю для героя Б. Гафурова. Он, в репризных движениях и перформативных жестах, заключенных в восточную орнаментику, репрезентирует пластическое иносказание тела: страдающего от пороков, предчувствующего разрушение и освобождающегося в смерти.

Принцип «эмоционального жеста взамен изобразительного» апеллирует к репрезентации личностного отношения актера к создаваемому образу (Мусский 2008, 30). П. Бауш, как пред-

ставитель перформативного театрального искусства, в частности танцтеатра, подбирала своих танцовщиков не за рост или красоту, она делала акцент на человека, его «личностный материал, вскрывающий глубинные пласты постановки» (Клименхага 2021, 66). Реакции и причуды каждого отдельного исполнителя, которые ярче всего проявляются в исполнении, в создании самих спектаклей, а не просто придают движению какую-то энергию, составляют основу всех работ немецкого хореографа. В спектакле «Синяя борода» (1977) Я. Минарик разыгрывает сцену из одноименной оперы, многократно включая запись на магнитофоне. У его ног под столом лежит, притаившись М. Альт – последняя жена человека Синей Бороды. Репризные пластические акты, состоящие из всего трех движений (скользящая вверх женская рука к щеке Герцога, его рука опускается на голову жены и резко бросает ее к своим ногам) являются не только самой зловещей темой спектакля, но и представляют собой пластический язык. В нем объединены «танцевальная и театральная энергии, чтобы подарить нам моменты, когда выходя за пределы видимого движения, мы проникаем в скрытую за ним необузданную эмоцию» (Клименхага 2021, 29). Здесь нарративность прочтения Я. Минарика и М. Альт продемонстрированы их личными воплощениями мучительных отношений, родством и отчаянием.

В наблюдении за пластическими действиями перформеров зрителям представляется возможность сопричастия. В «Горе Олимп» Я. Фабра собирание и поедание сырого мяса женщиной-собакой, неистово ревушей и рычащей от запаха крови, ее кувыркания, перевороты и выпадения на четвереньках вызывают то страх, то жалость или отвращение, но всегда имеет со-чувствование. На фоне ее отчаяния и зверства, мужская фигура глашатая, очевидно живая статуя одного из богов Олимпа, неспешно раскладывает белую простынь посередине сцены и кидает куски мяса на нее. Спокойствие его тела, походки, интонации голоса указывают на величественность его фигуры, возвышающейся над низменными пороками. Оперирова «интонациями, ассоциациями звуковых аспектов, музыкальностью языка», а также элементами движений и пластики, актер создает художественный образ, способный превратить «пол в море, стол в исповедальню, кусок железа в одушевленного партнера и т. д.» (Grotowski 2002, 21). Таким образом, рецепиенту приходится вовлекаться в совместную игру с



актером и верить в его выдуманные утопии и события, происходящие на сцене. В «Горе Олимп» Я. Фабра перформеры на протяжении 10 минут до изнеможения прыгают на скакалке из цепей, выкрикивая свое отношение к страху. При наблюдении за 9 перформерами, скачущими на сцене постепенно нарастает зрительское сочувствие: тело реципиента, словно пытается пережить опыт забитых мышц ног исполнителей, приходит чувство сбивчивости дыхания, тяжести рук. На 9 минуте раздаются аплодисменты зрителей, которые поддерживают перформеров в их настойчивой и непрекращающейся борьбе над болью. Реципиент нового времени не столько вовлекается в процесс перформанса, становится соучастником, сколько влияет на результат сценического эксперимента. К таким репрезентациям телесного присутствия подводят размышления Э. Фишер-Лихте, которая говорит о том, что персонаж создается в ходе перформативных актов, где индивидуальная физическая материальность и телесность представляются основными (Фишер-Лихте 2021, 157). Исследователь говорит о репрезентации пластического существования, как создании индивидуальности при столкновении со случайными художественными текстами. Перформер, как бы прорывается сквозь художественные задачи своим телом, пластикой, являя «эстетическое» (Е. Гротовский), «реальное» тело «особого гения». Возникающие знаки, преобразованные в язык, в репрезентативном процессе, считаются зрителем, предлагая создавать свои ориентированные трактовки. Игра между подсказками, зашифрованными в актерской пластике и реакциями зрителей, порождает перцептивный материал, выходящий за рамки ожидаемых реакций. Репрезентативный аспект пластического языка притягивает своей визуальностью и формирует новое мышление.

### Заключение

Современный театр – это культурная практика, позволяющая реципиенту погрузиться в другую реальность, в котором «неожиданные воспоминания начинают циркулировать и собираться вместе: смешиваться и сливаться, отскакивать и рикошетить друг от друга», порождая неопределенные новые связи и расширяя область воспринимаемого (Hilevaara 2012, 70). Пластический язык, транслируемый со сцены актерами, приковывает внимание и, внедренный в структуру спектакля, запоминается своим

акцентированным существованием. Репрезентация пластического языка предоставляет возможность усиливать повествование. Своими говорящими элементами пластика, параллельно со словом, без затраты временных аспектов, охватывает область ассоциативного, метафорического и символического. Таким способом, все движение сценического события устремлено на обновление и развитие в условиях современной культуры человека и потребностей общества. Анализ спектаклей режиссеров перформативного театра, рассмотренных в настоящей работе, помог в обозначении наиболее эффективных способов репрезентации пластического языка в современном драматическом искусстве:

1. Индивидуальность пластического существования
2. Специфические особенности строения тела
3. Тело современника
4. Коллаборационные процессы
5. Интертекстуальность
6. Принцип эмоционального жеста
7. Привлечение зрителя не только к сотворчеству, но и наделение его полномочиями самостоятельного влияния на дальнейшее развитие сценического события

Следование такого рода способам репрезентации пластического языка, необходимо в развитии перформативного театра в Казахстане. Казахское современное драматическое искусство обращается к практикам перформативного театра, становится лабораторией, где стираются границы между дисциплинами. Синтез «разноликих и разноприродных частей» в аспекте драматического представления притягивает разнообразием и многослойностью различных текстов и их отношениями (Барбой 2014, 247). Акты миграции от артефакта к событию в перформативных спектаклях можно наблюдать в работах режиссеров Ф. Молдагали, Д. Жумабаевой, Б. Абдуразакова, К. Пен, Я. Макарецовой и др. Однако база для подготовки перформеров не достаточно актуализирована в Казахстане. Если говорить о необходимости включиться в орбиту перформативного движения, то путь один: перенимать опыт европейского и российского театра и соединять его с казахстанским контекстом.

Репрезентация пластического языка в перформативном театре зависит напрямую от создателя такого иносказания. Движение и действие, как способ работы с пространством и временем более непосредственным образом, становится

ся фундаментальным инструментом в руках мыслителя пластических репрезентаций. Актер должен обладать хорошей техникой не только актерского слова, но и тела. Постоянно вмешиваясь в процесс создания, актер, таким способом, помогает вскрыть неисследованные темы телесных ощущений, проживая телом каждый раз новое, меняя и дополняя пластический язык визуальными символами. Развитие актерских тренингов на раскрытие и обострение индивидуальности, техники арт-терапии, познания и принятие своего индивидуального тела с его изъясними и спецификой, необходимо в современном образовании актера-перформера. Умение ставить эксперименты и быть открытым к опытам телесного характера, существование на сцене не в режиме отображения психологических качеств персонажа, а в состоянии *своего* человеческого покоя. По сути, именно участие в перформансах

помогает актеру перенимать опыт присутствия конкретного тела, раскрепощаться и убирать зажимы в теле, чтобы понимать: каково это ощущать свое тело, раскрывать его при помощи пластического языка, искать способы органичного существования на сцене. Эти задачи стоят теперь перед актером перформативного театра, активно использующего пластический язык, нацеленного на инициацию коммуникации со зрителем. Когда «рассеиваются смыслы» и установление истины становится постоянно ускользающим процессом для реципиента, тогда перформативный спектакль оценивается, как вступление во взаимоотношения с собственной жизнью, как попытка оказаться в зоне реального искусства» (Павленко 2019, 41). Такие дискурсивные векторные реалии составляют основу столь необходимо нового определения места пластического языка в контексте драматико-перформативных процессов.

#### Литература

- Барбой Ю. М. К теории театра. – СПб.: СПбГАТИ, 2008. – 238 с. – ISBN 978-5-88689-048-8.
- Барбой Ю. М. Спектакль как система и типы театральных систем // Ярославский педагогический вестник. 2014. – № 2. – С. 246-252.
- Вахтангов Е. Б. Документы и свидетельства. Т. 1 / Ред.-сост. В.В. Иванов. – М.: Индрик, 2011. – 520 с., ил. ISBN 978-5-91674-110-0.
- Григорьянц Т. А. Семиотика сценического текста // Вестн. Том. гос. ун-та. – 2007. – № 304. – С.66-69.
- Дьяконова Л. Т. Танец как феномен культуры // Общество. Среда. Развитие (ТerraHumana). – 2011. – № 3. – С. 155-158.
- Зыков А.И. К вопросу о культууроформирующей роли пластики в современном театре / А.И. Зыков // Вестник Тамбовского университета. Серия: Гуманитарные науки. – Тамбов: ТГУ, 2012. – Т. 112. – №8. – С. 266-271.
- Клименхага Р. Пина Бауш. Обнажение телесного присутствия / пер. с англ. В. Дубовицкая и С. Костин. – М.: ООО «Арт Гид», 2021. – 172 с. – ISBN 978-5-6043944-8-9.
- Крэг Э.Г. Воспоминания, статьи, письма / Сост. и ред. А.Г. Образцова и Ю.Г. Фридштейн, перев. с англ. В.В. Воронина, Г.Г. Алперс, В.Я. Виленкина, Ю.Г. Фридштейна, А. Д. Ципенюк. – М.: Искусство, 1988. – 399 с.
- Мальцева О. Н. Юрий Любимов. Режиссерский метод / Золотой фонд актерского мастерства. Актерский тренинг. – Аст, Прайм-еврознак, 2010. – 416 с. – ISBN 978-5-17-067080-2.
- Мусский И. А. 100 великих режиссеров / Биографии и мемуары. – М.: Вече, 2008. – 139 с. – ISBN 978-5-9533-3061-9.
- Немирович-Данченко В.И. Рождение театра / Ком. М. Н. Любомудрова. – М.: Правда, 1989. – 575 с.
- Павленко А. Лабораторная практика Бориса Юхананова // Фонд Михаила Прохорова. – М.: Театр, дек. 2019. – № 40. – С. 30–41. – ISSN 0131-6885.
- Пхор П. Поиски ритуала // Фонд Михаила Прохорова. – М.: Театр, дек. 2019. – № 40. – С. 84-93. – ISSN 0131-6885.
- Слесарь Е. А. Природа художественного в театральном искусстве // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2018. – № 44. – С. 108–112.
- Уразымбетов Д. Д. Семиотические коды сценических пространств // Вестник СПбГИК. – 2015. – №3 (24). – С. 56–60.
- Фаликов Б. Свержение режиссера // Фонд Михаила Прохорова. – М.: Театр, дек. 2020. – №43. – С. 141-146. – ISSN 0131-6885.
- Фишер-Лихте Э. Эстетика перформативности / пер. с нем. Н. Кандинской; под общ. Ред. Д. В. Трубочкина. – М.: Международное театральное агенство Play&Play. – Издательство «Канон+» РООИ «Реабилитация», 2021. – 384 с.– ISBN 978-5-88373-670-3.
- Чухров К. Демократические злоключения драматического театра // Фонд Михаила Прохорова. – М.: Театр, дек. 2020. – № 43. – С. 87–95. – ISSN 0131-6885.
- Шевченко Е. С. Символистская теория драмы и театральные концепции начала XX века: от мистерии – к балагану // Известия Самарского научного центра РАН, 2008. – № 6–2. – С. 333–340.
- Albright, Ann Cooper. *Choreographing difference: The body and Identity in Contemporary dance*. Hanover, NH: Wesleyan University Press, 1997, <https://sng1lib.org/book/1161522/5ca51f?dsource=recommend>.

- Badiou, Alain and Toscano Alberto. *Handbook of Inaesthetics*. Stanford: Stanford University Press, 2005.
- Badiou, Alain and Toscano Alberto. *The Century*. – Cambridge, UK: Polity Press, 2007.
- Farah, Dr. Dalia Saleh Abdel Wahab. “Theatricality and Contemporary Performance.” *Conference: South Valley University International Conference on Elastic Arts and Community Service – II Faculty of Fine Arts in Luxor* (February 16 – 18, 2016). [https://www.researchgate.net/publication/357367168\\_Theatricality\\_and\\_Contemporary\\_Performance](https://www.researchgate.net/publication/357367168_Theatricality_and_Contemporary_Performance).
- Grotowski, Jerzy. *Towards a Poor Theatre*. New York: Routledge, 2002.
- Herrmann, Max. *Das Theatralische Raumerlebnis*. – Berlin: Kongress für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft, 1930.
- Hilevaara, Katja. “Idle fancies, lucid dreams, startling memories: Remembering as a form of active spectatorship.” *How performance think* (Dec. 2012): 70–76.
- Husel, Stefanie. “Watching the(m) play.” *How performance think* (Dec. 2012): 87–98.
- Mckenzie, Jon. *Perform or Else: from discipline to performance*. Taylor & Francis e-Library, 2002.
- Noeth, Sandra. “Protocols of Encounter: On Dance Dramaturgy.” *Emerging bodies*, no. 21, (2011): 247–256.
- Teampău, Radu. “Theatre Performance in Postmodernism.” *Theatrical colloquia* (May 2018): 187–205. [https://www.researchgate.net/publication/325052763\\_Theatre\\_Performance\\_in\\_Postmodernism](https://www.researchgate.net/publication/325052763_Theatre_Performance_in_Postmodernism).
- Upton, Carey. “Theater has Changed.” *Creating the 21<sup>st</sup> Century* (September 23, 2012). <http://creatingthe21stcentury.blogspot.com/2012/09/youwalk-into-theatre.html>.

### References

- Albright, Ann Cooper. *Choreographing difference: The body and Identity in Contemporary dance*. Hanover, NH: Wesleyan University Press, 1997. <https://sng1lib.org/book/1161522/5ca51f?dsource=recommend>.
- Badiou, Alain and Toscano Alberto. *Handbook of Inaesthetics*. Stanford: Stanford University Press, 2005.
- Badiou, Alain and Toscano Alberto. *The Century*. Cambridge, UK: Polity Press, 2007.
- Barboj Ju. M. (2008) K teorii teatra [To the theory of theatre]. – SPb.: SPbGATI. – 238 p. – ISBN 978-5-88689-048-8.
- Barboj Ju. M. (2014) Spektakl’ kak sistema i tipy teatral’nyh sistem [Performance as a system and types of theatrical systems]. // Yaroslavl Pedagogical Bulletin. – № 2. – P. 246–252.
- Chuhrov K. Demokraticheskie zlokljuchenija dramaticeskogo teatra [Democratic misadventures of the Drama Theater]. // Mikhail Prokhorov Foundation / Moscow: Theater, Dec 2020. – № 43. – P. 87–95. – ISSN 0131-6885.
- D’jakonova L. T. (2011) Tanec kak fenomen kul’tury [Dance as a cultural phenomenon]. // Society. Wednesday. Development (Terra Humana). – № 3. – P. 155–158.
- Farah, Dr. Dalia Saleh Abdel Wahab. “Theatricality and Contemporary Performance.” *Conference: South Valley University International Conference on Elastic Arts and Community Service – II Faculty of Fine Arts in Luxor* (February 16 – 18, 2016). [https://www.researchgate.net/publication/357367168\\_Theatricality\\_and\\_Contemporary\\_Performance](https://www.researchgate.net/publication/357367168_Theatricality_and_Contemporary_Performance).
- Falikov B. Sverzhenie rezhissera [The overthrow of the director]. // Mikhail Prokhorov Foundation / Moscow: Theater, Dec. 2020. – № 43. – P. 141–146. – ISSN 0131-6885.
- Fisher-Lihte Je. Jestetika performativnosti [Aesthetics of performativity]. / Translated from German by N. Kandinskaya; under the general Editorship of D. V. Trubochkin. – M.: International Theatrical Agency Play&Play. – Publishing house “Canon +” ROOI “Rehabilitation”, 2021. – 384 p. – ISBN 978-5-88373-670-3.
- Grigor’janc T. A. (2007) Semiotika scenicheskogo teksta [Semiotics of stage text]. // Bulletin. Tomsk state univ. – № 304. – P. 66–69.
- Grotowski, Jerzy. *Towards a Poor Theatre*. New York: Routledge, 2002.
- Herrmann, Max. *Das Theatralische Raumerlebnis*. Berlin: Kongress für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft, 1930.
- Hilevaara, Katja. “Idle fancies, lucid dreams, startling memories: Remembering as a form of active spectatorship.” *How performance think* (dec. 2012): 70–76.
- Husel, Stefanie. “Watching the(m) play.” *How performance think* (dec. 2012): 87–98.
- Klimenhaga R. (2021) Pina Bausch. Obnazhenie telesnogo prisutstvija [Pina Bausch. Exposure of the bodily presence] // trans. From eng. V. Dubovickaja i S. Kostin / M.: OOO «Art Gid». – 172 p. – ISBN 978-5-6043944-8-9.
- Krjeg Je. G. (1988) Vospominanija, stat’i, pis’ma [Memoirs, articles, letters] / Compiled by A. G. Obratsova and Yu. G. Friedstein, transl. from the English V. V. Voronin, G. G. Alpers, V. Ya Vilenkin, Yu. G. Friedstein, A.D. Tsipenyuk. – Moscow: Iskustvo, 1988 – 399 p.
- Zykov A. I. (2012) K voprosu o kul’turoformirujushhej roli plastiki v sovremennom teatre [On the question of the culture-forming role of plastics in the modern theater]. / Bulletin of the Tambov University. Series: Humanities. – Tambov: TGU. – T. 112. – № 8. – Pp. 266–271.
- Mal’ceva O. N. Jurij Ljubimov. Rezhisserskij metod [Yuri Lyubimov. Director’s method] / Golden Fund of acting. Acting training. – Ast, Prime-Euro sign, 2010. – 416 p. – ISBN 978-5-17-067080-2.
- Musskij I. A. 100 velikih rezhisserov [100 Great Directors]. / Biographies and Memoirs. – M.: Veche, 2008. – 139 p. – ISBN 978-5-9533-3061-9.
- Nemirovich-Danchenko V. I. Rozhdenie teatra [The birth of the theater]. / Edited by M. N. Lyubomudrova. – M.: Truth, 1989. – 575 p.
- Noeth, Sandra. “Protocols of Encounter: On Dance Dramaturgy.” *Emerging bodies*, no. 21, (2011): 247–256.

Mckenzie, Jon. Perform or Else: from discipline to performance. Taylor & Francis e-Library, 2002.

Pavlenko A. Laboratornaja praktika Borisa Juhananova [Boris Yukhananov's laboratory practice]. // Mikhail Prokhorov Foundation / M.: Theatre, Dec. 2019.– № 40. – Pp. 30-41.– ISSN 0131-6885.

Phor P. Poiski ritual [The search for a ritual]. // Mikhail Prokhorov Foundation / M.: Theatre, Dec. 2019.– № 40. – P. 84–93.– ISSN 0131-6885.

Shevchenko E. S. Simvolistskaja teorija dramy i teatral'nye koncepcii nachala XX veka: ot misterii – k balaganu [Symbolist Theory of Drama and Theatrical Concepts of the Early twentieth Century: from Mystery to Farce]. // Proceedings of the Samara Scientific Center of the Russian Academy of Sciences, 2008. – № 6–2. – P. 333–340.

Slesar' E. A. Priroda hudozhestvennogo v teatral'nom iskusstve [The nature of the artistic in theatrical art] // Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts, 2018. – № 44. – P. 108–112.

Teampău, Radu. "Theatre Performance in Postmodernism." Theatrical colloquia (May 2018): 187-205. [https://www.researchgate.net/publication/325052763\\_Theatre\\_Performance\\_in\\_Postmodernism](https://www.researchgate.net/publication/325052763_Theatre_Performance_in_Postmodernism).

Upton, Carey. "Theater has Changed." Creating the 21st Century (September 23, 2012). <http://creatingthe21stcentury.blogspot.com/2012/09/youwalk-into-theatre.html>.

Urazymbetov D. D. Semioticheskie kody scenicheskikh prostranstv [Semiotic codes of scenic spaces]. // Vestnik SPbSCI, 2015. – № 3 (24). – Pp. 56-60.

Vahtangov E. B. (2011) Dokumenty i svidetel'stva [documents and certificates] T. 1 / Compiled by. V.V. Ivanov. — M.: Indrik. — 520 p., im. ISBN 978-5-91674-110-0.