

МУЗЫКА
В ПЛАСТИЧЕСКОМ ТЕАТРЕ РУБЕЖА XX – XXI ВЕКОВ

Оглавление

Введение	3
Глава 1. Общие проблемы музыкально-пластического театра	
1.1. Музыкально-пластический театр как явление и понятие.....	18
1.2. Музыкально-пластический театр в ситуации постмодерна.....	35
1.3. К вопросу о комплексном анализе музыкально-пластических произведений.....	54
Глава 2. Музыкально-пластический спектакль как синтетическое целое	
2.1. Модели взаимодействия музыки и пластики.....	75
2.2. Типы пластической лексики	94
2.3. Особенности сценографических решений.....	105
Глава 3. Музыкальная составляющая: образы, композиция, стиль	
3.1. Музыкальные тексты в пластическом спектакле: проблемы авторства.....	115
3.2. Специфика музыкальной образности в спектакле.....	128
3.3. Композиционные и стилистические особенности музыкальных текстов.....	148
Заключение	162
Библиографический список	171

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность темы. К числу наиболее существенных закономерностей эволюции музыкального театра в XX – начале XXI веков принадлежит динамичное развитие пластических жанров – балетного, танцевально-хореографического, пантомимического. Сегодня роль телесного начала в искусстве неизмеримо возрастает. «Отелесненность» художественного сознания находит выражение во всех сферах творчества. Это проявляется в количественном увеличении всевозможных танцевально-пластических студий, повсеместном распространении уличной танцевальной культуры, возникновении множества терапевтических телесно ориентированных практик (в том числе, на основе театра), усилении пластического начала в драматическом театре, цирковых и эстрадных представлениях, телевизионных шоу. В музыкальном искусстве указанная тенденция находит выражение в «инструментальном театре», пластической «транскрипции» музыки нетеатрального происхождения, стремлении сделать видимым движение звука, интонации, ритма.

В этом контексте в 70-х годах XX века появляются многочисленные постановки, не вписывающиеся ни в один из ранее сложившихся видов танцевального искусства. Их отличительными признаками являются особый тип пластической лексики, новые формы взаимодействия между пластикой и музыкой, изменившаяся трактовка роли музыки в спектакле. Как справедливо пишет Т.А. Курышева, это время отмечено «ростом синтетических форм, усилением тенденции к взаимопроникновению не только различных художественных видов, но и мутациям в рамках каждого из них» [119, 47]. Стремительное количественное нарастание такого рода «мутированных» произведений образовало целое направление, специфический пласт культуры, который требует всестороннего изучения. Это сложное синтетическое искусство включает в себя разные составляющие: музыку, хореографию, драматическую пантомиму, слово,

акробатику, экранные средства, и в каждом из произведений набор составляющих индивидуален.

Пластические жанры изначально тяготели к многообразным взаимодействиям и сопряжениям, что способствовало возникновению и развитию феномена музыкально-пластического театра как синтезирующей формы. Он является не только этапом в развитии хореографического и пантомимического театров. Это ступень в развитии драматического искусства, в котором ощутимо движение от сугубо вербальной к музыкально-пластической форме выразительности. Это своеобразный «прорыв» в эволюционном развитии форм цирка, объединяющего в себе трюк, пантомиму, танец и музыку. Его действие выходит за пределы театральных площадок – на улицы, в производственные помещения, музеи.

Обращение к нему ведущих хореографов, таких как П. Бауш, А. Прельжокаж, М. Эк, С. Вальц, К. Карлсон позволяет судить о масштабности явления. К нему проявляют все возрастающий интерес и менее знаменитые хореографы и режиссеры, образовавшие целое направление в музыкально-театральном искусстве рубежного периода. Появились знаковые произведения в этом жанре, такие как «Кафе Мюллер» и «Мойщик окон» П. Бауш, «МС 14/22 "This is my body"» А. Прельжокажа, трилогия «Тело» – «S» – «Без тела» С. Вальц. К нему приковано внимание артистических кругов, о его перспективах дискутируют балетоведы и хореографы, эстетики и социологи искусства, критики. Существует огромное количество рецензий, отзывов, статей и размышлений в прессе, словом, оно находится на пике внимания общества. Такая ситуация является своеобразным барометром актуальности исследуемого явления.

Актуальность данного исследования обусловлена и тем, что искусствоведческие науки до сих пор не достигли существенного прогресса в изучении и осмыслении упомянутого феномена. В современной специальной литературе отсутствует общепризнанная дефиниция «пластического театра». Соответствующий термин фигурирует лишь в профессиональном лексиконе

отдельных исследователей, режиссеров и критиков, а само явление рассматривается по-разному: как разновидности «современного танца», «экспериментального балета», «постмодернистской хореографии» и т. п. Подобная «разноголосица», естественно, препятствует сколько-нибудь успешному постижению сущностных основ музыкально-пластического театра, путей его развития и принципов внутрижанровой дифференциации. Отсюда проистекают неизбежные трудности, сопутствующие адекватному истолкованию упомянутых музыкально-пластических постановок, осмыслению и обобщению творческого опыта их создателей в современной музыкально-театральной практике. Коль скоро же названные музыкально-пластические концепции соотносятся с малоизученными морфологическими проблемами общей теории искусств, то актуальность настоящего диссертационного исследования представляется вполне очевидной.

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

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

Материалом настоящего исследования служат спектакли, в которых наиболее ярко представлены различные стороны музыкальной составляющей. Автором проанализировано более 50 постановок, принадлежащих к жанру музыкально-пластического театра и созданных в период с 1970 по 2012 гг. Ими явились произведения: Пины Бауш («Кафе Мюллер», «Орфей и Эвридика», «Зоны контакта», «Плач Императрицы», «Мойщик окон», «Мазурка Фого», «Полнолуние», «Палермо, Палермо», «Бамбуковый блюз» и др.), Анжелена Прельжокажа («Сие есть тело мое»,

«Медея», «Благовещение», «Creation 2010» и др.), Саши Вальц («Дидона и Эней», «Тело», «Без тела», «Наизнанку», «Диалог-09», «Аллея Космонавтов» и др.), Матса Эка («Дым», «Дом Бернарды Альбы», «Апартаменты» и др.), Джеймса Тьерри («Симфония майского жука», «Зияющая пропасть»), Иржи Килиана («Бессонница»), Ханса ван Манена («Старик и я»), Марка Морриса («Дидона и Эней»), Филиппа Жанти («Край земли»), Хосе Монтальво и Доминик Эрвье («Orpheus», «Палладины»), Гедрюса Мацкявичюса («Звезда и смерть Хоакина Мурьеты»), Игоря Григурко («Песни дождя»), Татьяны Смирнягиной («Мотыльки»), Анни-Тереза Кеерсмакер («Rosas danst Rosas»), Каролин Карлсон («Вода»), Конни Янссен («Waste&Glass»), Лин Вай Мина («Песни скитальцев») и другие. Выбор имен продиктован обращением избранных авторов к экспериментальному театру, предполагающему выход за рамки традиционных жанров (в том числе, за рамки хореографии), балансирование на стыке различных видов театрального искусства. Поэтому за рамками настоящего исследования остались произведения так называемых «чистых» жанров: балета, пантомимы, драматического театра, цирка и т. п., связанных с именами Каннингема, Браун, Ноймайера, Форсайта, Марсо, Куртеманша и многих других, творящих в пределах устоявшихся жанров и видов театра.

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

Ввиду повсеместного распространения указанного явления как ведущей тенденции мировой пластической культуры мы не ограничивали выбор материала рамками какой-либо национальной культурной традиции и не

стремились к неперемому охвату всех традиций. Созданные на рубеже XX – XXI вв., рассматриваемые спектакли отображают динамику развития и магистральные тенденции музыкально-театрального искусства.

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

- определить специфику музыкально-пластического театра в ряду важнейших направлений современного музыкально-театрального искусства;
- выявить особенности взаимодействия искусств в музыкально-пластических произведениях указанного периода;
- охарактеризовать роль и функции музыки в упомянутых интегративных процессах;
- установить жанровый, стилистический, образный и языковой «диапазон» соответствующих музыкальных текстов.

Методологическую основу настоящего исследования определяют его цель и задачи.

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

Степень изученности проблемы. Прежде всего, необходимо назвать имена отечественных ученых, заложивших теоретические и методологические основы в изучение феномена театральности музыки и синтеза искусств. Это фундаментальные труды Т.А. Курышевой [117, 119,

120], Е.В. Назайкинского [165, 166], М.Г. Арановского [14], Е.А. Ручьевской [206]. Затем укажем исследования, которые прямо или косвенно подводят нас к музыкальной проблематике в пластическом театре, поскольку она обусловлена всей предшествующей эволюцией пластических жанров. Это работы последних лет, в которых авторы поднимают вопросы взаимодействия музыки и танца в хореографическом театре XX века. Из отечественных исследований несомненный интерес представляет монография «Видеть музыку, слышать танец: Стравинский и Баланчин. К проблеме музыкально-хореографического синтеза» (2010) С.В. Наборщиковой, посвященная одной из самых интересных тем в искусствоведении – творческому союзу великих мастеров, в большой мере повлиявших на развитие хореографического театра и оставивших после себя значительные произведения. В центре внимания автора находится музыкально-хореографический спектакль, процесс его создания, анализ взаимодействия и синтеза искусств. Исследователем собран большой объем фактологического материала, а также обзор зарубежных источников, помогающих глубже понять процесс формирования синкретической идеи спектакля и критерии отбора его выразительных средств.

Диссертация А.В. Занковой «Взаимодействие музыки и хореографии в отечественных балетах первой трети XX века» (2008), рассматривает принципы взаимодействия искусств в их историческом, стадийном становлении, где на первый план выходят то музыка, то хореография. Этот факт показался нам интересным в плане сравнения художественных текстов, в рамках рассматриваемого нами отрезка времени.

В диссертации «Музыкальное восприятие: пластические образы ритмо-интонации в свете учения Б. Асафьева» (2004) Т.В. Рыбкина рассматривает проблему взаимосвязи звукового (ритмо-интонационного) плана выражения со сферой пластического отображения в процессе музыкального восприятия. Автор ставит вполне конкретную цель - выявить механизмы координации пластических прообразов музыкально-выразительного комплекса и

отражающих его движений. Это ведет к пониманию семантического значения пластических ритмо-интонационных формул танцев, что является основой анализа музыки танцевальных жанров. Ценно то, что диссертант рассматривает чисто музыкальные аспекты партитуры не в отрыве от двигательных впечатлений, но опираясь на них, подводя к общей физиологической основе «музыкально-двигательное восприятие», результатом которого является феномен возникновения музыкально-пластической образности.

В диссертации «Синтез искусств и инвариантность в исполнительстве в сфере взаимодействия музыки и танца» (2002) А.В. Плохова поднимается вопрос взаимодействия исполнителей смежных искусств, музыкантов и танцовщиков, через жанровые качества танцевальной музыки. Автор рассматривает также одну из проблем XX века, которая характеризуется разрывом между музыкальным исполнительством, сочинением музыки для танцевального театра и собственно, хореографическим театром. Этот разрыв ведет к сужению интонационного словаря исполнителей или вовсе потере современной музыкой смылосодержащего жанрового комплекса. Выход из этой ситуации, по мнению автора, один: создание условий для возвращения музыкантов-исполнителей в хореографический театр. Заметим, что такая тенденция уже наметилась в зарубежном музыкально-пластическом театре, прежде всего в виде музыкального перформанса, сопровождающего пластическое действие.

Несомненную ценность названных исследований представляет глубинный анализ музыкальной составляющей театрального синтеза. Однако в центре внимания указанных авторов находится исключительно балетный театр, временные рамки рассмотрения которого ограничены концом XX столетия. Следовательно, музыкально-пластический театр оказывается вне зоны их анализа.

Во вторую группу вошли исследования, которые хотя и не касаются проблематики музыки в пластическом (хореографическом) театре,

посвящены современному танцевальному движению, которое интересует нас постольку, поскольку объект диссертации имеет прямое отношение к движению вообще, и к танцу в частности.

Из отечественных трудов назовем коллективную монографию «Вопросы современной хореографии и хореографической педагогики» (2007) под редакцией О.А. Путчевой, работы «Мимодрама Жана Кокто «Юноша и смерть» и ее значение в современной хореографии» (2011) О.Ю. Шкарпеткиной, «Движение как основание синтеза искусств в XX веке: теоретические смыслы и художественный опыт» (2006) Е.В. Аверьяновой, «Феномен фолк-модерн танца в современной хореографии» (2006) С.В. Устьяхина, «Новые выразительные средства в зарубежной хореографии второй половины XX века: Творческие поиски М. Бежара и Д. Ноймайера» (2003) О.А. Ермаковой, «Танец как смысловая универсалия: От выразительного движения к "движению" смысла» (2000) Н.В. Атитановой, в которых рассматриваются ключевые вопросы хореографического искусства, в том числе современной хореографии, проводится искусствоведческий анализ выразительного языка танца. Проблематика перечисленных исследований связана исключительно с пластической составляющей хореографического театра, не распространяясь на область экспериментального музыкально-театрального творчества конца XX – начала XXI веков, в недрах которого возникла универсальная лексика движения, свойственная музыкально-пластическому театру.

Влиянию постмодерна на современное хореографическое и, шире, театральное искусство посвящены немногочисленные труды отечественных авторов. Назовем диссертацию Т.А. Крюковой «Постмодернизм в театральном искусстве» (2006), в которой центральное место занимает анализ характера влияния постмодернистского мышления на современный русский театр, на его формообразующие принципы и трансформацию театральных форм, определяется роль постмодернизма в обновлении эстетики театра. Некоторые положения и выводы диссертации, такие как проблема субъекта в

театре, специфика образности в эпоху постмодернизма, оказываются применимы не только к драматическому, но музыкально-пластическому театру. Диссертация А.Ю. Демшиной «Проблема взаимодействия искусств в эпоху постмодернизма: российская художественная практика» (2003) содержит анализ взаимодействия искусств, которое определяется как диалогическое отношение на всех уровнях: диалог автор-зритель; диалог как характеристика пространства художественной акции; диалог различных видов художественной и нехудожественной деятельности. Автор отмечает, что взаимодействие искусств тесно смыкается с проблемой выявления границ искусства/«неискусства», определения художественности. Эти насущные вопросы, в свою очередь, возникают не только в рассматриваемых автором областях искусств – кинематографе, литературе, живописи, – но и к постмодернистскому искусству в целом. Таким образом, данный труд оказался одним из полезных источников при рассмотрении соответствующих проблем в музыкально-пластическом театре.

Несмотря на достаточно большое количество работ, посвященных танцевальному искусству, в отечественном искусствоведении не наблюдается должного исследовательского интереса к вновь возникающим пластическим жанрам, в том числе под влиянием эстетических установок постмодерна. Внимание ученых направлено на исследование проблем, касающихся сугубо балетного театра, оставляя в стороне пограничные для него явления.

Зарубежные источники с исследовательской направленностью, которые затрагивают проблематику взаимодействий музыки с другими искусствами в пластическом театре на рубеже веков, встречаются, в основном, в виде исторических рефлексий по поводу танцевального искусства вообще, либо практических методик освоения танца, либо в качестве описательных персоналий.

Из немногих трудов, исследующих взаимодействие музыки и хореографии в их единстве, назовем монографию Пола Ходжинса

«Взаимоотношения Партитуры и Хореографии в танце XX века. Музыка, Движение и Метафора (1992) (Hodgins P. Relationships Between Score and Choreography in Twentieth Century Dance: Music, Movement and Metaphor). Автор исследует эстетическую взаимозависимость двух дисциплин, предлагая определенную концепцию, метод для идентификации и категоризации отношения между хореографией и музыкальной партитурой. Известные хореографические спектакли автор подвергает подробному хореомузыкальному (choreomusical) анализу, используя свою концепцию для всестороннего рассмотрения свойств музыкального движения. К сожалению, в ракурс рассмотрения исследователя попадают образцы исключительно классического танцевального движения, исследованные вопросы взаимодействия искусств касаются хореографического театра.

Широкий обзор существующих идей и инновационных открытий в хореографическом театре XX века дает Стефани Джордан в своей книге «Движущаяся музыка. Диалоги с Музыкой в Балете Двадцатого века» (2002) (Jordan S. Moving Music: Dialogues with Music in Twentieth Century Ballet). Автор исследует общекультурные и теоретические вопросы, связанные с взаимодействием музыки и балета, рассматривает всевозможные подходы к музыкальному тексту и некоторые особенности трактовок классики американскими хореографами. Некоторые наблюдения исследователя оказались полезными для данной диссертации при рассмотрении феномена танцевальной оперы.

Рефлексии по поводу того, какой должна быть танцевальная музыка, как она используется в современном искусстве танца, содержит сборник «Музыка для Танца: Размышления о Совместном Искусстве» (1989) (Music for the Dance: Reflections on a Collaborative Art (Contributions to the Study of Music and Dance) , включающий статьи музыкантов, хореографов, педагогов. Охвачен широкий спектр применения музыки в танце: от классического балета до выступлений в торговых павильонах. Сосредоточиваясь на некоторых более практических аспектах музыки и процессах создания танца,

книга обращается ко многим важным вопросам, таким, например, как процесс отбора музыки балетмейстерами, или специфика балетной музыки с точки зрения композитора, размышления на тему "музыкальности" танцоров, анализ электронных музыкальных технологий в аспекте их применения в танце. Книга ценна широтой охвата проблематики взаимодействия искусств, обзорностью существующих видов применения музыки в социуме.

Назовем также несколько трудов, в которых центром внимания является современный танцевальный театр и фигуры первой величины, его представляющие. Монография Энн Дели «Серьезные Жесты» (Daly A. *Critical Gestures: Writings on Dance and Culture*) (2002) фиксирует изменения в экспериментальном танце, включая все их уровни: от формальных до социальных. Отмечается рост исследований в области академического танца, привлекаются материалы, посвященные творчеству П. Бауш, Б. Джонса, Х. Лимона.

Нельзя обойти вниманием вышедшую в прошлом году книгу Стивена Спира «Вильям Форсайт и Хореографическая Практика» (Spier S. *William Forsythe and the Practice of Choreography: It Starts From Any Point*) (2011), посвященную одной из значительных фигур в современной хореографической культуре Уильяму Форсайту. Автор касается всех аспектов творчества художника, анализируя методы его работы с междисциплинарной точки зрения. В одном из параграфов освещены принципы взаимодействия режиссера с музыкой.

В следующих работах отражена проблематика хореографического театра в условиях постмодерна, рассматривается специфика различных направлений в танце: Wright J. «Why is That So Funny?: A Practical Exploration of Physical Comedy» (2006), Lecoq J., Bradby D. «Theatre of movement and gesture» (2006), Schmidt K. «The theater of transformation : postmodernism in American drama» (2005), Whitmore J. *Directing «Postmodern Theater : Shaping Signification in Performance»* (1994), Partsch-Bergsohn I. «Modern dance in Germany and the United States: cross currents and influences» (1994).

Обозревая описанные выше труды, приходится констатировать, что новые жанровые образования, выходящие за рамки хореографии, остаются вне научного обсуждения. Даже в том случае, когда они все же попадают в зону интереса критики на страницах прессы или в форме электронных заметок, то до обсуждения музыкальной проблематики дело не доходит, за редким исключением. В этом – одна из причин, по которой указанные явления стали объектом данной диссертации.

Во всех названных работах рассматриваются ключевые вопросы хореографического искусства, в том числе современной хореографии, проводится искусствоведческий анализ выразительного языка танца, рассматриваются вопросы влияния на хореографию эстетики постмодерна. Однако за рамками научных интересов остаются вопросы, связанные с новыми явлениями в театральном искусстве, находящимися на стыке жанров, в состав которых входят пантомима, драматическое действие, акробатика, экранное искусство. В перечисленных трудах исследуемая нами проблема функционирования музыки в пластическом театре рубежа веков, определение ее образной, жанровой и языковой специфики, как видим, не получила всестороннего освещения. Неисследованность указанных явлений очевидна.

Научная новизна данного исследования.

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

Впервые исследуется значение музыки в пластических спектаклях указанного периода, выявляются роль музыки и способы ее функционирования в интегративных сопряжениях искусств. С этих позиций анализируются конкретные произведения, в которых музыкальная составляющая представлена то в подчиненной роли, то как доминанта, то как равноценный элемент художественной целостности сценического текста.

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

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

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

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

Апробация исследования. Отдельные положения настоящей работы были отражены в докладе, представленном на международной научной

интернет-конференции «Современные аспекты художественного синтеза в музыкальном искусстве» (Ростов на Дону, 2008), выступлении на 1-ой Международной научно-практической конференции «Пантомима как многофункциональная основа мастерства актера и режиссера театра, эстрады, цирка» (Москва, 2010), российско-французском научно-практическом семинаре «Искусство – терапия – инклюзия» (Москва, 2011), а также нашли воплощение в проекте научно-методической конференции «Музыка в пространстве театра. Вопросы синтеза и взаимосвязи искусств», организованной автором на кафедре пантомимы и пластической культуры театра АПРИКТ (Москва, 2011). Материалы диссертации используются в авторском курсе «Музыка видимая и слышимая», внедренном в Академии переподготовки работников искусства, культуры и туризма (Москва). Текст диссертационной работы обсуждался на кафедре истории музыки РГК в 2012 году.

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