

«НЕМОЕ КРАСНОРЕЧИЕ» ХЕЛЬМУТА ЛАХЕНМАННА
В СТАТИЧНОМ ПРОСТРАНСТВЕ НОН-ДАНСА КСАВЬЕ ЛЕРУА

*Лаврова С. В.*¹

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

В фокусе исследования находится творчество французского хореографа направления нон-данс Ксавье Леруа, который в своих постановках опирался на альтернативные формы работы с телом и движением, рассматриваемые в контексте отношений звука и хореографического жеста. Его перформансы нацелены на обретение специфических форм зрительского внимания, обусловленного спецификой соотношения музыки и хореографии. Постановки Леруа не вписываются в жанровую систему хореографических форм и образуют индивидуальные траектории. Представление «хореографии» в концептуальном ключе опирается на идеи, не связанные с субъективистским телесным выражением или конкретным стилем. Хореография эмансипируется от танца как такового, вовлекается в живой процесс коммуникации между музыкой, ее физическим представлением и зрителем / слушателем.

В статье проанализированы творческие траектории, соединяющие концептуальную хореографию К. Леруа с произведениями конкретной инструментальной музыки Хельмута Лахенманна. Анализируется перформанс «Салют Кодуэллу», осуществленный хореографом на музыку немецкого композитора. Конкретная инструментальная музыка в процессе работы с музыкальным текстом подлечит жестовой деконструкции: она разбивается на фрагменты, которые выводятся на различные уровни восприятия. Эти факторы, имеющие отношение к сфере эстетического опыта, оказываются в центре преобразования роли эмансипированного зрителя, развивающего свои отношения с произведением в маятниковой форме, в колебательных отношениях между видимым и слышимым.

Делается вывод об отчужденности инструментального жеста по отношению к его хореографической имитации, проявляющейся в момент нарушения причинно-следственных связей возникновения звука. Контур тела для зрителя перестают существовать, размываясь между исполнительским жестом и концептуальной хореографией Леруа. В этой точке совмещаются принципы «немое красноречие» Лахенманна и идея концептуальной хореографии нон-данс движения Леруа.

Ключевые слова: концептуальная хореография, Ксавье Леруа, нон-данс, инструментально-хореографический жест, Хельмут Лахенманн, конкретная инструментальная музыка

HELMUTH LACHENMANN'S "MUTE ELOQUENCE" IN XAVIER LEROY'S NONDANCE STATIC SPACE

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

The focus of the study is the work of the French nondance choreographer Xavier Leroy, one of the most original masters, who in his productions relied on alternative forms of working with the body and movement, presented in the context of the relationship of sound and choreographic gesture. His performances are aimed at gaining specific forms of audience attention, determined by the specific relationship between music and choreography. Leroy's productions do not fit into the genre system of choreographic forms and form individual trajectories. The presentation of "choreography" in a conceptual way is based on ideas not associated with subjectivist bodily expression or a specific style. Choreography is emancipated from dance as such, and is involved in a living process of communication between music, its physical representation and the viewer/listener. Xavier Leroy, who has a doctorate in molecular biology, also approaches his choreographic work from a scientific perspective. On an aesthetic level, Leroy consciously rejects established ideas about dance with its strong associations with conventional categories of skill and craft, offering instead autonomous discourses that reject the cause-and-effect relationship between the conceptualization and expressiveness of dance. The article analyzes the creative trajectories connecting the conceptual choreography of Xavier Leroy with works from the field of concrete instrumental music by Helmut Lachenmann. The analysis focuses on the production of the performance "Salute to Caudwell", carried out by the choreographer to the music of the German composer. In the process of working with a musical text, specific instrumental music is subject to gestural deconstruction: it is divided into fragments that are displayed at different levels of perception. These factors related to the sphere of aesthetic experience find themselves at the center of the transformation of the role of the viewer - an emancipated one, developing his relationship with the work in a pendulum form in an oscillatory relationship between the visible and the audible. The conclusion from the study is the idea of alienation of the instrumental gesture in relation to its choreographic imitation, which manifests itself at the moment of disruption of the cause-and-effect relationships of sound occurrence. The contours of the body cease to exist for the viewer, blurring

between the performing gesture and Leroy's conceptual choreography. At this point, the principles of Lachenmann's "silent eloquence" are combined with the idea of conceptual choreography of nondance – Leroy's movements.

Keywords: conceptual choreography, Xavier Leroy, instrumental-choreographic gesture, Nondance, Helmut Lachenmann, concrete instrumental music.

Танец — искусство, сочетающее в себе пространственный и временной аспекты, двигательную активность, а также визуальные и аудиальные элементы. В соответствии с распространенной в хореографической среде позицией он состоит из «целенаправленных и преднамеренных ритмичных, культурно обусловленных последовательностей движений тела, которые не являются обычной двигательной деятельностью, в связи с чем обладают определенной эстетической ценностью» [1, с. 6].

Через сопряжение музыки и движений тела танец передает множество эмоций, с которыми резонирует восприятие зрителя. Динамическим свойством эмоций, которые возникают по отношению к танцу, становится накопление и изменение модусов сопереживания, трансформирующихся по мере развития спектакля или перформанса. Очевидно, что основой хореографии традиционно является движение. Но это утверждение оказывается справедливым не для всех явлений современного хореографического искусства. Обратное доказывает движение нон-данс, появившееся в начале 1990-х годов и сфокусировавшееся главным образом во Франции. Практики нон-данса представляют нечто междисциплинарное, отказывающееся от лексики традиционного танца в пользу интеграции с иными средствами выразительности, ведущими свое происхождение от театра, видео-арта, музыки и /или пластических искусств.

Большинство хореографов, разработавших в пространстве нон-данса, вышли из исполнительской среды «нового французского танца» (*nouvelle danse française*) 1980-х годов. Хореографы сменили фокус с танцевальной деятельности на иные сферы, совмещая во многих случаях пластическое действо с музыкой, однако, не в качестве сопровождения, а в контрапунктическом смысловом взаимодействии. Результатом становится вытеснение танцовщика из хореографического пространства. К числу сторонников нового танцевального движения следует причислить французских хореографов Бориса Шармаца, Жерома Бея, Эрве Робба, Ксавье Леруа, Алена Бюффара, Бенуа Лашамбра и других.

Отвергая идеальную биоэстетику, лежащую в основе тела, которая была традиционно представлена в качестве основной модели в классическом балете и распространялась в качестве эталона посредством СМИ, французские экспериментаторы не просто нивелируют значение этого эстетического кода,

но и отрицают даже саму идею существования некоего «абсолютного тела». Современный танец возникает из отказа от навязанных прежней эпохой эстетических кодов и условностей театра и музыки, которым исторически было подчинено все искусство классического танца.

Хореографа Ксавье Леруа, как и его не менее известного коллегу Жерома Бея, нередко критиковали (иногда в резкой форме) за откровенно концептуальный подход к танцу. Хореографические идеи Леруа проистекают из проблематики изображения тел, находящихся в движении, и специфики наблюдения танца. Концептуальный хореограф предлагает особый гетерономный взгляд на хореографию как на организацию движения в самых широких художественном и интеллектуальном контекстах.

В перформансе «Проект» К. Леруа на первый план вместо хореографии выходит жанровый инвариант — нечто среднее между перформансом и мастер-классом по созданию художественного проекта. В качестве отправной точки — исследование связей между производством, процессом и конечным продуктом в танце и театре. В своей концепции Леруа задает следующие вопросы для размышления: «Определяет ли процесс конечный результат спектакля? Можем ли мы отделить наши представления о собственном теле от того, каким образом эти представления возникли? Влияют ли социальные структуры на наше понимание тела?» [2].

Проект E.X.T.E.N.S.I.O.N.S (1999–2001) [2] проходил в виде непрерывной серии семинаров и носил характер совместного эксперимента. Для его развития Леруа обеспечивал и создавал определенные процессуально-рабочие ситуации, которые, подвергали сомнению буквально всё, что возникало на первом этапе, заставляли многократно переделывать, переосмысливать и обращать вспять все предварительно заданные параметры, исходные в производстве спектакля. Различий между объектом и его контекстом, действием и рефлексией, репетициями и публичным представлением не существовало. Именно понятие игры стало центральным инструментом, темой и методом. Сила воздействия игрового принципа эффективна в творческом процессе как никакое другое социальное поле. Игра — это своего рода фиктивная конструкция, имитирующая культурную и социальную реальность. Игровые мета-конструкции выступали в качестве инструментария работы с телесными аффектами. Они же и представляли новый хореографический принцип организации движения по правилам.

Правила игры реорганизуют людей в ситуации, которая не является каким-либо образом зафиксированной хореографом. Импровизированное сценическое пространство и перформанс становятся суммой индивидуальных решений, а рандомная («случайная») хореография разворачивается как ситуативная, в которой композиция зависит от индивидуального применения

правил игры. Композиционное решение всегда остается открытым и гибким. Под сомнение ставятся способы обмена идеями с аудиторией, типы восприятия и условности общения. В театре люди играют ради игры по правилам игры, в соответствии с существующими условностями [2]. «Проект» представляет спектакль о закулисной жизни театра.

Специфический подход к телесной трансформации для хореографа стал основной чертой его творческого почерка. До того, как Леруа профессионально занялся хореографией, он защитил докторскую диссертацию по молекулярной биологии и в этой области стал признанным ученым. Научные изыскания повлияли на становление основ концептуальной хореографии. «Я брал два урока танцев в неделю в то же самое время, когда начал работать над диссертацией на докторскую степень в области молекулярной и клеточной биологии. Прошло уже восемь лет, как я представил свою диссертацию и остановился на молекулярной биологии. Поскольку я работаю танцовщиком или хореографом, меня очень часто представляют как нетипичного хореографа или как танцовщика-молекулярного биолога», — утверждает Леруа [3].

Его оригинальные постановки не вписываются в жанровую систему хореографических форм и образуют исключительно индивидуальные траектории. Представление хореографии в концептуальном ключе опирается на идеи, не связанные с субъективным телесным выражением или же каким-то хореографическим стилем. В его творчестве хореография эмансипируется от танца как такового, вовлекается в живой процесс коммуникации между музыкой, ее физическим представлением и зрителем / слушателем.

К. Леруа к своему хореографическому творчеству также подходит с научных позиций: его увлекает идея преодоления оппозиции активного и пассивного зрения, в рамках которой существующий «эстетический разрыв» становится основой мышления [4]. Идея подрыва общественного консенсуса, поиска новых форм чувствования у Рансьера и его последователя в этом ключе — хореографа Леруа противостоит политике управления обществом. Политическое у Рансьера неразрывно связано с эстетическим. Именно искусство становится пространством изменения смыслов, средоточием несогласия, а в искусстве политика связывается с событиями в чувственной сфере.

Как Рансьер в своей концепции, так и Леруа в своей концептуальной хореографии призывает зрителя к созданию новых опорных точек восприятия, представляя его (восприятие) как самоорганизующуюся систему. На эстетическом уровне Леруа сознательно отказывается от устоявшихся представлений о танце с его прочными ассоциациями с привычными категориями мастерства и ремесла, предлагая взамен автономные дискурсы, отвергающие причинно-следственные связи между концептуализацией и выразительностью танца.

Еще одной отправной точкой концепции Леруа становится критическая теория «Политики авторства» (*Politique des auteurs*) в кинематографе, предложенная Франсуа Трюффо. В ней обосновывается доминирующая и фактически безграничная роль режиссера в авторском кино, распространяющаяся, в данном случае, на область хореографического перформанса [5].

Внимание Леруа фокусируется на обретении новых специфических форм зрительского / слушательского внимания. Первая из обусловлена синтезом музыки и хореографии. В своей постановке «Весны Священной» Леруа осуществляет смысловую инверсию отношений видимого и слышимого в области танца. Он осуществляет постановку «балета», состоящего исключительно из инсценировки жестов дирижера, руководящего исполнением музыки Стравинского. Вдохновленный документальным фильмом о Берлинском филармоническом оркестре «Ритм!», Леруа изучает взаимосвязь между музыкой и движением, осознанно нарушая при этом причинно-следственные связи. Дирижерские жесты инициируют музыку и определяются ею, когда намерение и исполнение объединяются в синергию оркестрового звучания. То, что К. Леруа называет «синхронизирующей машиной» зрения и слуха, опирается на возможности эстетического, а не только на музыкально-исполнительское взаимодействие дирижера, зрителя и музыкантов. Телесный опыт слушания воспринимается уже не как аудиальный феномен, а как некий перформанс, в котором воплощается процесс, нарушающий привычные ожидания публики, заново открывающий новые условия восприятия. Кардинально расширяя горизонты возможных траекторий представления хореографии, он создает «балет для дирижера» «Весна Священная» в форме сольной композиции, сотканной из quasi-дирижерских жестов, в которой, сам хореограф и выступает в роли танцовщика и хореографа [6, с. 90].

Еще одна ключевая композиционная стратегия, связывающая музыку, движение и жест, присутствующая в его произведениях, заключается в использовании движений, берущих свое начало в музыкальном исполнении, однако, представленных вне инструментов. Ради этого нового синтеза Леруа обращается к творчеству известного современного немецкого композитора Хельмута Лахенманна.

В музыке композитора хореограф привлекла оригинальная концепция, сочетающая в себе как элементы философии, нацеленной на изменение слушательского восприятия, так и структуралистские установки в качестве метода композиции, близкие Леруа как специалисту в области молекулярной биологии: «Диалектический структурализм», который определил в своем творчестве Лахенманн, обусловил необходимость существования неоднозначной структуры, сталкивающейся в композиторском процессе с «ложными» структурами, служащими ключом к бессознательному» [7, S. 148].

Совмещая идеи конкретной¹ и электронной музыки с возможностями расширенной трактовки акустических инструментов, Лахенманн приходит к революционной смене звукового контекста. Он обращается к звукам, отринутым академической традицией, и вводит в филармоническое пространство периферийные звучания инструментов, которые не были до него в академической музыке в основополагающем качестве. Его идеи были продиктованы новыми эстетическими установками, где красота — это отказ от привычки. На этой же «точке» была возведена новая философия звука.

В своей концепции Лахенманн следует за идеей «редуцированного слушания» Пьера Шеффера² [8], однако, представляет ее в ином ключе, отдавая явный приоритет «событию» — «акустическому восприятию в перспективе». Определив в качестве исходного пункта своей концепции «конкретной инструментальной музыки» действие и звуковое событие, реализуемое исполнителями, композитор отверг мертвый, окончательно зафиксированный, закрытый в колонки звуковой материал как конкретной, так и электронной музыки, и провозгласил первенство хореографического компонента музыкального исполнительства / звукового жеста. Распространяя энергию звука, тело музыканта в момент работы со звучащим материалом становится его неотъемлемой частью, а жест носит хореографический характер. Жестикуляция требует от исполнителя гибкого подхода к исполнительской работе. Лахенманн утверждает, что в то время как конкретная музыка навязывает слуху будничные звуки, он «стремится развенчать, обличить звук, чтобы привести его к новому пониманию. Звук — это акустический протокол, фиксирующий определенный расход энергии» [7, S. 150]. Его увлекает противоположная трактовка привычных звучностей, которые, согласно его теории, являются «бюргерскими архетипами» и подлежат пересмотру и деконструкции. Отрицая социальную манипуляцию человеческим сознанием посредством музыки, Лахенманн стремится к «немому красноречию» без романтического пафоса, открывает новую «безречевую», или же «надречевую» историю музыки. Передача переживаний слушателю через физические ощущения осуществляется посредством символов и образов — звуковых эквивалентов пламени и ледяного холода. Они становятся доминантными точками не нарративного, а физического

¹ Метод конкретной музыки П. Шеффера оперировал различными записями звуков обыденного происхождения с изменением скорости, действиями в обратном направлении, закольцовыванием (изготовление звукового «кольца» или «петли»), нивелированием фаз возникновения / атаки и, собственно, затуханием звука, наложением различных звуковых пластов друг на друга.

² Редуцированное слушание, предлагаемое П. Шеффером в его концепции конкретной музыки, — это отвлеченная от источника звука модель слухового восприятия, лишенная энергии исполнительского жеста.

повествования, где каждый необычный в филармоническом контексте, но существующий в рефлексивной слуховой памяти слушателя в рамках бытовых значений звуковой прием — носитель смысла, запечатленная метафора.

Постоянный поиск новых звуковых средств служит точкой роста и обновления языка; одновременно приводит к принципиальной невозможности выявить его закономерности. Очевидно, что эти установки немецкого композитора резонируют с концепцией «эмансипированного зрителя» Рансьера и оказываются чрезвычайно близкими концептуальной хореографии Леруа.

Еще одной точкой соприкосновения хореографа и композитора оказывается принцип «параметрической редукции», применяемый Лахенманном в цитировании, когда из музыкального материала изымаются основные свойства, а остается лишь звуковая тень, едва ощутимый контур темы. Под «редукцией» у Леруа в данном случае подразумевается «абстрагирование» от перформативных свойств музыкантской профессии. Физические факторы музыкального жеста проецируются на основу хореографии, в результате чего возникает эффект, аналогичный «балету для дирижера» в постановке «Весны Священной». Когда сам жест становится хореографией, другое действие в принципе оказывается ненужным.

В перформансе Леруа на основе сочинения Лахенманна «Салют Кодуэллу» конкретная инструментальная музыка подлежит жестовой деконструкции: она разбивается на фрагменты, которые составляют контрапункт траекторий восприятия — субъективных и суггестивных, воображаемых и эфемерных. Эти рецептивные факторы, относящиеся к сфере эстетического опыта, оказываются в центре преобразования роли эмансипированного зрителя, развивающего свои отношения с произведением в маятниковой форме. Результатом становится эффект метамодерновой осцилляции, возникающей между видимым и слышимым, невидимым и воображаемым. Этот рецептивный эффект получает статус основной формы слушательского и зрительского восприятия.

Академическая музыка, связанная напрямую с исполнительской практикой, создается исключительно физическими движениями музыкантов (возможно, и дирижера, если таковой присутствует). Те же самые физические жесты производятся и внутри самой музыкальной композиции. И хотя эти физические движения не были включены в партитуру (в связи с чем они нередко рандомны и индетерминированы), им присущи индивидуальные характеристики, форма, скорость, а также определенные жестикуляционные коннотации, которые становятся отчетливо структурируемой хореографической составляющей музыки. Очевидно, что она не будет такой, которую мог представить себе Бетховен или даже Стравинский. Известно, что Лахенманна часто обвиняли в антимзыкальности его произведений (оркестранты нередко говорили: «Господин Лахенманн, ведь это же не музыка!»), что ничуть его не обижало, ибо именно

в провоцировании восприятия он представлял себе смысл современного искусства [9, с. 5]. Цитируя в одном из своих интервью А. Шенберга, Лахенманн утверждает: «...искусство ничего не должно», кроме одного, — «необходимо провоцировать» [9, с. 5].

Изобретательно манипулируя этими провокационными идеями, Леруа, концептуальный танцхудожник, транспонирует их в своем творчестве в хореографическое пространство, взаимодействуя с конкретной инструментальной музыкой и революционными идеями Лахенманна.

Леруа привлекло в Лахенманне в первую очередь то, что он стремился извлечь из классических инструментов самые необычные звуки, пытался привнести новаторские идеи в исполнительскую практику, осуществляя деконструкцию звуковых моделей. Однако это не единственное, что резонировало с поисками трансформации представлений об искусстве у Леруа. Его увлекали высказанные Лахенманном мысли о необходимости поиска новых опорных точек самоорганизующейся системы восприятия.

«Салют Кодуэллу» (1977) для двух гитар, привлечший внимание Леруа, созвучен идеям взаимодействия искусства и политики Рансьера. Это манифест, в котором текст на немецком языке срастается со звуком. Напоминающая рэп речитация гитаристов перевоплощает голоса в новое тембровое качество через взаимодействие с острыми, четко артикулированными звуками двух гитар и вызывает аналогии со звучанием ударных инструментов. В постановке Леруа 2005 года, ставшей частью проекта «Движения для Лахенманна» (Mouvements für Lachenmann) на музыку «Салюта Кодуэллу», хореограф отделяет акустическое восприятие от визуального: исполнители играют за кулисами, в то время как на сцене возникает имитация их действий — хореография инструментального жеста.

В этом перформансе Леруа исследует не только аспекты движения, но и специфическую театральность музыкального исполнения музыки Лахенманна, объединяющую под знаком «звукового восприятия в перспективе» сложные траектории зримого и акустического. «Конкретная инструментальная музыка» Лахенманна деконструируется в контрапункте субъективного и суггестивного, реального и воображаемого, которые взаимодействовали под знаком обретения нового эстетического опыта.

В предисловии к своей композиции «Mouvement- (vor Erstarrung)» Лахенманн утверждает, что неотчужденный звук, не принадлежащий филармонической традиции, относящийся к шумовой области, должен сломать стереотипы и открыть для слушателя заново практику звукового восприятия» [10, с. 5]. «Телесные измерения музыки как слышимого, но не зримого искусства движения, не проявляют себя с такой пластичностью в каком-либо другом виде искусства, как это происходит в танце. Особый смысл они получают

во взаимодействии с хореографическими или импровизированными движениями» [7, S. 150]. Помимо проявления визуальных свойств музыки посредством физических движений, которые стали элементами избыточности в эпоху постмодернизма, музыка способствует сопряжению движений и эмоций, которые через нее напрямую соотносятся друг с другом. Предпосылкой к подобной концепции восприятия музыки может служить специфическое телесное представление движений — ситуативное воплощенное восприятие, которое переживает и концептуализирует музыку в динамическом качестве.

Дополнительные инструкции, которые можно найти в партитурах Лахенманна, привлекли внимание Леруа и послужили импульсом к созданию движений, которые он смог кардинально расширить в хореографическом контексте. Гитаристы в хореографической интерпретации Лахенманна, осуществленной Леруа, визуализированы лишь на короткий промежуток времени. Затем они исчезают за черными экранами, в то время как два других, видимых зрителю исполнителя при помощи пластических средств, без гитар, средствами движений, «беззвучно исполняют» ту же самую музыку, пластически транслируя ее через соответствующие жесты, движения пальцев, зафиксированные Лахенманном в партитуре, но традиционно остающиеся «за кадром».

Наблюдаемые зрителем жесты сознательно утрированы Леруа: они точно отражают не только те звуки, которые мы слышим, но и призывки, становящиеся следствием энергичной ритмики пульсирующей игры и речитации гитаристов, которые заканчиваются на эффекте остановки и приглушения всех струн. Затем мы почти не замечаем тончайших метаморфоз перевоплощения исполнительского инструментального жеста в хореографический. Инструментальный жест становится абстрагированным и, все еще следуя музыке, не только предлагает, но, возможно, и предполагает интерпретацию движений.

«Салют Кодуэллу» для двух гитаристов — интереснейший пример органического взаимодействия текста и музыки или, скорее, синтетического единства вербального и звукового начал, обращенных к созданию авторской концепции. Основная идея была подсказана текстом Кристофера Кодуэлла³ (отрывком из трактата «Буржуазная иллюзия и действительность» и далее использована Лахенманном в композиции [12]).

Искусство в такой интерпретации рисует «искаженный мир». Для Лахенманна и Леруа эти идеи оказались созвучны эстетико-философским приоритетам — стремлению к коренному слому стереотипов «прекрасного», присущих

³ К. Кодуэлл (1908–1937), большую часть своей жизни известный как Кристофер Спригг, — британский поэт, философ, писатель, журналист, литературный критик, литературовед, марксист. Увлечшись марксизмом с конца 1934-го, он писал о буржуазности искусства, о том, что оно есть «обманчивое удовлетворение инстинктом, обостренным современным капитализмом» [12, с. 26].

буржуазному искусству. Для них обоих «искусство — это и свидетельство художественного мышления», и «медиум беззащитности» [13, с. 95]. В своем комментарии к «Салюту Кодуэллу» композитор отмечает: «В ходе сочинения (т. е. при демонтаже и уточнении звуковых взаимосвязей) у меня постоянно возникало чувство, что моя музыка что-то сопровождает, чему-то сопутствует, если не тексту, так отдельному слову или мысли; во всяком случае, это надлежало осмыслить, но некоторые свойства не подлежали вербализации» [7, S. 390].

В этом сочинении музыка и слово объединяются настолько органично, что невозможно представить музыкальную композицию в отсутствии второго компонента. «Салют Кодуэллу» — громкий манифест, эпатирующий своими идеями, реализующийся посредством приглушенных звучаний. В ситуации вытеснения видимых реальных гитаристов жестово-виртуальными возникает дополнительный эффект расфокусировки: слово и музыка соединяются в общий сплав, а жест выделяется с помощью искусственно созданной рамки, оттесняющей реальных исполнителей на второй план и заменяющей их виртуальными. Это составляет сущность хореографического выражения, которое и наблюдает зритель.

В первом же такте у каждой гитары встречается обозначение *erstickt* (заглушено, задавлено), что создает эффект моментального переноса слушателя в иное вербально-акустическое пространство, которое смещается в жестовую область. Постепенно ритм превращается в полиритмию, сотканную из регулярных пульсаций. Речитация гитаристов, следующая в точном ритме, контрапунктически взаимодействует с инструментальными партиями. Это создает не только сложности координационного характера для исполнителей, но далее перемещается в область жестовой хореографии. Возникающие пары противоположностей — «плакатность» речитации — сложная исполнительская техника; угловатость — изысканность — находят свое отражение и в хореографическом решении [14].

Предпосылкой для такого подхода к музыке является специфическое телесное ситуативное слушание движения, или «воплощенное слушание» посредством движений. В телесном контексте оно переживает и концептуализирует музыку. Этот способ восприятия, при котором музыка напрямую связана с четко распознаваемым физическим и совпадающим движением, можно определить как кинестетическое слушание. О специфике кинестетического слушания пишет в своей книге исследователь современного танца Штефани Шрёдтер [15, р. 77]. В этом случае музыка также непосредственно воспринимается как физически резонирующее движение, которое не обязательно должно быть видимым или же конгруэнтным тому, что было услышано. В таком случае и музыка не обязательно должна быть слышимой, чтобы воспринимать ее как движение.

Слуховое, а также зрительное восприятия могут быть связаны не только с ощущением движения, то есть с проприоцепцией или кинестезией, но также сопрягаться из-за тесной связи рецепторных и сенсорных клеток; быть взаимосвязанными с тактильными ощущениями и, таким образом, включать сенсомоторные действия. На этом этапе переход между кинестетическим и синестетическим слушанием (которое сочетается с другими чувствами) еще раз показывает, насколько важно различать способы слушания, особенно в отношении восприятия и понимания музыки, о чем пишет в своей статье Штефани Шрёдтер [16]. При этом музыка может быть слышна, или едва слышна, или уже не слышна, может присутствовать исключительно в воображении, а движение может быть видимым или невидимым, то есть воображаемым.

В отличие от кинестетического слушания, непосредственно связанного с собственными телесными движениями, музыка, звуки или шумы в музыкальном театре и хореографии слышны очень отчетливо. В восприятии слушателей нередко возникают воображаемые движения, которые могут привести к эффектам проявления эмерджентности, когда сумма слуховых и зрительных, то есть аудиовизуальных, впечатлений больше отдельных компонентов.

У Лахенманна процесс создания звука поддерживается очень подробными описаниями методов игры на инструментах, отличными от традиционной исполнительской практики. В этих условиях жесты музыкантов могут выглядеть как хореографические, а музыка в итоге приобретает особые телесные очертания. При этом она вовсе не обязательно должна быть связана с физически видимыми хореографическими или же импровизированными движениями, чтобы воспринимать их независимо от «невидимой телесности».

Проблемы кинестетического слушания — это не только упомянутые выше эмерджентные эффекты, но и моменты различных переживаний, которые фиксируют дифференциацию между тем, что слышно, и тем, что видимо. Кинестетическое слушание — это саморефлексивное слушание, а также маркировка в пространстве людей / предметов и их движений в пространстве собственного тела. Благодаря тому, что любые слуховые явления основаны на звуковых волнах или вибрациях, которые также являются тактильными, они ощущаются как прикосновение к поверхности кожи. Они могут восприниматься и всем телом.

Музыканты связывают тактильные факторы с акустическими событиями. Воспроизводство звука так или иначе связано с сенсомоторной деятельностью (нажатие на струну или клавишу, перебирание струн и т. д.). После более длительной практики двигательный процесс производства звука настолько тесно связан с результирующим звуковым опытом, что уже движение само по себе может вызвать ощущение звука и звук может быть воображаемым. В музыке Лахенманна аспект тактильного восприятия звуковых событий может быть

представлен физически. И на этом он основывает свою особую звуковую практику, которую в хореографическое русло транслирует Леруа.

Подчеркивание двигательной активности или самых разнообразных артикуляций движений для акцентирования совершенно новых, тонко нюансированных тембров приводит музыку Лахенманна к необходимости постигать ее как музыкантами, так и реципиентами. Одной из существенных предпосылок для понимания музыки Лахенманна является, прежде всего, оригинальное телесное ощущение движений в форме тактильного мастерства.

Лахенманн направляет свое внимание не на симпатическое «слушание» как узнавание чего-либо знакомого, а скорее на саморефлективное слушание, которое требует быть восприимчивым к необычному и новому в соответствии с его же эстетическими представлениями о красоте как отказе от привычки.

В «Салюте Кодуэллу», видимые жесты, с одной стороны, искажаются хореографически; с другой стороны, игроки за ширмой в какой-то момент останавливаются, а жесты перед ширмой продолжают, имитируя эффект отзвука.

Таким образом, видимые события удалялись от слышимых. Движения, которые видела публика, отличались от тех, которые воспроизводили звуки. Реципиент не слышал того, что видел, и, наоборот, видел то, чего не слышал.

Эти жесты различий между визуальным и акустическим модусами восприятия, в конечном итоге, возвращают к исходной точке. Таким образом, Леруа переводит намеренное слушание Лахенманна в аналогичный вид наблюдения.

Хореограф отмечает, что специфическое качество движений, производимых виртуальными музыкантами, таково, что танцовщики никогда бы не смогли достичь подобных эффектов [16]. Существенное отличие жестикулирующих музыкантов от танцовщиков состоит в том, что первые точно знают, как их движения заставят звучать инструмент. Они понимают, каков функционал движений, и соразмеряют то, какие усилия следует приложить, чтобы достичь желаемого эффекта. Танцовщики руководствуются иным принципом, культивируя движение и пластику вне каких-либо практических звуковых целей. Эти знания у музыкантов придают движениям особое качество.

Поскольку импульс музыкантских движений исходит из их звукового воображения (в сочетании с воплощенным знанием), а не из физических или двигательных приемов, существующих ради них же самих, музыканты становятся пластическими артистами. В равной степени и танцовщики также могут руководствоваться в своих движениях исключительно музыкальными импульсами. Объединяет и тех, и других особый вид кинестетического слушания, предполагающий восприятие музыки как слышимого и физически (тактильно) ощутимого феномена, представленного у Леруа как взаимодействие.

Леруа в своей пластической версии «Салюта Кодуэллу» переворачивает партитуру вверх ногами и убирает инструменты, стирая таким образом

визуальные контуры музыкального образа пьесы. Струны рисуют воздушные знаки, а мы вместо этого видим резкие движения рук. Создается ощущение, что от музыки уже не осталось и следа. А сам хореограф Леруа становится композитором. На долю слушателя остается только визуальный жестовый язык, а также новая мета-партитура, которая раскрывает структуру произведения (ибо блуждающий звук воспринимать сложнее, чем воспроизводящий его жест).

В своей трактовке музыки Лахенманна Леруа исходит из концепции «немного красноречия», в которой отдается первенство в воспроизводстве смысла безмолвным жестам. Безмолвные жесты, имитирующие музыку в отсутствие оной, создают хореографию без музыки и открывают новые принципы взаимодействия слышимого и зримого.

Рудольф фон Лабан утверждал, что существование танца без музыки возможно: он предлагал хореографии «жить» в контексте собственного ритма тела. Музыка вне исполнительского жеста, то есть без хореографии, в широком контексте Леруа (например, электронная или конкретная музыка с ее редуцированным восприятием) — это своего рода аналогия делёзовскому «Телу без органов» [17]. Электронная и конкретная музыка соотносятся с метафорой тела без органов посредством абстрактного происхождения звука, ставшего причиной отсутствия энергии исполнительского жеста и порождения отчужденности звукового объекта. Одно из свойств этого философского концепта — детерриторизация — разрушение границ между телом-объектом и собственным телом; между телом и современными технологиями, являющимися его непосредственным продолжением. А в случае с тандемом музыки и хореографии Леруа-Лахенманна этот эффект проявляет себя в отчужденности инструментального жеста по отношению к его хореографической имитации, ощущаясь в тот момент, когда причинно-следственные связи возникновения звука нарушаются, контуры тела перестают существовать, размываясь между исполнительским жестом и концептуальной хореографией.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Hanna L.* To Dance is Human: A Theory of Nonverbal Communication. Chicago: University of Chicago Press, 1987. 350 p.
2. *Le Roy X.* Project (2003) [Электронный ресурс]. URL: <https://www.xavierleroy.com/page.php?sp=61d2df0a600d3be0a687ecd4e767755d557a8feb&lg=en> (дата обращения: 30.11.2023)
3. *Le Roy X.* Récit de travail sur Le Sacre du printemps. Repères, cahier de danse. 2007. № 20. P. 22–25 [Электронный ресурс]. <https://doi.org/10.3917/reper.020.0022> (дата обращения: 30.11.2023).

4. Рансьер Ж. Эмансипированный зритель / пер. с франц. Д. Жукова. Нижний Новгород: Красная ласточка, 2018. 128 с.
5. Truffaut F. 'Une certaine tendance du cinéma français' // Cahiers du Cinéma. 1954. № 31. January. P. 32.
6. Лаврова С. В. Дирижерский жест как основа хореографической лексики «Весны священной» Ксавье Леруа // Международный журнал исследований культуры. 2022. № 3 (48). С. 89–99.
7. Lachenmann H. Musik als existentielle Erfahrung: Schriften 1966-1995. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1996. 694 S.
8. Schaeffer P. A la recherche d'une musique concrete. Paris: Seuil ed., 1952. 289 p.
9. Лахенман Х. Искусство ничего не должно // Играем сначала. 2015. № 5 (132). С. 5.
10. Lachenmann H. Mouvement (– vor der Erstarrung) [chamb ens] 1983/84 Duration: 24' score. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel ed., 1984. S. 5.
11. Lachenmann H. Musik als existentielle Erfahrung: Schriften 1966–1995. Wiesbaden: Breitkopf & Hartel, 1996. 290 S.
12. Кодуэлл К. Иллюзия и действительность. Об источниках поэзии. М.: Прогресс, 1969. 364 с.
13. Лахенманн Х. О соотношении композиционной техники и позиции общества / пер. Н. Колико // Колико Н. Хельмут Лахенманн: эстетическая технология: дисс. ... канд искусствоведения. М. 2002. 177 с.
14. Le Roy X. Salut Fur Caudwell (2005) video [Электронный ресурс]. URL: <https://www.numeridanse.tv/en/dance-videothèque/salut-fur-caudwell-2005> (дата обращения: 30.11.2023).
15. Schroedter S. Intertwinements of Music/Sound and Dance/Movement as a “Third Space” // Dance as Third Space: Interreligious, Intercultural, and Interdisciplinary Debates on Dance and Religion(s). Vandenhoeck & Ruprecht ed, 2021. 420 p.
16. Schroedter S. Staging Listening: Corporeal Dimensions of New Music in Choreographies by Xavier Le Roy // The IATC journal / Revue de l'AICT. 2017. No 16. URL: <https://www.critical-stages.org/16/staging-listening-corporeal-dimensions-of-new-music-in-choreographies-by-xavier-le-roy/> (дата обращения: 01.12 2023).
17. Делёз Ж., Гваттари Ф. Ризома. Тысяча плато, глава первая // Восток. Альманах. 2005. № 11/12 (35/36), ноябрь-декабрь [Электронный ресурс]. URL: http://www.situation.ru/app/j_art_1023.html (дата обращения: 30.11.2023).

REFERENCES

1. Hanna L. To Dance is Human: A Theory of Nonverbal Communication. Chicago: University of Chicago Press, 1987. 350 p.

2. *Le Roy X.* Project (2003) [Elektronnyj resurs]. URL: <https://www.xavierleroy.com/page.php?sp=61d2df0a600d3be0a687ecd4e767755d557a8feb&lg=en> (data obrashcheniya: 30.11.2023)
3. *Le Roy X.* Récit de travail sur Le Sacre du printemps. Repères, cahier de danse. 2007. № 20. R. 22–25 [Elektronnyj resurs]. <https://doi.org/10.3917/reper.020.0022> (data obrashcheniya: (30.11.2023).
4. *Rans'er Zh.* Ehmanspirovannyj zritel' / per. s franc. D. Zhukova. Nizhnij Novgorod: Krasnaya lastochka, 2018. 128 s.
5. *Truffaut F.* 'Une certaine tendance du cinéma français' // Cahiers du Cinéma. 1954. № 31. January. P. 32.
6. *Lavrova S. V.* Dirizherskiy zhest kak osnova khoreograficheskoy leksiki «Vesny svyashchenno» Ksav'e Lerua // Mezhdunarodnyj zhurnal issledovaniy kul'tury. 2022. № 3 (48). S. 89–99.
7. *Lachenmann H.* Musik als existentielle Erfahrung: Schriften 1966–1995. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1996. 694 S.
8. *Schaeffer P.* A la recherche d'une musique concrete. Paris: Seuil ed., 1952. 289 p.
9. *Lakhenman Kh.* Iskustvo nichego ne dolzhno // Igraem snachala. 2015. № 5 (132). S. 5.
10. *Lachenmann H.* Mouvement (– vor der Erstarrung) [chamb ens] 1983/84 Duration: 24' score. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel ed., 1984. S. 5.
11. *Lachenmann H.* Musik als existentielle Erfahrung: Schriften 1966–1995. Wiesbaden: Breitkopf & Hartel, 1996. 290 S.
12. *Koduehll K.* Illyuziya i dejstvitel'nost'. Ob istochnikakh poehzii. M.: Progress, 1969. 364 s.
13. *Lakhenmann Kh.* O sootnoshenii kompozicionnoj tekhniki i pozicii obshchestva / per. N. Koliko // *Koliko N.* Khel'mut Lakhenmann: ehsteticheskaya tekhnologiya: diss. ... kand iskusstvovedeniya. M. 2002. 177 s.
14. *Le Roy X.* Salut Fur Caudwell (2005) video [Elektronnyj resurs]. URL: <https://www.numeridanse.tv/en/dance-videotheque/salut-fur-caudwell-2005> (data obrashcheniya: 30.11.2023).
15. *Schroedter S.* Intertwinements of Music/Sound and Dance/Movement as a “Third Space” // Dance as Third Space: Interreligious, Intercultural, and Interdisciplinary Debates on Dance and Religion(s). Vandenhoeck & Ruprecht ed, 2021. 420 p.
16. *Schroedter S.* Staging Listening: Corporeal Dimensions of New Music in Choreographies by Xavier Le Roy // The IATC journal / Revue de l'AICT. 2017. No 16. URL: <https://www.critical-stages.org/16/staging-listening-corporeal-dimensions-of-new-music-in-choreographies-by-xavier-le-roy/> (data obrashcheniya: 01.12 2023).
17. *Delyoz Zh., Gvattari F.* Rizoma. Tsyacha plato, glava pervaya // Vostok. Al'manakh. 2005. № 11/12 (35/36), noyabr'-dekabr' [Elektronnyj resurs]. URL: http://www.situation.ru/app/j_art_1023.html (data obrashcheniya: 30.11.2023).

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Лаврова С. В. — д-р искусствоведения, доц.; slavrova@inbox.ru
Researcher ID: U-3307-2017

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Lavrova S. V. — Dr. Habil. (Art), Ass. Prof.; slavrova@inbox.ru
ORCID ID: 0000-0002-0887-8075