

ЖЕСТ КАК СИНТЕЗ МУЗЫКИ И ХОРЕОГРАФИИ В ТАНЦОПЕРАХ: ПИНА БАУШ, САША ВАЛЬЦ, АННА ТЕРЕЗА ДЕ КЕЕРСМАКЕР

*Войнова З. А.*¹

¹ Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, ул. Зодчего Росси, д. 2, Санкт-Петербург, 191023, Россия.

Предмет статьи — феномен жеста, соединяющий музыку и пластику в жанре танцоперы, созданном немецким хореографом Пиной Бауш. Продолжателями традиций жанра стали хореографы Саша Вальц и Анна Тереза де Кеерсмакер. Нарастание пластической выразительности в современном театре создало предпосылки для применения ее в качестве специфической художественной формы в новых типах спектаклей, одним из которых стала танцопера. Задачи и новаторские устремления Пины Бауш состояли в том, чтобы сохранить традиции немецкого музыкального театра, включив специфические театральные приемы в пространство хореографического спектакля для выражения индивидуального опыта. Танцоперы «Орфей и Эвридика» и «Ифигения в Тавриде» выявили возможности взаимодействия музыки и хореографии через формы современного театрального искусства.

Идея танцоперы как синтеза музыки и жеста нашла продолжение в творчестве других хореографов. Прием разделения персонажей между танцовщиками и певцами применили С. Вальц в постановке оперы «Дидона и Эней» Пёрселла и А. Т. де Кеерсмакер в своей версии оперы В. Моцарта «Так поступают все». Продолжая традиции П. Бауш, хореографы расширили и трансформировали границы жанра оперы путем ее превращения в танцевальный спектакль.

Ключевые слова: танец постмодерн, танцопера, жест, Пина Бауш, Саша Вальц, Анна Тереза де Кеерсмакер, риторические фигуры, выразительный танец, танцтеатр, барокко.

GESTURE AS A SYNTHESIS OF MUSIC AND CHOREOGRAPHY IN DANCEOPERAS: PINA BAUSCH, SASHA WALTZ, ANNA TERESA DE KEERSMAEKER

Voinova Z. A.¹

¹ Vaganova Ballet Academy, 2, Zodchego Rossy St., St. Petersburg, 191023, Russian Federation.

The subject of the article is the phenomenon of gesture, combining music and plastic in the genre of danceopera, created by the German choreographer Pina Bausch. The choreographers Sasha Waltz and Anna Teresa de Keersmaeker continued the traditions of the genre. The growth of plastic expressiveness in the modern theater has created prerequisites for its application as a specific artistic form in new types of performances, one of which was the danceopera. Pina Bausch's goals and innovative aspirations were preserved the traditions of German musical theater by incorporating specific theatrical techniques into the space of a choreographic performance to express individual experience. The danceoperas *Orpheus and Eurydice* and *Iphigenia in Taurida* revealed the possibilities of interaction between music and choreography through the forms of the contemporary theatre.

The idea of the danceopera as a synthesis of music and gesture has been continued in the works of other choreographers. The technique of dividing the characters between dancers and singers was used by Sasha Waltz in the production of Purcell's opera *Dido and Aeneas* and Anna Theresa de Keersmaeker in her version of Mozart's opera *Everyone Does This*. Continuing the traditions of Pina Bausch, the choreographers expanded and transformed the boundaries of the opera genre by turning it into a dance performance.

Keywords: postmodern dance, danceopera, gesture, Pina Bausch, Sasha Waltz, Anna Teresa de Keersmaeker, rhetorical figures, expressive dance, tanztheater, baroque.

В фокусе исследования в статье — феномен жеста, что стал одним из главных выразительных элементов в театре XX века и равноценной заменой привычной вербальной модели театрального высказывания. Немецкий хореограф Пина Бауш заложила основы нового жанра танцоперы, представляющего собой синергию музыки и жеста, что определило новый вектор развития особой формы театра, продолжателями которого стали такие хореографы, как Саша Вальц и Анна Тереза де Кеерсмакер.

Современный междисциплинарный искусствоведческий дискурс включает в себя теорию невербальной коммуникации, семиотику, антропологию,

кинесику, нейрофизиологию, феноменологию и ряд других дисциплин, в рамках которых жест является отправной точкой исследований языков искусства. Исследования жеста регулярно пополняются новыми взглядами на феномен. Среди недавних отечественных работ — книга музыковеда Татьяны Цареградской [1], среди зарубежных — труд Роберта Хаттена [2]. Среди epochальных идей, изменивших теорию жеста, — театроведческая концепция социального жеста (гестуса) Бертольда Брехта [3]. Важны также культурфилософские исследования Джорджо Агамбена [4], работы теоретика новых медиа Вилема Флюссера [5], также придерживающихся идеи жестового выражения присутствия человека в мире, пересматривающих привычные действия с позиции особой формы экспрессии.

В книге Т. В. Цареградской «Музыкальный жест в пространстве современной композиции» [1] жест выступает в качестве понятия, способного играть роль центрального элемента системы композиторского творчества, служащего его смысловой осью, на которой располагаются важнейшие координаты музыкального мышления XX века: пространство и движение [1]. Эти работы сфокусированы вокруг широкого и емкого понятия жеста, они свидетельствуют о возрастании интереса к его коммуникативной сущности: возможности смысловых взаимодействий между звуком и пластическими формами выражения, между музыкой, хореографией и движением.

Любое исследование природы жеста сталкивается с двойственностью его понимания: с представлением о связи жеста с мысленной формой высказывания, приводящей к жестикуляции, и одновременно с проблемой адекватного пластического выражения возможных нюансов телесного свойства, не поддающихся фиксации и дифференциации. Эффект «невыразимого» и «невербализованного» выводит жест в бесконечное пространство толкований смысла. В танце именно жест изначально был основой коммуникации и способом артикуляции смысла движений.

Л. Д. Пылаева в исследовании, посвященном музыке французских композиторов XVII – начала XVIII века к сценическим танцам, дала следующее определение жеста в танцевальной сфере: «Жест в танце — это лаконичное значимое телодвижение, в котором передается определенное состояние человека, отношение его к окружающему, информация, сообщаемая собеседнику» [6, с. 36]. Таким образом, подчеркивается универсальность функций жеста.

Используемые в танце формы жестовой выразительности балетовед Г. В. Добровольская [6, с. 33–35] разделила на две группы: первая обусловлена общественной жизнью человека и включает в себя жесты, которые сложились у людей в соответствии с их нравами, религиозными ритуалами и традициями. Вторая группа включает в себя условные жесты, связанные с профессиональной сферой.

Посредством танца жест прорастает в невербальные формы выражения и становится общеконвенциональным языком для определенных групп людей. Рождение жанра танцоперы было обусловлено широким распространением жеста как выразительного элемента современного театра.

В центре нового жанра — понимание танца как своеобразной «музыки тела». Подобный подход получил распространение в эпоху барокко: так, например, универсальность композиторского и хореографического дарования Жан-Батиста Люлли, совмещавшего в себе создателя музыки и хореографии, а также и танцовщика, вывела пластическую энергию танца на новый уровень. Он поручал создание пантомимических танцев «мастеру пластической интонации» — мэтру танца Хилаиру д'Оливье [7]. В 1670-е годы Люлли создавал балеты «почти без единого танцевального па, полностью из жестов и изъятий чувств, одним словом, из “немой игры”, представляя в форме жеста метафору “немой поэзии”» [8]. В его опере «Психея» один из персонажей — Вулкан — оперировал средствами вокальной выразительности, в то время как рабочие-кузнецы общались с ним посредством жестов [9, р. 175–176]. Таким образом, взаимодействие пения и жеста в качестве основной точки смыслового резонанса наметилось уже на раннем этапе развития оперного и балетного жанров.

Выразительный танец XX века стал продолжением тенденции, проявившейся в творчестве Люлли, приобретая формы как «немой поэзии», так и своеобразной «музыки тела» через яркие субъективные формы выражения, где объект был напрямую связан с телесным высказыванием.

Постмодернистский танец — исследование тела и телесности. В рамках хореографического исследования использовались различные методы решения задач: одним из таких методов были «вопросы» Пины Бауш к танцовщикам. С той же исследовательской целью она привлекала к своим постановкам непрофессиональных танцовщиков. Им была назначена новая форма работы с пространством и предметами, бытовыми перемещениями. Салли Бейнс писала: «Хореографы постмодернистского танца утверждали, что танец становится танцем не из-за его содержания, а из-за контекста — то есть просто потому, что он представлен как танец» [10, с. 125]. К началу работы Пины Бауш в качестве хореографа и режиссера Вуппертальского театра танца в 1970-х годах в постмодернистском танце сложился стиль, одной из характерных черт которого был минимализм, отказ от выразительных компонентов. Во многих случаях постмодернистский танец, в частности американский, использовал математические системы, геометрические формы и специфические структурные приемы. Он отказался от четкой ритмической организации и «музыкальности», выраженной в соответствии с музыкальной фразировкой. В части пластической фразировки Дорис Хамфри, например, придерживалась мнения, что танцевальная постановка должна состоять из фраз разной длины

для достижения разнообразия, поскольку «танец существует в пространстве чувств, и они не выстраиваются в прямую горизонтальную линию» [11, с. 12]. Стажировка Пины Бауш в Джульядрдской школе и ее работа с Новым американским балетом научили ее структурному подходу к танцу, который в ее творчестве сочетался с прямо противоположными принципами импровизации. Известно, что она отрицала следование каким-либо предписанным правилам, говоря: «Я не посещаю никакой школы, я просто танцую. Безумно думать, что в танце должна быть какая-то норма, на которой основан классический балет, а все остальное — не танец. Танец может жить в любой форме. Главное — это точность пластического выражения мыслей и эмоций. И дело здесь, конечно, не в технике классического танца, а в жесте, который выражает суть происходящего с человеком» [10, с. 15].

Танцтеатр представляет собой саморефлективный способ драматического выражения, который концентрируется на новых выразительных средствах, прежде всего — жесте, в силу неспособности старых поддерживать смысл посредством традиционных форм проявления эмоционального накала через сценический драматизм. Вместо того чтобы выстроить новую систему или новый метод движения, хореография Бауш исследовала слабость старых привычек, отношения, которые неизбежно терпят неудачу как целостные и значимые. Она подчеркивала конфликт, разрушение и распад, на которые указывают частые демонстрации «падений» танцовщиков, изображающих борьбу за отношения и их утраченный подлинный смысл.

«Труппа Вупперталя под руководством Пины Бауш была первой, кто закрепил термин “танцтеатр” — до тех пор изредка употреблявшийся в названиях танцевальных коллективов — как синоним нового и независимого жанра. Танцтеатр — смесь танцевальных и театральных приемов — открыл новое измерение для обоих жанров. В основном этот термин означал театр, который стремился к чему-то новому и по форме и по содержанию» [12, с. 32].

Персонажи Бауш живут в одиночестве, которое подразумевает городская жизнь в ее различных конфигурациях: ограниченное пространство, анахроничные социальные структуры, которые мешают, связывая в буквальном смысле по рукам и ногам.

Пина Бауш, возможно, чувствовала близость идеям оперной реформы Глюка, стремившегося к трансформации жанра во имя органичного слияния музыки и драмы. Выразительность музыки и экспрессия жеста были отправной точкой, которая стала опорой для концепции жанра танцоперы в рамках нового театра Бауш. Отчасти в этом же состояли фундаментальные различия между школами современного танца. Контрастно-контрапунктический принцип взаимодействия музыки и хореографии, который практиковали в творческом тандеме Мерс Каннингем и Джон Кейдж, исходил от обратного. Каннингема

интересовали движение и танец как таковые, а вовсе не то, что движет индивидуумом. Танец не носил для него личностный и психологический характер.

На решение Пины Бауш обратиться к музыке Глюка для создания спектакля повлияла постановка «Ифигении» Айседоры Дункан [13, р. 54]. Бауш, возможно, чувствовала близость идеям оперной реформы Глюка, стремившегося к трансформации жанра во имя органичного слияния музыки и драмы. Она интересовалась историей этого спектакля, в особенности ее привлекла проекция личности Дункан на отношения Ифигении и Ореста, связанные с переживаниями страха смерти и стремления к любви. В какой-то момент Бауш поняла для себя то, в какой степени музыка Глюка способна стать основой для создания нового экспрессивно-жестового словаря: «Я выбирала те произведения, которые позволяли связать с ним что-то свое. Например, Глюк оставил мне в “Ифигении” и в “Орфее и Эвридике” достаточно места для моих слов. И я нашла там именно то, о чем мне нужно было высказаться. Так возникла новая форма — танцопера» [14, с. 52].

Идея совмещения танцевального языка с музыкально-драматическим не нова (в ранних операх и барочных балетах этот синтез был механическим), но лишь к середине XX века возник интерес к более интуитивному — органичному — слиянию этих языков. На творческом пути Бауш идея танцоперы стала первым шагом к высвобождению жеста, который в ее последующем творчестве оказался ведущим элементом художественной системы.

Связь танца эпохи барокко и составляющих его жестов с музыкой и риторикой была обусловлена стремлением к отображению эмоций через риторические фигуры. основополагающим принципом искусства XVII века представляется риторическая триада «*docere, delectare, movere (flectere)*» (поучать, услаждать, увлекать (взволновать)), связанная со стремлением к созданию языка, направленного на различные уровни восприятия. Универсальный язык, выраженный через риторические фигуры, стал для барокко принципом организации, упорядочения и развития музыкального материала, где взаимодействие со словом было результирующим, репрезентировалось в виде смысловой ячейки, семантической единицы, формирующей интонационный словарь [15, с. 62].

Музыкально-риторические фигуры — вздоха (*suspiratio*), восхождения (*anabasis*), нисхождения (*catabasis*), круговращения (*circulatio*) — представляли не только определенные мелодические или гармонические формы движения, но и контрапунктические приемы с определенной интервальной и ритмической структурой. Автор трактата «Всеобщая музургия» («*Musurgia Universalis*». 1650) Афанасий Кирхер, считавший, что космос раскрывается в музыкальных пропорциях и что музыкальная гармония отражает гармонию Бога, писал о соответствии музыкальных фигур различным способам выражения в риторике [16].

Жесты в танцопере «Орфей и Эвридика» также носят риторический характер, комментируют вокальную партию при помощи пластических форм выражения. Жестовый словарь Бауш напоминает риторические фигуры — повторяющиеся жесты с определенной семантикой. Среди них важны: закрытые глаза, связанные с сюжетным запретом Орфею взглянуть на Эвридику — символом незащитности человека перед силой судьбы; поднятые вверх руки, символизирующие высокие устремления человеческой души (сопоставимы с риторической фигурой *anabasis*). Еще один повторяющийся жест — переброс правой руки через туловище (для того, чтобы ухватиться за локоть левой руки) — напоминает о риторической фигуре *circulatio*, обозначающей круговорот жизни. Лицо, закрытое руками, можно представить как фигуру скорби. Одной из повторяющихся поз становится положение при согнутых коленях, в котором опорная нога завернута внутрь, а работающая — вывернута наружу. Эти жесты-знаки образовали особый невербальный язык, контрапунктирующий с музыкой в соответствии с идеей смысловой имитационной полифонии.

В постановке оперы Глюка «Орфей и Эвридика» (1975) Бауш амбивалентно связала гибель Эвридики, самоотверженную любовь Орфея, роковые обстоятельства и надежду. В ее постановке отсылки варьируются от классического мифа об Орфее до постановки Адольфа Аппиа и Эмиля Жак-Далькроза 1910-х годов в Фестивальном театре Хеллерау. Ее первым опытом постановки оперы стала «Ифигения в Тавриде», в которой певцы были скрыты в оркестровой яме, а их пластические «двойники» были выведены на сцену. Но если в «Ифигении» Пина Бауш лишь заложила основы нового жанра, то именно в «Орфее» хореограф вывела синтез музыки и пластики на совершенно новый уровень.

Первую версию «Орфея и Эвридики» Глюк создал для венского Бургтеатра в сотрудничестве с итальянским либреттистом Раньери де Кальцабиджи и хореографом Гаспаро Анджелини. Постановка положила начало оперной реформе Глюка, направленной на подчинение музыкального развития драматическому. Глюк написал три версии трехактной оперы между 1762 и 1774 годами, и у каждой из них был счастливый конец.

Опираясь на первую немецкую версию, Бауш отказалась от счастливого финала, для чего ей пришлось полностью изменить музыкальную структуру — она отвергла жизнеутверждающую увертюру: вместо счастливого финала в ее версии повторен траурный лейтмотив из первой сцены, который образовал тематическую арку.

Хореограф избежала типичных способов внедрения балетных номеров в пространство оперного действия. Орфей был замечательным музыкантом, который, если было бы на то желание хореографа, мог заставить деревья танцевать, и, гипотетически, так могла возникнуть сцена для кордебалета. Однако

ничего подобного в истории трагического одиночества и непреодолимой судьбы у Бауш не могло быть.

В сценографии Рольфа Борзика, созданной для первого из четырех актов, преобладают длинные хрупкие ветви вырванного с корнем дерева, символизирующие беззащитность человека. На противоположной стороне сцены находится Эвридика, в свадебном платье, застывшая во времени и наблюдающая за собственной похоронной процессией. В спектакле Бауш хореография в партии Эвридики начинается только в третьей картине («Мир»), которую открывает шествие дев, наслаждающихся вечной жизнью.

Главным новшеством в постановке Бауш стал двойной состав солистов (Орфей, Эвридика и Амур) и хора с танцовщиками и певцами. Ее «Орфей» делится на четыре сцены: траур, насилие, мир и смерть. Театровед Мартин Эсслин интерпретировал тему раздвоения личности как «конфликт Брехта между разумом и инстинктом, благоразумным самосохранением и романтическим самоотречением» [17, с. 213].

Эффект отчуждения, возникающий в результате удвоения, отчасти напоминает модель классической трагедии, которая основана на игре близости и дистанции, присутствия и отсутствия тел. Это относится и к театральной концепции, нацеленной на коллективный опыт признания происходящего на сцене частью аудитории. В то же время неоднократно подчеркиваемая близость произведений Бауш к театру жестокости Арто свидетельствует о привилегированном положении коллективного опыта — театр определяется как объединение людей, предпринимающих попытку вступить в контакт с глубинными источниками собственного бытия, пережить чувства, что лежат за пределами их повседневного существования. Основным принципом сценической игры в театре Арто стала синергия жизненного и художественного планов [18].

В первых трех сценах хоровое действие либо контрастирует, либо усиливает трагические события. Подобно античному хору, группа танцовщиков предстает как единое действующее тело-наблюдатель. В ходе спектакля его функция неоднократно меняется; он по-разному воспринимается: как выражение скорби, жестокости или же — нежности и любви. Особая фигура неоднократно выходит из группы, становясь проводником смысла посредством детерминированной последовательности движений, которые затем подхватывают остальные.

Везде, где Глюк использовал танцевальные ритмы, Бауш игнорировала их или отказывалась от дансантичности, подчеркивая движение музыки жестами верхней части тела, движениями, принципиально не совпадающими с музыкальным ритмом. В плаче Орфея «Где ты, любовь моя? День целый кличу я» («*Chiamo il mio ben così, quando si mostra il dì*») герой взывает к умершей Эвридике, но не слышит ответа. В хореографии Пины Бауш танцовщик

чередовал лирические жесты, которые повторялись для каждой из трех строф арии, и резкие спазмы в речитативах. Хотя изначально хореография кажется красивой и пасторальной, к третьей строфе повторяющееся движение становится не более чем маниакальным ритуалом, который отвлекает Орфея от его потери.

Во второй сцене — «Насилие» — Бауш изобразила отчуждение измученных «теней» в подземном мире простейшими средствами, мы понимаем тени и как грех, и как наказание. Обжора, например, безнадежно цепляется за яблоко, подвешенное на веревке на протяжении почти всей сцены. Еще одна «тень» обременена камнем, который представляет тяжесть ее вины. Других же расталкивают по сцене трое мужчин, которые появляются сначала как трехголовый Цербер, охраняющий врата Аида, а затем, в финальной сцене, как палачи в мясницких фартуках.

Тревога, зародившаяся в зрителе, смягчается в следующей сцене — «Мир». Женский ансамбль, одетый в светло-розовое, исполняет нежный танец, прежде чем появляется Эвридика.

Самая эффектная, заключительная часть — «Смерть» — в то же время является и самой простой. В ней Эвридика умирает во второй раз, заставляя Орфея смотреть на нее, чем он нарушает обещание, данное Аиду. Эвридика падает и лежит на своем певческом двойнике, что символизирует объединение пластического и музыкального миров. Этим Бауш напоминает всем, что для Эвридики это уже вторая смерть, на этот раз окончательная. Орфей преклоняет колени перед любимой и поет арию «Потерял я Эвридику» («*Che farò senza Euridice*»). На протяжении всей арии, которая является самым эмоционально напряженным моментом оперы, сцена выглядит неподвижной, что усиливает трагический эффект.

Бауш по-своему интерпретировала не только миф об Орфее, но и музыку Глюка, трансформировав музыкальную структуру и наполнив ее новыми смыслами. При всей ограниченности жестовых и танцевальных паттернов, Бауш удалось передать трагичность античного мифа и вместе с тем заложить фундамент нового синтетического жанра — танцоперы.

Идея танцоперы как синтеза музыки и жеста нашла продолжение в творчестве хореографов Саши Вальц и Анны Терезы де Кеерсмакер. Прием разделения персонажей между танцовщиками и певцами Вальц применила в опере «Дидона и Эней» Пёрселла, а Кеерсмакер — в своей версии оперы Моцарта «Так поступают все». В этом отношении их можно назвать продолжателями жанра танцоперы.

В 2005 году немецкий хореограф Саша Вальц представила танцоперу «Дидона и Эней» на музыку Пёрселла. Несмотря на то, что от «Орфея» Бауш ее отделяли тридцать лет, в этих постановках обнаруживается сходство. Они обе

являются результатом плодотворной встречи немецкого танцтеатра и американского модерна, с которым хореографы были хорошо знакомы.

В одном из интервью Саша Вальц так описывала замысел постановки: «Я хочу рассказать не только об истории певцов, но и об образах и жестах, о собственном языке танца, который дополняет музыку. Это попытка объединить различные слои спектакля, чтобы ни один из них не доминировал над другим» [19].

Над музыкальным материалом оперы работал дирижер Берлинской академии старинной музыки Аттилио Кремонези, дополнивший партитуру танцевальными номерами из других произведений Пёрселла.

Вальц задумала работу как выражение метатеатрального подхода к оперному жанру, используя барочную партитуру в качестве отправной точки для пересмотра ее принципов. В отличие от Бауш, в постановке которой танцовщики и певцы, хотя и находились в едином сценическом пространстве, но выполняли разные функции, Вальц объединила оба мира, нивелировав различия между ними. В постановке Вальц хоровая группа наделена движениями, которые она время от времени повторяет за танцовщиками. «Я начинала с точки зрения хореографа, — говорила Вальц. — Подход на самом деле заключается в использовании тела и изложении сюжетной линии либретто с помощью физической линии или движения. Голос, хор и танцовщики рассматриваются как единое целое, которое вместе создает это повествование, и на самом деле нет различия между певцами и танцовщиками. Все они материализованы внутри всей работы» [20].

У каждого эпизода оперы есть свой стиль — движения, костюмы, атмосфера. По словам хореографа, тот факт, что большинство зрителей оперы уже знакомы с ее сюжетом, позволяет использовать более авантюрный подход к повествованию.

Все начинается с прыжка в воду, то есть в среду, через которую троянский герой Эней попал в страну царицы Дидоны. Танцовщики один за другим бросаются в огромный аквариум, заполняющий пространство сцены, резвятся, как рыбки, двигаясь навстречу, поворачиваясь и отталкиваясь друг от друга, пока не выходят из воды на возвышение, где стряхивают с себя воду. Здесь, в самом начале спектакля, проявляется центральная идея постановки. Певцы и танцовщики — не просто персонажи, которых они изображают, они действуют, следуя принципу М. Мерло-Понти, выступая как «феноменальное» и «семиотическое» тело одновременно. Вода соединяет и разделяет места событий (Троя, Карфаген и Рим). Пересечение происходит в начале и в конце сюжета. Вода является контрапунктом к заключительному изображению. Когда музыка стихает, танцовщица зажигает на сцене небольшие костры. Содержание расширяется за счет хореографических вставок, в результате чего первый акт превращается в большой праздничный банкет.

Пролог не только содержательно вызывает контекст (вода как символ переправы, путешествия, совершенного Энеем), в котором находится сюжет оперы Пёрселла. Пластический персонаж представлен как фантом оперного певца. Удваивая (иногда даже умножая) фигуры и разделяя их единство на различные элементы, Вальц стремилась создать момент дистанцирования и придать сюжету момент размышления. То, что удалось в прологе за счет добавления метатеатральных элементов, удалось и в реализации истории Дидоны и Энея за счет разделения отдельных частей и персонажей, которые представлены зрителю в виде двух разных тел.

Хореография содержит плотный поток образов. Быстрые смены событий, высокие темпы и разнообразные, едва управляемые параллельные действия создали характерную для постановки эстетику постоянного перенапряжения восприятия. Последняя встреча Дидоны и Энея особенно впечатляет тем, что танцовщики под чередующееся пение главных героев выражают драматизм происходящего в мимолетно сходящихся групповых и индивидуальных репликах. Здесь происходит интенсивное взаимопроникновение различных уровней представления, которое можно назвать «слиянием», танец часто отрывается от сюжета и становится самостоятельным. Хореография, хотя и склонна к пышности, несомненно, противопоставляется стремлению к краткости и лаконичности, которые лежат в основе либретто. Возникает дисбаланс двух, в сущности, противоположных концепций. В то время как либретто Тейта, а вместе с ним и музыка Перселла выражают пафос сосредоточенности и скудности, хореография Вальц развивает пафос изобилия, множественных отражений и переходов. Хореограф раздвинула границы музыкального и танцевального театра, соединив оба в хореографическом плане. В постановке предпринята попытка создать оперу с точки зрения театра танца. Иными словами, Вальц предприняла попытку расширения жанра танцоперы, фундамент которого заложила Пина Бауш своими постановками «Ифигения в Тавриде» и «Орфей», выявив тенденцию взаимодействия музыки и хореографии через формы современного театрального искусства.

Бельгийский хореограф Анна Тереза де Кеерсмакер, напротив, в своей постановке оперы Моцарта «Так поступают все» вернулась к наследию, созданному Бауш. Она соединила пение и танец, используя лежащую в основе музыки геометрию, чтобы придать форму бурным эмоциональным трансформациям персонажей. Влияние творчества Бауш прослеживается в этой работе в повторяющихся жестах и в разделении единой роли между певцом и танцовщиком.

В создании оперного спектакля хореограф не изменила себе. Здесь гармонично соединились черты ее прошлых работ, а именно: четкая геометрия пространства, графичность и простота пластических паттернов, составляющих

основы хореографического минимализма — скованность движений, сменяющиеся бегом, подскоками, поворотами и резкими падениями. Ради этого Кеерсмакер привела за собой своих танцовщиков из театра «Rosas», работать с которыми ей было намного проще, чем с труппой Парижской оперы.

Огромная сценическая коробка, открытая во всю глубину сценического пространства, полностью выкрашенная в белый цвет — дань Кеерсмакер минимализму. Художник Ян Версвейвельд создал белую коробку, которая напоминает скорее обрамление выставочного пространства, чем декорации в традиционном смысле. Пол сцены расчерчен геометрическими линиями и фигурами, в основном кругами, которые несут в себе и практический смысл: это пространственные ориентиры для танцовщиков. Белое расчерченное покрытие сцены напоминает недавно расчищенный лед, который уже успели расцезать лезвиями коньков, оно «подключает» метафору ледяного холода, который, согласно замыслу Кеерсмакер, должен контрастировать с игривым сюжетом оперы. Как персонажи, так и их пластические двойники соблюдают геометрию, выстраиваясь по самому большому кругу, ограничивающему действенное пространство. Пластика безмолвно присутствующих двойников становится отражением истинных чувств и намерений героев: это диалог теней, который вносит в, казалось бы, известную комическую историю оттенков грусти и меланхолии.

Пространство сцены редко использовалось целиком, все основное действие происходило именно в центре, к которому герои сходились в первой же сцене, от которого уходили и возвращались вновь на протяжении всей оперы. Они словно демонстрировали центростремительные и центробежные силы: притягивались друг к другу и, напротив, отталкивались, подобно тому, как взаимодействуют заряженные частицы в физике: положительные отталкивают положительные, но притягивают отрицательные. Это свойство привносило еще один оттенок в графичную минималистическую сценографию.

Минимализм дал о себе знать и в костюмах, которые являются единственным ярким пятном в зияющей белизне сцены. Они разнотипны у танцовщиков и певцов и перекликаются лишь общим цветовым решением. Этот «цветовой маячок» позволяет идентифицировать героя и его пластического двойника. Трудно не заметить необычную деталь в образе Деспины. В то время как Дорабелла и Фьордилиджи весь спектакль двигаются в обуви на каблуках, служанка и ее танцевальная копия бегают в кроссовках, что делает их ближе к миру мужчин и способствует созданию динамичного, не по-оперному живого образа. Костюмы и переодевания условны. Лишь Дон Альфонсо выглядит в своем черном камзоле зловещей фигурой не из этого мира и не из этого времени.

Двойственность — еще одна важная тема, которую раскрыла Кеерсмакер. Если певцы стоят неподвижно, и их мимика ничего не выдает, то танцовщики

бегают, прыгают, кувыркаются, показывая то, что происходит внутри, они отражают мир видимого и незримого.

Во время действия танцовщики и певцы то и дело смотрели друг на друга. Ясно, что это было сделано для удобства обеих сторон, при этом производило и впечатление тонкого приема. Именно так в жизни выглядят люди, смотрящие на себя в зеркало, наблюдающие за своей мимикой во время разговора с другими.

Все три спектакля объединены общей идеей двойственности, разделения и вместе с тем зеркального взаимодействия музыки и жеста, вокального и пластического интонирования, которые сливаются воедино для создания новой для зрительского восприятия формы, затрагивающей все рецептивные сферы. Это показывает преемственность хореопластических и музыкальных форм выражения от танцтеатра Пины Бауш к постановкам Саши Вальц и Анны Терезы де Кеерсмакер.

ЛИТЕРАТУРА

1. Цареградская Т. В. Музыкальный жест в пространстве современной композиции. М.: Композитор, 2018. 364 с.
2. Hatten R. Interpreting musical gestures, topics, and tropes: Mozart, Beethoven, Schubert. Bloomington; Indianapolis: Indiana University Press, 2004. 338 p.
3. Брехт Б. Теория эпического театра (статьи, заметки, стихи). Об экспериментальном театре // Брехт Б. Собрание сочинений: в 5 т. М.: Искусство, 1965. Т. 5/2. С. 83–101.
4. Agamben G. Notes sur le geste [Электронный ресурс]. <https://archive-magazine.jeudepaume.org/2013/04/giorgio-agamben-notes-sur-le-geste/index.html> (дата обращения: 10.11.2023).
5. Flusser V., Gesten V. Versuch einer Phänomenologie (1991). Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1994. 240 S.
6. Пылаева Л. Д. Музыка сценических танцев французских композиторов XVII – начала XVIII веков в контексте риторической эпохи: дис. ... д-ра искусствоведения. Москва, 2012. 36 с.
7. Безуглая Г. А. Танцующий Люлли // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2020. № 2 (67). С. 79–89.
8. Роллан Р. Музыкально-историческое наследие: в 8 вып. М.: Музыка, 1988. Вып. 3. Музыканты прошлых дней. Музыкальное путешествие в страну прошлого. 449 с.
9. Harris-Warrick R. Dance and Drama in French Baroque Opera. New York: Cambridge University Press, 2016. 504 p.
10. Бейнс С. Терпсихора в кроссовках. Танец постмодерн. М.: Арт-гид, 2018. 312 с.
11. Хамфри Д. Искусство сочинять танец. Эмансипация Спящей красавицы. М.: Арт-гид, 2019. 192 с.

12. Клименхага Р. Пина Бауш. Обнажение телесного присутствия. М.: Арт-гид, 2021. 172 с.
13. Zanolini A. From Duncan to Bausch with Iphigenia // The Ancient Dancer in the Modern World: Responses to Greek and Roman Dance / Ed. F. Macintosh. Oxford: Oxford University Press, 2010. P. 236–254.
14. Кляйн Г. Танцтеатр Пины Бауш: искусство перевода. М.: Индивидуум, 2021. 448 с.
15. Мальцева А. А. Музыкально-риторические фигуры эпохи барокко: проблемы методологии анализа (на материале магнификатов XVII века): дис. ... канд. искусствоведения. Новосибирск, 2013. 308 с.
16. Kircher A. Musurgia universalis, sive ars magna consoni et dissoni. Romae: Ex typographia Haeredum Francisci; Corbelletti, 1650. 556 p.
17. Эсслин М. Театр абсурда. СПб.: Балтийские сезоны, 2010. 526 с.
18. Арто А. Театр и его Двойник. М.: Симпозиум, 2000. 430 с.
19. Liebe in Zeiten des Krieges. Sasha Waltz und Attilio Cremonesi im Gespräch mit Caroline Emcke // Dido & Aeneas, Uraufführung am 19. Februar 2005 an der Staatsoper Unter den Linden / Staatsoper Unter den Linden. Berlin, 2005. S. 6–11.
20. Blake E. Diving into Henry Purcell's ill-fated lovers Dido and Aeneas // The Sydney Morning Herald. 15.01.2014 [Электронный ресурс]. URL: <https://www.smh.com.au/entertainment/diving-into-henry-purcells-illfated-lovers-dido-and-aeneas-20140114-30sz0.html> (дата обращения: 10.11.2023).

REFERENCES

1. Tzaregradskaya T. V. Muzykal'nyj zhest v prostranstve sovremennoj kompozicii. М.: Композитор, 2018. 364 s.
2. Hatten R. Interpreting musical gestures, topics, and tropes: Mozart, Beethoven, Schubert. Bloomington; Indianapolis: Indiana University Press, 2004. 338 p.
3. Brekht B. Teoriya epicheskogo teatra (stat'i, zametki, stihi). Ob eksperimental'nom teatre // Brekht B. Sbranie sochinenij: v 5 t. М.: Iskustvo, 1965. T. 5/2. S. 83–101.
4. Agamben G. Notes sur le geste [Elektronnyj resurs]. <https://archive-magazine.jeudepaume.org/2013/04/giorgio-agamben-notes-sur-le-geste/index.html> (data obrashcheniya: 10.11.2023).
5. Flusser V., Gesten V. Versuch einer Phänomenologie (1991). Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1994. 240 S.
6. Pylaeva L. D. Muzyka scenicheskikh tancev francuzskih kompozitorov XVII – nachala XVIII vekov v kontekste ritoricheskoy epohi: dis. ... d-ra iskusstvovedeniya. Moskva, 2012. 36 s.
7. Bezuglaya G. A. Tancuyushchij Lyulli // Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj. 2020. № 2 (67). S. 79–89.
8. Rollan R. Muzykal'no-istoricheskoe nasledie: v 8 vyp. М.: Muzyka, 1988. Vyp. 3. Muzykanty proshlyh dnei. Muzykal'noe puteshestvie v stranu proshlogo. 449 s.

9. *Harris-Warrick R.* Dance and Drama in French Baroque Opera. New York: Cambridge University Press, 2016. 504 p.
10. *Bejns S.* Terpsihora v krossovках. Tanec postmodern. M.: Art-gid, 2018. 312 s.
11. *Hamfri D.* Iskustvo sochinyat' tanec. Emansipaciya Spyashchej krasavicy. M.: Art-gid, 2019. 192 s.
12. *Klimenhaga R.* Pina Baush. Obnazhenie telesnogo prisutstviya. M.: Art-gid, 2021. 172 s.
13. *Zanobi A.* From Duncan to Bausch with Iphigenia // The Ancient Dancer in the Modern World: Responses to Greek and Roman Dance / Ed. F. Macintosh. Oxford: Oxford University Press, 2010. P. 236–254.
14. *Klyajn G.* Tancteatr Piny Baush: iskustvo perevoda. M.: Individuum, 2021. 448 s.
15. *Mal'ceva A. A.* Muzykal'no-ritoricheskie figury epohi barokko: problemy metodologii analiza (na materiale magnifikatov XVII veka): dis. ... kand. iskuststvovedeniya. Novosibirsk, 2013. 308 s.
16. *Kircher A.* Musurgia universalis, sive ars magna consoni et dissoni. Romae: Ex typographia Haeredum Francisci; Corbelletti, 1650. 556 p.
17. *Esslin M.* Teatr absurda. SPb.: Baltijskie sezony, 2010. 523 s.
18. *Arto A.* Teatr i ego Dvojniki. M.: Simpozium, 2000. 430 s.
19. Liebe in Zeiten des Krieges. Sasha Waltz und Attilio Cremonesi im Gespräch mit Caroline Emcke // Dido & Aeneas, Uraufführung am 19. Februar 2005 an der Staatsoper Unter den Linden / Staatsoper Unter den Linden. Berlin, 2005. S. 6–11.
20. *Blake E.* Diving into Henry Purcell's ill-fated lovers Dido and Aeneas // The Sydney Morning Herald. 15.01.2014 [Elektronnyj resurs]. URL: <https://www.smh.com.au/entertainment/diving-into-henry-purcells-illfated-lovers-dido-and-aeneas-20140114-30sz0.html> (data obrashcheniya: 10.11.2023).

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Войнова З. А. — аспирант; zlatavoinova@gmail.com
ORCID ID: 0000-0001-5046-9526

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Voinova Z. A. — Postgraduate Student; zlatavoinova@gmail.com
ORCID ID: 0000-0001-5046-9526