

Л. А. МЕНЬШИКОВ

*Академия Русского балета им. А. Я. Вагановой
Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова*

З. А. ВОЙНОВА

Академия Русского балета им. А. Я. Вагановой

ЖЕСТ КАК МЕДИУМ МУЗЫКИ И ТАНЦА: ТЕАТР ПИНЫ БАУШ В КОНТЕКСТЕ ТЕОРИИ МУЗЫКАЛЬНОГО ЖЕСТА

В статье феномен жеста рассмотрен в качестве точки отсчета, которая позволяет изучить взаимосвязь музыки и танца в спектаклях танцтеатра Пины Бауш. Интегральный подход к анализу музыки и танца, опирающийся на понятие жеста, дает возможность исследования и понимания их выразительной природы как соотношения зримого и слышимого, проявляемого через жест. Аналитическое освещение жестов раскрывает смыслы музыкальных произведений, воплощенные в риторических жестах, а также смыслы их сценических воплощений.

Жесты можно рассматривать как условный язык, который позволяет передавать эмоции, настроения, идеи музыкального произведения. Он включает в себя мимику, позы, танцевальные движения. Эти элементы могут быть естественными или специально разработанными для конкретной композиции. Музыкальный жест наделяется не только эстетическим значением, влияющим на эмоции и восприятие слушателей, но и смысловым содержанием, которое выражается через конвенциональную символику, работающую в поле риторических жестов. Понимание жеста как энергии активизирует слуховое восприятие за счет включения зрительного фактора. В музыке оно может быть представлено путем взаимодействия видимого и слышимого, материализующегося в танце и движении. Деятельности музыкантов присущи яркие хореографические аспекты, реализуемые в исполнительских жестах инструменталистов и дирижеров.

Трактовка жеста в ранних постановках танцтеатра Пины Бауш основывается на единстве музыки и движения. Говоря о своей постановке «Весны священной», хореограф подчеркивала необходимость «вживаться в музыку» И. Стравинского, становиться с ней единым целым, представляя эту музыку как звучание физиологических ритмов, как борьбу против смерти и проявление жажды жизни. Сходные тенденции присущи спектаклю «Орфей и Эвридика», поставленному Бауш на музыку К. В. Глюка.

Ключевые слова: жест в искусстве, музыкальный жест, музыка и пластика, танец постмодерн, Пина Бауш, риторические фигуры, «выразительный танец».

Для цитирования: Меньшиков Л. А., Войнова З. А. Жест как медиум музыки и танца: Театр Пины Бауш в контексте теории музыкального жеста // Южно-Российский музыкальный альманах. 2024. № 3. С. 82–94.

DOI: 10.52469/20764766_2024_03_82

L. MENSNIKOV

*Vaganova Ballet Academy
St. Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory*

Z. VOYNOVA

Vaganova Ballet Academy

GESTURE AS A MEDIUM OF MUSIC AND DANCE: THE THEATRE OF PINA BAUSCH IN CONTEXT OF THE MUSICAL GESTURE THEORY

In the article, the phenomenon of gesture is considered as a coordinate system that allows us to study the relationship between music and dance in dance theatre performances. An integral approach to the analysis of music and dance through the concept of gesture provides opportunities for research and understanding

of their aesthetic and expressive nature as a relationship between the visible and the audible. An approach based on the analysis of gestures reveals the deep meanings of musical works, embodied in rhetorical, as well as their stage embodiment. Gesture can be considered as a conventional language that allows you to convey emotions, mood, and ideas of a musical work. It includes facial expressions, body postures, and dance movements. These elements can be natural or specially designed for a specific composition. A musical gesture has not only aesthetic significance, can influence the emotions and perceptions of listeners, but also acquiring semantic content through conventional symbolism, which works in particular in the field of rhetorical gestures. Understanding gesture as energy activates auditory perception by including the visual factor. In music and interaction with energy, it can be represented in the interaction of the visible and the audible, materialized in dance and movement. The activities of the musicians also have vivid choreographic aspects in the performing gestures of the instrumentalists and the conductor.

The interpretation of gesture in Pina Bausch's early dance theatre productions is based on the idea of the unity of music and movement. Speaking about the production of her "The Rite of Spring", the choreographer emphasized the need to "get used to the music" by I. Stravinsky, to become one with it, presenting it as the sound of physiological rhythms, as a desperate struggle against death and a manifestation of the thirst for life. Similar tendencies are inherent in the play "Orpheus and Eurydice", staged by Pina Bausch to music by C. W. Gluck.

Keywords: gesture in the art, musical gesture, music and plastic, postmodern dance, Pina Bausch, rhetorical figures, "expressive dance".

For citation: Menshikov L., Voynova Z. *Gesture as a medium of music and dance: The theatre of Pina Bausch in context of the musical gesture theory*. In: *South-Russian Musical Anthology*. 2024. No. 3. Pp. 82–94.

DOI: 10.52469/20764766_2024_03_82



1. Проблема жеста на пересечении музыковедческих и хореографических исследований¹.

В условиях возрастания интереса к междисциплинарным исследованиям искусства, интегративных устремлений, присущих современным подходам к анализу музыки и танца, жестовая сфера привлекает все более пристальное внимание. Многоплановость музыкального мышления, определяемая не только полиязычием современного композиторского творчества, но и его представлением в историко-культурной ретроспективе, требует поиска единых координат для понимания оснований сотворчества композитора и исполнителя в рамках общей смысловой системы музыкального искусства. Одной из таких координат является феномен жеста. Многообразие взглядов и подходов к нему определяется сложностью задачи, которая может быть охарактеризована как стремление к системному представлению жестовой формы выражения смысла через музыку и танец. В числе значимых исследований проблематики выделяется книга Т. В. Цареградской «Музыкальный жест в пространстве современной композиции» [1], в которой автор обратилась к музыке второй половины XX века. В данном исследовании жест представлен в историко-культурной ретроспективе немusical явлений. Автор показала, до какой степени для многих композиторов современной эпохи значимы ассоциации с живописными работами старых мастеров Джованни Пиранези, Альбрехта Дюрера, Питера Брейгеля,

а также с произведениями художников новейшего периода Клода Моне, Пауля Клее, Жоана Миро. Визуальный контрапункт, представленный в исследовании, порождает перекрестные связи визуального и аудиального уровней, которые определяют комплексное понимание жеста. Последний становится инструментом анализа, соотносимым с общепринятой музыкальной терминологией, например, созвучием или аккордом.

Во второй половине XX века жест стал центральным понятием искусствоведения, способным систематизировать разноплановые проявления композиторского творчества, сфокусированные вокруг пространства и движения, понимаемых в широком смысле [1]. Тема жеста развита в труде Р. Хаттена, в котором автор определил, что музыкальные жесты черпают смысл главным образом из биологических и культурных корреляций. Жест представлен им как сложный, комплексный феномен, раскрывающийся в формах музыкального материала (мотива, мелодического движения) и танцевального жеста [2, p. 93].

Жестовые дефиниции согласовываются с дискретными характеристиками музыкального письма, в частности, гармонией и голосоведением, ритмом и метром, а также с факторами артикуляции, динамики и агогикой. Музыкальные жесты, как показал Хаттен, являются гештальтами, передающими движение эмоций и намерения посредством объединения дискретных элементов

в целостные формы [2, р. 95]. У Хаттена жест – это «...наделенная смыслом энергетическая форма (significant energetic shaping), разворачивающаяся во времени» [Там же] и становящаяся основой для передачи аффекта, который формирует основы музыкального смысла. Ключевым для Хаттена стало понятие *воплощения* (англ. *embodiment*) – трансформации идеи в телесный образ. Тематические жесты в работе Хаттена трактуются как значимые части дискурса движения, которые могут наделяться также артикуляционными формами, выраженными через характеристики высоты звука или звуковые ячейки (Хаттен приводил в пример творчество позднего Л. Бетховена и Ф. Шуберта) [2, р. 96]. Он убежден, что любое энергетическое образование в музыке, реальное или же мысленное, преднамеренное или невольное, следует рассматривать как жест.

В исследовании, опирающемся на модернистскую парадигму мышления начала XX века, Жан Д'Удин, анализируя жест в живописи, музыке, архитектуре и литературе, представил его как «необычайное единство» и «тесное соответствие» всех чувств, как синестезию, которая пребывает в центре разнородных художественных идей и выступает в качестве их объединяющего принципа [3, с. 81]. При этом жест является проводником «пластики души»: «Только наши страсти всех родов, всех степеней, – так называемые “душевные движения”, рождающиеся от временного расстройств равновесия между нашим физиологическим организмом и окружающей средой, – позволяют нам сознавать, что мы живем» [3, с. 12]. Согласно утверждению Д'Удина, синестетические ассоциации обуславливаются посреднической функцией гаптики², поскольку все человеческие чувства в конечном итоге можно свести к «пластическому рефлексу» [3, с. 82].

В теоретических работах С. М. Эйзенштейна эта идея Д'Удина была дополнена понятием «протожеста», который является изначальной основой для эмоций и движений тела, а также определяет композиционную структуру произведения в музыке, поэзии, живописи и кинематографе [4, с. 32]. В основу жестиологии Эйзенштейна полагалась концепция тела как центра пересечения сил, находящегося под влиянием внутреннего и внешнего давления, который формирует его действия и реакции с различных позиций – механической, биологической, психологической, социальной и политической.

2. Танцевальность жеста в музыкальном искусстве.

Музыкальный жест является одним из проявлений экспрессии человека, возникающим в результате многообразных синхронных чувственных

реакций. Он биологически обоснован взаимодействием широкого диапазона перцептивных и двигательных факторов, которые образуют специфические конфигурации движений, наделенные выразительным воздействием. Основополагающими факторами музыкального выражения являются отношения между ритмико-мелодическими параметрами и жестовыми схемами, сопровождающими поведение музыканта.

Особый теоретический подход, отличающийся от подхода Хаттена, характерен для работы Д. Лидова [5], показавшего, что концепция жеста является альтернативой толкованию музыки, которое представляет жест не как составляющую единой биологически обоснованной системы, а в качестве одного из возможных типов соматического опыта. Жестикуляция, речь, танец для Лидова явились источником порождения музыкальных образов, а не наоборот.

Исследования образов движений и действия зеркальных нейронов, описанные в работах итальянских нейрофизиологов Дж. Ричцоллатти, Г. ди Пеллегрино и др., подтвердили, что движение со стороны воспринимается и концептуализируется исходя из опыта реципиента [6]. Исполнительский жест оценивается как подражание участию в процессе исполнения музыки, независимо от того, присутствует ли при этом визуальный фактор или происходит реакция на аудиальную информацию. Центральное место в образующейся системе метафор, провоцируемых музыкальными жестами, занимает отображение музыкальных движений с помощью физических.

Сенсорно-энергетический взаимообмен, возникающий при взаимодействии исполнителя и слушателя, создает систему обратной связи, а то, что происходит в коммуникативном процессе, дифференцируется посредством отдельных форм. Первая из них – выражение исполнительского жеста, вторая – восприятие (позиция публики), третья – межисполнительская коммуникация.

Широко применяемые сегодня в практике исполнительства нетрадиционные способы игры на музыкальных инструментах расширяют телесные границы исполнителя, включаемого в единое пространство с инструментом. Физические жесты современной исполнительской практики, применяемые для получения необычного тембра или создания особого визуального эффекта, результатом которого становится когнитивный резонанс слышимого и видимого, кардинально трансформируют ситуацию восприятия. Во многих случаях визуальный эффект оказывается значительнее звукового. Этот тип «энергетического жеста» представлен в творчестве немецкого композитора Хельмута Лахенмана, в чем он усмотрел продолжение традиций предшеству-

ющих эпох: «Энергетический аспект несколько не нов, но в классической музыке он имеет более или менее четкую функцию... Мы можем услышать арфу у Густава Малера как искаженный барабан; Рихард Штраус сравнил высокое пиццикато на скрипке в увертюре “Король Лир” Гектора Берлиоза с разрывающимися от напряжения венами» [цит. по: 7, с. 217].

Жест представляет собой феномен, приводимый в движение сознанием, которое воспринимает мир посредством световых и звуковых волн. Последние воздействуют на физиолого-моторный аппарат возникновения первичных мыслимых жестов, позволяющих генерировать видимые жесты. Понимание жеста как энергии представляет его как коммуникацию видимого и слышимого, материализуемого в движении и танце. Музыкантская деятельность наделена яркими хореографическими аспектами – и в исполнительских жестах инструменталистов, и в жестах дирижеров. В частности, эта идея явилась отправной точкой для создания «дирижерского» балета «Весна священная» концептуального хореографа Ксавье Леруа [8, с. 95]. Дирижерский жест стал коммуникативным инструментом соединения физического и ментального. В деятельности дирижера физические – макроскопические – жесты возникают из энергии поиска «звукового объекта», являющейся результатом первичных жестов. В итоге указанные жесты позволяют «оживить» объект, придать ему материальность. Жест обретает динамическую форму, в которой прослеживаются начало, развитие и конец, что свойственно и хореографическим произведениям. Ментальный жест преобразуется в хореографический. Музыкант также материализует музыкальное произведение посредством жестов, вызывающих звуки. Динамика, которую они воспроизводят, отражает скрытое напряжение музыканта, передаваемое резонирующему инструменту и затем – слушателю. Энергия напрямую связана с эмоциональным состоянием исполнителя, чье искусство мышления звуками транслируется через инструмент, а полученный звук аккумулирует энергию жеста.

В отношении взаимодействия танца и музыки эта коммуникативно-энергетическая цепочка оказывается еще более сложной. Известны исторические примеры, когда композитор совмещал в одном лице также дирижера, хореографа и танцовщика, – например, в творчестве Жана-Батиста Люлли. Композитор непосредственно влиял на трактовку характера танцев и театральной хореографии, как отметила Г. А. Безуглая [9, с. 79]. Несмотря на то, что для XVII века было свойственно медленное исполнение придворных танцев, Люлли дирижировал в подвижном тем-

пе, тяготее к быстрым танцам с медленными движениями, таким как жиги, канари, форланы [10, с. 162]. Стремясь прочувствовать танцевальность через собственное тело, Люлли – композитор и музыкант-исполнитель – вывел пластическую энергию танца на новый уровень. Создание пантомимических танцев, в которых осуществлялся переход из пластико-танцевальной сферы в жестово-пантомимическую, Люлли поручал «мастеру пластической интонации» – Хилаиру д’Оливье [9, с. 68]. В 1670-е годы композитор и вовсе перешел к «...балетам почти без единого танцевального па, состоящим из жестов и изъятий чувств, одним словом, из немой игры» [10, с. 163]. Жест у Люлли представлял собой метафору танца как своего рода «немой поэзии». Диалог жеста и пения был представлен в его опере «Психея», где Вулкан репрезентировался вокальными средствами (пением), а рабочие-кузнецы общались с ним при помощи жестов [9, с. 68].

3. Риторически-интонационная сущность жеста.

Одним из трактатов, раскрывающих риторическую сущность жеста, стала работа Г. Остина «Хирономия, или Трактат о риторике», опубликованная в 1806 году [11]. В центре исследования оказались три взаимосвязанных феномена: голос, мимика и жест, – объединенные автором в целостную систему символической репрезентации. Остин установил аналогии между языком музыки и языком жестов, ссылаясь на то, что обозначения музыкального звука фиксируют мелодическое и гармоническое содержание, тогда как обозначения жеста запечатлевают «красивые», «достойные» и «изящные» «выразительные действия тела», посредством которых эмоции и размышления «проявлялись в великих и интересных случаях» [11, р. 376]. Применение этой системы, предложенное Остином для драматического искусства, подразумевало, что с помощью обозначений «...великие актеры смогут зафиксировать именно самые удачные сценические решения» [Там же, р. 377].

В хореографии жест представлен через структурирование пластических интонаций. Термин «пластическая интонация» в музыковедческих исследованиях определяется как «моделирование музыки в движениях человеческого тела, формирующееся в процессе восприятия» [12, с. 217]. Данный термин фигурирует в работах В. В. Медушевского, характеризующего феномен «плоти музыки» как материальной формы вибраций звука. В авторской онтологической триаде эта форма определена так: «Сущее – его бытие в человеке – звуковая плоть музыки», – что отсылает к метафизическим свойствам звука

[13, с. 8]. В хореографии движения существуют как физическая реакция на музыку. Таким образом, музыка и хореография связаны посредством жеста. Пластические интонации хореографического жеста структурируют пластический мотив, соответствующий ритму движений человеческого тела. Пластическая интонация – способ формирования танцевального образа и, одновременно, наиболее действенное из выразительных средств хореографического искусства.

4. Музыкально-хореографический жест в пластическом театре К. Штокхаузена.

Экспликацией жеста как одновременно музыкальной и хореографической категории явилось соответствующее структурное единство в композиции К. Штокхаузена «Inori» («Молитва», 1973–1974). Ее концептуальный замысел, воплощенный в жестовой партии, произрастал из идеи репрезентации созданного композитором каталога «молитвенных жестов», спроецированных на музыкальные структуры. Жесты были объединены посредством общей формулы³. Мим-солист или несколько солистов, став на колени, располагались на высоком подиуме у переднего края сцены. Жесты, заимствованные из различных религий, реализовывались в тесной связи с музыкальной «формулой» и записывались в традиционной музыкальной нотации, так что каждый жест из каталога вызывал ассоциации с определенным звуком. Перемещение ноты, закрепленной за тем или иным жестом на нотном стане, на октаву обозначало изменение высотной позиции, в которой исполнялся данный жест. «Вся пьеса развивается из базовой формулы, которая была составлена первой <...>. В своей первоначальной форме она длится около одной минуты <...>. В первом разделе раскрывается и развивается ритм, во втором разделе – динамика, в третьем разделе – мелодия, в четвертом – гармония, в пятом – полифония. Таким образом, все произведение развивается как история музыки, от ее первобытных истоков до наших дней» [14, р. 2].

Штокхаузен использовал в пластической партитуре «Молитвы» молитвенные жесты различных религий, которые объединены в каталог независимо от амплитудных характеристик (Рис. 1). Спектр молитвенных жестов (Рис. 2) воспроизводит позы, свойственные культурам Тибета, Индии и Северной Америки, суфийскому обряду *зикр* (араб. «упоминание») [15, с. 106], – медитативные приемы многократного произнесения молитвенного слова, сопровождающегося особым ритмичным движением в молитвенной позе, в частности из «Суфийского поклонения» Хазрата Инайят-Хана – позы сидения со

скрещенными ногами [16, с. 106]. У Штокхаузена формула, аналогичная практике *зикра*, – одна-минутная пятитактовая тема, звучание которой в процессе развертывания композиции продлевается приблизительно до 1 часа 12 минут. Каждой ноте и ее свойствам присваиваются соответствующие увеличения длительности, а также «молитвенные жесты», которые воспроизводят солисты-мимы. Роль этих «молящихся мимов» можно представить как своего рода синхронное «дирижирование» музыкой.

5. Жест в «Весне священной» Пины Бауш.

Трактовка жеста в ранних постановках танцтеатра Пины Бауш также основывалась на идее единства музыки и движения. Говоря о своей постановке «Весны священной», хореограф подчеркивала необходимость «вживаться в музыку» И. Ф. Стравинского, будучи с ней единым целым, представляя ее как звучание физиологических ритмов, как отчаянную борьбу против смерти, как проявление жажды жизни. Это чувство явилось единым для всех, кто танцевал в «Весне священной» [17, S. 65].

Движение в постановке развивалось в перформативном пространстве, образуемом сценой, которая была засыпана торфом. Земля стала метафорой, вбирающей в себя образы жизни и смерти. Каждый танцовщик оказывался частью этого единства, сливаясь с землей, «впитывая» ее в свое естество [17, S. 66]. Ощущение танца на земле в процессе соприкосновения с ней, прислушивание к ее тихому дыханию, к тому, как дышат другие артисты, ощущение телесной дрожи их жестов, соприкосновения тел, причастность к трепету и почти животному страху задыхающихся танцовщиков, – все это требовало разрушения границ между телом и сценическим пространством, между телами танцовщиков – для создания феноменологического «тела без органов». Жиль Делез, использовавший это понятие в своем трактате «Логика смысла» [18], заимствовал словосочетание «тело без органов» из радиопостановки А. Арто «Pour en finir avec le Jugement de Dieu» («Покончить с Судом Божиим») 1947 года, как отметил В. А. Подорога в работе «Феноменология тела» [19, с. 50]. В пластической версии «Весны священной», соединяющейся в общем энергетическом поле с музыкой Стравинского, Бауш, в сотрудничестве со сценографом Рольфом Борзиком, предложила 32 артистам (16 женщинам и 16 мужчинам) танцевать обряд жертвоприношения. С помощью «феноменологического тела» ею был воссоздан широчайший спектр экзистенциальных страхов. Земля не только трансформировала свойства жеста, но и стала источником резонанса физического и

духовного модусов индивидуума, музыкального и пластического измерений танцовщиков, дышащих в унисон. В пульсирующей, неиссякаемой энергии музыки сосредоточивалась живая и, вместе с тем, разрушительная мощь остигатных, ярких, порой несимметричных ритмов, посредством которых Стравинский поставил сложные задачи для хореографа и танцовщиков. Вслед за Нижинским, создавшим постановку для кордебалета, а не для солистов, Бауш исходила из аналогичного принципа. Инстинктивное и экстатическое, племенное и ритуальное оказались как в центре музыки Стравинского, так и в фокусе интерпретации хореографического жеста в спектакле Бауш. Динамическая устремленность, обусловленная идеей *crescendo*, проявила себя в эпизодах «Поцелуй земли» и «Великая жертва». Она была направлена к экстатическим заключительным номерам «Выплясывание земли» и «Великая священная пляска». Динамическое нарастание, постепенное соединение с землей, проявленное в запачанной торфом одежде танцовщиков, их дикие и одновременно плавные движения объединяли участников спектакля в общее «тело без органов».

6. Жест в танцоперах Пины Бауш.

Идея контрапункта пластических мотивов с музыкальным содержанием лежит в основе жанра танцоперы, созданного Бауш. Каждого персонажа танцоперы, исполненного вокалистом, сопровождает пластический двойник, комментирующий содержание при помощи жеста. В центре вновь оказались экзистенциальные страхи непознаваемости жизни, ее конечности, одиночества. «У страха много имен... Как феномен страх очевиден, но не более того, поскольку феномен этот крайне неустойчив: скользящий, переходный, он действует и повествует в повседневности хотя и безостановочно, но случайным образом» [20, с. 50]. Весь жестовый словарь танцопер, резонирующий с музыкой, нацелен на передачу двух основных эмоций: скорби и страха.

В трагедии «Орфей и Эвридика», поставленной Бауш, пластика и жестикуляция передают содержание даже более красноречиво, чем хореография. Немое красноречие воплощается в символических или риторических жестах: закрытии глаз солистами, изгибах верхней части тела танцовщиков, символизирующих скорбь. Быстрая смена остановок и резких движений характерна для стилистики спектакля. Стремясь к преднамеренной раскоординации верхней и нижней частей тела – движений рук и ног, Бауш исходила, с одной стороны, из идеи дуальности дематериализованного звука и телесного выражения, с другой, – физического единства звука и жеста. Перед

зрителем и слушателем развернулась сложная партитура кодифицированного жестового материала и динамических энергетических потоков. Первоначальное разделение на жестовую и вокальную области приняло визуализированную форму хореопластических интонаций, представленных пластическими двойниками персонажей.

7. Жестовая драматургия танцоперы «Орфей и Эвридика».

Действие в опере сфокусировано вокруг центральных фигур Орфея и Эвридики, которые удваивают вокальных персонажей пластическими комментариями. Зеркальный принцип резонирует с хореографическим методом Бауш, осуществившей деконструкцию драмы, вынеся переживание трагических событий в эмоционально-жестовый план. Брехтовский эффект остранения в интерпретации Бауш строится на игре масштабов и перестановке внешнего и внутреннего модусов переживаний.

Цель указанного брехтовского эффекта в условиях концепции эпического театра состояла в том, чтобы явление предстало с неожиданной стороны, возвращая первоначальный смысл и провоцируя зрителя на аналитическое и критическое отношение к событиям. Катарсис, примиряющий с жизнью в финале спектакля, Брехту не был близок: он полагал, что театр должен учить преодолению коллизий и побуждать к борьбе с существующим положением вещей. В этом отношении показательными являются обе постановки, анализируемые в рамках данного исследования, – «Весна священная» и «Орфей и Эвридика». В «Весне священной» в неожиданном для зрителя ракурсе представлена идея работы с объектами – взаимодействие танцовщиков с поверхностью, засыпанной торфом. Это буквальное слияние с землей, не только оставляющее следы на теле, но и трансформирующее траектории движений, что в итоге помогает зрителю акцентировать основные символы спектакля, которые транслируют смысл происходящего на сцене: подразумевается экзистенциальный треугольник Земля – Страх – Смерть.

В «Орфее и Эвридике» одним из возможных способов достижения эффекта остранения в театре для Бауш стало введение пластического персонажа, позволяющего средствами хореографии комментировать вокальную партию того или иного героя. Согласно версии Бауш, Орфей пассивен в своем «скорбном бесчувствии». Он не проявляет смелости, отправляясь в царство мертвых, не ублажает фурий своей неземной игрой на лире. Он сломлен утратой, у него нет сил на борьбу с фатумом. Финальный катарсис не наступает: главный герой умирает, уходя за

Эвридикой в иной мир. Любовь существует рядом со смертью. Так действует эффект остранения, представленный в условиях крупного плана действия. Не менее важной является репрезентация на уровне музыкально-хореографического жеста: в тех номерах, где Глюк использовал танцевальный ритм, Бауш пренебрегала прямолинейной трактовкой дансантиности или вступала в противоречие с ритмической основой, стремясь к тому, чтобы жесты верхней части тела были противоположны ритмическим моделям и музыкальной динамике. Таковы движения в танце фурий, где стремительные пассажи вверх сопровождаются обратными (нисходящими) движениями рук. Мужские фигуры в кожаных фартуках, словно воплощение трехглавого Церберы, соприкасаются в одном пространстве с движущимися «вслепую» невестами, которым не суждено было дожить до свадьбы. Движения девушек в белом, замедленные и плавные, противопоставлены нисходящим движениям рук фигур в кожаных фартуках. При этом динамика движений и жестов образует контрастный контрапункт стремительных размашистых и инстинктивных, уклончивых плавных жестов. В этой рассогласованности проступил еще один ракурс эффекта остранения, связанного с идеями театра Брехта.

Принцип вживания в персонаж развивается, достигая очуждения, в контексте которого происходит резонанс живого и изображаемого, сопоставимый с эффектом раздвоения вокального и пластического персонажей.

Тело бунтует, протестуя против неизбежности смерти. Эффект присутствия в физическом сопротивлении судьбе имеет невероятный энергетический потенциал. На пластическом уровне происходит накопление мелких кинестетических выражений, пафосные их проявления оказываются сущностным аспектом действия.

Адаптация либретто, сделанная Бауш применительно к поставленным ею сценическим задачам, ограничилась несколькими, но существенными изменениями: помимо удвоения основных персонажей – Орфея, Эвридики и Амура – пластическими актерами-танцовщиками, использования танцевального ансамбля наряду с хором, она осовременила героев и разделила три действия оперы Глюка на четыре сцены: траур, насилие, мир и смерть. Последний раздел был исключен, вместо него повторялся траурный эпизод первой сцены. Таким образом, круг действия был замкнут при помощи созданной петлеобразной структуры.

Первая сцена – «Траур». Эвридика незримо и парадоксально «присутствовала» в своем трагическом отсутствии в мире живых (Рис. 3).

Безмолвная фигура героини в виде статуи отстраненно наблюдала за оплакиванием ее безвременной смерти. Лежащие на полу фигуры пытались преодолеть силы гравитации и подняться. Выделившаяся из группы танцовщица в черном парила над землей на вытянутых руках партнера. Значение этого жеста определяется как преодоление смерти любовью, способной оторвать бренное тело от земли, заставить парить, освободив от гравитации.

В сцене «Мир» Эвридика танцевала с бестелесными духами из подземного мира. Воскрешение трагического пафоса достигало апогея в финальной сцене с появлением Эвридики. Танцовщица воплощала земную, полную страсти и закипающей в душе ревности, живую и неповторимую женщину посредством энергичных движений и жестов, соответствующих вокальной линии. Образность и повествовательность сопresentствовали в «Орфее и Эвридике» в дуальности живого и бестелесного, озвученного и жестового, бесплотно-бесстрастного и человеческого.

Характеристикой движения в «Орфее и Эвридике» служил оксюморон «утяжеленного парения». Этот прием встречался и в групповом танце фурий, и в первой сцене «Траура», осуществляясь через повороты, прыжки и шагообразные движения, которые материализовали эффект застывшего кадра. Применяя принцип дуализма и парадоксального сочетания легкости танца и силы притяжения, живого и небесного, фигуративного и абстрактного, направленного и аморфного жестов, Бауш создала пластическую параллель музыке Глюка, где комментарий оказался носителем истины.

Местом представления и жестовой коммуникации стало «царство теней» как некое запредельное пространство. В «Орфее и Эвридике» возникла инверсия динамических и пространственных отношений, присущих свету и тьме, миру живых и подземному миру духов. Парадоксальность характеризует многоуровневую систему взаимодействия элементов драматургии и жестов. Наклон головы – жест смирения – обозначает духовное возвышение, «гравитацию духа», вынуждая «падать вверх». Отсутствие и одновременное повсеместное присутствие Эвридики в качестве смысловой оси действия, ее «тяжелая бестелесность» и «динамическая статика» – ключевые парадоксы спектакля.

8. Жестовый язык Пины Бауш и риторические фигуры барокко.

Жестовый словарь, примененный Бауш, отчасти родственен риторическим фигурам барокко. В учении Маурициуса Фогта, изложенном в трактате «Conclave thesauri magnae artis musicae»

•—————• ПРИЛОЖЕНИЕ •—————•

Рис. 1. Штокхаузен К. «Молитва». Амплитуда восходящих жестов



Рис. 2. Штокхаузен К. «Молитва». Каталог молитвенных жестов

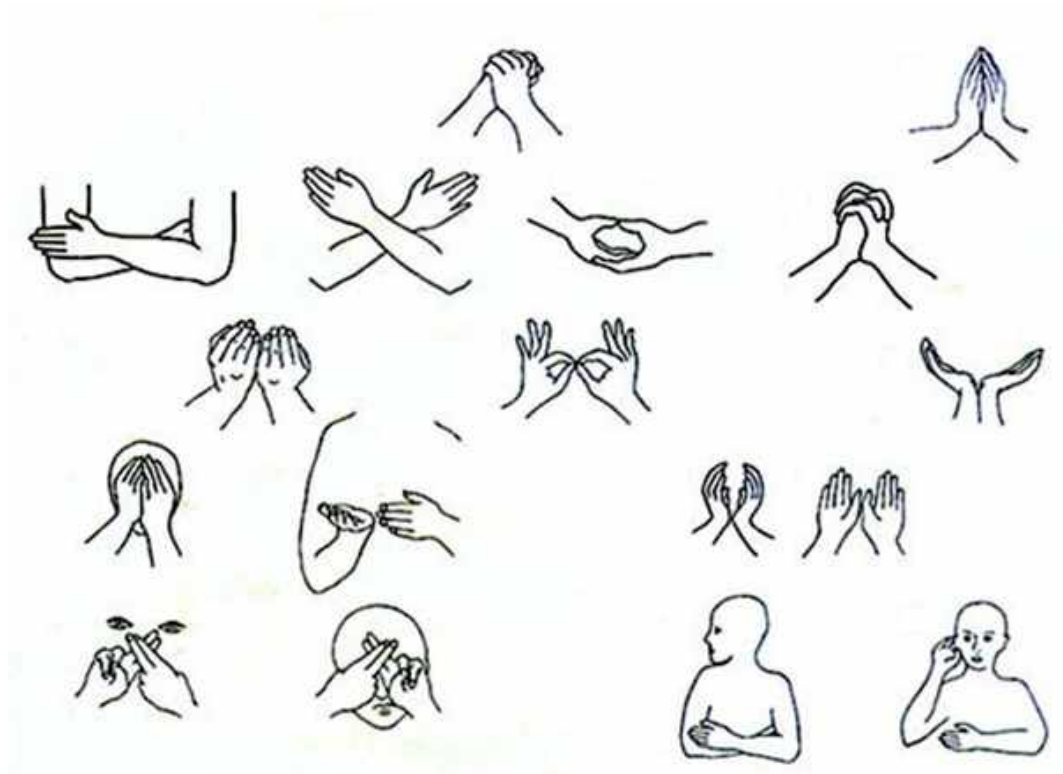


Рис. 3. Глюк К. В. «Орфей и Эвридика» в постановке Пины Бауш. Сцена 1. Траур



Рис. 4. Глюк К. В. «Орфей и Эвридика» в постановке Пины Бауш. Сцена 1. Траур



Рис. 5. Глюк К. В. «Орфей и Эвридика» в постановке Пины Бауш. Сцена 1. Траур



Рис. 6. Глюк К. В. «Орфей и Эвридика» в постановке Пины Бауш. Финальная сцена



ЛИТЕРАТУРА

1. Цареградская Т. В. Музыкальный жест в пространстве современной композиции. М.: Композитор, 2018. 364 с.
2. Hatten R. S. Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes: Mozart, Beethoven, Schubert. Bloomington: Indiana University Press, 2004. 360 p.
3. Д'Удин Ж. Искусство и жест: Имитация естественных ритмов: Механизм подражательных знаков. М.: Либроком, 2012. 264 с.
4. Эйзенштейн С. М. Монтаж. М.: ВГИК, 1998. 193 с.

5. *Lidov D.* Is Language a Music? Writings on Musical Form and Signification. Bloomington: Indiana University Press, 2004. 272 p.
6. *Pellegrino G. di, Fadiga L., Fogassi L.* [et al.] Understanding motor events: a neurophysiological study // *Experimental Brain Research*. 1992. Vol. 91. Pp. 176–180.
7. *Лаврова С. В.* К понятию жеста в новой музыке // *Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой*. 2014. № 1–2. С. 216–231.
8. *Лаврова С. В.* Дирижерский жест как основа хореографической лексики «Весны священной» Ксавье Леруа // *Международный журнал исследований культуры*. 2022. № 3. С. 89–99.
9. *Безуглая Г. А.* Танцующий Люлли // *Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой*. 2020. № 2. С. 79–89.
10. *Роллан Р.* Музыкально-историческое наследие: в 8 вып. Вып. 3: Музыканты прошлых дней. Музыкальное путешествие в страну прошлого. М.: Музыка, 1988. 449 с.
11. *Austin G.* Chironomia or a Treatise on Rhetorical Delivery. Carbondale: Southern Illinois University Press Ed., 1966. 583 p.
12. *Рыбкина Т. В.* Пластическая интонация: к проблеме взаимосвязи музыки и движения // *Вестник МГУКИ*. 2008. № 1. С. 217–222.
13. *Медушевский В. В.* Интонационная форма музыки: Исследование. М.: Композитор, 1993. 262 с.
14. *Moritz A.* Stockhausen Inori: Overview and detailed guide. URL: <https://www.stockhausen-essays.org/inori.htm> (дата обращения: 09.08.2024).
15. *Давлатова С. Д.* Роль музыки в суфийских обрядах // *Вестник музыкальной науки*. 2013. № 2. С. 103–108.
16. *Инайят-Хан Х.* Введение в суфизм: Суфийское послание о свободе духа. М.: Амрита-Русь, 2022. 95 с.
17. *Servos N.* Pina Bausch — Wuppertaler Tanztheater oder Die Kunst einen Goldfisch zu dressieren. Seelze-Velber: Kallmeyer, 1996. 319 S.
18. *Делез Ж.* Логика смысла: М.: Раритет, 1998. 480 с.
19. *Подорога В. А.* Феноменология тела: Введение в философскую антропологию. М.: Ad Marginem, 1995. 234 с.
20. *Подорога В. А.* Имя: страх. Об одной экзистенциальной страсти // *Философский журнал*. 2020. Т. 13. № 3. С. 49–66.
21. *Vogt M.* Conclave thesauri magnae artis musicae. Vetero-Pragae: Labaun, 1719. 227 p.
22. *Мальцева А. А.* Источники Figurenlehren эпохи барокко в немецкоязычном музыкознании // *Вестник Санкт-Петербургского университета: Искусствоведение*. 2023. Т. 13. № 1. С. 40–61.
23. *Unger H. H.* Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik im 16–18. Jahrhunderts. Hildesheim–Zurich: Georg Olms, 1992. 173 S.
24. *Гудимова С. А.* Риторика и аффекты в музыке барокко // *Вестник культурологии*. 2008. № 4. С. 69–79.

REFERENCES

1. *Tsaregradskaya T.* Muzykal'nyj zhest v prostranstve sovremennoy kompozitsii [A musical gesture in the space of modern composition]. Moscow: Kompozitor. 2018. 364 p.
2. *Hatten R. S.* Interpreting Musical Gestures: Topics and Tropes: Mozart. Beethoven. Schubert. Bloomington: Indiana University Press. 2004. 360 p.
3. *D'Udin Zh.* Iskustvo i zhest: Imitatsiya estestvennykh ritmov: Mekhanizm podrazhatelnykh znakov [Art and gesture: Imitation of natural rhythms: The mechanism of imitative signs]. Moscow: Librokom, 2012. 264 p.
4. *Eyzenshteyn S.* Montazh [Montage]. Moscow: All-Russian State Institute of Cinematography, 1998. 193 p.
5. *Lidov D.* Is Language a Music? Writings on Musical Form and Signification. Bloomington: Indiana University Press, 2004. 272 p.
6. *Pellegrino G. di, Fadiga L., Fogassi L.* [et oth.] Understanding motor events: A neurophysiological study. In: *Experimental Brain Research*. 1992. Vol. 91. Pp. 176–180.
7. *Lavrova S. V.* K ponyatiyu zhesta v novoy muzyke [Towards the concept of gesture in new music]. In: *Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Vaganovoy* [Bulletin of Vaganova Ballet Academy]. 2014. No. 1–2. Pp. 216–231.
8. *Lavrova S.* Dirizherskiy zhest kak osnova khoreograficheskoy leksiki «Vesny Svyashchennoy» Ksav'e Lerua [The conductor's gesture as the basis of the choreographic vocabulary of Xavier Leroy's

- "Sacred Spring"]. In: *Mezhdunarodnyy zhurnal issledovaniy kultury* [International Journal of Cultural Research]. 2022. No. 3. Pp. 89–99.
9. *Bezuglaya G.* Tantsuyushchiy Lyulli [Dancing Lully]. In: *Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Vaganovoy* [Bulletin of Vaganova Ballet Academy]. 2020. No. 2. Pp. 79–89.
10. *Rollan R.* Muzykalno-istoricheskoye nasledie [Musical-historical heritage]: in 8 issues. Moscow: Muzyka, 1988. Vyp. 3: Muzykanty proshlykh dney. Muzykal'noe puteshestviye v stranu proshlogo [Musicians of the past days. A musical journey to the land of the past]. 452 p.
11. *Austin G.* Chironomia, or a Treatise on Rhetorical Delivery. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1966. 583 p.
12. *Rybkina T.* Plasticheskaya intonatsiya: k probleme vzaimosvyazi muzyki i dvizheniya [Plastic intonation: towards the problem of relationship between music and movement]. In: *Vestnik MGUKI* [Bulletin of Moscow State University of Culture and Arts]. 2008. No. 1. Pp. 217–222.
13. *Medushevskiy V.* Intonatsionnaya forma muzyki [An intonation form of music]: research work. Moscow: Kompozitor, 1993. 262 p.
14. *Moritz A.* Stockhausen. Inori: Overview and detailed guide. URL: <https://www.stockhausen-essays.org/inori.htm> (date of application: 09.08.2024).
15. *Davlatova S.* Rol' muzyki v sufiyskikh obryadakh [The role of music in Sufi rituals]. In: *Vestnik muzykal'noy nauki* [Bulletin of Musical Scholarship]. 2013. No. 2. Pp. 103–108.
16. *Inayat-Khan Kh.* Vvedenie v sufizm: Sufiyskoye poslaniye o svobode dukha [An introduction to Sufism: The Sufi message about the freedom of the spirit]. Moscow: Amrita-Rus, 2022. 95 p.
17. *Servos N.* Pina Bausch — Wuppertaler Tanztheater oder Die Kunst einen Goldfisch zu dressieren. Seelze-Velber: Kallmeyer, 1996. 319 S.
18. *Delez Zh.* Logika smysla [The logic of sense]. Moscow: Raritet, 1998. 480 p.
19. *Podoroga V.* Fenomenologiya tela: Vvedenie v filosofskuyu antropologiyu [The phenomenology of the body: Introduction to Philosophical Anthropology]. Moscow: Ad Marginem, 1995. 234 p.
20. *Podoroga V.* Imya: strakh. Ob odnoy ekzistentsial'noy strasti [A Name: fear. About one existential passion]. In: *Filosofskiy zhurnal* [Philosophy Journal]. 2020. Vol. 13. No. 3. Pp. 49–66.
21. *Vogt M.* Conclave thesauri magnae artis musicae. Vetero-Pragae: Labaun, 1719. 227 p.
22. *Mal'tseva A.* Istochniki Figurenlehren epokhi barokko v nemetskoyazychnom muzykoznanii [The sources of Figurenlehren of Baroque Age in the German language musical studies]. In: *Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta: Iskusstvovedenie* [Bulletin of Saint Petersburg University: Art Studies]. 2023. Vol. 13. No. 1. Pp. 40–61.
23. *Unger H. H.* Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik im 16–18. Jahrhundert. Hildesheim–Zurich: Georg Olms, 1992. 173 S.
24. *Gudimova S.* Ritorika i affekty v muzyke barokko [Rhetoric and effects in Baroque music]. In: *Vestnik kulturologii* [Bulletin of Culturology]. 2008. No. 4. Pp. 69–79.

Меньшиков Леонид Александрович

доктор искусствоведения, профессор, проректор по учебно-методической работе
Академия Русского балета им. А. Я. Вагановой
Россия, 191023, Санкт-Петербург
заведующий кафедрой общественных и гуманитарных наук
Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова
Россия, 190031, Санкт-Петербург
lmensch@mail.ru
ORCID: 0000-0001-6978-1325

Leonid A. Menshikov

Dr. Sci. (Art), Professor,
Vice-rector of Academic Affairs
Vaganova Ballet Academy
Russia, 191023, St. Petersburg
Head of Social Studies and Humanities Department,
St. Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory
Russia, 190031, St. Petersburg
lmensch@mail.ru
ORCID: 0000-0001-6978-1325

Войнова Злата Александровна

аспирант кафедры балетмейстерского образования

Академия Русского балета им. А. Я. Вагановой

Россия, 191023, Санкт-Петербург

zlatavoynova@gmail.com

ORCID: 0000-0001-5046-9526

Zlata A. Voynova

Postgraduate student at the Balletmeister Education Department

Vaganova Ballet Academy

Russia, 191023, St. Petersburg

zlatavoynova@gmail.com

ORCID: 0000-0001-5046-9526