

ДВИЖЕНИЕ: КАК ТЕКСТ СТАНОВИТСЯ ВИЗУАЛЬНЫМ ОПЫТОМ В ДРАМАТИЧЕСКОМ ТЕАТРЕ

Анна Цой¹, Лариса Ким²

^{1,2}Казахская национальная академия искусств имени Темирбека Жургенова
(Алматы, Казахстан)

Аннотация. Современный театральный процесс помогает увидеть сложные механизмы взаимосвязи между литературным текстом и его сценическим представлением. Поскольку в отечественном драматическом театре динамично развивается форма спектакля, где актуализируется пластика актера, то его восприятие и интерпретация представляют научный интерес в дискурсе концептуализации текстов движения, основанных на литературных источниках. Актуальным остается вопрос взаимодополняемости интерпретаций: автора, зрителя, режиссера и актера. Настоящая работа направлена на развитие дискуссий о проблемах столкновения тела актера и литературного текста при их взаимодействии в драматическом спектакле современности, фокусируясь на создании текстов движения и зрительском опыте. *Цель* настоящего исследования – концептуализация текстов движения как важнейшего, но часто упускаемого из виду явления в артикуляции режиссерской идентичности и нарративов в контексте драматического спектакля. *Задачами* исследования являются глубокое понимание в определении таких понятий как драматизация текста, цитирование литературного текста посредством пластики, а также анализ текстов движения в современных отечественных спектаклях как ключевого механизма перевода смыслов литературного источника в пластическую основу, что обуславливает необходимость анализа текста и движения в их непосредственной связи. Более того, методологический подход визуальной драматургии Кнут Ове Арнтцена предполагает особое эмпирическое внимание к тому, как необходимо читать тексты движения в театре, формируемые создателями движений. *Результаты* лаборатории с актрисой казахстанского драматического театра обозначили определенные литературные приемы, показав их возможности их эффективного использования на практике в создании визуальной драматургии спектакля. Отсутствие научной литературы и глубокого анализа по данной теме в русле развития казахстанского драматического театра

современности ограничило масштаб исследования. Тема настоящей работы не становилась ранее предметом системного изучения, поэтому ее ценность заключается в существенном вкладе в научное осмысление казахстанского современного театрального искусства, в котором актуализируется движение.

Ключевые слова: драматический театр Казахстана, режиссер по пластике, цитирование текста, визуальная драматургия, создатель движения, драматизация текста, театральная рецепция.

Для цитирования: Цой, Анна и Лариса Ким. «Движение: как текст становится визуальным опытом в драматическом спектакле». *Central Asian Journal of Art Studies*, т. 11, №3, 2026, с. 216–238, DOI: 10.47940/cajas.v11i3.1249

Авторы прочитали и одобрили окончательный вариант рукописи и заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Введение

В структуре событийности драматического спектакля, где движение заменяет литературные диалоги и значительно сокращает масштаб читаемого на страницах литературного произведения, уместая в пару часов сценического представления идею автора, необходимо учитывать роль зрителя, который приходит в театр, в первую очередь, за диалогом. На его восприятие оказывают давление не столько вербальные инструменты выразительности (свет, цвет спектакля, материал, сценография и т.д.), сколько невербальные, скрытые смыслы, заложенные участниками постановочной команды театра. Если представить спектакль, как процесс «от идеи до сценического воплощения», то источником смыслов представляется: текст, инсценировка, режиссерская интерпретация, актерское воплощение, и, наконец, зрительский опыт. Таким образом, реципиент пытается понять замысел художника, фактически следуя по траектории смыслов, сконструированной режиссером, дополняя отраженную реальность произведения собственным опытом. Сложно выстроенный маршрут чтения создает дополнительные ответвления, где легко потеряться, если режиссер не знает, каким образом выстроить такое воздей-

ствие, при котором наблюдатель точно определяет направление мысли.

Модификация литературного текста в изобразительный в условиях спектакля во многом зависима от точного выбора средств театральной выразительности и принципов их функционирования. Если говорить о движении тела и его пластическом начале, то это один из наиболее эффективных инструментов выразительности, который формирует зрительский фокус сценического представления. Создатели движения (режиссеры по пластике, хореографы) стремятся раскрыть идеи, предложенные режиссером спектакля, выступая ключевыми участниками создания художественной концепции спектакля. В европейском современном драматическом театре в представлении постановщиков редко встретишь слово «хореограф», чаще всего можно наблюдать «создатель движения» (*director of movement*). В Великобритании первопроходцами — создателями движения в области театра, кино, рекламы и др. являются Тоби Седжвик, Сиан Уильямс, Струан Лесли, Эллен Кейн, Питер Дарлинг, Стивен Хоггетт, Энн Йи и др. Среди хореографов есть понятие «ставить хореографию», версия, применимая для работы с актерами и исполнителями в сценическом драматическом спектакле скорее звучит

как «руководить движением». В действительности, задача режиссера по пластике заключается не только в том, чтобы найти движение в теле актера, но и повести развитие этого движения, задать направление в чувствованиях, в ощущениях тела, в пространственно-временной характеристике, позволить этому пластическому паттерну расшириться или сжаться.

Поскольку режиссер-хореограф и режиссер по пластике входят в структуру понятия создателя движения, далее данный термин будет использоваться как обобщающее обозначение специалиста, формирующего двигательную партитуру спектакля. Тексты, которые ложатся в основу сценического представления, сами по себе являются «предлогами для исполнения», актами действия, перформативами, поскольку побуждают читателя к движению воображения, мысли и тела (Brown 4). В работе с литературным источником, создатели движений призваны осуществить превращение слова из текста в визуальный пластический язык, формируя так называемые *тексты движения*. Отношения между письменным текстом и исполнением основаны на видоизменениях и трансформации словесных метафор первой во второй. Обратимся к утверждению Каура о том, что «выразительная субстанция текста — словесная, а способ восприятия предполагает линейное чтение, в отличие от множества одновременно развернутых знаков текста спектакля» (2543). Данная концепция определяет процесс взаимодействия и взаимодополняемости текстов. Действительно, когда мы наблюдаем за пластикой тела и его движениями в драматическом спектакле, в основе которого лежит литературный источник, всегда можно отметить, что присутствует неизбежное столкновение с параллелями текста и его визуальным соответствием.

Когда мы говорим о концепции прямого цитирования текста, то, например, в работе со словом, представляется, что актер аудиально декламирует текст, без уклона от нарративов автора. В дискурсе наблю-

дения за текстами движения, на первый взгляд, довольно сложно сразу увидеть отсылку к литературному тексту, во всяком случае, создателям движения и режиссеру придется постараться репрезентировать каждое слово, каждую запятую в структуру визуальной драматургии спектакля иначе преобразовать в движения. Здесь, под цитированием текста подразумевается процесс не прямого переноса литературного слова в сценическое пространство, а скорее внесение коррективов и индивидуального видения этого текста в теле исполнителей. Поскольку в настоящей работе акцентируется движение при переводе идей литературного источника в тело, то исследование будет концентрироваться на непосредственном взаимодействии: текста, интерпретаций режиссера, работы создателей движения, актерского воплощения.

Наблюдение за текстами движения в спектакле, неизбежно порождает вопросы о том, как происходит эта взаимосвязь (тела и текста) и могут ли литературные приемы оказывать влияние на процесс создания движения, возможно ли активно использовать это руководство как метод создания движения? Для научного исследования авторами были изучены следующие литературные приемы: метафора, повтор, градация, лейтмотив и монтаж через призму создания текстов движения, поскольку они влияют на композицию, драматургию движения и применимы в современной визуальной драматургии. Следующим предметом изучения стала роль литературного источника в театре и выбор между каноническими текстами, которые формируют определенный «горизонт ожиданий», и новыми литературными произведениями, способными расширить эстетический опыт зрителя.

Методы

Литературный текст и его драматизация в качестве визуальной репрезентации, основанной на движении тела, принадлежат к

разным семантическим и семиотическим системам. Поэтому, размышляя о театре, подразумеваем два уровня текста: литературный и текст в его сценической интерпретации. В постдраматической эпохе казахстанского театра текст и его сценическое воплощение одинаково эквивалентны, что дает возможность рассматривать пластические тексты с сохранением их характеристик в поле целого представления. Концептуальной основой и методологической базой для реализации цели и задач исследования выступает метод визуальной драматургии Кнут Ове Арнтцена, который помогает рассматривать спектакль как форму сценической организации, где движение, телесность и визуальный образ функционируют наравне с вербальным текстом. Визуальная драматургия сформировалась на основе театральной семиотики, однако сместила исследовательский акцент с анализа спектакля как системы знаков на изучение визуального, телесного и перформативного аспектов сценического действия. В данном подходе литературный текст трансформируется в систему пластических и визуальных знаков, образующих самостоятельный текст движения. Анализ текстов движения в казахстанских драматических спектаклях современности в их взаимовлиянии с литературным источником, обозначил алгоритмы и инструменты для создания будущих художественных драматизаций литературного текста.

Современный казахстанский театр стремится утвердить личное присутствие актера через его тело, таким образом, его движение и пластика тела определяются как главный материал для визуальных репрезентаций литературного текста. Если использовать литературные принципы организации текста в телесное действие, создавая тексты движений для будущего спектакля, можно определить наиболее эффективные способы трансформации литературного материала в пластическую драматургию спектакля. Такой подход позволяет выявить механизмы формирования пластических образов, композиции

движения и системы невербальных смыслов, составляющих основу визуального высказывания спектакля. Авторами исследования была проведена экспериментальная лаборатория художественной практики с актрисой казахстанского театра, где через такие понятия, как *метафора*, *повтор* и *градация*, исследуется процесс трансформации литературного текста в текст движения. Результаты лаборатории помогли определить пути развития актера современности в русле развития драматического искусства в Казахстане и обозначили алгоритмы в создании текстов движения, основанных на литературном источнике.

Выбор данных методологических позиций обусловлен тем, что они способствуют эффективному анализу текстов движения, так как охватывает современные научные подходы в области изучения театрального, хореографического и перформативного искусств.

Дискуссия

Логика создания сценического произведения неизбежно связана с мыслью режиссера, берущего ответственность за повествование. Беря за основу своего сценического произведения символичность, которыми так обогащен литературный текст, иначе его перформативную сторону, и воплощая его в спектакле, режиссер, практически настраивает процесс концептуализации текста движения для создания социальных и дискурсивных практик со зрителем. Когда мы читаем текст, мы всегда руководствуемся своим личным жизненным опытом, переводя идеи этого текста в материальную основу в своем воображении. Начиная с 1960 года, когда философы-герменевтики (Мартин Хайдеггер, Поль Рикёр и др.) продолжали придавать письму и чтению центральное значение в своем мышлении, театральные теоретики адаптировали эти системы к театру. Исследования французского семиотика А. Юберсфельда помогли выявить

формулу, которая обозначает «воображаемый текст» на уровне чтения, в системе визуализации текста на сцене. Как результат, по ее мнению, театральное представление стало рассматриваться как новая форма знаковой системы, что означало, что его все еще можно читать.

Центральным тезисом работ Анн Юберсфельд является литературный текст, который является незавершенным, иначе неполным, в отрыве от театральной постановки, требующим прочтения зрителем (1978). Применяя законы семиотики и инструменты для чтения сценических знаков, с помощью которых можно и нужно изучать театр, Анн Юберсфельд проводит различие между текстом (Т), исполнением этого текста (Р) и промежуточным звеном между ними, который представляет собой необходимый компонент для достижения итогового результата. Таким образом, уравнение Анн Юберсфельд обозначено ею, как $T + T1 = P$, где $T1$ — это текст, который дает ответы на вопросы, возникающие из-за пробелов в Т. Применимо к настоящему исследованию, можем вывести уравнение, как $T + T1 = P$, где $T1$ — это воображаемый текст, а P — драматизация текста на уровне сценического воплощения. Под драматизацией текста подразумевается не столько его интерпретация с использованием сцены, актеров и др. (Патрис Пави), сколько исключительная работа со структурой текста: постановка диалогов, создание драматического конфликта, динамикой действия (Пави 5). Например, в перформативно-пластической драме «Будто с глаз спадает пелена» режиссера Цой Анна (ТЮЗ имени Габита Мусрепова, 2026) по произведениям Сакена Сейфуллина текст движения в сцене любви был сконструирован через две строчки двух произведений поэта: «Кетпейтін естен ғашық жан» и поэму «Аққудың айрылуы». В данной мизансцене, молодой Сакен Сейфуллин и Гульбахрам, забравшись на лестницы, транслируют текст (Т), преобразованный в пластику рук. Переплетаясь пальцами,

запястьями, робкими прикосновениями, влюбленные признаются друг другу в чувствах. В репетиционной работе поиска смысла и мизансцены актерам предлагались разные контексты, выбранных строчек из произведения. Играя со словом, паузами и реакцией на концепцию происходящего, осуществлялся поиск $T1$, который помогал извлекать возможные ответы текста и переводить его смыслы в движение. Таким образом, выбирая принцип репризности, молодой Сакен вторит: «кетпейтін естен ғашық жан, айта алмай жүрген сөзім бар», а Гульбахрам отвечает ему: «екі ғашықтың міне сыры, қанбаса да құмары». В соответствии с контекстом, меняется подача стихотворного текста при помощи движения рук и тела: от нерешительности и робости перед первым поцелуем до ощущения счастья, кружащего голову от любви. Пробелы, которые сокрыты в выбранных режиссером строчках Сакена Сейфуллина, преобразованы в визуальный текст, что в уравнении Анн Юберсфельд представляет собой драматизацию этого текста (Р).

Немаловажными являются нюансы в текстах, которые чаще всего являются подтекстами, областью раскрытия образа персонажей. Исследования Джеймса Гамильтона (2009) посвящены эстетике и философии искусства, которые сосредоточены, в основном на исполнительском искусстве, в частности на театре. Предлагая своим студентам упражнения над текстом «Гамлет» Уильям Шекспира он аналогичным образом рассматривает природу создания текстов движения из работы над текстом. Тут он акцентирует «небольшие и случайные элементы, которые не имеют прямых указаний автора, однако становятся источниками идей в создании художественных интерпретаций текста или предлагает задавать «глупые вопросы», ответы на которые могут быть применимы для постановки (Hamilton, 617). Например, поскольку, автор Уильям Шекспир ничего не упомянул о физических деталях и росте Гамлета, однако много внимания

акцентировал на внутренних переживаниях, эмоциях и мыслях, студенты Дж. Гамильтона предположили, что Гамлет может быть больше, чем шесть футов ростом или даже крупного телосложения. Такие вопросы и поиски приводят к созданию особого движеческого текста, в котором будет функционировать персонаж. В спектакле «Гензель und Гретель» (Тотальный театр, 2025) по одноименной сказке братьев Гримм режиссер Михайлов Элистин подчеркивает темную природу матери, представляя ее как ведьму. При этом, у самих авторов мачеха не упоминается как злая или жестокая, однако через ее речи, режиссер усматривает психологический образ ведьмы, который конструируется в весьма странной манере говорить, внезапно появляться в стене и двигаться, словно совершая колдовской ритуал. Один архетип, который присутствует в образе мачехи и ведьмы из пряничного домика позволяет воспринимать их не как двух самостоятельных персонажей, а как различные воплощения одной и той же темной силы. Таким образом авторская концепция, усмотренная в нюансированных деталях текста, усиливает драматургический конфликт спектакля.

Так как, воплощать такие тексты в театре режиссер ставит своей задачей изначально, то он неизбежно берет точку опоры из литературной основы. Фокус нарратива автора перемещается в область интерпретаций и создания визуального текста в контексте междисциплинарных практик, которыми орудует современный драматический театр. В своем исследовании Д. Браун (2000) тщательно изучает руководство режиссера, которое влияет на интерпретацию. Она озадачена вопросами изначального прочтения драматического текста режиссером и актером таким образом, чтобы читающий смог сразу увидеть пьесу на воображаемой сцене, поставленную для зрителя. На примере пьесы Артура Миллера «Смерть коммивояжера» Джоан Браун приходит к выводу, что драматург ограничен текстовыми элементами,

который читатель может увидеть или услышать в своем воображении, когда читает оригинальный текст. Наибольшая же часть «напряженности и интереса драмы сокрыта в подтексте, мотивах и эмоциях персонажей», которые проявляет режиссер, используя драматизацию текста (Brown 3).

Сценический текст призван подчеркнуть театральность спектакля, взаимоотношения между зрителем и сценическим событием и его театральную эффективность. На этом этапе возникает смещение акцента с автора и его текста на режиссерское видение, которое становится высказыванием «первого уровня», работа создателя движения «второго уровня», а актера «третьего». Действительно же, влияние контекста исполнителя этих текстов движения на визуальность воспроизводимого сложно переоценить. Актер репрезентирует режиссерские интерпретации, «рождая живую реальность спектакля, которая также представляет собой текст, но конкретный, наполненный движением, чувствами, эмоциями» (Григорьянц 69). Как правильно обозначает такую взаимосвязь Карин Барбер (2025): «текст — это постоянный артефакт, написанный от руки или напечатанный, в то время как исполнение — это уникальная, никогда не повторяющаяся реализация текста, реализация, которая оживляет текст, но которая сама по себе обречена умереть на выдохе, на котором она произносится» (264).

Опираясь на коллективное творчество, превалирующее над традиционной функцией драматурга, авторы Гуна Зелтина и Санита Рейнзон (2013) рассматривают многочисленные связи между текстом и перформансом в современном драматическом театре стран Балтии. Они утверждают, что такие воспоминания и нарративы автора вытеснены личными историями, «автобиографическими повествованиями, реальными ситуациями повествования или событиями реального времени, которые побуждают театральных художников подчеркивать взаимосвязь между

реальностью и вымыслом (Staniskyte 137), меняя традиционные модели театрального искусства и восприятие производительности (Mažeikienė 105). В работе Мартина Гетберг, Сесилии Бьорк, Аша Макитало (2018) рассматривается понимание драматизации текста в театральной студенческой постановке, опираясь на социокультурный и диалогический подходы. Исследователи показывают, что именно репетиционный процесс, обсуждение и импровизация, «когда собеседники провоцируют друг друга, рассказывая элементы истории в рамках развивающего обучения», способны трансформировать драматический текст в сценический посредством взаимодействия, телесного присутствия, жеста, пластической интерпретации персонажем (253). Например, в спектакле-перформансе «Сто лет одиночества» по одноименному роману Гарсиа Маркеса, режиссер Антон Болкунов (театр АРТиШОК, Алматы, 2021) в обсуждении с актерами об абсурдности семейных судеб и зависимости друг от друга, пришел к выводу, что родовая связь довольно неудобное состояние, в котором ощущается тоскливое одиночество, безнадежные поиски любви, забвение и невозможность убежать от прошлого. В итоге, был найден способ существования актера. Ноги актеров перевязаны ленточкой, причем, длины ленты хватает лишь на небольшой шаг: актеры семенят ногами, что позволяет им подчеркивать характер ходьбы детей, которые только учатся ходить. В сочетании с легкими подпрыгиваниями, бег становится неуклюжим. Если рассматривать их пластическое движение в сравнении с существующим режимом спектакля, то данный бег усиливает смену событий. Таким образом коллективное творчество над созданием текстов движения, выросших из текстов литературных, отличается производительностью, эффективностью и многослойны, что отвечает замыслу современного драматического театра.

Возвращаясь к исследованию Карин Барбера (2025), тексты движения, в от-

личие от литературных, словно «растворяются» в воздухе, тогда как текст в его драматургической основе остается неизменным — его можно перечитать заново. Это, в свою очередь, подчеркивает важность наблюдения за спектаклем в живом времени и пространстве, обостряя внимание реципиента к особым, акцентированным движениям тела. К проблеме театральной рецепции в театре обратилась Вера Марианчик-Кобзак (2025), обозначая взаимосвязь между литературным текстом и его сценическим исполнением, что «момент просмотра и понимания должен быть тесно связан, потому что это синхронный процесс» (930), и в то же время «интерпретация предшествует театральному представлению и следует за ним» (928).

Театральная рецепция представляет собой сложный процесс, поскольку понимание и эмоции возникают одновременно при восприятии зрителем игры актера. Основатель рецептивной эстетики Ханс Роберт Яусс (1972) акцентировал внимание на роли реципиента, как полноправного участника театрального процесса в создании художественной ценности сценического текста. Также он поднимает ключевые вопросы о механизме отбора литературных текстов, которые являются каноном, обращая внимание на исторический контекст. Этот момент защиты зрительских знаний, которые основаны на «читательских ожиданиях», «горизонте» воображения, он противопоставляет новым текстам, утверждая, то новое и неизвестное произведение открывает пространство новых театральных опытов (Jauss 194). Таким образом, коммуникация со зрителем происходит через текст движения, формируя новые способы чтения литературных материалов, создавая условия для производительности индивидуальных смыслов в процессе театрального опыта.

О литературных приёмах, активно используемых представителями различных видов искусства, работающих со словом,

включая театр и перформативные практики, как инструментах формирования сценических знаков и художественных смыслов, свидетельствуют многочисленные теоретические и практические исследования. Например, Сьюзен Ли Фостер (1995) рассматривает танец, как самостоятельную форму и структуру, подлежащую интерпретации; Синне Берндт (2010) сравнивает танцевальную структуру, как систему организации смыслов, с текстом, которая функционирует подобно текстовым структурам; театральная практика Пина Бауш объясняет использование повтора, вариации, лейтмотива и монтажа как композиционных механизмов в организации движения. Данные инструменты подобны литературным приемам, участвующим в организации пластической драматургии на сцене.

Постоянное обнаружение текстовой структуры в двигательной партитуре спектакля обуславливает обращение к практике актерской лаборатории как исследовательскому методу. Таким образом открывается возможность исследовать процессы формирования пластических текстов при помощи литературных приемов, воплощенных в движении.

Результаты

В эпоху зрелого режиссерского театра в Казахстане текст движения становится полноправным участником творческого диалога. Это взаимодействие определяет характер режиссерской интерпретации, что создает новую динамику исполнительского искусства. Режиссер оживляет и трансформирует текст, определяя новую область смыслов, актуальную для современного зрителя. Именно режиссер и актер, по мнению Джоан Браун, выводят на первый план подразумеваемые, но явно не выраженные автором идеи. Действительно, период так называемых «первых чток» в постановочной работе всегда направлен на выявление мотивов, идей, эмоций героев. Потому как «источ-

ники, содержащие мета комментарии, всегда отстоят на один уровень от описываемого объекта и, следовательно, включают в себя более значительный элемент рефлексивного комментария» (Balme 99).

Тексты движений рождаются из перформативности текстов, извлекая «то, чего там не было, оттуда, где оно всегда таилось в воображении читателя» (Brown 12). С этими идеями режиссер, создатели движений и актеры настраиваются на визуализацию мизансцен, что побуждает тело к реакции движения. Как результат, например, в спектакле «Чайка» реж. Галина Пьянова (2026, театр АРТиШОК, Алматы) неуверенность Кости подчеркнута его внешностью и поведением: заикание, подстреленные штаны, согнутая спина, мелкие суетливые движения, неотёсанные повороты, неловкие позы. Даже пластическое взаимодействие с Ниной, когда он переносит ее на руках с одного берега на другой, выглядит нелепым. Такой интерпретацией видения Константина наделила режиссер своего персонажа, отталкиваясь от классического описания автором: «он бледен, часто нервно возбужден, обладает «прекрасным, печальным голосом». Он испытывает постоянное беспокойство, склонен к мрачным мыслям» (чайка). Эти «мрачные мысли» можно наблюдать в сценах одиночества, молчания его согнутой в темноте фигуры, пальцев, нервно теребящих свою рубашку. Вся первая сцена выстроена так, что Костя находится на плохо освещенной авансцене, его фигура словно бледная тень. Стоя на помосте, практически в зрительном зале, в первых рядах, он ведет свои диалоги с другими участниками сцены. Совсем близко зритель может наблюдать движения его тела, которое реагирует на слова Сорина, Якова и томится в ожидании Нины. Помимо этого, Костя отделен от других персонажей невидимым озером (еще одна метафора режиссера) — Костя на другом берегу, на другом уровне восприятия мира, с иным принятием «душной» действительности: «Я всё ещё ношусь в хаосе грёз и образов, не зная, для чего и кому это нужно...» (IV действие).

В спектакле «Чайка. Форте и пианиссимо» реж. Кан Тхе Сик (ГРАКТ, Алматы, 2021) отношения Маши и Треплева, в начале спектакля ясно обрисованы текстами движения, в которых активные, страстные и дуэтные движения репрезентируют безответную любовь, где Маша отчаянно, без попытки скрыть свои чувства взывает к чувствам Кости: «Я в трауре по своей жизни» (I действие). В четвертом акте, режиссер оперирует подтекстами и скрытыми смыслами, где движения выстроены на мотивах автора, но подчинены режиссерским идеям. Пластика Маши по отношению к Косте становится репризой, но менее динамичной и лишена напористости, словно угасающая свеча на ветру: «мне всё равно». Литературные идеи о проходящем времени преобразованы в визуальный текст, где движения группы массово двигающих актеров в центре сцены, репризно, набирая амплитуду и темп, становятся маятником уходящего времени. Трансформации героев сквозь время в текстах движения достигаются путем перекрестного хода через *двигающуюся машину времени*. Здесь, цитирование текста автора: «я теперь настоящая актриса... я уже не та девочка...» (Нина Действие II), «я хотел быть литератором... не вышло...» (Сорин, Действие II), «я теперь не верю в театр...» (Треплев, Действие II) осуществляется при помощи пластических актов. Каждый герой словно меняется в теле. Например, Тригорин от расправленных плеч и неторопливой поступи приходит к медленности шага и опущенной голове, которая болтается при каждом движении: «он по-прежнему плывёт по течению обстоятельств»; Нина от легкого бега и кружений с раскинутыми руками к синкопированному шагу и невозможности совершить разворот тела, потому как руки, словно пришиты к подолу платья: «главное не слава, не блеск, не то, о чём я мечтала, а умение терпеть», а Треплев и Дорн будто обмениваются телами молодого и старика, уделяя особое внимание движению корпуса и шеи: «я один, я никому не нужен...»

и «мне нравятся ваши произведения». Зрителю представлена возможность наблюдать одни и те же тексты движения героев в разных состояниях и во временных срезах спектакля.

В «Гамлет» Галины Пьяновой (2026, театр АРТиШОК, Алматы), благодаря современному повествованию, язык тела и его речевые интонации настраивают зрителя на внимательность к детализации, накладывая новый опыт восприятия. «Гамлет» АРТиШОКа полон шекспировских страстей, показанных через призму контекстуального слоя о золотой молодежи в Казахстане. Помимо этого, визуальное воплощение героев создает особый стиль драматического представления, где тексты движения представляются словно «тревожная реальность», в которой «порвалась связь времён...» (Акт I, сцена V), Угнетенные телесные позы героев, фальшивые объятия, руки, обращенные в пустоту, вещают о распаде моральных ценностей, кризисе, потери устойчивости настоящего мира, внутреннего раскола Гамлета: «о, если б эта слишком плотная плоть растаяла, растопилась и в росу обратилась...» (Акт I, сцена II).

В спектакле «Макбет. Иллюзия» режиссера Дины Жумабаевой (Государственный театр кукол, Алматы, 2023) можно отметить, как тщательная работа с литературным текстом обуславливает канву визуальной драматургии. Кроме того, сам текст изначально сохраняет в своей материальной форме перформативность, которая имеет отношение к истории драматической литературы и истории драматического исполнения. Интертекстуальная перформативность текста, активированная телесными диалогами, превращается в тексты движения, драматичность конфликта усилена пластическим языком персонажей. В «Макбет. Иллюзия» яркие телесные символы, указывают на природу и боль леди Макбет, стремящейся зачать ребенка—потомка. «Я кормила грудью и знаю, как нежно любить младенца...» (Акт I, сцена VII) вспо-

минает с болью утраченного младенца леди Макбет. Невозможность рождения приводит к ярости в теле, которое выливается на сцене в жестокие, неистовые пластические движения. Ее нежность, выраженная в медленных текучих позах тела, сменяется символикой пустых рук, прикасанием к пустому чреву, утрата, которая переходит в агрессию, отражена в теле, словно вспоминая: «но в тот миг, когда он улыбался мне, я бы вырвала сосок из его беззубых дёсен и размозжила ему голову, если бы поклялась сделать это так же, как ты поклялся». Стремление леди Макбет к появлению потомка трансформируется в символическое желание обладания королевской властью.

Необходимо отметить, что главная особенность У. Шекспира и его текстов заключается в том, что сам невероятно удивительный текст, его мускулатура, изначально обладает телесностью. Потому как невозможно отделить текст от движения в теле, и наоборот. Сью Лефтон (2020), создатель движений задается вопросом в отношении Уильяма Шекспира: «как может тело, в котором нет ни динамики, ни какой-либо реальной энергии, произносить этот текст? Я думаю, что тело, знаете ли, должно находиться в определенном месте, чтобы из него получился такой текст» (Lefton 61). Таким образом, работа с текстом представляет собой важную ступень в формировании визуальных образов текстов движения.

В работе Лига Улберте (2014) рассматривает диалектику текста и его сценическую производительность на примере спектакля «Человек в пальто» (2012) реж. Юлия Дьяконова (2012, *Dearty Deal Teatro*, Рига). Она отмечает, что в процессе постановки и во время представления оригинальный текст Николая Гоголя претерпевает значительные изменения. В начале спектакля актеры начинают читать вслух повесть Николая Гоголя, однако через пару страниц чтение прекращается. Актеры представляют свое собственное исследование, созданное в процессе кол-

лективного сотворчества, лишь «частично используя ситуации и тексты оригинальной истории» (Ulberte 37). К одинаковому приему апеллирует спектакль «Гуинплен. Погружение» реж. Антона Зайцева (2025, Тотальный театр, Алматы). В нем звучат обрывки из классического текста Виктора Гюго, строго держащие зрителя в рамках представления, затем простым и бытовым вопросом к залу: «А вас, когда-нибудь называли уродом?» размывает эти рамки, совершая миграцию к современным проблемам общества и разрушительной силе мысли. Драматизация текста подчинена не столько режиссерской интерпретации, сколько коллективному сотворчеству. Сам режиссер отмечает лабораторную работу над спектаклем на тему уродства в современном обществе, что привело к такой форме спектакля как фрик-кабаре. Здесь, каждый участник процесса вносил свои коррективы, индивидуальное повествование, отношение, апеллируя к пластическому существованию на сцене. Спектакль изобилует пластическими мизансценами, в которых Гуинплен словно в параллелях проживает разные судьбы, его персонаж размыт в образах пяти мужчин, молниеносно переключающихся в характерах, сменяя костюмы: «он был зрелищем» (I часть). В этой сатирической и абсурдной комедии, где уродство становится нормой, а понятие красоты безобразным, режиссер занимается современным вопросом, ища ответы при помощи пластических медитативных сцен. Мужские обнаженные по пояс тела вещают сильную сторону морально обезображенного человека «лицо, которое не принадлежит ему самому» (II часть, 2 книга), однако уязвимо при столкновениях с устоями общественного мнения. Возможно, оттого ритмичные и резкие движения перформативного тела актеров становятся передачей различных телесных резонансов, которые напоминают смотрящему не просто о присутствии уродов среди нас, но и о постоянном сравнении с собой и как намеренное усилие жить в физически специфическом теле: «мы одни в мире».

Как видно, многие литературные приемы не только влияют на создание движения, сколько служат методологией для разработки движенческих партитур, «подчеркивая событийную значимость происходящего на сцене, что позволяет выработать новые способы связи актера с образом и зрителем». (Tsoy, Urazymbetov 255). Многие современные практики театра активно используют принципы литературной композиции, чтобы обогатить сценическое представление. Например, австралийский хореограф, режиссер, основатель и художественный руководитель компании «DV8 Physical Theatre» Ллойд Ньюсон руководствуется в своих работах «физическим переводом текста» подчеркивая синтез художественного самовыражения и развития повествования (McCormack 71). Особую роль он отводит исполнителю, который сам находится в поисках текста движения, давая лишь установки и директивы. Авторами была проведена практическая лаборатория (2026) с актрисой Жантлеуовой Аидой из Казахского Государственного академического театра детей и юношества (ТЮЗ) имени Габита Мусрепова, целью которой обозначены алгоритмы преобразования литературного текста в текст движения, используя приемы метафоры, повтора и градации. За основу был взят классический текст Татьяны из «Евгений Онегин» Александра Пушкина, в частности тема письма Татьяны к Онегину: ««Я к вам пишу — чего же боле? Что я могу ещё сказать?»» Поскольку в нем присутствует внутренний конфликт и ярко выраженная драматургия переживания: от осознания чувства влюбленности до принятия решения признаться в любви. На первом этапе был проведен анализ текста, внимательное изучение нюансов, знаков препинания, скрытых подтекстов, выделены основные смысловые этапы: зарождение чувств, сомнение, эмоциональная напряженность и решительность. Важно отметить, что при чтении актрисе было предложено не ограничивать себя рамками сидячей позы, а

позволить телу рефлексировать на текст первичной реакцией. Тело актрисы стремилось помочь раскрыть глубину произносимых слов посредством жестов рук, беспокойного перемещения возле стола, непослушных ног, пускавшихся в суетливый шаг. Здесь, «воображаемый текст» был представлен формой телесной реакции актрисы: аутентичный, индивидуальный и возникающий еще до осознания и анализа работы тела (Табл.1). Особый интерес представляли моменты, когда слово становилось активатором определенных телесных движений. Знаки препинания провоцировали позы зависания и остановок, вопросительные конструкции формировали смены направления взгляда и траектории перемещения. В результате наблюдения были выявлены первичные двигательные реакции на текст, определены устойчивые двигательные мотивы, которые способствовали развитию от спонтанного телесного отклика к осознанной композиционной организации движения.

Следующий этап включал в себя использование литературного приема — метафора. Состояние влюбленности интерпретировалось через найденный пластический символ слов «что я могу еще сказать»: взгляд и голова на раскрытые ладони рук, опущенных вниз, затем левая рука хватается за запястье правой руку и поднимает ее к широко открытому рту, локти направлены вниз, взгляд устремляется в пространство перед собой, при этом тело стремится вперед от талии, ноги, остаются в положении на ширине плеч. Данное цитирование текста отличалось визуальной выразительностью, доступного для чтения и понимания, что стало метафорой внутренней борьбы в осознании первых больших чувств. На третьем этапе перформеру, используя созданный ранее текст движения, было предложено многократно его повторить, меняя окраску, темп, амплитуду и акценты. Стоит отметить, что актерская включенность и ее личная интерпретация, значительно видоизменили основной текст движения, усилив

**Табл 1. Практическая лаборатория
«Алгоритмы преобразования литературного текста в движение»**

Литературный прием	Исходный текст/Фраза	Описание движения	Эмоциональное состояние/Подтекст	Результат трансформации
Метафора	«что я могу еще сказать»	Взгляд и голова направлены на раскрытые ладони; левая рука хватается правую за запястье и поднимает к открытому рту, тело при этом стремится вперед от талии	Внутренняя борьба в процессе осознания первых глубоких чувств.	Визуальная выразительность жеста; создание пластического символа признания.
Повтор	Многократное повторение созданного текста движения	Многократное выполнение движений с изменением эмоциональной окраски, темпа и амплитуды; сопровождается сбитым дыханием, размытыми и неуловимыми жестами.	Зацикленность на мыслях об Онегине; кротость, нерешимость и душевные мучения при написании письма.	Эффект «мерцания тела»; отражение постепенного усиления чувств и возврата к навязчивым мыслям.
Градация	«я к вам пишу, чего же боле?»	Указательный палец рисует букву «О», переходящую в амплитудный овал, в который актриса заглядывает, придерживая его пальцами обеих рук.	Наращение эмоционального напряжения: переход от едва заметного жеста к динамичному пространственному движению.	Символ «любопытства» Татьяны; пластическая кульминация через заглядывание в невидимое окно причудливой формы.

его эмоциональный окрас. Литературный прием повтора сохранил свою функцию, как возврат к повторяющимся мыслям героини, в текстах движения способствовал отражению постепенного усиления чувств. Кроме того, физическое состояние актрисы: сбитое дыхание, потеря границ чистого движения, размытые и часто неуловимые жесты формировали мерцание тела, где повторение текста прозвучало как зацикленность Татьяны на мысли о чувствах к Онегину, о кротости, нерешимости и мучениях в написании письма. Следующий литературный прием градации стал эффективным инструментом создания текстов движения. Текст «я к вам пишу, чего же боле?» был трансформирован в движение: указательный палец правой руки

вырисовывает в воздухе букву О, которая преобразовывается в амплитудный овал, словно огромное окно, которое Татьяна берет указательным и большим пальцами обеих рук и осторожно заглядывает вовнутрь него. Здесь движенческая партитура конструировалась по принципу нарастания эмоционального напряжения: от едва заметной буквы «О» к более пространственному и динамичному движению, имеющему максимальную направленность и завершенность. Кульминацией этого текста движения можно обозначить момент символического любопытства Татьяны, когда она заглядывает в невидимое окно причудливой формы.

Таким образом, найденный текст движения стал архивацией того, как вну-

треннее состояние становится телесным воплощением, подтверждая, что создание текстов движения на основе литературного источника не является механическим процессом. В ходе лаборатории было установлено, что литературные приемы метафоры, градации и повтора могут быть использованы как эффективные инструменты в создании текстов движения. Они позволяют не столько иллюстрировать текст, сколько выявлять и телесно воплощать внутреннюю драматургию персонажа и спектакля, сохраняя смысловую структуру литературного источника в движениях.

Поскольку наблюдение за текстом движения постоянно отсылает аудиторию к литературному источнику, то возникает вопрос, что стоит на первом месте: движение, которое апеллирует к тексту или текст? Если зритель приходит в театр, предварительно изучив литературный источник, либо знаком с текстом автора, текст становится его биноклем, сквозь который ему предстоит рассматривать тексты движения. Таким образом, происходит театральная рецепция, когда зритель подключается не столько к процессу наблюдения, сколько включен в активный процесс интерпретации, сопоставляя сценические образы с читательским опытом. В случае, когда зритель незнаком с литературным источником, восприятие спектакля строится из чтения текстов движения, непосредственном процессе наблюдения за визуальной структурой. В таком виде, тексты движения для аудитории стоят на первом месте, интерпретация которых формируется на их опыте, ассоциативном ряде, которые не ограничены рамками предварительного знания литературного материала.

Основные положения

Итак, важно, что начальная работа с текстом, на уровне чтения, помогает рассмотреть текст с точки зрения его влияния на формирование движения, на возможность визуальной драматизации, на воплоще-

ние его в телесном акте. Воображаемый текст и первичную телесную реакцию на текст можно рассматривать как источники будущих пластических символов в формировании текстов движения. Нередко в постановочной работе возникают противоречия между нарративом и абстракцией. Конкретизация текста и его направленность подчинена метафорическому ключу, заданному режиссером. Кроме того, именно драматизация текста становится функцией режиссера, где особое внимание уделяется структуре текста, его организации, постановке диалогов, конструированию драматического конфликта и развитие динамики спектакля.

Несмотря на то, что понятие «создатель движения» не является новым для театрального искусства Европы, в современном театроведческом отечественном дискурсе сохраняется необходимость в уточнении его содержания и функций. Актуальность данного вопроса обусловлена возрастающей ролью пластического языка в драматическом спектакле. Создатель движения преобразовывает идеи автора, драматургические и режиссерские смыслы в визуально-пластические структуры, которые способны функционировать как самостоятельный художественный язык спектакля. Это определяет его важное место в структуре постановочного процесса и позволяет рассматривать его деятельность, как один из ключевых механизмов формирования пластической драматургии.

Призма соавторства, куда включены и режиссер, и создатель движения, и, конечно же, актер способствует формированию интертекстуальности спектакля. Коллективное творчество способствует выявлению различных слоев интерпретаций, идей, что, в свою очередь, создает многослойную визуальную драматургию, основанную на индивидуальных художественных трактовках в контексте общего драматического вектора спектакля. Помимо этого, импровизация и выявление нюансов, подсказок, зашифрованных

автором, лабораторная работа с текстом, подчеркивают важность репетиций, где задаются вопросы, происходят поиски телесного существования, формируется систематическое преобразование литературного материала в визуальную форму.

Некоторые литературные приемы достаточно эффективны при их практическом применении в процессе создания текстов движения, обеспечивая целостность и выразительность сценического высказывания. На примере актерской лаборатории, авторами были исследованы такие приемы, как метафора, градация и повтор. Как результат — данные приемы не только действительно структурируют текстовый материал, но и становятся определенными механизмами в его трансформации в телесное воплощение.

Реципиент оказывает давление на функционирование цикла театрального действия, поскольку его опыт и знание материала становятся точкой отсчета, где важна результативность театральной коммуникации. Для зрителя, знакомого с литературным источником, прежде наблюдения за его сценическим воплощением, ситуация усложняется качеством исполнения, возникающим из-за расхождения театральных условностей, смешения различных стилей, регистров, способов обращения или монолога, даже «метрик, каждая из которых настроена на театральную среду, для которой они были придуманы, в конкретном времени и пространстве, для которого они были созданы (Bigliazzi 78). Таким образом, инкапсулированные фрагменты текста всегда несут на себе следы времени и театральности. Это подчеркивает значимость работы с текстом в театре, поскольку его знание дает зрителю основание осознанной интерпретации, а незнание провоцирует состояние открытости, нового опыта. Именно такое напряжение создает условия для расширения исследовательского и творческого поля, где актуализируются неожиданные способы телесного прочтения литературного материала.

Заключение

Современные отечественные спектакли изобилуют пластическими мизансценами, подчеркивая тенденцию развития визуального театра, поэтому алгоритмы создания и чтения текстов движения становятся стремительно развивающимися дискурсами среди практиков и теоретиков театрального искусства. Каждый в цепочке автор—режиссер—создатель движений—актер—зритель несет свою драматургическую задачу. Автор всегда использует феноменологический подход к представлению на сцене за пределами жизненного опыта, режиссер ищет способы воплощения этого текста, создатель движения обеспечивает включение воплощенного опыта в оценку производительности, стараясь перевести текст в визуальный и динамичный язык движений, актер, исходя из собственных реакций на текст и на рамки спектакля, установленные режиссером, транслирует идеи, зритель изучает театр при помощи коммуникации. Для того, чтобы понять текст движения, зрителю необходимо следовать трехступенчатой системе в расшифровке визуальных текстов: исследовать его литературную основу, провести сравнительный опыт для обозначения точек пересечения этих текстов, дистиллировать свою собственную интерпретацию. Неповторимая природа и абстрактность смыслов визуальных телесных текстов позволяют художнику современного драматического театра создавать текст таким образом, чтобы зритель всегда мог вернуться за впечатлением в театр, словно читая снова и снова книгу.

Наиболее интересным высвечивается вопрос доминантности категорий текстов движения и литературного текста. Иначе, что является основополагающим и выводящим на первый план идеи режиссера в драматическом спектакле: текст, с помощью которого создается движение или само движение. В разрешении таких противоречий представляется значимым дальнейшие исследования амбивалентно-

сти согласования внутренних напряжений в тексте литературном и тексте движениеском. Поскольку происходит процесс перехода от одностороннего фокуса на нарративах и повествованиях литературных текстов к акценту на абстракции и художественной текстуальности движений тела, то, таким образом, открывается вопрос о концептуализации пластических текстов и методов их чтения.

В условиях постдраматического театра движение, образ и пространство приобрели самостоятельную драматургическую функцию, вследствие чего визуальная композиция стала восприниматься как основной носитель смысла спектакля. Тексты движения, вдохновленные особенностями драматического текста, служат формированию целостности спектакля, отдельных сцен и являются способом коммуникации со зрителем. Об этом же говорят Вейман и Брустер, подчеркивая, что разрыв между текстом и исполнением следует рассматривать не в соответствии с иерархией, а скорее с точки зрения «интерактивной взаимосвязи текста и исполнения» (Weimann 15).

Вопрос зрительского опыта обнаруживает новый аспект: как часто происходит потеря связи между текстами: визуальным и литературным. Проанализированные отечественные спектакли современности с позиции визуальной драматургии Кнут Ове Арнтцена, подчеркивают особую значимость выбора литературного первоисточника. Обращение к классическим произведениям оказывается принципиально важным, поскольку они представляют тот самый «горизонт ожиданий» для зрителя, основанный на предшествующем читательском опыте и знакомстве с литературным сюжетом. В результате визуальные, пластические и сценографические решения воспринимаются не изолированно, а осознанно, обнаруживая связи между текстом, словом и движением. Благодаря этому театральный текст «может стать чем-то большим, нежели просто текстом; он может представлять собой любую

форму повествования о мире или его переосмысления» (Arntzen 6). В контексте визуальной драматургии это создает условия для эффективной театральной рецепции, которая строится на взаимодействии памяти о тексте и его визуально-пластическим воплощением в спектакле.

Опираясь на теоретические исследования в области трансформации текста в текст движения и их взаимовлиянии в русле развития современного драматического театра, авторами были выделены определенные факторы, которые стоит рассматривать при изучении спектаклей, где наличествует текст движения:

- текст не побуждает читателя начать танцевать, но всегда вызывает желание двигаться. Реагируя на определенные слова или развитие событий в текстах, наши тела неизбежно стремятся рефлексировать определенным языком тела, поэтому важно фиксировать память тела при первичной читке текста;

- режиссер, который определяет драматизацию текста, обозначает драматические конфликты, диалоги, положение визуальных мизансцен;

- коллективное творчество способствует интертекстуальности спектакля, что обеспечивает многослойность сценического события;

- импровизация, репетиционная работа, в которой наличествует лабораторная практика помогает выявлять систематические методы перевода идей в тело, слово в визуальный символ, текст в движение, что, в свою очередь, формирует актера современности, открытого к поиску новых форм драматизации текста посредством своего тела;

- визуальная драматургия практически и теоретически эффективна в чтении текстов движения, поскольку помогает установить связь между зрителем и тем, что он видит на сцене;

- зрительское знание литературного источника определяют «горизонт ожиданий» и интерпретацию, тогда, как знакомство с новым материалом предлагает

новый опыт и включение в процесс коммуникации в реальном времени и пространстве;

Результаты практической лаборатории установили, что процесс создания текстов движения становится доступным при условии внимательного анализа образной структуры текста, выявления его смысловых акцентов, перевода этих идей в первичную реакцию тела, и создание системы телесных импульсов и динамических изменений.

Современная театральная тенденция также предполагает работу над сценическим представлением режиссера совместно с создателями движений, рассчитанная на открытие новых возможностей драматического искусства. В связи с этим, значение специалистов — создателей движения, работающих в области пластической драматургии и сценического движения в Казахстане становится не менее актуальным, как и спектакли, акцентирующие визуальность при помощи текстов движения. Необходимость подготовки специалистов данного профиля, их воспитание и развитие будут способствовать развитию соответствующих образовательных про-

грамм в системе театрального образования и казахстанского театра в целом.

Поскольку отсутствие научной литературы и исследований по данной теме в русле развития драматического театра современности в Казахстане является важным влияющим фактором, то это существенно ограничивает масштаб настоящего исследования. Метод визуальной драматургии, который призван акцентировать коммуникативные функции представления, помог тщательно изучить спектакль через взаимодействие текста и движения. Однако такие различные аспекты, как оценка интерпретационных функций текстов движения, осознание и соматика тела, культурологическое, философское влияние текста, и его визуальное цитирование на сцене на развитие отечественного драматического театра недостаточно изучены в рамках настоящей работы, что представляет особый научный интерес. Кроме того, драматизация текста всегда зависима от культурной обусловленности и перевода исходника литературного источника. Исходя из этого, в будущих исследованиях рекомендуется изменить методы и подходы к изучению настоящей проблемы. Это, в свою очередь, поможет провести всестороннюю оценку полученных результатов.

Вклад авторов:

Цой А. В. – формирование теоретической части текста, работа с источниками и интерпретация полученных данных. Анализ и систематизация материала, исполнение практической части исследования.

Ким Л. В. – определение концепции исследования, выявление круга задач и разработка методологии исследования. Научное редактирование основного текста, текста аннотации, консультирование и научное руководство.

Авторлардың үлесі:

Цой А. В. – мәтіннің теориялық бөлімін әзірлеу, дереккөздермен жұмыс істеу және алынған деректерді түсіндіру. Материалды талдау және жүйелеу, зерттеудің практикалық бөлігін орындау.

Ким Л. В. – зерттеу тұжырымдамасын айқындау, мақсаттарды белгілеу және зерттеу әдіснамасын әзірлеу. Негізгі мәтін мен аннотацияны ғылыми тұрғыдан өңдеу; кеңес беру және ғылыми жетекшілік ету.

Authors contribution:

Tsoy A. V. – formulation of the theoretical section of the text, work with sources, and interpretation of the obtained data. Analysis and systematization of material, execution of the practical part of the study.

Kim L. V. – definition of the research concept, identification of objectives, and development of the research methodology. Scientific editing of the main text and abstract; provision of consultation and scientific supervision.

Список источников

- Григорьянц, Татьяна. «Семиотика сценического текста». *Вестн. Том. гос. ун-та*, № 304, 2007, с. 66-69.
- Barber, Karin. «Text and Performance in Africa». *Oral Tradition*, №20/2, 2005, pp. 264-277.
- Пави, Патрис. «Словарь театра». Перевод с фр. под ред. К. Разлогова. Москва, Прогресс, 1991, с. 364-365.
- Arntzen, Knut Ove. «Reflections on new-mimesis: playing with irony and simulation». *Theatre and society: problems and perspective*, Vytautas Magnus University Press, 2nd edition, Kaunas, 2006, pp. 6-15.
- Bigliuzzi, Silvia. «Performing Intertextuality in Translating Rewrites», *Taylor & Francis Group*, 2013, pp. 77-96.
- Brown, Joanne. «Teaching Drama: Text and Performance». *90th Annual Meeting of the National Council of Teachers of English*. 16-21 November 2000, «Eric» Institute of educational science, Milwaukee, WI, 2000, pp. 1-12.
- Christofer, B.Balme. «Theatre historiography». *The Cambridge Introduction to Theatre Studies*, Shepherd Simon, chapter 6, Cambridge University Press, 2008, pp. 95-117.
- Göthberg, Martin et al. «From Drama Text to Stage Text: Transitions of Text Understanding». *Student Theatre Production, Mind, Culture, and Activity*, №25:3, 2018, pp. 247-262, DOI: 10.1080/10749039.2018.1480633.
- Hamilton, James. «The Text–Performance Relation in Theater». *Philosophy Compass*, iss. 4/4, 2009, pp. 614-629.
- Jauss, Hans Robert. «Kleine Apologie der ästhetischen Erfahrung». *Universitätsverlag Konstanz*, 1972.
- Kaur, Navjot. «An analysis of the interplay between dramatic text and performance text». *Research Review*, vol.04, iss. 05, 25 May 2019, pp. 2542-2545.
- Mariancic–Cobzac, Vera. «Dramatic text and theatrical performance: reception and interpretation». *Academy of Music, Theater and Pl*, 2025, pp. 928-932.
- Mažeikienė, Rūta. «Text in Contemporary Theatre: The Baltics within the World Experience». *Nordic Theatre Studies*, vol. 26, no. 4, 2014, pp. 104-107.
- McCormack, Jess. «Choreography and verbatim theatre: Dancing words». *Springer International Publishing*, 2018.
- Staniškytė, Jurgita. «Performing History, Staging Identity: Strategies of Contemporary Theater in the Baltic States». *Journal of Baltic Studies*, vol. 40, no. 4, 2009, pp. 537-44.
- Tsoy, Anna and Urazymbetov, Damir. «Creativity of director's solutions in kyz-zhibek play: colour, visual body movements, and their interaction». *Creativity Studies*, vol. 18, iss. 1, 2025, pp. 255-268.

Ubersfeld, Anne. «Lire le theatre III. Le dialogue de theatre». *Belin education*, 1996, 224 p.

Ulberte, Liga. «Dialectics between classical texts and their staging in contemporary Latvian theatre». *Text in Contemporary Theatre: The Baltics within the World Experience*, edited by Zeltiņa G. and Reinsone S., Cambridge Scholars Publishing, 2013, pp. 35-44.

Weimann, Robert. «The Author's Pen and the Actor's Voice». *Cambridge University Press*, 2000.

References

Grigoryants, Tatyana. «Semiotika stsenicheskogo teksta». *Vestn. Tom. gos. un-ta*, № 304, 2007, s. 66-69.

Barber, Karin. «Text and Performance in Africa». *Oral Tradition*, №20/2, 2005, pp. 264-277.

Pavi, Patris. «Slovar teatra». *Perevod s fr. pod red. K. Razlogova*. Moskva, Progress, 1991, s. 364-365.

Arntzen, Knut Ove. «Reflections on new-mimesis: playing with irony and simulation». *Theatre and society: problems and perspective*, Vytautas Magnus University Press, 2nd edition, Kaunas, 2006, pp. 6-15.

Bigliazzi, Silvia. «Performing Intertextuality in Translating Rewrites», *Taylor & Francis Group*, 2013, pp. 77-96.

Brown, Joanne. «Teaching Drama: Text and Performance». *90th Annual Meeting of the National Council of Teachers of English*. 16-21 November 2000, «Eric» Institute of educational science, Milwaukee, WI, 2000, pp. 1-12.

Christofer, B. Balme. «Theatre historiography». *The Cambridge Introduction to Theatre Studies*, Shepherd Simon, chapter 6, Cambridge University Press, 2008, pp. 95-117.

- Göthberg, Martin et al. «From Drama Text to Stage Text: Transitions of Text Understanding». *Student Theatre Production, Mind, Culture, and Activity*, №25:3, 2018, pp. 247-262, DOI: 10.1080/10749039.2018.1480633.
- Hamilton, James. «The Text–Performance Relation in Theater». *Philosophy Compass*, iss. 4/4, 2009, pp. 614-629.
- Jauss, Hans Robert. «Kleine Apologie der ästhetischen Erfahrung». *Universitätsverlag Konstanz*, 1972.
- Kaur, Navjot. «An analysis of the interplay between dramatic text and performance text». *Research Review*, vol.04, iss. 05, 25 May 2019, pp. 2542-2545.
- Mariancic–Cobzac, Vera. «Dramatic text and theatrical performance: reception and interpretation». *Academy of Music, Theater and Pl*, 2025, pp. 928-932.
- Mažeikienė, Rūta. «Text in Contemporary Theatre: The Baltics within the World Experience». *Nordic Theatre Studies*, vol. 26, no. 4, 2014, pp. 104-107.
- McCormack, Jess. «Choreography and verbatim theatre: Dancing words». *Springer International Publishing*, 2018.
- Staniškytė, Jurgita. «Performing History, Staging Identity: Strategies of Contemporary Theater in the Baltic States». *Journal of Baltic Studies*, vol. 40, no. 4, 2009, pp. 537-44.
- Tsoy, Anna and Urazymbetov, Damir. «Creativity of director's solutions in kyz-zhibek play: colour, visual body movements, and their interaction». *Creativity Studies*, vol. 18, iss. 1, 2025, pp. 255-268.
- Ubersfeld, Anne. «Lire le theatre III. Le dialogue de theatre». *Belin education*, 1996, 224 p.
- Ulberte, Liga. «Dialectics between classical texts and their staging in contemporary Latvian theatre». *Text in Contemporary Theatre: The Baltics within the World Experience*, edited by Zeltiņa G. and Reinsone S., Cambridge Scholars Publishing, 2013, pp. 35-44.
- Weimann, Robert. «The Author's Pen and the Actor's Voice». *Cambridge University Press*, 2000.

Цой Анна, Ким Лариса

Темірбек Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы (Алматы, Қазақстан)

ҚОЗҒАЛЫС: ДРАМАЛЫҚ ТЕАТРДА МӘТІННІҢ ВИЗУАЛДЫ ТӘЖІРИБЕГЕ АЙНАЛУЫ

Аңдатпа. Заманауи театр үдерісі әдеби мәтін мен оның сахналық көрінісін байланыстыратын күрделі тетіктерді түсінуге мүмкіндік береді. Актердің пластикасы жүзеге асырылатын қойылым формасы отандық драма театрында қарқынды дамып келе жатқандықтан, оны қабылдау мен түсіндіру әдеби дереккөздерге негізделген қозғалыс мәтіндерін тұжырымдау дискурсында ғылыми қызығушылық тудырады. Автор, көрермен, режиссер және актер тарапынан жасалатын түсіндірмелердің өзара толықтырушылығы мәселесі өзектілігін жоғалтқан жоқ. Бұл зерттеу қозғалыс мәтіндерін жасау мен көрермен тәжірибесіне баса назар аудара отырып, заманауи драмалық қойылым аясында актердің денесі мен әдеби мәтіннің өзара қайшылығына қатысты талқылауды дамытуды көздейді. Бұл зерттеудің мақсаты – «қозғалыс мәтіндерін» драмалық қойылым контекстінде режиссерлік сәйкестік пен баяндауды айқындаудағы маңызды, бірақ жиі назардан тыс қалатын құбылыс ретінде тұжырымдау. Зерттеу мәтінді драмаландыру және әдеби мәтінді физикалық қозғалыс арқылы дәйексөз келтіру сияқты ұғымдарды терең түсінуге бағытталған; сонымен қатар қазіргі отандық қойылымдардағы қозғалыс мәтіндерін әдеби дереккөздің мағыналарын физикалық қойылым тіліне аударудың негізгі механизмі ретінде талдайды, осылайша мәтін мен қозғалысты олардың тікелей өзара байланысында талдауды қажет етеді. Сонымен қатар, Кнут Ове Арнтценнің визуалды драматургияға қатысты *әдіснамалық* тәсілі театр сахнасындағы қозғалыс мәтіндерін – яғни қозғалыс авторлары қалыптастырған мәтіндерді – оқудың нақты эмпирикалық аспектілеріне баса назар аударады. Қазақ драма театрының актерлерімен жүргізілген зертханалық жұмыс нәтижелері барысында арнайы көркемдік тәсілдер анықталып, оларды қойылымның визуалды драматургиясын жасауда тиімді қолдану әлеуеті көрсетілді. Қазіргі заманғы қазақстандық драма театрының дамуына қатысты ғылыми әдебиеттер мен терең талдаулардың тапшылығы осы зерттеудің ауқымын шектеді. Бұл жұмыстың тақырыбы бұрын жүйелі зерттеу нысаны болмағандықтан, оның құндылығы қозғалыстың жүзеге асатын Қазақстанның қазіргі заманғы театр өнерін ғылыми тұрғыдан түсінуге қосатын маңызды үлесінде жатыр.

Түйін сөздер: Қазақстанның драма театры, дене пластикасының режиссері, мәтіндік дәйексөз, визуалды драматургия, қозғалыс авторы, мәтінді драмалық шығармаға айналдыру, театрлық қабылдау.

Дәйексөз үшін: Анна, Цой және Ким Лариса. «Қозғалыс: драмалық театрда мәтіннің визуалды тәжірибеге айналуы». *Central Asian Journal of Art Studies*, т. 11, №3, 2026, 216–238 б., DOI: 10.47940/cajas.v11i3.1249

Авторлар қолжазбаның соңғы нұсқасын оқып, мақұлдады және мүдделер қайшылығы жоқ екендігін мәлімдейді

Tsoy Anna, Kim Larisa

Temirbek Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts (Almaty, Kazakhstan)

MOVEMENT: HOW TEXT BECOMES A VISUAL EXPERIENCE IN DRAMATIC THEATRE

Abstract. Contemporary theatrical practice offers insight into the complex mechanisms linking a literary text to its stage presentation. As the form of the theatrical production evolves dynamically within the Kazakhstani drama theatre—increasingly highlighting the actor's physicality—the perception and interpretation of this element have become a subject of scholarly interest in the discourse surrounding the conceptualization of movement-based texts derived from literary sources. The question of the complementarity of interpretations—those of the author, the audience, the director, and the actor—remains highly relevant. This study aims to advance the discourse surrounding the encounter between the actor's body and the literary text in contemporary dramatic performance, focusing on the creation of movement texts and the spectator's experience. The research seeks to conceptualize movement texts as a crucial yet frequently overlooked phenomenon in the articulation of directorial identity and narratives within the context of dramatic performance. The study *aims* to gain a profound understanding of concepts such as the dramatization of a text and the citation of a literary text through movement, as well as to analyze “movement texts” in contemporary Kazakhstani productions—viewed as a key mechanism for translating the meanings of a literary source into a movement-based form—thereby necessitating an analysis of text and movement in their direct interconnection. Furthermore, Knut Ove Arntzen's methodological approach of “visual dramaturgy” entails a specific empirical focus on how to read the movement texts created by movement practitioners in the theater. The results of the laboratory work conducted with actors from a Kazakh drama theater identified specific literary techniques, demonstrating their practical effectiveness in creating the visual dramaturgy of a performance. The scope of the study was limited by a lack of scholarly literature and in-depth analysis regarding this topic within the context of contemporary Kazakh drama theater. As the subject of this study has not previously been the focus of systematic research, the work makes a significant contribution to the scholarly understanding of contemporary Kazakh theater art, in which movement is gaining new prominence.

Keywords: drama theater of Kazakhstan, movement director, text quotation, visual dramaturgy, movement creator, dramatization of text, theatrical reception

Cite: Anna Tsoy, and Larisa Kim. «Movement: how text becomes a visual experience in dramatic theatre». *Central Asian Journal of Art Studies*, Vol. 11, No. 3, 2026, pp. 216–238, DOI: 10.47940/cajas.v11i3.1249

The authors have read and approved the final version of the manuscript and declare no conflicts of interests

Авторлар туралы мәлімет:**Сведения об авторах:****Information about the authors:**

Анна Вадимовна Цой —
философия (PhD) докторы,
Темірбек Жүргенов
атындағы Қазақ ұлттық
өнер академиясының
«Балетмейстерлік өнері»
кафедрасының доценті, 3-курс
докторанты
(Алматы, Қазақстан)

Анна Вадимовна Цой —
доктор (PhD) философии,
преподаватель кафедры
«Балетмейстерское искусство»
Казахской национальной
академии искусств имени
Темирбека Жургенова
(Алматы, Казахстан)

Anna Vadimovna Tsoy — PhD,
Lecturer at the Department
of Choreography, Temirbek
Zhurgenov Kazakh National
Academy of Arts
(Almaty, Kazakhstan)

ORCID ID: 0000-0002-4151-4441
E-mail: anna.tsoy.official@gmail.com

Лариса Валентиновна Ким —
профессор, Темірбек Жүргенов
атындағы Қазақ ұлттық өнер
академиясының «Хореография
педагогикасы» кафедрасының
меңгерушісі
(Алматы, Қазақстан)

Лариса Валентиновна Ким
— профессор, заведующая
кафедрой «Педагогика
хореографии» Казахской
национальной академии
искусств имени Темирбека
Жургенова
(Алматы, Казахстан)

Larisa Valentinovna Kim
— Professor, Head of the
Department of Choreography
Pedagogy, Temirbek Zhurgenov
Kazakh National Academy of Arts
(Almaty, Kazakhstan)

ORCID ID: 0009-0004-6967-8597
E-mail: kimlv58@gmail.com