

Светлана Витальевна ЛАВРОВА

| Дирижерский жест как основа хореографической лексики «Весны священной» Ксавье Леруа |

Светлана Витальевна ЛАВРОВА

Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой
191023, Россия, Санкт-Петербург, ул. Зодчего Росси, д. 2
Проректор по научной работе и развитию
Доктор искусствоведения, доцент
ORCID 0000-0002-0887-8075
E-mail: slavrova@inbox.ru

ДИРИЖЕРСКИЙ ЖЕСТ КАК ОСНОВА ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЙ ЛЕКСИКИ «ВЕСНЫ СВЯЩЕННОЙ» КСАВЬЕ ЛЕРУА

Статья посвящена постановке балета «Весна священная» концептуального хореографа Ксавье Леруа, в которой хореограф – он же танцовщик – создал хореографию на основе дирижерских жестов, обращенных к виртуальному оркестру, который дан в записи Берлинского филармонического оркестра под управлением сэра Саймона Раттла, вдохновившего Леруа на создание этого перформанса. Результатом анализа специфики дирижерского жеста, находящегося в тесной связи с идеями новой музыки XX века, становится вывод о принципиальной идентичности энергии исполнительского жеста музыканта (дирижера) и артиста в танцевальном перформансе. Благодаря существованию концептуальных траекторий, выходящих далеко за пределы трактовки сюжета начала XX века, «Весна священная» остается глубоко современным балетом как генеративный и саморазвивающийся дискурс вокруг формирующихся новых оснований хореографической практики. Партитура балета предлагает исходную точку для всех последующих актуализированных интерпретаций: ее основа – революционная и ультрасовременная музыка композитора, которая подпитывает творческую фантазию хореографа. Дополнительным стимулом становится широкий слой уже существующих хореографических версий. Именно в этом контексте хореография Леруа представляет собой критическую переоценку не только

музыки «Весны священной», но и истории интерпретаций, расширяя ее творческое пространство посредством серии новых творческих жестов в рамках концептуальных практик современного танца. В этой оригинальной балетно-дирижерской трактовке репрезентация тела танцовщика/дирижера носит характер «омузыкаленной пластики», структурированной дирижерскими жестами, вплетенными в музыкальный контекст. Тело танцовщика становится фантастическим существом, обладающим силой гипнотического воздействия на публику, которая понимает, что в данном случае именно он и его тело, генерирующее дирижерские жесты, рождает музыку, которая существует как будто бы сама по себе. Выводом становится утверждение, что дирижерский жест как перформативное пространство у Леруа открывает вопрос о том, что является собой дирижерский жест, и возможно ли представить его в хореографическом контексте. В той мере, в которой дирижерский жест – коммуникативный инструмент между физическим и ментальным, – хореография предоставляет те же возможности, в связи с чем, подобная интерпретация балета Стравинского «Весна священная» оказывается осуществимой.

Ключевые слова: дирижерский жест, хореографические интерпретации «Весны священной», Ксавье Леруа, современный танец, перформанс.

В современной хореографии, как и в новой музыке XXI века, трактовка жеста чрезвычайно многогранна. Жест, репре-

зентируемый танцовщиком, составляет основу хореографической лексики. Музыкальный жест получает более широкое толкование: это не



Светлана Витальевна ЛАВРОВА

| Дирижерский жест как основа хореографической лексики «Весны священной» Ксавье Леруа |

только физический жест музыканта-исполнителя или же дирижера, реализующих то или иное произведение, но и специфика музыкального материала, созданного композитором, который можно понимать именно с жестовых позиций. В рамках статьи анализируется творчество современного хореографа Ксавье Леруа, объединяющего в ряде своих постановок специфику композиторского, дирижерского и хореографического жестов, а также рассматривается жестовая составляющая композиторского творчества Хельмута Лахенмана, к которому обращался Ксавье Леруа, с целью сопоставления принципа редукции, в соответствии с которым хореограф создал свой перформанс на музыку «Весны священной» – известнейшего балета И. Ф. Стравинского, устранив оркестр и балет как таковые, и представив в качестве последнего – дирижера.

В исследованиях театрального, музыкального и хореографического искусства феномен жеста стал связующим звеном для анализа музыкально-хореографических работ. Одним из авторов концепции музыкального жеста является российский музыковед Т. В. Цареградская, по ее словам, «музыкальный жест может быть рассмотрен в роли метафоры, поскольку в музыке жест есть концепт, который осуществляет проекцию физического движения, звучания или иного типа восприятия на культурные реалии»¹.

Музыкальные жесты традиционно понимаются как движения человеческого тела, сопровождаемые звучащей музыкой. Их условно разделяют на две основные категории, а именно: жесты, которые производят определенные звуки (жесты музыкантов), и жесты, принадле-

жащие тем, кто воспринимает эти звуки (жесты слушателей и танцовщиков).

Музыканты также выступают и в роли слушателей, это очевидно, в особенности в тех случаях, когда речь идет об ансамблевой игре. В произведениях с использованием приемов так называемого инструментального театра жест ощутимо преобладает над тем, что звучит, и носит скорее визуальный характер.

Танцовщики в современных хореографических перформансах нередко работают с датчиками, зафиксированными на теле и производящими звуки из движений при помощи компьютерного анализатора. Их также можно представить в роли музыкантов, генерирующих звуки. Тело в таком качестве выступает как инструмент, воспроизводящий жесты, перекодирующиеся в звуковое пространство.

Исследователями А. Дженсениусом, М. Вандерлеем, Р. Годоем и М. Леманом была предложена классификация жестово-музыкальных явлений с позиций звукопроизводящих, коммуникативных, вспомогательных или звукодействующих и звукосопровождающих категорий. При этом, дирижерские жесты, которые являются коммуникативными, предлагается включить в тот же самый ряд². Возможность рассматривать жесты танцовщиков как звукосопровождающие и создающие контрапункт к музыкальному материалу – безусловно, существует, однако, целесообразно представлять их лексику именно в жестовом качестве, а не с позиций традиционных хореографических форм.

«Жест находится на границе между движением и воспроизводством смысла, предпола-

¹ Цареградская, Т. В. Музыкальный жест как средство композиции: некоторые наблюдения // Научный вестник Московской консерватории. – 2017. – № 3 (30). – С. 79.

² Jensenius, A. R., Wanderley M. M., Godøy R. I., Leman M. (2010). Musical Gestures: Concepts and Methods in Research. In *Musical Gestures: sound, movement, and meaning*. Routledge. P. 32.



Светлана Витальевна ЛАВРОВА

| Дирижерский жест как основа хореографической лексики «Весны священной» Ксавье Леруа |

гая физическое перемещение в пространстве, тогда как значение – только ментальная активация опыта»³.

А. Дженсениусом, М. Вандерлеем, Р. Годом и М. Леманом был сделан вывод, что жест – это инструмент, который позволяет пересечь границу между физическим и ментальным миром, осуществив путь «от бестелесной музыки сознания к познанию воплощенной музыки»⁴. Беззвучный или обладающий слабым звучанием, жест, приковывающий визуальное внимание реципиента своей бестелесной с точки зрения звукового результата энергией, в новой музыке применяется достаточно широко, и, начиная с творчества немецкого композитора Хельмута Лахенмана, вышел в пространство музыкальной композиции.

Идеи Лахенмана несут в себе вполне понятную хореографическую коннотацию: в рамках его концепции «немного красноречия» избегание прямых форм выражения приводит к сосредоточению на природе исполнительского жеста или к перемещению в музыке с текстом из вербальной области – в жест, как, например, в опере «Девочка со спичками», где текст редуцируется, остаются лишь слова и слоги. Аналогичный прием находится и в квазивербальной сфере, связанной с цитатами, например в следовании композитора им самим изобретенному принципу параметрической редукции, превращающей в той же опере мелодию «Тихой ночи» в ритмический отзвук. Преобразование текста в «безмолвное красноречие» и соответствующее ему превращение звука в энергетический жест можно представить как трансформацию жеста музыканта в хореографический материал. Эсте-

тические принципы Лахенмана привели к отказу от прямой формы выражения и его «экзистенциальной риторике».

С того момента, как музыка перестала быть речью, появилась необходимость радикального пересмотра средств выражения. Музыкальный материал начал свою новую историю повторно, с основных представлений о звуке с позиции физики, о его собственном времени. На основе этих правил открылась новая «безречевая», или же «надречевая», история музыки. В аналогичном контексте можно представить и идеи постдраматического театра Ханса-Тиса Лемана, которые повлияли и на хореографическое искусство, где прямые формы выражения утратили свои прежние позиции. Звук не комментирует, он тождественен слову и, в то же время, обладает значительно большей силой воздействия: он универсален. Независимо от языка с его явной национальной принадлежностью, звук способен передавать ощущения при помощи вибраций, которые и становятся проводниками художественного смысла, и которые интернациональны.

Именно эти аспекты творчества Лахенмана вызвали интерес у концептуального хореографа Ксавье Леруа. В постановке 2005 года, ставшей частью проекта «Mouvements für Lachenmann» («Движения для Лахенмана»), на музыку Лахенмана «Салют Кодуэллу» для двух гитаристов (1977), хореограф отделил музыку, играемую за кулисами, от ее интерпретации, имитируемой на сцене. Эта пьеса в духе марксистского памфлета против буржуазности посвящена британскому поэту Кристоферу Кодуэллу, павшему в бою во время гражданской войны в Испании. Отстранение, возникающее между двумя гитаристами, которые находятся за пределами видения зрителя, и двумя другими

³ Ibid. P. 12–35.

⁴ Leman, M. (2007). *Embodied Music Cognition and Media-
tion Technology*. The MIT Press.



Светлана Витальевна ЛАВРОВА

| Дирижерский жест как основа хореографической лексики «Весны священной» Ксавье Леруа |

виртуальными музыкантами, исполняющими оригинальную партитуру без инструментов, деконструирует связи между видимым и слышимым. Ксавье Леруа принял все существующие в партитуре указания Лахенмана («приглушенные» звуки, «возможно наиболее нейтральное произнесение текста Кодуэлла, так, как если бы они были прочитаны вслух»), и переводит их в жесты, заходя столь далеко, что трансформирует звуковое событие и музыкальную игру в пластические объекты.

В своей трактовке музыки Лахенмана Леруа исходил из его творческого кредо «немного красноречия», отдающего первенство в воспроизводстве смысла безмолвным жестам. Представляя в качестве особого творческого концепта энергию исполнительского жеста в музыке, Лахенман использует тончайшие акустические материи. Он определяет потенциал конкретно-звуковых свойств скрипов и скрежета (в пьесах «*Pression*» («Давление»), «*Güero*» («Гуэро»⁵)), а также возможность растворить звук в тишине «*Dal niente*» («В тишине») и обнажить «потусторонний» характер «звука-тени» «*Klang schatten – mein Saitenspiel*» («Звуковые тени – игра на струнах»). В момент исполнения возникает передача энергии музыкальному содержанию, тело исполнителя срастается с инструментом и его движения носят хореографический характер. Этот аспект делает очевидным то, что, извлекаемые из инструмента звуки есть акустические последствия визуально-фиксируемых действий. Визуальный аспект в музыке наиболее наглядно представлен в деятельности дирижера.

Дирижер для новой музыки – это нечто особенное. Сила дирижерского единовластия

множество раз подвергалась сомнению. Карлхайнц Штокхаузен создал «Группы» для трех оркестров (1957), позволив трем дирижерам с тремя оркестрами конкурировать друг с другом в рамках пространственной композиции. Матиас Шпалингер в своей композиции «*Doppelt bejaht*» («Двойное утверждение») для оркестра без дирижера (2009), утверждал, что существующие иерархические связи обманчивы. Эта работа невиданной продолжительности (около четырех часов) организуется средствами открытой/мобильной формы оркестровой партитуры, исполняемой без дирижера. Основной концепцией для композитора стала идея «отчужденного труда».

В пьесе Маурисио Кагеля «Финал» (1981) дирижер должен инсценировать апоплексический удар на сцене, после его театрально разыгранной смерти оркестр продолжал играть, несмотря на отсутствие руководящих жестов.

Особого упоминания заслуживает феномен инструментального театра, получивший развитие в первую очередь в творчестве Кагеля, в произведениях которого важно физическое и действенное присутствие на сцене исполнителей, способных разыгрывать сцены, при этом жестикулировать, подрывая абсолютизм музыки как таковой, уступать позиции визуальным и сценически-действенным факторам. Дирижер во многих случаях становился главным героем, в том числе и в пьесе «Финал», а в каких-то иных композициях отдавал свои полномочия исполнителям, которые сами руководили процессом, позволяя, в том числе, и перенести на них жестовую основу музыки.

Многофункциональность дирижерского жеста, включающего в себя как визуальную – знаковую, так и звуковую составляющие, дела-

⁵ Ударный инструмент, изготовленный из высушенной тыквы.



Светлана Витальевна ЛАВРОВА

| Дирижерский жест как основа хореографической лексики «Весны священной» Ксавье Леруа |

ет его комплексным инструментом. Идея беззвучия, создающего напряженное ожидание эффекта от энергии исполнительских дирижерских импульсов, нередко отражается в музыкальной композиции. Эпизод в конце симфонии С. Губайдулиной «*Stimmen... Verftummen...*» («Слышу... Умолкло...», 1986), посвященной дирижеру Геннадию Рождественскому, содержит беззвучное соло дирижерских жестов. Сложная и строго выверенная конструкция симфонии представляет собой воображаемую структуру, связанную со строгим расчетом: продолжительность нечетных частей уменьшается, достигая в девятой части нуля, в то время как четные части – напротив, увеличиваются по продолжительности. При полном молчании оркестра возникает соло дирижера. Эта жестовая каденция создает воображаемую музыку из дирижерских жестов.

Большинство описаний дирижерских жестов относится к функции рук и мануальной технике. Это жесты, указывающие на структурно-временную организацию музыкального произведения (такие его параметры, как темп и ритм). Иные аспекты интерпретации, среди которых динамика, нюансы, музыкальная фразировка, артикуляция, акцентуация, указание на вступления инструментов, и другие, составляют не менее важную часть жестикуляции.

Дирижерская техника – узкоспециализированная, чрезвычайно богатая форма невербальной коммуникации, осуществляемой посредством жестов. Дирижер Герман Шерхен (1891–1966) определил жест как единственный и главный фактор оценки дирижерского искусства⁶. Синтез музыки и движения наступает только в тот момент, когда проводник устано-

вил глубокую и неразрывную физическую связь между жестами и абстрактным представлением музыкального пространства.

Дирижерские жесты должны демонстрировать понимание фундаментальной взаимосвязи движения и музыки. Хореограф и теоретик движения Рудольф фон Лабан описал эту связь, основываясь на том, что движение есть психофизический процесс, внешнее выражение внутреннего намерения. Лабан сопоставлял процесс наблюдения и усвоения человеком характерных движений для запоминания той или иной музыкальной темы. Если человек может запомнить мелодию и способен ее воспроизвести мысленно, позже он сможет различать в ней отдельные звуки и ритмические пропорции и представить буквально каждую деталь. Способность наблюдать и понимать движение – это навыки, которые можно приобрести и развить с помощью движенческой практики⁷.

Руки дирижера – инструмент его власти. «Во время исполнения дирижёр, – писал Элиас Канетти, – вождь всех собравшихся в зале. Он впереди и спиной к ним. За ним они следуют, первый шаг – его. Но шаг этот совершает не нога, а занесённая рука. Течение музыки, побуждаемое рукой дирижёра, – это замена пути, который должны были бы прошагать ноги»⁸. У Канетти сошлись в одной точке жест дирижера и хореографические фигуры, определяющие движение музыки, а не наоборот, как это происходит в танце.

В интерпретации К. Леруа балет И. Стравинского «Весна священная» (2007) предстал как бесконечное соло дирижера. Премьера

⁷ Laban, R. (1980). *The Mastery of Movement*. Macdonald and Evans. 27.

⁸ Канетти, Э. Масса и власть. URL: <https://gtmarket.ru/library/basis/5454/5464> (дата обращения: 30.06.2022).

⁶ Scherchen, H. (1966). *Handbook of Conducting*. Oxford University Press. 14.



Светлана Витальевна ЛАВРОВА

| Дирижерский жест как основа хореографической лексики «Весны священной» Ксавье Леруа |

этого концептуального балета состоялась 27 июня 2007 года на фестивале «Les Intranquilles», затем на фестивале «Les Subsistances» в Лионе партитура Стравинского была озвучена Берлинским филармоническим оркестром под управлением сэра Саймона Рэттла. Леруа утверждал, что, наблюдая за завораживающим энергией жестом выступлением дирижера, он почувствовал, что тот танцует под музыку и одновременно руководит оркестром. «Было что-то невероятное в той титанической борьбе, которая, должно быть, шла за то, чтобы удержать вместе этих неслышимых музыкантов и этих оглушенных танцовщиков, покорных законам их невидимого хореографа»⁹.

В балетно-дирижерской трактовке «Весны священной» Леруа поражала репрезентация тела танцовщика/дирижера. Его омузыкаленная пластика, структурированная дирижерскими жестами, вплетенными в музыкальный контекст, делала из него фантастическое существо, обладающее почти гипнотическим воздействием на публику, которая понимала, что именно он и его тело, генерирующее дирижерские жесты, рождало музыку.

Подобный подход к телесной трансформации стал основной чертой творческого почерка хореографа. Для того чтобы выявить его концептуальные основания, можно обратиться к постановкам, предшествующим «Весне священной» и элементам его творческой биографии. Леруа в хореографических работах представляет свое отношение к телу танцовщика вне определяющих категорий, трактуя его совершенно свободно.

В перформансе под названием «Самостоятельно незавершенное» (1998), название которого само по себе раскрывает процесс создания, хореограф (и он же танцовщик), не щадил свое тело, подвергнув его множественным метаморфозам: он сгибался невозможным образом, пытался себя сломать и трансформировал до такой степени, что делался фактически неузнаваемым. Превращаясь в необыкновенное гибридное существо, подобно персонажу «Превращения» Ф. Кафки, Леруа предстал перед публикой как человек-машина, или квазиинопланетянин. С использованием всевозможных устройств в постановке воссоздан фантазийный иллюзорный мир.

Особенности творческой стратегии хореографа связаны с тем, что до того как заняться профессионально хореографией, Леруа защитил докторскую диссертацию по молекулярной биологии, и в этой области стал признанным ученым. В хореографическом искусстве он примыкает к движению нон-данс. Его научные изыскания повлияли коренным образом на становление концептуальной хореографии. «Я начал брать 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 в молекулярной биологии. Поскольку я работаю танцовщиком, или хореографом, меня очень часто представляют как нетипичного хореографа или как танцовщика – молекулярного биолога»¹⁰.

В его постановке «Жизели» (2001), осуществленной в сотрудничестве с хореографом

⁹ Le Roy, X. (2007). *Récit de travail sur Le Sacre du printemps. Repères, cahier de danse*. <https://doi.org/10.3917/reper.020.0022> (Accessed: June 30, 2022).

¹⁰ Le Roy, X. (2007). *Récit de travail sur Le Sacre du printemps. Repères, cahier de danse*. <https://doi.org/10.3917/reper.020.0022> (Accessed: June 30, 2022).



Светлана Витальевна ЛАВРОВА

| Дирижерский жест как основа хореографической лексики «Весны священной» Ксавье Леруа |

Эстер Саломон, тело стало проводником визуальных образов, перевоплощаясь в балерину, или же в «Мыслителя» О. Родена. В этой постановке нашли точки пересечения различные репрезентативные регистры: человеческое / нечеловеческое, одушевленное / неодушевленное, мужское / женское, в этих концептах тело открылось сокрытой в нем самой инаковостью.

Для постановки «Ретроспективы» (2012) Леруа создал новый хореографический прием, реактивировавший его прежние произведения в постоянно обновляемых формах. Фрагменты, заимствованные из нескольких сольных работ, созданных в период с 2006 по 2010 годы, исполнялись одновременно четырьмя исполнителями в соответствии с темпоральностью, характерной для скульптурной пластики, обычно представленной в музейном пространстве: они сочетали в себе музейную неподвижность и квазикинематографическое развитие линейного повествования. Композиция разворачивалась по трем временным осям: продолжительности визита посетителя выставки, ежедневного рабочего времени шестнадцати исполнителей и времени роста общей композиции, формировавшейся в течение всего времени существования выставки. Эти элементы работали как своего рода случайный алгоритм, производя временные сборки постоянно обновляемой деконструкции прежних работ Ксавье Леруа. Творческие архивы оживали, отражая ассоциативную работу памяти их создателя. Компоновка хореографических отрывков больше не регулировалась какими-либо алгоритмическими механизмами, а лишь представляла индивидуальный опыт: историю, данную в совокупности жизненных обстоятельств, которые повлекли за собой появление хореографических работ.

В «Весне священной» Леруа-солист шел через пустую сцену к ее центру, умеренным, спокойным и неторопливым шагом, где останавливался, повернувшись спиной к публике. Он медленно поднимал руки перед собой и, после короткого момента зависания в воздухе, делал жест рукой, столь же сфокусированный, сколь и неожиданный, как будто направлял поток – жест, на который откликалась музыка. Вторя движениям, «Весна священная», «начала звучать». Исполнитель продолжал мягко взмахивать руками в воздухе в плавном, но размеренном темпе и, таким образом, вступал в сверхъестественный диалог с записанной партитурой, дирижируя перед собой, казалось бы, пустым пространством. В качестве решения задачи поставить новую хореографию «Весны священной» была дана совершенно пустая сцена.

Хореография Вацлава Нижинского была кардинально переосмыслена в более чем двухстах различающихся версиях. В тот момент, когда должна была состояться постановка Леруа, в Нью-Йорке параллельно шли как минимум два других исполнения «Весны священной». Первым была скандально известная версия Ивонн Райнер на Гудзоне в Театре Бьянки ван Диллен. Одновременно осуществлялся на музыку «Весны священной» социальный проект Ройстона Малдума с участием подростков из Гарлема, который был представлен на окраине города в United Palace Theater (Дворцовом театре)¹¹.

Благодаря существованию и распространению полярных концептуальных траекторий, выходящих далеко за пределы традиционной

¹¹ Le Roy, X. (2007). *Récit de travail sur Le Sacre du printemps. Repères, cahier de danse*. <https://doi.org/10.3917/reper.020.0022> (Accessed: June 30, 2022).



Светлана Витальевна ЛАВРОВА

| Дирижерский жест как основа хореографической лексики «Весны священной» Ксавье Леруа |

трактовки начала XX века, «Весна священная» остается современным балетом как саморазвивающийся дискурс вокруг формирующихся новых оснований хореографической практики.

Балет на музыку Стравинского предлагает общую исходную точку для последующих интерпретаций. Эта исходная точка – революционная и ультрасовременная музыка композитора, которая сама по себе подпитывает творческую фантазию хореографа; дополнительным стимулом становится широкий спектр существующих интерпретаций. В обозначенном контексте хореография Леруа представляет собой критическую переоценку не только музыки «Весны священной», но и истории интерпретаций, расширяет это пространство посредством серии новых творческих жестов в рамках концептуальных практик современного танца.

Дирижерские жесты трансформировались по ходу выступления. Экспрессивные движения и элементы пантомимы – прерывались в значимых точках воображаемого действия: Леруа «дирижировал», не сдвигаясь с места, внимательно вслушиваясь в музыку, которая продолжала звучать из динамиков. В какой-то момент он небрежно подходил к краю сцены, жестикулируя вне привычной дирижерской техники. За пантомимическими паузами следовало возобновление дирижерских движений. В «Великой жертве» дирижерские движения усиливались, а их динамика завершалась серией прыжков. В этот момент дирижерские жесты сочетались с цитатами или аллюзиями из хореографии «Весны священной» В. Нижинского (1913), известной по реконструкции Миллисент Ходсон (1987) и интерпретации «Весны священной» в постановке Пины Бауш (1975).

Леруа исходил из набора хореографических цитат, которые может идентифицировать далеко не каждый зритель, но эти жесты и движения создали новый контекст, открыли постмодернистский дискурс танца. Хореограф решил представить только соло; тем самым подчеркивая роль исполнителя в качестве соавтора, осуществляя модуляцию от индивидуального – к коллективному. Хореография Леруа существует вне конвенциональных рамок искусства: в этом отношении его спектакль – не балет и не танцевальный/балетный спектакль в музыкальном театре, а хореография воображаемого дирижера, ведущего диалог с интерпретациями «Весны священной».

Вопрос о том, является ли то, что Леруа показал на сцене «дирижированием» или же это все-таки танец, – остается вопросом без ответа. «Весну священную» Леруа можно представить как социально критическую, ироническую или пародийную транскрипцию дирижерских жестов в концертной практике, как своеобразную игру с периферией художественной сцены, демонстрируемую в отходе от устоявшейся филармонической практики в сторону демонстрации «закулисного» процесса исполнительского искусства.

Ключевым аспектом концепции «Весны священной» Леруа стала оппозиция «дирижирования» и «танца». Зритель мог по-разному относиться к «монорежиму» этого дирижерского перформанса, который включил в себя отсутствие референтных паттернов. В пространстве затемненной пустой сцены звучала музыка из колонок, и, дирижирующий невидимым оркестром танцовщик, обращенный лицом к публике, выстраивал художественную коммуникацию посредством типичных дирижерских жестов. Повисающие в воздухе паузы, не синхро-



Светлана Витальевна ЛАВРОВА

| Дирижерский жест как основа хореографической лексики «Весны священной» Ксавье Леруа |

низированные с дирижерской партией, делали этот спектакль деконвенционным. Что-то публике казалось знакомым, а что-то оценить с позиций дирижерской техники по известным правилам абсолютно невозможно, равно как и принять то, что это может быть хореографией. Это эстетический опыт «Другого». Леруа представил себе потенциального реципиента, от музыканта или же знатока музыки, диагностирующего «ошибки» в его технике дирижирования, до тех, кто чувствует себя крайне неловко, представляя себя – часть публики – на позиции оркестра, которым дирижирует танцовщик. Рассматривая этот хореографический перформанс как игру, можно счесть его весьма забавным. В фигуре дирижера кристаллизовалась двойственная модель виртуоза: одновременное владение телом в хореографическом смысле и власть дирижерской энергии, которая позволяла ему вознестись над публикой, представляя перформанс о себе.

Эта, двояким образом представленная, иерархическая исполнительская модель создает репрезентацию «воображаемого тела» оркестра, которым дирижер управляет малейшим движением пальца или дирижерской палочки.

Звук, передававшийся из динамиков, расположенных под зрительскими креслами, усиливал впечатления различия. Независимо от того, делал ли Леруа какие-либо жесты, направленные на воображаемый оркестр, двигался или же просто стоял на месте, в спектакле ставилась под сомнение иерархическая модель художественного производства и эстетического опыта. Эффект инверсии причины и следствия привел к тому, что жесты и движения, которые призваны побудить музыкантов к игре, становились следствием музыки, которую они должны воспроизводить. «Дирижирование» у Леруа

расположилось в промежуточном пространстве между подражанием дирижерским движениям и экспрессивным балетно-мимическим перформансом.

Представляя дирижерский жест как перформативное пространство, Леруа открыл спор вокруг того, что же собственно является собой дирижерский жест и можно ли его представить как хореографию. В той мере, в которой дирижерский жест – коммуникативный инструмент между физическим и ментальным миром, хореография является тем же, в связи с чем подобная интерпретация балета Стравинского «Весна священная» оказалась возможной.

Список литературы

Канетти, Э. Масса и власть. URL: <https://gtmarket.ru/library/basis/5454/5464> (дата обращения: 30.06.2022).

Цареградская, Т. В. Музыкальный жест как средство композиции: некоторые наблюдения // Научный вестник Московской консерватории. – 2017. – № 3 (30). – С. 79–92.

Jensenius, A. R., Wanderley, M. M., Godøy, R. I., Leman, M. (2010). *Musical Gestures: Concepts and Methods in Research*. In *Musical Gestures: sound, movement, and meaning*. Routledge. 12–35.

Laban, R. (1980). *The Mastery of Movement*. Macdonald and Evans.

Le Roy, X. (2007). *Récit de travail sur Le Sacre du printemps. Repères, cahier de danse*. <https://doi.org/10.3917/reper.020.0022> (Accessed: June 30, 2022).

Leman, M. (2007). *Embodied Music Cognition and Mediation Technology*. The MIT Press.

Scherchen, H. (1966). *Handbook of Conducting*. Oxford University Press.



Svetlana V. LAVROVA

| Conductor's Gesture as the Basis of the Choreographic Thesaurus of *the Sacred Spring* by Xavier Leroy |

Svetlana V. LAVROVA

Vaganova Ballet Academy
 2 Str. Zodchego Rossi, Saint Petersburg, 191023, Russian Federation
 Vice-Rector for Research and Development
 Doctor of Science (Art History), Associate Professor
 ORCID 0000-0002-0887-8075
 E-mail: slavrova@inbox.

CONDUCTOR'S GESTURE AS THE BASIS OF THE CHOREOGRAPHIC THE SAURUS OF *THE SACRED SPRING* BY XAVIER LEROY

The article is devoted to the works of the conceptual choreographer Xavier Leroy. The focus of the study is the production of the ballet *The Rite of Spring*, in which the choreographer, who is also a dancer, creates choreography based on the conductor's gestures addressed to the virtual orchestra, which is given in the recording of the Berlin Philharmonic Orchestra conducted by Sir Simon Rattle, who inspired Leroy to create this performance. Analyzing the specifics of the conductor's gesture in close connection with the ideas of music of the 20th century, and in particular new music, the conclusion from the study is the fundamental identity of the energy of the performing gesture of a musician (conductor) and an artist in a dance performance. Obviously, thanks to the existence and spread of polar conceptual trajectories that go far beyond the traditional interpretation of the early twentieth century, *The Rite of Spring* remains a deeply modern ballet: as a generative and self-developing discourse around the emerging new foundations of choreographic practice. The ballet score offers a starting point for all subsequent updated interpretations: its basis is the composer's revolutionary and ultra-modern music, which in itself feeds the choreographer's creative imagination, and a wide layer of already existing choreographic versions becomes an additional stimulus. It is in the context indicated above that Leroy's choreography represents a

critical reappraisal not only of the music of *The Rite of Spring*, but also of the history of interpretation, expanding this creative space through a series of new creative gestures within the framework of the conceptual practices of contemporary dance. In this original ballet-conductor's interpretation, the representation of the dancer's/conductor's body has the character of musical plasticity, structured by the conductor's gestures woven into the musical context. The dancer's body becomes a fantastic creature that has the power of hypnotic influence on the audience, which understands that in this case it is he and his body, generating conductor's gestures, that gives rise to music that seems to exist on its own. The conclusion of the study is the assertion that Leroy's conductor's gesture as a performative space opens up a discourse around what exactly a conductor's gesture is and whether we can present it in a choreographic context. To the extent that the conductor's gesture is a communicative tool between the physical and mental worlds, the choreography provides the same functions, and therefore such an interpretation of Stravinsky's *The Rite of Spring* is possible.

Key words: conductor's gesture, choreographic interpretations of *The Rite of Spring*, Xavier Leroy, modern dance, performance.



Svetlana V. LAVROVA

| **Conductor's Gesture as the Basis of the Choreographic Thesaurus of *the Sacred Spring* by Xavier Leroy** |

References

Canetti, E. (1997). *Mass and power*. URL: <https://gtmarket.ru/library/basis/5454/5464> (accessed 06/30/2022) (In Russian)

Tsaregradskaya, T. V. (2017). Muzykal'nyj zhest kak sredstvo kompozicii: nekotorye nablyudeniya [Musical gesture as a means of composition: some observations]. In *Nauchnyj vestnik Moskovskoj konservatorii* [Scientific Bulletin of the Moscow Conservatory], 3 (30). 79–92. (In Russian).

Jensenius, A. R., Wanderley, M. M., Godøy, R. I., Leman, M. (2010). *Musical Gestures: Concepts and Methods in Research*. In *Musical Gestures: sound, movement, and meaning*. Routledge. 12–35.

Laban, R. (1980). *The Mastery of Movement*. Macdonald and Evans.

Le Roy, X. (2007). *Recit de travail sur Le Sacre du printemps. Répères, cahier de danse*. <https://doi.org/10.3917/reper.020.0022> (Accessed: June 30, 2022).

Leman, M. (2007). *Embodied Music Cognition and Mediation Technology*. The MIT Press.

Scherchen, H. (1966). *Handbook of Conducting*. Oxford University Press.

