

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение	
2	
Глава I. Общие проблемы музыкально-пластического театра	
§ 1. Музыкально-пластический театр как явление и понятие	
13	
§ 2. Музыкально-пластический театр в ситуации постмодерна	
31	
§ 3. К вопросу о комплексном анализе музыкально-пластических произведений	
51	
Глава II. Музыкально-пластический спектакль как синтетическое целое	
§ 1. Модели взаимодействия музыки и пластики.	
77	
§ 2. Типы пластической лексики	
97	
§ 3. Особенности сценографических решений.	
109	
Глава III. Музыкальная составляющая: образы, композиция, стиль	
§ 1. Музыкальные тексты в пластическом спектакле: проблемы авторства	
119	
§ 2. Специфика музыкальной образности в спектакле	
133	
§ 3. Композиционные и стилистические особенности музыкальных текстов	
154	

Заключение.	
168	
Приложения	
177	
Библиографический список.	
186	

ВВЕДЕНИЕ

Одной из наиболее значимых тенденций в театральном искусстве наших дней является усиление пластического начала. Пластика тела становится объектом повышенного внимания художников сцены, значимость телесной выразительности в иерархии художественных средств театра неизмеримо возросла. «Отелесненность» художественного сознания находит свое выражение не только в сугубо театральных, но и в других, самых разных сферах творчества, как профессионального, так и самодеятельного. Это проявляется в возникновении большого числа всевозможных танцевально-пластических студий, повсеместном распространении уличной танцевальной культуры, появлении терапевтических телесно ориентированных практик (в том числе, на основе театра), усилении пластического начала в драматическом театре, цирковых и эстрадных представлениях, телевизионных шоу и т.д. 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, непривычная 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]. Стремительный количественный рост 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, где в каждом из произведений набор составляющих индивидуален.

Пластические жанры изначально тяготеют к многообразным взаимодействиям и сопряжениям, что способствует возникновению и развитию феномена музыкально-пластического театра как синтезирующей формы. Он является не только этапом в развитии хореографического и пантомимического театров. Это качественно новая ступень в развитии драматического искусства, в котором ощутимо движение от сугубо вербальной к музыкально-пластической форме выразительности (как, например, в театре Р. Виктюка). Это своеобразный «прорыв» в эволюционном развитии эстетики цирка, объединяющего в себе трюк, пантомиму, танец и музыку (например, цирк-театр Дж. Тьерри, канадский цирк Du Soleil). Часто действие в таком театре выходит за пределы театральных площадок – на улицы, в производственные помещения, музеи.

Немаловажным свидетельством масштабности этих процессов является обращение к новым формам ведущих хореографов, таких как П. Бауш, А. Прельжокаж, М. Эк, С. Вальц. 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» П. Бауш, «Сие есть тело мое» 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.

К сожалению, отечественные 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 нового явления, принципов внутрижанровой дифференциации, путей его развития. Отсюда проистекают неизбежные трудности, сопутствующие адекватному истолкованию упомянутых музыкально-пластических постановок, осмыслению и обобщению творческого опыта их создателей в современной музыкально-театральной практике.

Тем не менее, нельзя обойти молчанием труды последних лет, в той или иной мере затрагивающие созвучные данному исследованию проблемы современного искусства. Из отечественных исследований, в которых авторы поднимают вопросы взаимодействия музыки и танца в хореографическом театре XX века, несомненный интерес представляет монография «Видеть музыку, слышать танец: Стравинский и Баланчин. К проблеме музыкально-хореографического синтеза» (2010) С.В. Наборщиковой, посвященная одной из самых любопытных 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, помогающий глубже понять

процесс формирования синкретической идеи спектакля и критерии отбора его выразительных средств.

Назовем также коллективную монографию «Вопросы современной хореографии и хореографической педагогики» (2007) под редакцией О.А. Путчевой, в которой авторы предпринимают попытку осмысления современных тенденций в развитии пластического искусства. Также можно отметить 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. Устьянина, «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. Необходимо заметить, что 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 относятся и к искусству постмодерна 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 «неформатные» явления.

Зарубежные источники с исследовательской направленностью, где затрагивается проблематика взаимодействий музыки с другими искусствами в пластическом театре на рубеже веков, встречаются, в основном, в виде

исторических рефлексий по поводу танцевального искусства вообще, 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 связей между хореографией и музыкальной партитурой. Известные хореографические спектакли автор подвергает подробному хореомузыкальному (choreomusical) анализу, используя свою концепцию для всестороннего рассмотрения свойств музыкального движения. В ракурс рассмотрения исследователя попали образцы исключительно классического танца, исследуемые вопросы взаимодействия искусств касаются сугубо 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 трактовки классики американскими хореографами.

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. Записки о танце и культуре» (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 несколько лет назад книгу Стивена Спира «Уильям Форсайт и хореографическая практика: она начинается с любой точки» (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 работы 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).

Во всех перечисленных монографиях 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. Новые жанровые образования 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.

Как видим, исследуемая нами проблема функционирования музыки в пластическом театре рубежа веков, определение ее образной, жанровой и языковой специфики до сих пор не получила всестороннего освещения. Это обстоятельство явилось одним из мотивов наших исследований в данной области искусства.

Разумеется, не все явления указанного периода попали в сферу рассмотрения. В виду большой их численности нами избран ограниченный

круг знаковых произведений, в которых со всей очевидностью проступают типичные признаки данной дефиниции.

Материалом исследования послужили 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», «Медя», «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 («Орфей», «Палладины»), Гедрюса Мацквичюса («Звезда и смерть Хоакина Мурьеты»), Игоря Григурко («Песни дождя»), Татьяны Смирнягиной («Мотыльки»), Анни-Тереза Кеерсмакер («Розы танцуют Розы»), 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 вне зоны нашего внимания остались произведения так называемых «чистых» жанров: балета, пантомимы, драматического театра, цирка, в том числе постановки таких известных мастеров как Каннингем, Браун, Ноймайер, Форсайт, Марсо,

Куртеманш и других, творящих в пределах устоявшихся жанров и видов театра.

Немаловажный критерий отбора материала – активная, действенная роль музыки в спектакле (особые способы ее функционирования и 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 неременному охвату всех традиций. Созданные на рубеже XX – XXI вв., рассматриваемые спектакли отображают динамику развития и магистральные тенденции музыкально-театрального искусства.

В настоящей монографии 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, исследуется значение музыки в пластических спектаклях указанного периода, выявляются роль музыки и способы ее функционирования в интеграции и сопряжении 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 современной музыке смыслопорождающих 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.