

На правах рукописи

Бабич Николай Федорович

**МУЗЫКА
В ПЛАСТИЧЕСКОМ ТЕАТРЕ РУБЕЖА XX–XXI ВЕКОВ**

Специальность 17.00.02 — музыкальное искусство

АВТОРЕФЕРАТ
диссертации на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Ростов-на-Дону – 2012

Работа выполнена
в Ростовской государственной консерватории (академии)
им. С. В. Рахманинова

Научный руководитель:
доктор искусствоведения, профессор
Цукер Анатолий Моисеевич

Официальные оппоненты:
Курышева Татьяна Александровна
доктор искусствоведения,
Заслуженный деятель искусств России,
профессор кафедры современной музыки
Московской государственной консерватории
им. П.И. Чайковского

Агеева Юлия Кузьминична
кандидат искусствоведения,
заведующая отделением теории музыки
Ростовского колледжа искусств

Ведущая организация:
Новосибирская
государственная консерватория (академия)
им. М.И. Глинки

Защита состоится «29» мая 2012 года в «18» часов на заседании
Диссертационного совета Д 210.016.01 Ростовской государственной консерватории
(академии) им. С. В. Рахманинова по адресу:
344002, г. Ростов-на-Дону, Буденновский пр., 23, ауд. 314.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Ростовской
государственной консерватории (академии) им. С. В. Рахманинова

Автореферат разослан «28» апреля 2012 г.

Ученый секретарь
диссертационного совета,
кандидат
искусствоведения



Дабаева Ирина Прокопьевна

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Актуальность темы.

К числу наиболее существенных закономерностей эволюции музыкального театра в XX – начале XXI вв. принадлежит динамичное развитие пластических жанров – балетного, танцевально-хореографического, пантомимического. Сегодня роль телесного начала в искусстве неизмеримо возрастает, что проявляется в количественном увеличении всевозможных танцевально-пластических студий, повсеместном распространении уличной танцевальной культуры, возникновению множества терапевтических телесно ориентированных практик (в том числе, на основе театра).

В этом контексте в 70-х годах XX века появляются многочисленные постановки, не вписывающиеся ни в один из ранее сложившихся видов танцевального искусства. Их отличительными признаками являются особый тип пластической лексики, новые формы взаимодействия между пластикой и музыкой, изменившаяся трактовка роли музыки в спектакле. Стремительное количественное нарастание такого рода произведений образовало целое направление, специфический пласт культуры, который требует всестороннего изучения. Обращение к нему ведущих хореографов, таких как П. Бауш, А. Прельжокаж, М. Эк, С. Вальц, К. Карлсон позволяет судить о масштабности и значимости явления. Это сложное синтетическое образование включает в себя разные составляющие: музыку, хореографию, драматическую пантомиму, слово, акробатику, экранные средства, и в каждом из произведений набор составляющих индивидуален. Его действие выходит за пределы театральных площадок – на улицы, в производственные помещения, музеи и т. д.

Вместе с тем исследуемое явление мало изучено. Несмотря на то, что к нему приковано внимание артистических кругов, о его перспективах дискутируют балетоведы и хореографы, эстетики, социологи и критики, в современной специальной литературе отсутствует дефиниция «пластического театра». Этот термин фигурирует лишь в профессиональном лексиконе режиссеров и критиков, а само явление рассматривается по-разному: как разновидность «современного танца», «экспериментального балета», «постмодернистской хореографии» и т. п. Подобная «разногласица» препятствует сколько-нибудь успешному постижению сущностных ос-

нов музыкально-пластического театра, путей его развития и принципов внутрижанровой дифференциации.

Кроме того, недостаточно глубоко изучены или вовсе не подвергнуты анализу многие выдающиеся произведения в указанном жанре, не исследованы музыкальная составляющая и процессы взаимодействия искусств внутри синтетического целого. Не определено значение указанных явлений для современной мировой культуры, его место в ряду разносторонних художественных и духовных поисков в театральном искусстве конца XX – начала XXI веков. Указанные факторы значительно сужают панораму культурной ситуации в целом. Поэтому актуальность настоящего диссертационного исследования представляется вполне очевидной.

Его *объектом* является музыкально-пластический театр как феномен художественной культуры на рубеже XX – XXI вв. *Предметом* исследования выступает музыкальная составляющая в контексте ее взаимодействия с другими компонентами сценического текста музыкально-пластических произведений.

Не все явления указанного периода попали в сферу рассмотрения. По причине большой их численности нами избран ограниченный, но репрезентативный круг произведений, в которых со всей очевидностью проступают типичные признаки данной дефиниции.

Материалом настоящего исследования служат спектакли, в которых наиболее ярко представлены различные стороны музыкальной составляющей. Автором проанализировано более 50 спектаклей, принадлежащих к жанру музыкально-пластического театра и созданных в период с 1970 по 2012 гг. Ими явились произведения: Пины Бауш («Кафе Мюллер», «Орфей и Эвридика», «Зоны контакта», «Плач Императрицы», «Мойщик окон», «Мазурка Фого», «Полнолуние», «Палермо, Палермо», «Бамбуковый блюз» и др.), Анжелена Прельжокажа («Сие есть тело мое», «Медая», «Благовещение», «Creation 2010» и др.), Саши Вальц («Дидона и Эней», «Тело», «Без тела», «Наизнанку», «Диалог-09», «Аллея Космонавтов» и др.), Матса Эка («Дым», «Дом Бернарды Альбы», «Апартаменты» и др.), Джеймса Тьерри («Симфония майского жука», «Зияющая пропасть»), Иржи Килиана («Бессонница»), Ханса ван Манена («Старик и я»), Марка Морриса («Дидона и Эней»), Филиппа Жанти («Край земли»), Хосе Монтальво и Доминик Эрвье («Orpheus»,

«Палладины»), Гедрюса Мацкявичюса («Звезда и смерть Хоакина Мурьеты»), Анни-Тереза Кеерсмакер («Rosas danst Rosas»), Каролин Карлсон («Вода»), Конни Янссен («Waste&Glass»), Лин Вай Мина («Песни скитальцев»). Выбор имен продиктован обращением избранных авторов к экспериментальному театру, предполагающему выход за границы традиционных жанров (в том числе за рамки хореографии), балансирование на стыке различных видов театрального искусства. Поэтому за рамками настоящего исследования остались произведения так называемых «чистых» жанров: балета, пантомимы, драматического театра, цирка и т. п., связанных с именами Каннингема, Браун, Ноймайера, Форсайта, Марсо, Куртеманша и многих других, творящих в пределах устоявшихся жанров и видов театра.

Один из главных критериев отбора материала – активная, действенная роль музыки в спектакле (способы ее функционирования и особое влияние на формирование пластической образности, жанровую определенность). Отобранные для исследования образцы содержат весь диапазон разновидностей художественно полноценных музыкальных решений (оригинальные тексты и компилированные ряды), демонстрируют всевозможные типы взаимодействия музыки с другими составляющими сценического целого.

Ввиду повсеместного распространения указанного явления как ведущей тенденции мировой пластической культуры мы не ограничивали выбор материала рамками какой-либо национальной культурной традиции и не стремились к непременному охвату всех традиций. Созданные на рубеже XX – XXI вв., рассматриваемые спектакли отображают динамику развития и магистральные тенденции музыкально-театрального искусства.

Цель предпринятого исследования – выявить специфику музыкальной составляющей в контексте взаимодействия ее с другими компонентами произведения музыкально-пластического театра на рубеже XX – XXI вв. Исходя из этого, в диссертации предполагается решить следующие **задачи**:

- определить специфику музыкально-пластического театра в ряду важнейших направлений современного музыкально-театрального искусства;
- выявить особенности взаимодействия искусств в музыкально-пластических произведениях указанного периода;

- охарактеризовать роль и функции музыки в упомянутых интегративных процессах;
- установить жанровый, стилистический, образный и языковой «диапазоны» соответствующих музыкальных текстов.

Методологическую основу настоящего исследования предопределяют его цель и задачи.

Изучение процессов многоуровневых взаимодействий музыки с другими искусствами обуславливает применение комплексного подхода, включающего в себя историко-культурный, теоретико-аналитический и сравнительно-аналитический методы. При этом техники анализа, используемые отдельными искусствоведческими дисциплинами (музыковедением, театроведением, балетоведением), экстраполируются на междисциплинарный уровень, что представляется адекватным синтетической природе рассматриваемых художественных явлений.

Степень изученности проблемы.

Исследования, которые будут названы, прямо или косвенно подводят нас к музыкальной проблематике в пластическом театре, поскольку она обусловлена всей предшествующей эволюцией пластических жанров. Освещаются работы последних лет, в которых авторы поднимают вопросы взаимодействия музыки и танца в хореографическом театре XX века. Это ряд исследований отечественных и зарубежных авторов: С.В. Наборщиковой, Ю.Б. Абдокова, А.В. Занковой, Т.В. Рыбкиной, А.В. Плохова, Е.Н. Дуловой, S. Jordan, P. Hodgins и других. Несомненную ценность в названных исследованиях представляет глубинный анализ музыкальной составляющей театрального синтеза. Однако в центре внимания указанных авторов находится исключительно балетный театр, временные рамки которого ограничены концом XX столетия. Музыкально-пластический театр оказывается вне зоны внимания данных исследователей.

Из отечественных и зарубежных трудов, посвященных современному танцевальному движению, обращают на себя внимание монографии S. Spier «William Forsythe and the Practice of Choreography: It Starts From Any Point» и A. Daly «Critical Gestures: Writings on Dance and Culture», коллективная монография «Вопросы современной хореографии и хореографической педагогики» под редакцией

О.А. Путчевой, диссертации О.Ю. Шкарпеткиной, Е.В. Аверьяновой, С.В. Устьягина, О.А. Ермаковой, Н.В. Атитановой. Проблематика перечисленных исследований связана исключительно с пластической составляющей хореографического театра, не распространяясь на область экспериментального музыкально-театрального творчества конца XX – начала XXI веков, в недрах которого возникла универсальная лексика движения, свойственная музыкально-пластическому театру.

Влиянию постмодерна на современное хореографическое и, шире, театральное искусство посвящены труды отечественных авторов – Т.А. Крюковой, А.Ю. Демшиной, а также ряд зарубежных исследований: J. Wright «Why is That So Funny?: A Practical Exploration of Physical Comedy», Jacques Lecoq, David Bradby «Theatre of movement and gesture», K. Schmidt «The theater of transformation: post-modernism in American drama», J. Whitmore «Directing Postmodern Theater: Shaping Signification in Performance». Во всех названных работах рассматриваются ключевые вопросы хореографического искусства, в том числе современной хореографии, проводится искусствоведческий анализ выразительного языка танца, исследуется влияние на хореографию эстетики постмодерна.

Однако за рамками научных интересов остаются вопросы, связанные с новыми явлениями в театральном искусстве, находящимися на стыке жанров, в состав которых входят пантомима, драматическое действие, акробатика, экранное искусство. В перечисленных трудах исследуемая нами проблема функционирования музыки в пластическом театре рубежа веков, определение ее образной, жанровой и языковой специфики, как видим, не получила всестороннего освещения. Неисследованность указанных явлений очевидна.

Научная новизна данного исследования.

Впервые определяется место музыкально-пластического театра в ряду важнейших направлений музыкально-театрального искусства рубежа XX – XXI вв., которое обусловлено спецификой взаимодействия музыки с другими компонентами спектакля.

Впервые исследуется значение музыки в пластических спектаклях указанного периода, выявляются роль музыки и способы ее функционирования в интегративных сопряжениях искусств. С этих позиций анализируются конкретные произведе-

ния, в которых музыкальная составляющая представлена то в подчиненной роли, то как доминанта, то как равноценный элемент художественной целостности сценического текста.

Всесторонне рассматриваются такие музыкальные образования, как моно / полистилистические компиляции и «шумовые» партитуры с точки зрения их образной и композиционной логики. Прояснение последней способствует выявлению в указанной музыке смыслообразующих структур. Изучается ситуация относительно целостных музыкальных текстов, которые, будучи помещенными в новый театральный, стилистический, историко-культурный контекст, могут изменять некоторые свои свойства.

Новым является контекстуальный анализ электроакустических и «шумовых» оригинальных партитур Ф. Гласса, П. Вермейерша, Т. де Мея, А. Торга и С. Хупена, С. Роя, М. Ланца, Д. Хобриха, В. Трифонова, созданных к соответствующим спектаклям. Выявляется их образная, жанровая и языковая специфика.

Основные положения диссертации, выносимые на защиту.

1. Музыкально-пластический театр представляет собой новое полижанровое образование, возникшее на рубеже веков и занимающее уникальное положение в ряду других театрально-пластических жанров, вбирающее в себя черты многих и в то же время не сводимое ни к одному из них.

2. Характерные особенности музыкально-пластического театра сформировались благодаря воздействию постмодернистской эстетики на хореографический, пантомимический и драматический театры.

3. Для музыкально-пластического театра характерно главенство режиссерской концепции, отражающейся во всех компонентах спектакля, включая музыкальное решение.

4. Различные авторские и режиссерские концепции, определяющие способы взаимодействия музыки и пластики, актуализируются в четырех моделях музыкального ряда: оригинальном специально созданном тексте, автономном музыкальном произведении непластического происхождения, разновидностях компиляции и импровизации.

5. Музыкальный образ в условиях театрально-пластического контекста может радикально менять свою сущность, благодаря воздействию различного рода внемузыкальных факторов.

6. В музыкально-пластическом театре организация музыкальных рядов осуществляется двумя способами: использованием имманентно-музыкальных принципов формообразования и обращением к немзыкальным структурно-композиционным приемам.

Теоретическая значимость работы определяется перспективами использования ее результатов в трудах по истории музыкального театра XX века, музыкальному анализу, теории балетного и хореографического искусства. Многие выводы и факты, содержащиеся в данной работе, могут быть использованы в исследованиях, посвященных различным аспектам театрального синтеза искусств, монографиях о творчестве П. Бауш, И. Килиана, А. Прельжокажа, М. Морриса, М. Эка, С. Вальц и других крупнейших деятелей музыкально-пластического театра.

Практическая значимость представленной диссертации обусловливается возможностью расширения и содержательного обновления учебных дисциплин: «Теория и история музыки», «Теория и история хореографического искусства», «Теория и история театра», «Режиссура», включенных в программы отечественных вузов и колледжей искусств. Некоторые наблюдения автора могут представлять интерес для режиссеров, хореографов и композиторов, работающих в сфере музыкально-пластического театра.

Апробация исследования. Отдельные положения настоящей работы были отражены в докладе, представленном на международной научной интернет-конференции «Современные аспекты художественного синтеза в музыкальном искусстве» (Ростов на Дону, 2008), выступлении на 1-ой Международной научно-практической конференции «Пантомима как многофункциональная основа мастерства актера и режиссера театра, эстрады, цирка» (Москва, 2010), российско-французском научно-практическом семинаре «Искусство – терапия – инклюзия» (Москва, 2011), а также нашли воплощение в проекте научно-методической конференции «Музыка в пространстве театра. Вопросы синтеза и взаимосвязи искусств», организованной автором на кафедре пантомимы и пластической культуры театра

АПРИКТ (Москва, 2011). Материалы диссертации используются в авторском курсе «Музыка видимая и слышимая», внедренном в Академии переподготовки работников искусства, культуры и туризма (Москва). Текст диссертационной работы обсуждался на кафедре истории музыки РГК в 2012 году.

Структура исследования. Диссертация включает в себя введение, три главы, заключение и библиографический список. Общий объем работы 196 страниц. Библиография исследования насчитывает 323 наименования, в том числе 49 наименований источников на иностранных языках.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **Введении** обосновывается актуальность, практическая и теоретическая значимость исследования, раскрывается степень новизны рассматриваемого явления. Обзор отечественной и зарубежной искусствоведческой литературы определяет степень изученности проблемы, методологические позиции, в основе которых лежит комплексный подход к изучению данного музыкально-театрального феномена. Логика исследования отражена в его структуре.

В первой главе «Общие проблемы музыкально-пластического театра» анализируются особенности развития музыкально-пластического театра на рубеже XX – XXI веков, определяются границы и место исследуемого явления в современной театральной культуре. Музыкально-пластический театр рассматривается в ракурсе постмодернистской эстетики, его проблематика соотносится с ведущими тенденциями в искусстве в целом. Предпринимается попытка обновить аналитический аппарат: обосновывается необходимость комплексного подхода к анализу спектаклей. Для характеристики сложного сценического текста вводятся специфические термины, отражающие его сущность.

В первом параграфе «Музыкально-пластический театр как явление и понятие» автор дает анализ ситуации, сложившейся в музыкально-пластическом искусстве в конце XX – начале XXI вв. Для этого времени характерно размывание границ жанров, смешение стилей, культурный и эстетический эклектизм. Процессы эмансипации художественных составляющих спектакля – музыкального, пластического, сценографического (включая экранные средства) рядов – привели к своеобразным жанровым мутациям. Явления вышли за рамки существующих дефиниций

и образовали некую особую группу. Она характеризуется интеграцией многих видов пластических искусств: хореографии, уличного танца и перформанса, пантомимы и драматического театра, цирка и кинематографа. Новое образование по ряду причин не может считаться ни хореографическим искусством, ни пантомимой, ни драматическим театром или цирком.

В ряду самых очевидных причин – изменившаяся позиция музыки в спектакле. Так, в хореографических произведениях музыкальная драматургия перестает играть определяющую роль, партитура больше не является «синтаксической» основой для движений танцовщика. Создание пластического образа связано с его драматическим проживанием подобно аналогичным процессам в драматическом театре или мимодраме. Музыка становится равноценным партнером в театральном синтезе. Трансформируются формы взаимодействия музыки с другими элементами сценического текста, а также изменяются ее специфические свойства и функции. В первом параграфе устанавливается исторически преемственная связь нового явления со всеми предшествующими ему новаторскими достижениями в области пластического театра. Уточняется сама дефиниция «музыкально-пластический театр» путем сопоставления с существующими на сегодняшний день определениями похожих явлений в общем поле пластического искусства. В результате сравнения таких дефиниций, как «plastic theatre», «gestural theatre», «contemporary», «tanztheater», «corporeal mime», «mime play», «total theatre», «experimental theatre», «physical theatre», автор приходит к заключению, что рассматриваемую группу явлений невозможно соотнести ни с одним из перечисленных жанров. Все определения оказываются либо слишком широкими, либо слишком узкими, и требуют в любом случае пояснений и внесения дополнительных характеристик нового явления. Поэтому автор приходит к необходимости введения дефиниции «музыкально-пластический театр». Его отличают обязательное присутствие базовых элементов – пластической, музыкальной и театральной составляющих, а также определенные принципы взаимодействия искусств.

Во *втором параграфе* «Музыкально-пластический театр в ситуации постмодерна» автор дает характеристику новому явлению, на формирование облика которого существенно повлияли тенденции постмодерна. Так, глобальными свойствами

для всего пластического театра XX – XXI вв. стали интермедальность, интертекстуальность и полистилистика. Конкретные проявления названных тенденций прослеживаются в каждой из составляющих: музыке, пластике, сценографии, на анализе которых автор подробно останавливается. В центре внимания оказывается музыкальный ряд как наименее исследованная зона указанного явления. Несмотря на то, что теме постмодерна в музыкальном искусстве посвящено немало трудов, вопросы функционирования музыки в пластическом театре эпохи постмодерна исследованы недостаточно, а некоторые аспекты и вовсе остаются неосвещенными.

Одну из причин этого автор видит в сложившемся в отечественном искусствоведении предвзятом отношении к музыкальной компиляции – методу, весьма распространенному в театре. Согласно бытующему мнению, компилированный музыкальный ряд не может претендовать ни на авторство, ни на целостность, «подобное “нанизывание” различных самостоятельных пьес на сюжетный стержень в лучшем случае дает более или менее складную сюиту»¹. Действительно, многие художественные тексты, созданные в эпоху постмодерна, выглядят как набор цитат из различных источников, предельно фрагментарны. Однако можно допустить, что это является одной из форм «новой целостности», нежели всеобщим «заблуждением» художников. Компиляцию из музыкальных фрагментов или пьес автор диссертации предлагает рассматривать как частный случай коллажной или диффузной полистилистики и анализировать её как целостный музыкальный текст, созданный к сценическому произведению.

Среди распространенных тенденций названа эстетизация, или «поэтизация» бытового пространства. В музыкальном творчестве эта тенденция выражается в устремленности композиторов к эстетике шума, или так называемой конкретной музыке, возникшей еще в начале XX столетия. Количественный рост «шумовой» и электроакустической музыки в пластическом театре в значительной степени стимулируется эстетическими предпочтениями режиссеров и диктуется задачами воплощения художественных образов. Постмодернистская установка на взаимодействие с «готовыми формами» проявляется в обращении хореографов к созданным

¹Ванслов В.В. Статьи о балете. Музыкально-эстетические проблемы балета. – Л.: Музыка, 1980. – С. 65.

ранее музыкальным композициям, их переделке или ироничном обыгрывании. Фрагментированность художественных текстов, характерная для искусства постмодерна, имеет весьма разнообразные формы проявления в музыке к пластическим спектаклям рассматриваемого периода. В их основе лежит художественная задача, обеспечивающая то или иное образное решение спектакля.

В *третьем параграфе* «К вопросу о комплексном анализе музыкально-пластических произведений» определяются проблемы и методы исследования синтетических произведений. Опираясь на существующий в искусствоведении методологический аппарат, даже с учетом последних разработок, не представляется продуктивным по объективной причине, а именно: рассматриваемые нами явления не вписываются в рамки жанров, для которых этот аппарат выработан. Так, с точки зрения музыкального анализа возникает проблема образной, композиционной и стилевой трактовки компилированных рядов, не являющихся целостным музыкальным текстом. Определенную трудность представляет анализ электроакустических и «шумовых» партитур, ввиду отсутствия нотно-графических записей и методов исследования. С точки зрения пластического анализа возникает трудность идентификации и классификации универсальной пластической лексики, включающей в себя разностилевые и разножанровые элементы. Сценографический ряд, обогащенный элементами и приемами экранной культуры, отличающийся повышенной «обытовленностью» сценического пространства, также рождает проблемы интерпретации. Наконец, новые формы взаимодействия элементов, такие как интертекстуальность, межвидовая полистилистика, контрапункт «содержаний», ставят перед исследователем ряд сложных задач не только искусствоведческого, но и психологического, семиотического, философского порядка.

Учитывая указанные сложности, автор использовал междисциплинарный подход, привлекая техники анализа из области психологии, семиотики, культурологии, философии. Для его осуществления необходимо наличие некоего единого понятийного поля, общего для разных отраслей науки. Этой цели отвечало бы создание единого терминологического словаря на основе интеграции понятий из смежных искусств. Поэтому представляется перспективным поиск общей терминологии. Автор останавливается, в частности, на факте экстраполяции важнейших

музыкальных принципов – интонационности, полифоничности и симфонизма – на искусство пластического театра. Широко известны, например, выражения «балетный симфонизм», «хореографическая полифония», «пластическая интонация». Однако эти термины используются несистемно, они не стали базовыми в исследовательском аппарате.

Интегративные процессы, присущие театру в целом, способствуют формированию единого понятийного аппарата, необходимого для исследования и интерпретации синтетических произведений. Его применение открывает возможность анализировать спектакли комплексно. Беря во внимание образно-символический аспект содержания, исследуется производная синтеза музыкальной, пластической и сценической составляющих, которая объективируется в музыкально-пластическом – или шире – музыкально-визуальном образе. Подвергая анализу эмотивную сферу, встает необходимость выявления перекрестного воздействия нескольких эмоциональных слоев и двух типов музыкальных эмоций – энергетического и миметического (термины В.Н. Холоповой²), образующих «собирательную», сложную эмоцию, производную пластического, музыкального, сценического рядов. Обращаясь к событийно-действенной сфере спектакля, содержащей информацию о темпоральных свойствах сценического пространства, анализируются, помимо простых сюжетных взаимодействий, влияние музыкальной драматургии на пластический ряд, соотношения музыкальной динамики и динамики цвета, экранного действия и т. п. При этом необходимо удерживать целостный взгляд, синтезирующий все указанные аспекты в их взаимовлиянии.

Музыкально-пластический театр сегодня является одним из стремительно развивающихся жанров мировой театральной культуры, отражением глобальных процессов обновления, художественных поисков передовых режиссеров. Влияние постмодернистской эстетики на формы взаимодействия искусств способствовало его выделению в автономный пласт театральной культуры. В связи с этим появилась необходимость разработки метода изучения вновь возникающих жанров, приводящая к попытке обновления существующего аппарата исследования. Результатом

² Холопова В.Н. Музыкальные эмоции. – М.: МГК им. П.И. Чайковского, 2010. – С. 77-78.

обновления явился комплексный подход, базирующийся на интегрированных понятиях единого терминологического словаря искусства.

Во второй главе «Музыкально-пластический спектакль как синтетическое целое» исследуются основные художественные составляющие сценического текста – музыкальная, пластическая и сценографическая в аспекте их взаимных влияний. Выявление наиболее существенных различий внутри каждой из них дает возможность нарисовать более или менее четкую картину существующих сегодня разновидностей музыкально-пластических произведений. Так, в *первом параграфе* «Модели взаимодействия музыки и пластики» выделены четыре типа музыкальных рядов.

В основе первого из них лежит оригинальная музыка, созданная для спектакля. Примеры, иллюстрирующие различные композиторские концепции и технологии, выстроены в соответствии с ними: оригинальность музыкального материала; музыкальная аллюзия и цитирование в качестве основного приема композиции; стилизация как принцип композиции; применение электронных технологий с опорой на паттерновый принцип; использование акустической техники. Образцы партитур демонстрируют иной, нежели в хореографическом театре, подход композиторов к созданию театральной музыки. Прежде всего, он заметен в отказе от «дансантиности», композиторы ориентированы не столько на создание удобной основы для танцора, сколько на режиссерский и драматургический замысел. Поэтому композитор М. Ланца («Сон Медеи», режиссер А. Прельжокаж) избрал объектом для отражения в музыке не внешний событийный ряд, но эмоционально-психическую жизнь Медеи. Д. Хобрих («Бессонница», режиссер И. Килиан) обратился к приему «расчленения» цельного произведения в соответствии с режиссерской идеей, выражая пограничные состояния психики. Аналогичным образом поступают и другие авторы. Следовательно, первый тип музыкальных текстов, к которому относятся оригинальные партитуры, ориентирован не на «обслуживание» сугубо танцевальных задач, но в первую очередь на осуществление драматургической стратегии.

Основу второго типа составили произведения небалетного происхождения. Помещенные в условия новой для них музыкально-театральной формы бытования,

они оказываются вовлеченными в процессы жанровых коллизий. Последствием таких коллизий становится возникновение гибридного жанра – танцевальной оперы. Сравниваются трактовки барочных музыкально-поэтических текстов опер, реализуемые известными режиссерами – П. Бауш, М. Моррисом, С. Вальц, Х. Монтальво. Пластическое воплощение опер опирается на разные подходы к их смысловым перипетиям: психологическое углубление и «заострение» («Орфей и Эвридика» Глюк – Бауш), ироничное комментирование и остранение («Дидона и Эней» Перселл – Вальц), поиск наиболее точного «хореографического» эквивалента музыке («Дидона и Эней» Перселл – Моррис), драматический контрапункт текстов либо ироничное комментирование («Паладины» Рамо – Монтальво и Эрвье).

Третий тип – компилированные образования – представляет самый распространенный принцип организации музыкального ряда, используемый во всех сферах театрального художественного творчества. Он в значительной мере отражает и определяет эмоциональную динамику, образную специфику, темпо-временную структуру и композицию сценического целого. В основе моностилистической компиляции в «Кафе Мюллер» Бауш лежит принцип, отражающий динамику драматического действия: последовательность арий Перселла отражает идею постепенного погружения в душевный мрак. Прием эклектической компиляции применен в пластической драме «Звезда и смерть Хоакина Мурьеты» Г. Мацквичюса, в которой используются принцип коллажа, стилевые и жанровые комплексы, объединяющие музыкальные фрагменты и пьесы по определенным признакам, лейтмотивный принцип, благодаря чему достигается цельность и динамичность формы музыкального ряда.

Четвертый тип музыкальной составляющей – импровизация, наиболее динамично развивающаяся форма. В музейном проекте Вальц «Dialogue» исследуется взаимосвязь искусств – архитектуры, пластической выразительности тела и музыки, особенно ее акустического аспекта. В музыкально-пластической инсталляции «Наизнанку» принимают участие 10 музыкантов, исполняющих композиции Ребекки Саундерс. Алеаторическая техника письма позволяет создать впечатление «сиюминутности» рождения музыки. Импровизация может быть использована наряду с оригинальной партитурой или компиляцией, как в пластической драме

И. Григурко «Песни дождя» (композитор В. Трифонов, вокальные импровизации Л. Глухой). Х. Монтальво в «Orpheus» вводит импровизационный принцип не только в музыкальный ряд (вокальные перформансы в этнической и академической манере), но и во все другие составляющие, включая сценографический ряд в форме видеопроекций, создавая особый, алеаторический тип художественной реальности.

В целом, рассматривая модели взаимодействия музыки и пластики, можно отметить генеральную тенденцию, ведущую к изменению функционального значения музыки в пластическом спектакле. Музыкальная драматургия, представленная в виде оригинальной музыки, компилированной композиции или же импровизации, не является единственной основой для создания пластической образности и «планом» развертывания пластического действия, не определяет его синтаксическую форму или стилистику. Любое взаимодействие в пластическом театре носит индивидуальный характер. Это связано с набором составляющих элементов спектакля, который в каждом случае неповторим.

Во *втором параграфе* «Типы пластической лексики» рассмотрены основные разновидности пластической составляющей, которая представляет собой синтез различных стилей или техник. Выделены три наиболее ярких, на наш взгляд, типа лексики, основанных на синтезе классической хореографии и современного танца, сращении элементов танцевальной и бытовой пластики (в их симбиозе или оппозиции), синтезе пантомимы, акробатики, уличного и сценического танца.

Ярким примером синтеза первого типа служат спектакли И. Килиана. Синтезирование принципов движения классической хореографии и лексики современного танца И. Килиан осуществляет в постановках на академическую (Б. Бриттен) и альтернативную музыку (С. Райх, Д. Хобрих). Обращение А. Прельжокажа к технике классического танца в «Парке» оправдано необходимостью стилистической цитаты (Версаль эпохи Людовика XIV). Ей противопоставлен стиль современной пластики («садовники»). Конфликт стилистик классического и современного танцев служит задачам драматическим. Режиссер с его помощью сталкивает социальные группы и создает пластическую метафору оппозиции «свобода – неволя».

Второй тип пластической лексики имеет два аспекта, условно именуемых как оппозиция танца и пантомимы либо их симбиоз. Оппозиция строится на проти-

вопоставлении различных видов движения в процессе развертывания сценического действия, симбиоз же характеризуется комбинированием танцевальных и бытовых жестов. Принцип оппозиции бытовых движений, пантомимы и танцевальной пластики явился для П. Бауш драматургическим средством в цикле о городах, где бытовая пластика становится знаком всего внешнего, типического во взаимоотношениях людей, а свободный танец служит выражением внутреннего мира, проявлением индивидуальных чувств. В основе пластического симбиоза в постановках М. Эка лежит принцип «перетекаемости» пантомимы в танец и наоборот, обрачаемость процессов, ведущая к непрерывности пластических метаморфоз.

К третьему типу лексики обращаются режиссеры Д. Тьерри, Ф. Жанги и Х. Монтальво, спектакли которых представляют собой полижанровый сплав, сочетающий формы и элементы цирка, пантомимы, драмы, музыкальной эксцентрики. Пластический ряд часто организован по принципу коллажа. Благодаря смешению различных техник и элементов пластики в сочетании с другими театральными средствами, действие приобретает черты карнавальности, мистериальности.

Таким образом, основой пластической составляющей является универсальная лексика, не сводимая к одной из техник или стилей по отдельности. Многокомпонентная природа пластической лексики является характерным признаком и отличительной чертой музыкально-пластического театра указанного периода.

В *третьем параграфе* «Особенности сценографических решений» отмечается, что влияние эстетики постмодерна на визуальные искусства находит свое отражение в использовании в сценическом пространстве натуральных природных элементов, таких как земля, вода, песок, деревья, листва. Натуральную землю, которой устлан пол сцены, использует П. Бауш в «Весне Священной», а в «Полнолунии» («Vollmond») на заднем плане протекает река. Пролог танцевальной оперы «Дидона и Эней» в постановке С. Вальц начинается с «танцев» под водой, которой заполнен аквариум огромных размеров. К. Карлсон использует воду и всевозможные визуальные и звуковые ассоциации с ней в спектакле «Агуа». В «Благовещении» А. Прельжокажа песок, ветер и вода несут символическую нагрузку, а их звуковые аналоги включены в фонограмму. В «Песнях Скитальцев» тайваньского хореогра-

фа Лин Вай Мина рис как символ течения времени и жизни сыплется сверху на протяжении всего действия.

Тенденция «поэтизации» быта проявляется в привлечении хозяйственно-производственных материалов и вещей повседневного обихода. Предметом творческого интереса становится любая бытовая вещь, товары массового потребления, утильсырье. «Поэтизация» бытовой предметности вызвала к жизни новую эстетику оформления сцены. В современной сценографии популярными становятся материалы искусственного происхождения: клеенка, целлофан, пенопласт. В финале «Края земли» сцену заполняют огромные надувные целлофановые сферы. В других спектаклях задействуют скотч и алюминиевые ведра, массивные цепи, сваливающиеся с потолка (А. Прельжокаж), кровати, двери и столовую утварь (Д. Тьерри), наконец, настоящие мотоциклы и автомобиль (М. Эк).

Характерно также перенесение действия в нетеатральное пространство, в том числе в производственные помещения – бункеры, гаражи, амбары, музеи. Место действия обуславливает сценографические и мизансценические решения, задает эстетический акцент и создает содержательный контекст. А.-Т. Кеерсмакер в «Rosas danst Rosas» обыгрывает пространство помещений старой школы, классные комнаты, коридоры, холлы, выносит действие за пределы здания, в школьный двор. Примером соединения несовместимых пространств – концертного зала, театральной сцены и производственного бункера – служит «Waste&Glass» К. Янссен. Музейные помещения имеют специфическую и разнообразную архитектуру, что дает большой простор творческой фантазии режиссеров и актеров. Театрально обыгрывая и обживая экспонаты и интерьер музейных залов, актеры создают прецедент нового театрального действия в нетеатральном пространстве, соединяя и стирая границы художественного и бытового.

Устремленность к информативному насыщению и «перенасыщению» театрального пространства привела к активному внедрению экранных проекций. Экранное пространство сегодня становится частью современной сценографии в пластическом театре: от слайдовых проекций до интенсивных видеоинсталляций. Активно используют экран как источник альтернативного ассоциативно-

символического ряда Ф. Жанти – М. Андервуд, К. Карлсон – А. Флайшер, Х. Монтальво – Д. Эрвье, С. Вальц и др.

Сценографические тексты в ситуации постмодерна значительно трансформировались, открыв новые выразительные возможности, изменив эстетику театра. Пластический театр пытается преодолеть условность сцены, шагнуть за ее пределы, и в то же время в нем существуют встречные процессы изменения художественной символической условности в сторону предельно реалистичной, даже натуралистической среды.

В третьей главе «Музыкальная составляющая: образы, композиция, стиль» в центре внимания находятся проблемы авторства музыки, рассматриваются важнейшие стороны собственно музыкального содержания – система образов, композиционные и структурные особенности, затрагиваются некоторые вопросы анализа «шумовой» и электронной музыки.

В первом параграфе «Музыкальные тексты в современном пластическом спектакле: проблемы авторства» поднимаются вопросы, касающиеся партитур, созданных композиторами по четким указаниям режиссеров, союз которых напоминает скорее «диктат», нежели творческое сотрудничество. Режиссер задает не только «посекундный» хронометраж конкретного фрагмента, его структурные особенности, образно-эмоциональный строй, но также жанровые и стилистические параметры, специфику тематизма и даже оркестровки. В стремлении обеспечить максимальную точность и детальность названных описаний, он фактически уподобляется автору предполагаемой музыки. «Прикладной» характер музыки, с другой стороны, обуславливается использованием «шумовых и акустических композиций, нуждающихся в конкретизирующих ассоциациях ввиду того, что указанные виды музыки обладают ограниченным потенциалом автономного развертывания. Такая зависимость композиторских партитур от предзаданных режиссерских концепций является одной из типичных черт оригинальных музыкальных текстов в пластическом театре конца XX – начала XXI вв.

Другой аспект авторства связан с индивидуальными предпочтениями режиссеров в выборе исполнительской концепции. Так, П. Бауш, А. Прельжокаж, И. Килиан предпочитают фонограммы в традиционно-академической манере ис-

полнения барочной музыки. В свою очередь, Х. Монтальво и Д. Эрвье, М. Моррис, С. Вальц в своих постановках обращаются к аутентичным интерпретациям. Выбор определенной интерпретационной манеры исполнения напрямую связан с проявлением авторской позиции, влияющей на «конечный» вид произведения.

Следующий аспект «авторизации» музыкального текста в спектакле касается компилированных рядов. Обратившись к истории вопроса, можно убедиться в том, что в предыдущие эпохи компиляция музыкальных текстов в театре (оперном, балетном) вовсе не считалась художественно неполноценным приемом. Авторские права в барочной и классицистской опере, например, вообще не принимались в расчет, партитуры могли радикальным образом трансформироваться, отдельные номера и сцены – исключаться или заменяться чьей-то посторонней музыкой. В этом смысле музыкальные ряды пластического театра выглядят как продолжение барочной традиции. Благодаря этому, «авторизованный» музыкальный ряд не может рассматриваться лишь как сопровождение или иллюстрация сюжетной основы спектакля. Скомпилированная согласно определенной авторской концепции музыка обретает некие «дополнительные», немusикальные образно-эмоциональные характеристики и своеобразную целенаправленность с формообразующей логикой.

Во *втором параграфе* «Специфика музыкальной образности в спектакле» обосновывается необходимость всестороннего исследования образного аспекта музыкальной составляющей. Проблема типизации музыкальных образов в новой музыке или новом эстетическом контексте пластического театра постмодерна состоит, прежде всего, в концептуальной неоднородности музыкальных текстов. Это, как указывалось ранее, специально написанная оригинальная музыка, готовые театральные и нетеатральные музыкальные произведения, различного типа компиляции, музыкальная импровизация на сцене. Наряду с этим широкий диапазон музыкальных стилей – от музыки барокко до акустических композиций – также представляет определенную трудность типизации образов. Еще один круг проблем связан с синтетической природой образности в театре. Музыкальный образ, оказываясь в театральном контексте, не остается прежним, но «конкретизируется» благодаря воздействию различного рода немusикальных «программ». Так происходит в танцевальных операх.

В диссертации сравниваются четыре различные трактовки барочных опер: «Дидона и Эней» в постановках М. Морриса и С. Вальц, «Орфей и Эвридика» (П. Бауш), «Палладины» (Х. Монтальво). Новый контекст, возникающий в результате жанровых взаимодействий, влияет на восприятие музыкального образа. Барочная музыка «обрастает» дополнительными качествами, насыщается пространственно-визуальной динамикой и телесно-двигательной экспрессией. Это одна из форм проявления диалога эпох, характерного для рассматриваемого нами периода, «при котором происходит ответственное самоосознание себя и своего времени в зеркале “другого”, тем более если этот “другой” – из мира навеки утерянной Божественной классики»³.

Наибольший интерес в образно-смысловом, композиционном и стилистическом аспектах представляют оригинальные авторские партитуры, создаваемые для конкретного спектакля. Автор анализирует оригинальные музыкальные тексты спектаклей «Бессонница» (И. Килиан – Д. Хобрих), «Сон Медеи» (А. Прельжокаж – М. Ланца), «Сие есть тело мое» (А. Прельжокаж – Т. Замэл), «Край земли» (Ф. Жанти – А. Торг, С. Хупен), «Создание 2010» (А. Прельжокаж – Л. Гарнье), «Тело», «S», «Без тела» (С. Вальц – Х.П. Кун) и др. Композиторы обращаются к разным формам образности, таким как образы-процессы, образы-состояния, образы-картины. Характерная особенность оригинальной музыки заключается в доминировании образов, находящихся в становлении, преобладании процессуальной стороны над структурной определенностью. В этом видится предпочтение современными композиторами импровизационных, так называемых «открытых» форм. Другой ее особенностью является приоритет тембрового аспекта перед интонационными связями. В результате выделения тембра в качества важнейшего содержательного элемента и, как следствие, возникновения «драматургии» тембров как основного способа развития композиционных процессов представляется логичным рассуждать об образности тембров⁴ как содержательном аспекте данной музыки.

Специфика музыкальной образности компилированных рядов проявляется в

³ Кудряшов А. Ю. Теория музыкального содержания. – СПб.: Лань, 2006. – С. 386.

⁴ Абдоков Ю.Б. Музыкальная поэтика хореографии: Пластическая интерпретация музыки в хореографическом искусстве. Взгляд композитора. – М.: МГАХ, РАТИ – ГИТИС, 2009. – С. 137.

обращении к образности жанров⁵, своеобразного «обобщения через жанр» (известный термин Альшванга). Это продиктовано семантической конкретностью и исторической устойчивостью жанра как смыслодержательной структуры. Подавляющее большинство режиссеров – авторов компиляций задействуют эти качества жанра, используя его как образ-знак: эмоциональный, социальный, исторический. В многосоставных полижанровых компиляциях возникают жанровые «блоки», организованные в соответствии с художественной идеей произведения. Такое «укрупнение» структуры свидетельствует о формировании определенных принципов организации циклов в компилированных рядах, что способствует возникновению драматургических связей между «блоками», а также, связей интонационных, широко трактуя асафьевский термин⁶.

Очерчивая круг образов, содержащихся в музыке пластического театра рубежного периода, следует отметить, что оригинальные тексты, возможно в виду незначительного их количества, не «покрывают» всей широты и многообразия музыкальной выразительности. Обобщая, можно констатировать, что имманентно музыкальное содержание авторских партитур выражено кругом образов, связанных с переживанием негативных, драматически-тревожных эмоций: страха, катастрофы, смерти. Для композиторов-«минималистов» свойственно создание статических эмоций, экстремальной эмоциональной «суперстатике», «стенического транс». Электронно-шумовые партитуры производят «не только музыкально-эмоциональный эффект, но и содержат род работы с психикой слушателя»⁷. Вместе с тем образовавшиеся в оригинальных текстах «лакуны» позитивных эмоций восполняются обращением режиссеров к музыке различных эпох и стилей, содержащей лирические, комические, пасторальные, трагические образы. Таким образом, благодаря использованию компилированной музыки пластический театр становится более жизнеспособным и демократичным.

В *третьем параграфе* «Композиционные и стилистические особенности музыкальных текстов» акцентируется внимание на том, что стилистика и форма рас-

⁵Ливанова Т.Н. Западноевропейская музыка XVII – XVIII веков в ряду искусств. – М., Музыка, 1977. – С. 166-167.

⁶Бобровский В.П. Функциональные основы музыкальной формы / Предисл. Е.И. Чигаревой. Изд. 2-е, доп. – М.: КомКнига, 2012. – С. 309-310

⁷Холопова В.Н. Музыкальные эмоции. С. 337.

смотренных в диссертации музыкальных сочинений заведомо обуславливаются авторской концепцией спектакля. Каждое произведение, при всем многообразии и сложности образных, стилистических, языковых средств, в той или иной степени оказывается вписанным в традиционный жанровый набор и формат музыкальных форм. Структурно-композиционная составляющая и жанровый признак явились самыми устойчивыми элементами в изменяющемся звуковом пространстве выделенного временного периода. Оригинальные музыкальные тексты демонстрируют взаимозависимость стилистической и структурной стороны. Так, сложность композиторской техники компенсируется простотой структурной организации звукового материала (М. Ланца, Т. Замэл, Т. де Мей, П. Вермейерш, Д. Хобрих), а усложненность пластической партитуры и композиции действия – жанровой определенностью, ясностью языка и структурированностью музыкального ряда (Ф. Жанти, М. Эк, А. Прельжокаж, П. Бауш). Музыкальная форма оригинальных произведений, как правило, предопределяет структуру спектакля в целом. Так, композиционное сходство партитуры Д. Хобриха с двойными вариациями обусловило развитие пластического действия по такому же типу в «Бессоннице» А. Прельжокажа.

Проводимые аналогии с классическими формами при рассмотрении композиционных построений компилированных рядов используются здесь именно как аналогии, характерные признаки, свойства форм, типовые закономерности классических структур (такие принципы, как рефренность, репризность, вариационность, рондальность и т. д.). Многоэлементные музыкальные ряды компилятивного плана чаще всего имеют структуру дивертисментного типа и представляют собой разнообразные формы цикличности. В композиционном и стилевом отношении компиляция, как уже неоднократно было показано, может являться действенным инструментом в создании драматургической целостности и воплощении драматургических «коллизий». Это достигается путем применения архитектурного принципа объединения элементов («Звезда и смерть Хоакина Мурьеты»), жанрового и стилистического контраста («Дом Бернарды Альбы», «Дым», «Старик и я», «Waste&Glass»), «арочного» принципа, рондальности («Orpheus», «Дом Бернарды Альбы»). Режиссеры спектаклей и авторы компиляций часто обращаются к трехчастности (простой и сложной, репризного и нерепризного типа) как одному из са-

мых универсальных композиционных принципов при создании пластической миниатюры («Дым», «Старик и я», «Благовещание» и др.), рапсодическим формам типа попури или парафраз («Мойщик окон», «Полнолуние», «Зоны контакта», «Мазурка Фого» и др.).

Характеризуемые музыкально-пластические произведения при всем различии воплощаемых индивидуальных концепций, несходстве основополагающих стиливых ориентиров, разнообразии привлекаемого звукового материала позволяют сделать вывод о весомой роли имманентно-музыкальных принципов формообразования и композиционного развития в условиях современного театрального синтеза. Вместе с тем в некоторых произведениях обнаруживают себя иные, немusикаль-ные, приемы композиционного построения музыкального ряда, что отражает, как правило, «прикладной» характер функционирования музыки. В любом случае та или иная форма музыкального ряда, в основе которого не лежит целостный музыкальный текст, обусловлена исключительно воздействием художественной идеи, воплощаемой автором – режиссером, и направлена на выражение драматургических процессов сценического произведения.

В Заключении подводятся итоги исследования, оценивается ситуация, сложившаяся в музыкально-пластическом театре в последние годы с точки зрения развития рассмотренных в диссертации театральных тенденций. Музыкально-пластический театр является сегодня лабораторией театральных открытий, поисковой зоной театра вообще. Анализ форм взаимодействия составляющих пластического спектакля указанного временного отрезка выявил различные направления их развития. Одной из существенных особенностей нового жанра является специфика взаимодействия музыки и пластики, проявляющаяся в ослаблении зависимости пластической образности от музыкальной драматургии, драматическом принципе «переживания» движения. Благодаря этому становится возможным «контрапункт» составляющих, что является приоритетной формой взаимодействия искусств в современном музыкально-пластическом театре.

В стилистике музыки для сцены и техниках композиторского письма, часто трудно соотносимых с существующими в искусствоведении методами анализа, можно отметить устремленность композиторов в сторону музыкального минима-

лизма, увлеченность электроакустическими экспериментами с целью организации непривычного звукового образного пространства. В последнее десятилетие широко распространилась такая форма взаимодействия, как совместная импровизация или музыкально-пластический перформанс, способствующий возникновению особой алеаторической реальности. Импровизация позволяет сохранить самостоятельность и цельность имманентно музыкального движения. С этой точки зрения она выгодно отличается от компиляций непрерывностью музыкальных процессов.

Получают развитие идея преодоления театрально-сценической условности, использование нетеатральных пространств, карнавализация представлений. В обращении к ренессансно-барочным моделям музицирования и использования аутентичных инструментов видится проявление интереса современных режиссеров к архаичным видам театральности. Для музыкально-пластического театра характерен поиск альтернативных форм художественной целостности, основанной не на линейном, но ассоциативном, эмоциональном объединении. Это влияет на формы презентации и на эстетику произведений в целом, проявляясь в отказе от прямых сюжетов и даже от тематизма, в использовании намека, аллюзии, иносказания, остроты. В музыкально-пластический театр все глубже внедряются новые технологии экранной культуры, открывающие такие возможности, которые раньше для театра казались невыполнимыми. Это – «невидимый» зрителем ракурс, крупный план, выход за рамки театрального пространства (городские улицы или природный пейзаж), изменение масштаба.

Рассмотренные спектакли мастеров музыкально-пластического театра рубежа XX – XXI вв. ярко демонстрируют различные пути обновления всех его сторон. Эти тенденции имеют весьма широкое распространение в среде имен менее известных, менее заметных, в произведениях театров-лабораторий локального значения, из которых и складывается современная общекультурная картина в целом. Вступая в новое тысячелетие, музыкально-пластический театр оказался в авангарде искусств, заявил о себе как о самой подвижной форме в быстро меняющемся театральном пространстве.

Список публикаций по теме диссертации

1. Бабич Н.Ф. О музыкально-пластической полистилистике в современном пластическом театре // Научная мысль Кавказа. – Ростов-на-Дону: Издательство Северо-Кавказского научного центра высшей школы ЮФУ, 2009. – №3. – С. 155-159.
2. Бабич Н.Ф. О некоторых особенностях использования музыки в современном пластическом театре // Южно-Российский музыкальный альманах – 2008: Проблемы музыкальной науки. – Ростов-на-Дону: РГК им. С.В. Рахманинова, 2009. – С. 110-115.
3. Бабич Н.Ф. Интеграция музыкальных концептов в пластическом театре // Современные аспекты художественного синтеза в музыкальном искусстве: Сб. ст. – Ростов-на-Дону: РГК им. С.В. Рахманинова, 2009. – С. 98-108.
4. Бабич Н.Ф. Особенности репрезентации эмоциональных концептов в музыке пластических спектаклей // Актуальные проблемы наук о культуре и искусстве: Сб. ст. Вып. 14 – М.: АПРИКТ, 2010. – С. 78-86.
5. Бабич Н.Ф. О пластическом театре и роли музыки в создании художественного образа // Академия пантомимы: теория и практика: Сб. ст. / Отв. редакторы Е.В. Маркова, Т.Ю. Смирнягина. – М.: Миттель Пресс, 2011. – Вып. 1. – С. 149-157.