Государственное бюджетное профессиональное образовательное учреждение

Иркутский областной колледж культуры

Серия «Театральное творчество»

Самостоятельная работа студентов для МДК 01.01. Мастерство режиссёра (Режиссура)

Семиотика телесной изобразительности

Методические рекомендации по постановке пластического спектакля

Иркутск, 2020

УДК

ББК 85.345

Рассмотрено на заседании ПЦК театральных дисциплин

Протокол № 10 от 10 июня 2020 г.

Председатель Сорокина Н.А.

Составитель: Сорокина Наталья Алексеевна, преподаватель ГБПОУ ИОКК

Додарчук Светлана Алексеевна, 3 курса очной формы обучения специальность 51.02.01 Народное художественное творчество (по виду) Театральное творчество ГБПОУ ИОКК

Рецензент: Кирюнин Валерий Дмитриевич, заслуженный работник культуры РФ, преподаватель высшей категории Областного государственное профессиональное образовательное бюджетного учреждения «Иркутское театральное училище»,

Семиотика телесной изобразительности : Методические рекомендации по постановке пластического спектакля /сост. Сорокина Н.А., Додарчук С.А.; ГБПОУ ИОКК. - Иркутск, 2020. - 30 с. - (Театральное творчество).

В методические рекомендации вошли теоретические аспекты для организации самостоятельной работы студентов по теме: «Семиотика телесной изобразительности», теоретический материал ориентирован на практическое применение постановки пластического спектакля.

Методические рекомендации предназначены для студентов очной и формы обучения, изучающих дисциплины художественно-творческой деятельности, слушателям курсов повышения квалификации, преподавателям.

Содержание

Введение……...5

1. Семиотика телесной изобразительности…….6
2. Применение семиотики телесной изобразительности в создании образа в пластической драме……..……...14

Список использованных источников……...26

Краткий терминологический словарь по возрастной психологии……....28

Наглядный материал……...……..30

Введение

Изучение семиотики телесной изобразительности позволяет получить представление об особенностях принципах работы с пластикой тела исполнителя на разных репетиционных этапах. Данная методическая разработка позволит ознакомиться с основами теоретическими аспектами семиотики телесной изобразительности и закрепить полученные теоретические знания в реализации самостоятельной работы и решении практических задач при постановке пластического спектакля.

Для изучения дисциплины реализуются все основные методы и принципы обучения, поэтому студент должен не только теоретически изучить тему, но и уметь использовать полученные знания при выполнении практических задач.

Цель методической разработки: формирование комплексного обеспечения дисциплины «Режиссура» через организацию самостоятельной работы студентов.

В данной разработке реализуются следующие задачи для изучения и закрепления дисциплины:

- рассмотреть понятие семиотика телесной изобразительности;
- ознакомить с применением семиотики телесной изобразительности в создании образа

Данная разработка сопровождается списком использованных источников и наглядным материалом спектакля Гедрюса Мацкявичюса «Звезда и смерть Хоакина Мурьеты» по мотивам драматической кантаты Пабло Неруды.

1. Семиотика телесной изобразительности

С целью формирования аналитического способа мышления, исследуется новый способ воплощения творческих замыслов при создании театрального действия. Семиотика в этом плане выступает как «языковой мостик», объединяющий режиссёра и зрителя средствами знакового общения. В процессе общения люди используют не только естественный язык, но и разные другие знаковые (семиотические) коды [10]. Помимо языковых средств, важную роль в коммуникации играет просодия - все, что связано с интонацией, ударением, темпом, громкостью и другими аспектами, не связанными с фонемами. Также коммуникационную информацию передают визуальные сигналы: жесты, движения рук, головы, поза, направление взгляда, мимика, дистанция между собеседниками и прикосновения - все, что иногда называют языком тела (рис.1).

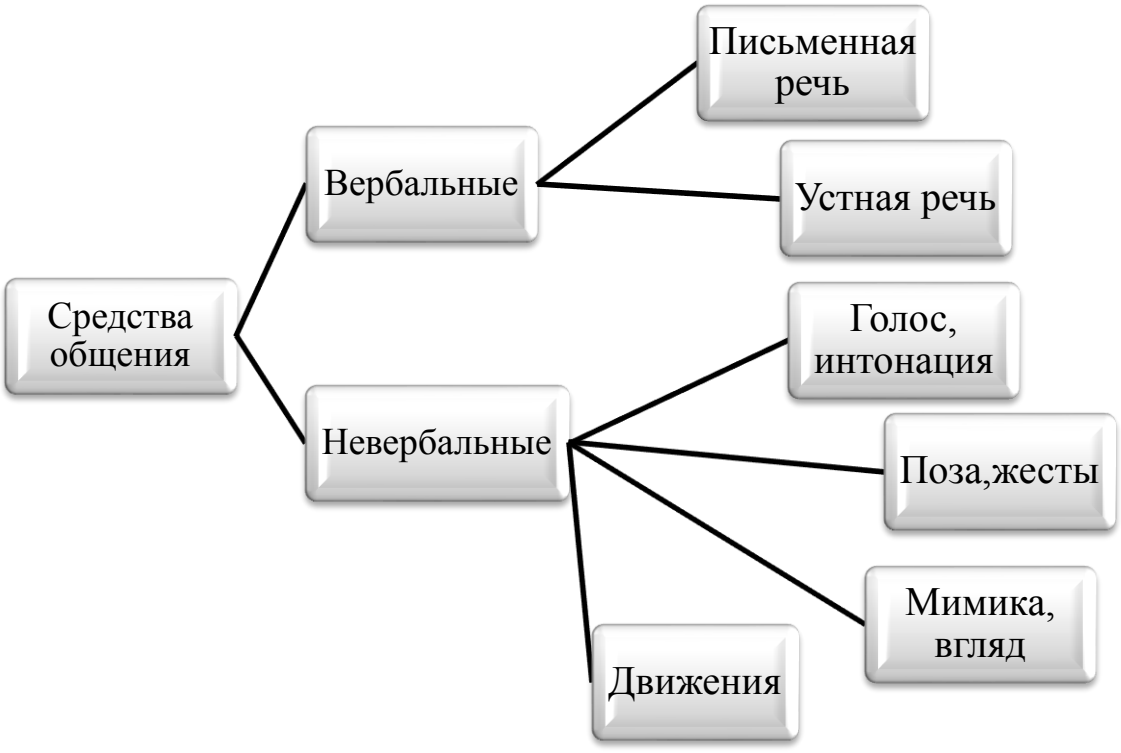

Рис. 1

Если человек делает комплимент с «кислым» выражением лица, то очевиден конфликт между вербальной и невербальной составляющими, и оценить, что из этого важнее, бывает очень сложно [7].

Театральная семиология - это метод-анализ театрального представления или текста, вскрывающий исключительно их формальную структуру [17]. Семиотикой выдвинута идея многочисленных кодов. С их помощью в тексте сценического пространства можно обнаружить значимые элементы (рис.2). К примеру, в любом театрализованном представлении или спектакле артисты представляют какие-либо образы, которые содержат множество означающих элементов, ведущих к означаемым планам. Все содержит смысл - как на артисте сидит костюм, как он пользуется сценическими аксессуарами, какова его пластическая жизнь, интонация голоса, что меняется в артисте при его взаимодействии с другими артистами или декорацией [18].

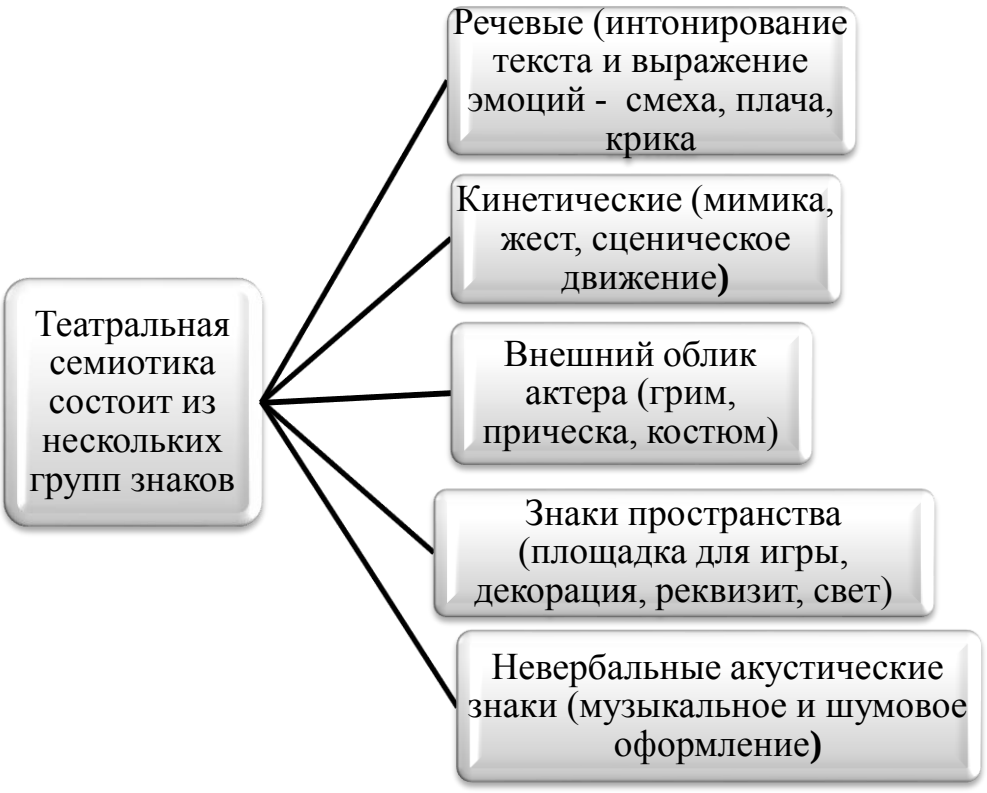

Рис. 2

Пластика тела и зрительно-пластическая выразительность связаны между собой разными невербальными семиотическими кодами, главным из которых

является язык взгляда и последующая из него пластическая выразительность тела [5].

Говоря о сущности понятия пластическая выразительность, стоит начать с самого определения пластики. Пластика - искусство ритмических движений тела, гармоничность, плавность движений и жестов [1]. Жесты, позы, взгляды, молчание определяют истину взаимоотношения людей. Слова ещё не всё говорят. Значит - нужен рисунок движений на сцене. Слова для слуха, пластика для глаз. Значение пластики в театре неоценимо. Но пластика является лишь средством выразительности актера, подчинённому зерну роли, спектакля, сверхзадаче, и, разумеется, сценическому действию.

В основе осуществления любого спектакля лежит принцип единства формы и содержания. Форма служит конкретизацией содержания, содержание вызывает к существованию форму. И как доказывает педагогическая практика, если мы хотим, чтобы форма в актёрском творчестве рождалась интуитивно, необходима предварительная верная настроенность аппарата воплощения артиста, учащегося (рис.3). Актёр должен владеть техникой разнообразных сценических двигательных навыков и умений [6].

Рис. 3

Необходимо отметить большое значение в творчестве актёра гармонического единства движения и речи. Драматург не описывает движений актёров, не строит мизансцен, не определяет темпо - ритм спектакля. Режиссёр и актер являются

соавторами драматурга и «дописывают» пьесу мизансценой, движением, ритмом. Очень важно, чтобы пластическая сторона спектакля и роли дополняла и органично сливалась со словесным действием, с замыслом драматурга.

Большое значение в работе актёра и режиссёра имеют чувства меры и художественный вкус. Никакая настоящая драка не может выглядеть эстетично. Однако изображение её на сцене должно отвечать требованиям эстетики (рис.4).

Рис. 4

Актёру недостаточно одного лишь слова для всестороннего раскрытия роли (таблица 1).

Таблица 1

Актер, не владеющий своим телом	Актёр, владеющий своим телом
1. Боится движений. 2. Выбирает статичные положения. 3. Лишая своё тело выразительности, он значительно обедняет создаваемый образ.	1. Достигает яркости движений, жестов. 2. У него шире простор творческой фантазии, так как в его сознании возникает образ, наделённый индивидуальными пластическими качествами.

	3. Ему чужда бесформенность.

Движением и тренажем с актёрами занимались К.С. Станиславский, В.Э. Мейерхольд, М.А. Чехов и др. крупнейшие режиссёры, которые давали своим ученикам творческие задания, способствовали развитию их воображения. В своей педагогической экспериментальной работе они находили необходимый творческий «манок», который вдохновлял актёра и помогал ему в искусстве перевоплощения.

Учитывая поразительную важность данного аспекта актёрской профессии, над проблемами пластики работали многие выдающиеся театральные деятели на протяжении всей истории театра (рис.5). Для решения этих проблем стоит обратиться к специализированной театральной литературе известных режиссёров, педагогов. Для решения этих проблем стоит обратиться к специализированной театральной литературе известных режиссёров, педагогов.

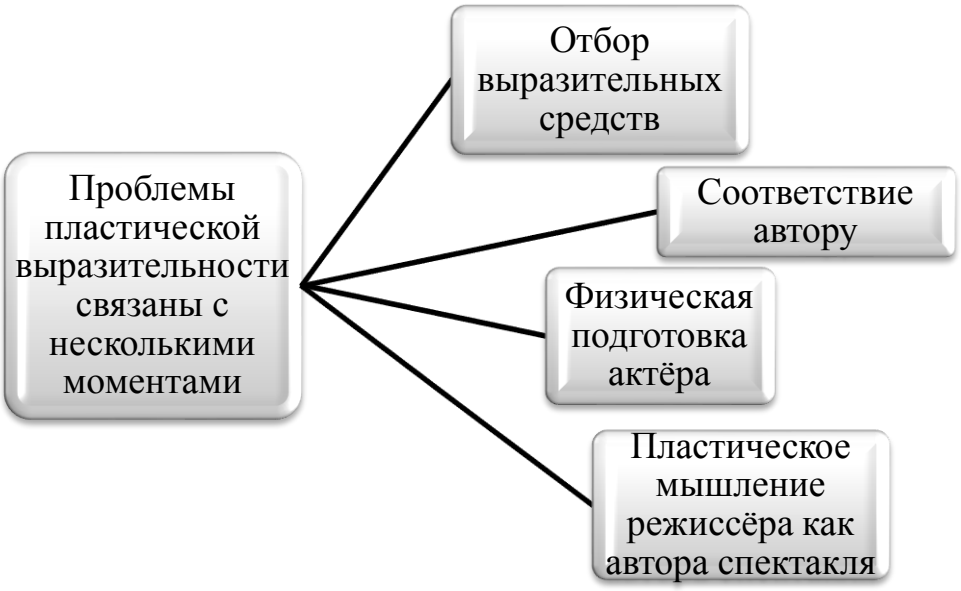

Рис. 5

Театральные деятели, которые работали над пластической выразительностью и их вклад в историю театра:

К. С. Станиславский. Главной целью своего творчества Станиславский считал перенос жизни человеческого духа на сцену. Для этого необходима непрерывность происходящего. Движение на сцене начинается, развивается, и логично завершается. Помимо непрерывности движения актёра должны оправдываться полной верой в

предлагаемые обстоятельства пьесы и роли. Подлинное движение, основанное на вере, породит за собой и верное внутреннее самочувствие. То есть совершиться переход от внешнего к внутреннему [19].

Разработанный Станиславским метод физических действий, обосновывает данный постулат. Делая упор на принцип органической целостности человеческой личности, Станиславский признавал единство психического и физического в человеке.

Движение само по себе - акт механический, и сводится он к сокращению определённых групп мышц. И совсем другое дело - физическое действие. Оно непременно имеет психическую сторону, ибо в процессе его выполнения сами собой втягиваются, вовлекаются и воля, и мысль, и фантазия, и вымыслы воображения, а в конце концов и чувство.

В.Э. Мейерхольд. Мейерхольд сформулировал основные правила выразительного движения на сцене. В противоположность К.С. Станиславскому, Мейерхольд призывал отказаться от правдоподобия и натурализма, отказаться в пользу гротеска, преувеличенности каждого жеста и позы, особого ритма, благодаря которому сценическое действие выглядело бы как цепочка утрированных пластических фраз [11].

Метод биомеханики, который разработал Мейерхольд, - это система актерских тренингов, позволяющих актеру естественно и точно управлять механизмами движений тела и циркуляцией энергии.

Разработал законы пластической композиции:

1) Закон контраста.

2) Закон зависимости эмоций от тела.

3) Закон тела как единой системы.

М.А. Чехов. М.А.Чехов отчасти опирался на находки и приёмы, описанные его учителем, К. С. Станиславским. Но во многом Чехов пошел дальше

Станиславского. Он ввел в обиход театральной практики и педагогики понятие «психологического жеста».

Невидимый психологический жест он может сделать видимо, физически. Можно соединить жест с определенной окраской и пользоваться им для пробуждения чувств и воли. Жест, имеющий общий характер, глубже проникает в вашу душу и воздействует на неё с большей силой, чем жест частный, натуралистический. ПЖ уходит в подсознание и оттуда «следит» за вашей игрой. Найти ПЖ всей роли - значит, в сущности, найти роль [20].

Психологический жест - это подготовительный приём, рабочая стадия в поиске ключика к роли. Его надлежит использовать только на репетиции и ни в коем случае не на сцене.

2. Применение семиотики телесной изобразительности в создании образа

Пластический образ - это «материализованная» зримая часть, правильнее будет сказать - составляющая художественного образа сценической интерпретации литературного материала. Пластический образ роли - это совокупность всех его внешних характеристик: от «тела» роли, костюма, до пластической партитуры, в которой реализуется действие пьесы. Пластический образ по сути является пластическим эквивалентом художественного образа, но в одном случае мы говорим о пластическом эквиваленте художественного образа спектакля, а в другом - о пластическом эквиваленте художественного образа роли. Но и в том, и в другом случае пластический образ имеет знаковый характер [16].

Если попытаться проанализировать структуру пластического образа, к примеру, в театральном искусстве, то выделяются следующие компоненты (рис.6):

Рис.6

Причем самой динамичной и «заряженной» авторской идеей, самой пластичной в «ткани» спектакля и самой действенной является первая составляющая - телесно-пластические партитуры исполнителей, или невербализованная сторона актерской деятельности. Так, телесно-пластическая партитура исполнителя составляет содержание пластического эквивалента художественного образа роли.

В любительском театральном коллективе телесно-пластический образ персонажа, естественно, неотрывно связан с его речевыми характеристиками, то есть с его речевым образом. «Образ тела» героя или, как говорил К. С. Станиславский, «тело роли» и его голосо-речевые особенности, взаимно дополняя друг друга, создают правдоподобный оригинальный сценический образ.

В настоящее время существует огромное количество различных направлений в театральном искусстве, которые по-разному обращаются к использованию телесного и естественного языков (рис.7).

Рис. 7

В пластическом театральном искусстве художественный образ спектакля - образ визуальный [7]. Материалом для его создания, инструментом, при помощи которого он созидается, и конечным результатом в виде сценического художественного образа - является тело исполнителя. В этой ситуации используются все возможности телесности человека - от физических до способности «говорения» телом. Телесность наполняется смыслом и, при полном отсутствии слова, создаются яркие визуальные сценические образы [3].

Очень часто пластические спектакли имеют основой литературное произведение, обладающее художественным образом. Художественный образ литературного произведения вступает в определенные отношения с образом пластическим, воплощенным в сценическом варианте произведения.

Современные исследователи и теоретики театра считают, что драматургия и сценический вариант пьесы представляют собой два автономно существующих произведения. Тем не менее, если пластический спектакль ставится по мотивам литературного материала, между ними должна быть определенная связь. Формы отношений, связывающих два художественных образа, могут носить самый

разнообразный характер. Одно остается неизменным в этом процессе: мы имеем дело не с «переводом» литературного языка на язык тела, а с поиском пластического эквивалента художественному образу литературного произведения. Пластический эквивалент в этом случае должен пониматься как переданный в другой природе (в природе телесного языка) сюжет литературного произведения [8].

Так, и пластический образ, и литературный, прежде всего, имеют художественную природу, которая реализуется в разном материале: для литературного художественного образа это естественный язык (его письменный вариант), а для телесно-пластического образа - тело исполнителя и его пластические способности. Несмотря на разную природу, в реализации и тот, и другой имеют одну схему рождения и существования, обладают во многом сходной внутренней структурой, ибо они принадлежат одной и той же знаковой природе.

В самой природе воплощения сюжета, а главное, в переводе идейного содержания на язык другого вида искусства, по нашему мнению, лежит процесс, находящийся внутри самого семиозиса [12]. Внутри формирования нового знака область означаемого остается в общих чертах без изменений, но материализация его происходит в другой природе. То есть «опредмечивается» означающее в знаках другого языка. Таким образом, происходит не то чтобы поиск знаков в другой языковой природе, а точнее и правильнее будет сказать, поиск означаемых в языке другого вида искусства. Вероятно, на этом уровне существует и проявляется связь литературного произведения и его сценического варианта. Художественный образ в театральном искусстве всегда имеет свой пластический эквивалент, то есть образ пластический; художественный образ и его пластический эквивалент всегда находятся в определенном соотношении.

Рассматривая подробно природу эквивалентности телесно-пластического образа и образа художественного, невозможно обойти вопрос, касающийся механизма «перевода» художественного литературного художественного образа в образ телесно-пластический, то есть перевода одного знака в знак другой, то есть другой природы. Это явление относится уже к области семиозиса в семиосфере культуры [9].

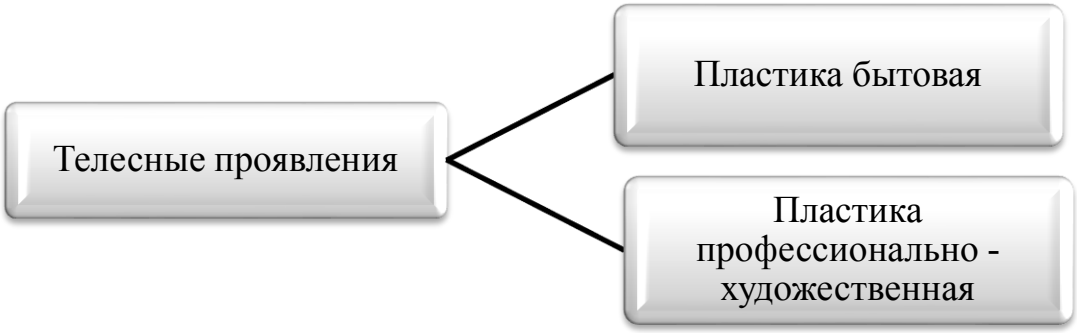

Рис. 8

Телесные проявления сопровождают человека всю жизнь (рис.8). Как мы уже отметили, язык тела - это не только язык инстинктов, это еще очень тонкое по своей организации средство передачи информации, органичный способ общения, представляющий собой часть коммуникативного акта. Исследователи телесных художественных проявлений считают, что язык тела есть «первооснова всех существующих в природе и культуре языков». Обладая своеобразной памятью на уровне эмоций и ощущений, телесность представляет собой «комплекс», состоящий из различного рода трансформаций - истории «обретения и потери внешних форм выражения».

Открываются новые возможности в невербальном существовании на сцене. В связи с обнаружением новых ресурсов телесного художественного языка появляются новые возможности и в режиссуре, что выражается в появлении новых форм презентации художественного образа. При этом меняется место тела в конструкции спектакля, идет активный поиск новых телесных форм коммуникативного акта, которые представляли бы собой полные аналоги речевым высказываниям, а самое главное, появляется возможность в использовании возникающих отношений и форм связей между словом и жестом [2].

Если рассматривать художественную пластику как один из вариантов телесных проявлений, становится понятным, отчего тело актера, правильнее было

бы сказать, актер, является уникальным и, по сути, главным средством выражения смысла спектакля, то есть материалом и орудием в организации и воплощении художественного образа сценического произведения. «Телесность» сценической композиции, которая создает и презентует форму спектакля, есть единственный способ передачи смысла сценической постановки. Режиссер играет роль «организатора» и «сочинителя» фрагмента жизни, представленного спектаклем. Талант режиссера, таким образом, проявляется не только в определении смысла будущей работы, то есть в определении содержания художественного образа, а, в большей степени, в поиске выразительных средств, способных без искажения донести идею автора сценического варианта пьесы. Другими словами, режиссерская работа включает в себя основным профессиональным компонентом умение создавать точный пластический эквивалент содержания художественного образа.

Подход к телесной реализации мыслей и чувств человека как к тексту очень интересен и важен в практике театра. Если телесные проявления можно интерпретировать как текст, который считывается при условии знания языка тела, то, вероятно, владея этим языком в должной мере, возможно «составление» подобных текстов. В жизни такие тексты специально не заготавливаются и представляют собой «импровизацию». Такой «импровизационный», непредвиденный характер «жизненных текстов» значительным образом осложняет их фиксацию, описание и анализ [15].

Если рассматривать сценическую «телесность» как своеобразный текст, то становится очевидным еще один важный момент - совмещение текста драматургического литературного произведения с пластическим текстом спектакля. Необходимо заметить, что «совпадение», естественно, не означает иллюстрацию литературного материала. Можно предположить, что литературный текст в этой ситуации говорит в большей степени о значении происходящего, в то время как смысл выражается текстом телесным. Эти два компонента, переплетаясь и взаимодействуя, «организуют» содержание сценического текста спектакля и его художественного образа [13].

Текст сценического действия можно анализировать в разных аспектах, пользуясь различными методами. Один из методов, применяемых для анализа сценического произведения, - театральная семиология, представляющая собой «метод анализа текста и/ или представления, вскрывающий их формальную структуру, рассматривающий динамику развития и становления процесса формирования знаков, происходящего при участии создателей спектакля и публики» [17]. Таким образом, по мнению французского исследователя театра Патриса Пави, семиология анализирует способ получения смысла «в течение всего театрального процесса, который начинается с режиссерского прочтения драматического текста и заканчивается зрительской интерпретацией спектакля» (рис.9).

Рис. 9

Исследователь, посвятивший свои труды проблемам семиотики, театральной в том числе, Р. Барт, высказал мысль о том, что театр - представляет собой своеобразное «кибернетическое устройство», способное «высылать в ваш адрес одновременно несколько... различающихся по ритмической структуре сообщений». Соответственно зрители воспринимают эти сообщения по многим коммуникативным каналам: мизансцена, пластические характеристики персонажей и их пластические партитуры, костюмы, музыкальное и сценографическое оформление, литературный текст и др. Барт пытался применить, по мнению П.

Пави, филологический подход к исследованию театрального знака, то есть свести «то или иное означающее к соответствующему означаемому», таким образом, анализировать театральный знак с позиций коммуникативной семиологии.

Анализируя феномен телесно-пластической культуры, первое, с чем мы сталкиваемся, - это во многом определяющее положение, именуемое «внешний образ» (рис.10). Это - физическая представленность человека или то, что видит «другой».

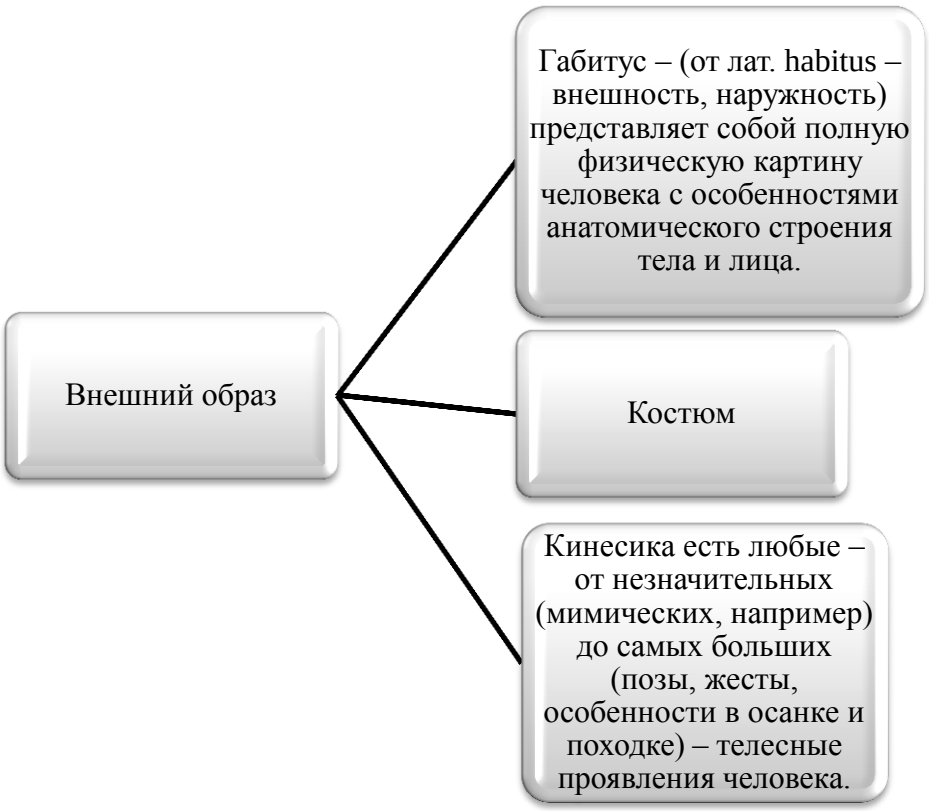

Рис. 10

1. Габитус. Объективно данной частью нашего внешнего образа, нашей пластической культуры является габитус - тело человека со всеми физическими и физиологическими особенностями данными человеку от природы.

Габитус, его особенности и неповторимость интересны еще и как знаки; в коммуникативном акте они выполняют семиотическую функцию. Огромный объем информации, получаемой от габитуса, как от визуально-воспринимаемой системы, невозможно полностью перевести в слова. Точнее, переводу на язык

вербализованной речи может быть подвергнута лишь незначительная часть информации, идущей по визуальному каналу от этой системы [4].

Знаки, представляющие габитус, появляются и «живут» непроизвольно, они никак не связаны с желанием или нежеланием человека. Но в процессе жизни происходит их осознание и в дальнейшем человек пользуется ими интенционально, то есть абсолютно осознанно «сочиняя» телесный текст. Прежде всего и ярче, чем в остальных случаях, это происходит в различных видах искусства, которые непосредственно связаны с телом, как с материалом и инструментом. Например, в театре телесная «оформленность», то есть знак тела, имеет огромное значение для создания художественного образа роли. Каждая роль требует своего «тела», своей определенности, поскольку это является не только частью образа отдельного персонажа, но и художественного мира всего спектакля. Телесная представленность и ее возможности особенно интересны искусству театра, так как внешняя техника актера, частью которой является габитус персонажа, - это важный канал, транслирующий внутренний мир героя (рис.11).

Рис. 11

2. Костюм. В настоящее время костюм играет такую же значительную роль в формировании имиджа человека, как и в прошлые века. Он не только помогает изменить телесные характеристики, но является выражением внутреннего мира и культуры личности.

В качестве составляющей телесно-пластического образа «костюм» употребляется в широком смысле: как «совокупность общественно-выработанных (социальных) предметов, средств и способов оформления внешнего облика человека». Это достаточно широкий класс предметов, представляющих не только

одежду, но и вещи, дополняющие костюм (обувь, перчатки, украшения, головные уборы и др.) В объем понятия «костюм» в данном случае входят также прическа и макияж как оформление и социальная представленность волос и лица.

Если костюм рассматривать как составляющую телесно-пластической культуры человека, то немаловажным окажется наличие коммуникативной функции. «Язык костюма» играет достаточно существенную роль в общении и во многом определяет его уровень и «качество» (рис.12).

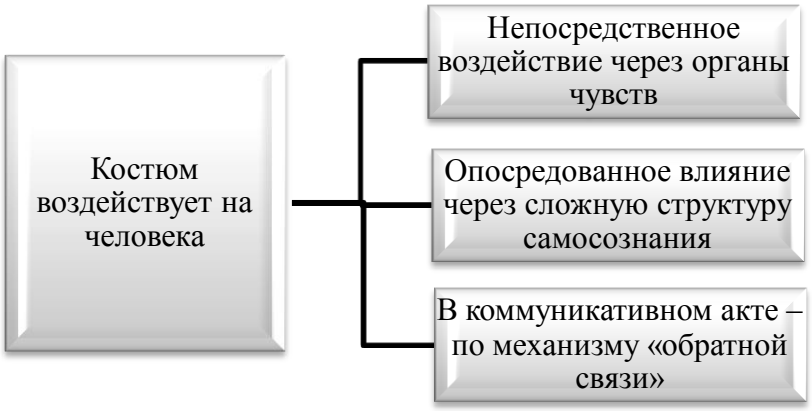

Рис. 12

Изучение костюма, как элемента телесно-пластического образа, важно еще и потому, что в настоящее время он раскрывает и презентует различные стороны человеческого существования. Современные исследователи костюма не без оснований считают проблему проявления личности, ее особенных характеристик в костюме и, обратное - влияние костюма на личность человека, самой интересной из всех проблем, связанных с изучением понятия «костюма» [4].

Как элемент телесно-пластического образа костюм, например, на первый взгляд не играет столь существенной роли как габитус. Но именно он в повседневной жизни во многом определяет характер движений человека, меняет его внешнее тело, полностью или не очень скрывая недостатки. Часто от костюма зависит состояние и настроение, безусловно влияющие на характер телесных проявлений. Таким образом, костюм, оказывая влияние на габитус и движения

человека, находясь с ними в самой непосредственной связи, представляет собой, также как и габитус, и кинесика - один из элементов телесно-пластического образа.

3. Кинесика. Тем не менее, при полной взаимосвязанности и взаимозависимости доля участия выше перечисленных составляющих и глубина их проявлений может быть совершенно разной. При анализе элементов, составляющих внешний образ и активно участвующих в создании его образа, выделяется наиболее значимая часть, которая дает возможность полнее раскрыться остальным элементам, во-первых, и, во-вторых, завершает процесс презентации внешнего проявления человека в конкретный момент. Это - кинетическая составляющая, или кинесика. Движение - в вопросе пластической культуры играет роль живописца, создающего картину. При этом и габитус, и костюм - краски, которые необходимо привести в действие и наполнить смыслом [4].

Именно через движение проявляется такая характеристика, как «пластичность» (и внешняя, и внутренняя). Пластичность в данном случае - это способность к изменчивости и уровень этой способности. Имеется в виду внешняя пластичность, то есть пластичность телесная - хорошо сложенное тело, легкая осанка и походка, спокойные, непрерывные по характеру и точные движения, красивые и оправданные ситуацией жесты. Вместе с тем, практика показывает, что, являясь «внешним» сознанием человека, его тело реализует все эмоции и чувства человека, даже те, которые, по его мнению, незаметны окружающим. Таким образом, реализуется внутренняя пластичность. Внешними проявлениями пластического образа являются, на что мы ранее указывали, габитус, костюм и кинесика.

Свойство человеческого тела при помощи различной модификации, показывать телом то, что ты в данный момент чувствуешь, т.е. осязаешь. То есть эти понятия - зрительно-пластическая и пластическая выразительности, психологическое и физическое, внешнее и внутреннее попытались объединить в одно целое и каждому проявлению ощущения и чувства, дали свой семиотический код. «Искусство есть знание тех внешних приемов, которыми раскрываются

человеку жизнь, душа и разум, - умение владеть ими и свободно направлять их. Искусство есть нахождение знака, соответствующего сущности».

Невербальные знаки занимают важное место в структуре сценического произведения. Возможность дополнить слово и речь новыми смыслами, дав возможность зрителю оценить противоречие между «обманом» и еле заметной «правдой» - все это существенно обогащает актерскую игру [14]. Более того, именно в пространстве невербального заключается подлинная свобода творчества актера: Текст дан драматургом, мизансцена - режиссером, костюм и декорации - художником, убрать это и останется только собственное тело актера и его выразительные возможности.

Смотря спектакль, зритель всегда хочет видеть полноценного, всесторонне развитого актера. Актер должен не только внутренне переживать, хорошо четко и понятно говорить, но и красиво, выразительно двигаться. Отсутствие точности при выполнении актером той или иной мизансцены, пластическая и ритмическая рыхлость, обилие всякого рода лишних движений (у юных актеров, особенно) затрудняют восприятие зрителем творческого замысла.

От уровня общей пластической культуры исполнителей зависит уровень реализации режиссерского замысла, а, следовательно, и уровень понимания происходящего зрителем. Становится понятным, почему любительские театральные коллективы придают такое большое значение телесному воспитанию будущих актеров.

Список использованных источников

1. Ван Ж. Воспитание пластической выразительности актера // Университетский научный журнал. - 2018. - № 36. - С. 129-137.
2. Волконский С. Выразительный человек: Сценическое воспитание жеста (по Дельсартру). - СПб., 2015. - С. 21.
3. Голубовский Б. Г. Пластика в искусстве актера. - М.: Искусство, 2015. - С.26.
4. Григорьянц Т. А. Семиотика пластической культуры: монография / Т. А. Григорьянц, Кемеровский государственный университет культуры и искусств. - Кемерово: Кемеров. гос. ун-т культуры и искусств, 2016. - С. 26-44.
5. Конович А.А. Зрительно-пластическая выразительность в формировании актерского мастерства / Конович А.А., Ягодка А.Н. // Вестник Санкт-Петербургского гос. ин-та культуры. - 2018. - № 2 (35). - С. 161-166.
6. Кох И. Э. Основы сценического движения: учебник / И. Э. Кох. - 7-е изд., стер. - Санкт-Петербург [и др.]: Планета музыки: Лань, 2020. - 512 с.
7. Крейдлин Г. Е. Невербальная семиотика: язык тела и естественный язык. - М.: Новое литературное обозрение, 2018. - С. 143.
8. Леоненко Е. А., Тимошенко Г. В. Метафора и телесная метафора в психотерапии: опыт осмысления и систематизации // Психология телесности: Между душой и телом / ред. сост. В. П. Зинченко, Т. С. Леви. - М.: АСТ, 2015. - С.245.
9. Лотман Ю. М. Семиосфера. СПб.: Искусство-СПб., 2017. - С. 195.
10. Махлина С. Т. Словарь по семиотике культуры. СПб.: Искусство-СПб., 2016. - С. 340.
11. Мейерхольд В. Э. Лекции. М., 2015. - С. 16.
12. Мечковская Н. Б. Семиотика: язык, природа, культура. 2-е изд., испр. М.: Академия, 2017. - С.168.
13. Морозова Г.В. Пластическая культура актера / Г. В. Морозова. - М. : ГИТИС, 2015. - 315 с. ;

14. Моррис Ч. У. Основания теории знаков // Семиотика: Антология. - М.: Академический проект, 2016. - С. 45.
15. Мымликова И.А. Пластическая выразительность драматического актера в дипломном спектакле // Science Time. - 2016. - № 2 (26). - С. 427-431.
16. Немеровский А. Б. Пластическая выразительность актера : учебное пособие / А. Б. Немеровский. - Москва : ГИТИС, 2017. - 255 с.
17. Пави П. Словарь театра. - М.: Прогресс, 2019. - С. 301.
18. Песочинский Н.В. Семиотика как театроведческий метод. Театрон. СПбГАТИ. 2015. - С. 3-13.
19. Станиславский К. С. Работа актера на собой. Работа над собой в творческом процессе воплощения : дневник ученика / К. С. Станиславский ; подгот. текста, вступит. ст. и примеч. Г. В. Кристи. - Изд. 5-е. - Москва : Ленанд, 2016. - 501 с. : ил., потр., факс.
20. Чехов М. А. Путь актера: Жизнь и встречи. - М.: Олимп Астрель, 2016. - С.332.

Краткий терминологический словарь

Габитус - (от лат. habitus – внешность, наружность) представляет собой полную физическую картину человека с особенностями анатомического строения тела и лица.

Действие - проявление энергии, деятельности, воздействие, влияние. Развитие событий, составляющих основу сюжета (фабулы). Психофизический процесс, направленный на достижение какой - либо цели в борьбе с предлагаемыми обстоятельствами Основное средство выразительности в актерском и режиссерском искусстве.

Кинесика (др.- греч. κίνησις - движение) - совокупность телодвижений (жестов, мимики), применяемых в процессе человеческого взаимодействия (за исключением движений речевого аппарата).

Пластика (гр. - движение) - искусство изящных, ритмичных движений тела; согласованность движений и жестов. В искусстве зрелищ пластика является первоосновой действия и его выразительности.

Пластическая выразительность - это мышечная свобода, органическое поведение на сцене и особенные индивидуальные свойства физического аппарата человека.

Поза (фр. - положение тела) - притворство, рисовка, неискреннее поведение. В искусстве зрелищ поза характеризует состояние актера и является пластической выразительностью его действия.

Просодия - система фонетических средств, дополнительная по отношению к основной артикуляции звуков и не выделяющаяся при членении речи на фонемы.

Психофизика - психологическая дисциплина, изучающая измерение человеческих ощущений по отношению к величинам физических раздражителей.

Семантические движения - движения, в которых задействовано все тело.

Семиотика (семиология) - наука, исследующая свойства знаков и знаковых систем.

Семиозис - это процесс порождения и функционирования знаков.

Язык тела - знаковые элементы поз и движений различных частей тела, при помощи которых, осознанно или неосознанно передаются мысли, чувства и эмоции.

Спектакль «Звезда и смерть Хоакина Мурьеты» или «Легенда о Хоакине»

«Легенда о Хоакине» - это ремейк спектакля, поставленного 40 лет назад Театром пластической драмы Гедрюса Мацкявичюса по мотивам драматической кантаты Пабло Неруды.

Одной из главных своих задач создатели спектакля видят возрождение на российской сцене пластической драмы - уникального направления сценического искусства, основоположником которого стал режиссер Гедрюс Мацкявичюс.

Это история о борьбе за право остаться собой, о растоптанном и вновь обретенном достоинстве. Она могла и может произойти везде, где есть угнетенные и угнетатели - то есть там, где один человек присваивает себе право считать другого существом второго сорта. Судьба Хоакина страшна и трагична, но именно она стала мифом, определяющим самосознание народа. И потому произведение с полным основанием следует считать оптимистической трагедией. Имена людей, которые возрождают спектакль сегодня, хорошо известны публике 70-80-х годов. Владимир Ананьев, Анатолий Бочаров и Сергей Лобанков - звезды Театра пластической драмы. Сегодня они, состоявшиеся артисты, режиссеры и педагоги, снова решили собраться вместе, чтобы вернуть «Хоакину» новую жизнь. По огромным предгорьям Анд скачет одинокий всадник. Постепенно к нему присоединяются другие мужчины и женщины. Они радостно приветствуют друг друга. Им хорошо и весело, они едут на праздник в чилийский город Вальпараисо, где из года в год народ чтит память своего героя - Хоакина Мурьеты, жизнь и гибель которого на чужбине стала важнейшей частью эпоса латиноамериканцев. На главной площади города толпа съехавшихся со всех окрестностей людей ждет театральное представление о Хоакине.

Чилийцы уже на месте. История начинается...

Театр пластической драмы Гедрюса Мацкявичюса спектакль «Звезда и смерть Хоакина Мурьеты» по мотивам драматической кантаты Пабло Неруды

«Легенда о Хоакине» режиссёр Владимир Ананьев