

Научная статья / Research article
УДК/UDC 7.01+792.8
DOI: 10.28995/2227-6165-2023-1-6-18

Александр Сергеевич Якобидзе-Гитман
Alexander Sergeyevich Jakobidze-Gitman

кандидат искусствоведения,
координатор образовательной программы в сфере искусств,
PhD in film studies, curriculum manager,
Университет Виттен/Хердеке (Германия)
Witten/Herdecke university (Germany)
Alexander.Jakobidze-Gitman@uni-wh.de

«НАДУВНАЯ ТЕРРИТОРИЯ» И «БАРОЧНЫЙ ПУЗЫРЬ»: ПРИДВОРНЫЕ ТАНЦЫ XVII ВЕКА В ТЕОРИИ ДЕЛЁЗА-ГВАТТАРИ И ПРАКТИКЕ ХОРЕОГРАФОВ-РЕСТАВРАТОРОВ “INFLATABLE TERRITORY” AND “BAROQUE BUBBLE”: THE 17TH-CENTURY COURT DANCES IN THE THEORY OF DELEUZE/GUATTARI AND PRACTICE OF HISTORICALLY INFORMED CHOREOGRAPHS

В работе «Капитализм и шизофрения» Феликс Гваттари и Жиль Делёз опираются на положения этологии (изучения поведения животных) и биосемиотики о преемственности между ритуалами животных и человека: как ритуалы используются для контроля и перенаправления агрессии, маркировки и защиты территории. Гваттари и Делёз ссылаются на эксперименты немецкого психиатра Вольфганга Бланкенбурга, который лечил больных шизофренией, разучивая с ними танцы эпохи барокко, в которых особенно сильна роль дистанции между танцующими. В статье прослеживаются параллели между этими теоретическими осмыслениями барочных танцев и практическими методами танцевальной труппы «The New York Baroque Dance Company», которая с 1970-х гг. занимается реконструкцией танцевальных и балетных техник XVII–XVIII вв.

Ключевые слова: барокко, этология, Якоб фон Икскуль, Вольфганг Бланкенбург, Норберт Элиас, старинная музыка, хореографические реконструкции.

Для цитирования: Якобидзе-Гитман А.С. «Надувная территория» и «барочный пузырь»: придворные танцы XVII в. в теории Делёза-Гваттари и практике хореографов-реставраторов // Артикульт. 2023. №1(49). С. 6-18. DOI: 10.28995/2227-6165-2023-1-6-18

In *Thousand Plateaus* (1980), Felix Guattari and Gilles Deleuze draw on ethology (the study of animal behaviour) and biosemiotics to explain the continuity between animal and human rituals: how rituals are used to control and redirect aggression, mark and protect territory. The philosophers refer to the experiments of the German psychiatrist Wolfgang Blankenburg, who treated schizophrenic patients by teaching them Baroque dances in which the distance between dancers is particularly important. The article traces parallels between these theoretical conceptions of baroque dances and the practical methods of “The New York Baroque Dance Company”, which since the 1970s seeks to reconstruct dances and ballet techniques of the 17th and 18th centuries.

Keywords: baroque, ethology, Jakob von Uexküll, Wolfgang Blankenburg, Norbert Elias, early music, historically informed performance, choreographic reconstructions

For citation: Jakobidze-Gitman A.S. “Inflatable territory” and “Baroque Bubble”: The 17th-century Court Dances in the Theory of Deleuze/Guattari and Practice of Historically Informed Choreographs.” *Articult.* 2023, no. 1(49), pp. 6-18. (in Russ.) DOI: 10.28995/2227-6165-2023-1-6-18

Введение

Монументальный труд Феликса Гваттари и Жили Делёза «Тысяча плато» «Капитализм и шизофрения», состоящий из двух томов – «Антиэдипа» (1972) и «Тысячи плато» (1980), оказал большое влияние на многие отрасли философии и гуманитарного знания. Одна из них – музыкальная эстетика. Особенно много ссылок на музыку встречается в одиннадцатой главе «Тысячи плато», сам заголовок которой – «О ритурнели» – вызывает ассоциации с искусством звуков. Авторы неоднократно ссылаются на Моцарта, Вагнера и Дебюсси, оказывают пристальное внимание своим современникам – Штокхаузену, Булезу и Берио. Особое значение имеет Оливье Мессиан, который интересен постструктуралистам не только как композитор, но и как орнитолог.

A.S. Jakobidze-Gitman *"Inflatable territory" and "Baroque Bubble": The 17th-century Court Dances in the Theory of Deleuze/Guattari and Practice of Historically Informed Choreographs*

Напротив, старинная музыка на первый взгляд их совсем не интересует. Лишь однажды, уже в заключении «Тысячи плато», они мимоходом ссылаются на И.С. Баха, а в главе «О ритуальности» вскользь упоминают «сарабанды, аллеманды, бурре и гавоты» [Делёз и Гваттари, 2010, с. 532-533]. Думается, что большинство читателей «Капитализма и шизофрении» при этих словах представляет себе скорее стандартные части инструментальных сюит начала XVIII века (того же Баха), чем танцующих придворных. Тем более странными кажутся два эпитета, которыми Делёз и Гваттари характеризуют эти танцы: «территориальные» и «маньеристские». Причём, если термин «территориальность» является одним из ключевых во всей книге, то термин «маньеризм» возникает здесь единственный раз и, что характерно для авторов, никак ими не эксплицируется. «Этос маньеризма», по Делёзу-Гваттари, проявляется в причудливом двуединстве среды обитания и стиля поведения («Maniérisme : l'ethos est à la fois demeure et manière, patrie et style» [Deleuze et Guattari, 1980, p. 393].) И если читателю не так уж трудно себе представить, какое отношение к «территориальности» имеет музыка Мессиана, посвятившего сотни сочинений пению птиц, то понять, при чём тут «сарабанды, аллеманды, бурре и гавоты», а тем более маньеризм, обозначающий художественное течение, доминировавшее в Италии XVI века (а вовсе не Франции XVII и тем более Германии XVIII века), без подробного введения в контекст и комментариев практически невозможно.

Настоящая статья родилась из убеждения автора, что многогранные импликации загадочного пассажа Делёза и Гваттари способствуют более глубокому пониманию культурного феномена придворного танца XVII века. Тем не менее этому текстовому фрагменту не следует приписывать более значительную роль чем ту, которую он выполняет в тексте «Тысячи плато» – иллюстративного примера понятий территории и территориальности, обсуждению которых посвящён первый раздел статьи. Для разъяснения (кажущегося) противоречия между оценкой барочных танцев в «Тысяче плато» и оценкой барочной музыки в книге Гваттари «Машинное бессознательное» (1978) я обращаюсь (во втором разделе) к статье психиатра Вольфганга Бланкенбурга, из которой философы-постструктуралисты взяли идею о том, что «сарабанды, аллеманды, бурре и гавоты» связаны с обострённым восприятием личного пространства. В третьем разделе описана практика хореографов-реставраторов из труппы «The New York Baroque Dance Company», специализирующихся на танцах и балетах эпохи барокко. Скоропалительный вывод о том, что их деятельность опровергает выкладки Бланкенбурга и Делёза-Гваттари, будет опровергнут в последнем разделе статьи посредством привлечения материалов из социальной истории придворной культуры XVII века.

Барочные танцы с точки зрения этологии и биосемиотики

Вплоть до середины XX века в европейской культуре доминировало представление, озвученное ещё Аристотелем, о том, что «наилучшим видом народа является земледельческий» [Аристотель, 1983, с. 573]. В поисках ответа на вызовы культурной революции, начавшейся со студенческих протестов 1968 года, Делёз и Гваттари объявляют своими героями в «Тысяче плато» кочевников, образ жизни которых составляла охота, животноводство и разбой. Кочевые народы, все без исключения причисляемые в античности к варварам (постоянно применяющие насилие если не к людям, то уж точно к животным), представляются постструктуралистам более человечными, чем «культурные» западноевропейские народы. Одна из причин симпатии авторов «Капитализма и шизофрении» к кочевникам – близость их образа жизни к животным (и тот факт, что большинство кочевников употребляло животных в пищу, их явно не смущает).

В соответствии с этим Делёзом и Гваттари и определяется понятие территории. Под ней понимается вовсе не раз и навсегда заданная географическая локация:

«Территория – это, прежде всего, критическая дистанция между двумя существами того же вида: отмечайте свои дистанции. Что является моим – так это, прежде всего, моя дистанция, я обладаю только дистанциями. Я не хочу, чтобы меня касались, я ворчу, если кто-то заходит на

А.С. Якобидзе-Гитман «Надувная территория» и «барочный пузырь»: придворные танцы XVII века в теории Делёза-Гваттари и практике хореографов-реставраторов

мою территорию... Речь идёт о том, чтобы удерживать на дистанции ломающиеся в дверь силы хаоса. Маньеризм: этос – одновременно жилище и манера¹, отчизна и стиль. Последнее хорошо просматривается в причудливых территориальных танцах, называемых барочными или маньеристскими, где каждая поза, каждое движение устанавливает дистанцию (сарабанды, аллеманды, бурре, гавоты...). Существует целое искусство положений, поз, силуэтов, шагов и голосов. Два шизофреника беседуют или гуляют, следуя законам границы и территории, кои могут ускользнуть от нас. Как важно, когда угрожает хаос, расчертить ... территорию», которую можно носить с собой, словно надувную палатку [Делёз и Гваттари, 2010, с. 532]². Если «возникнет нужда, я помещу свою территорию на собственное тело, я терроризирую собственное тело – дом черепахи, уединенная хижина краба, а также все татуировки, делающие тело территорией» [там же, с. 533].

В приведённом абзаце речь идёт, с одной стороны, об оберегании своей территории от вторжения, а с другой, о способах побороть страх хаоса. Эти две тревоги могут показаться совершенно разнородными для представителей оседлых культур, но для кочевников и животных они тесно связаны потребностью защиты. Понятие территориальности французские постструктуралисты заимствовали у этологов (учёных, исследующих поведение животных), которые указывали на «территориальное» поведение человека как продолжение животных инстинктов. Делёзу и Гваттари близки и утверждения этологов о «преемственности между ритуалами животных и человека – в частности, о том, как ритуалы используются для контроля и перенаправления агрессии, установления и поддержания иерархии, определения доступа к спариванию, маркировки и защиты территории» [Schechner, 2006, p. 58]. Во второй половине XX века большое влияние приобрела идея биолога и соучредителя ЮНЕСКО Джулиана Хаксли о том, что ритуалы людей и животных связаны между собой эволюцией. С точки зрения этологии, ритуалы выполняют следующие функции: уменьшение драк со смертельным исходом, определение и поддержание иерархии, повышение сплоченности группы, разметка и защита территории, раздел пищи и регулирование спаривания. Этологи утверждают, что эти функции переносятся в человеческие культуры, где на них накладываются убеждения, идеология и причинно-следственные связи («мы делаем это, потому что») [ibid, p. 65].

Этология была признана как важная отрасль биологии в 1960-е годы во многом благодаря огромной популярности, которую завоевала теория агрессии Конрада Лоренца. Сенсационным моментом было эволюционистское указание Лоренца на множество рудиментов животной агрессии в самых утончённых культурных ритуалах и религиозных практиках. Важную роль для его теории играло понятие территории: именно территориальная агрессия по Лоренцу предотвращает истощение природных ресурсов из-за перенаселенности. Различные «территориальные знаки» – яркие цветовые узоры некоторых тропических рыб, песни многочисленных птиц, обонятельные метки оленей, кроликов или собак, разнообразные ритуальные модели поведения вроде зигзагообразного «танца» колюшки служат заменителями борьбы, а следовательно, производными средствами установления и поддержания дистанции между соперниками [Vogue, 1999, p. 87-88]. Если Мессиян говорил о птицах как величайших музыкантах, то Лоренц утверждал, что даже когда пение птиц представляется нам райским, оно остаётся всего лишь инстинктивным коммуникативным сигналом на службе у половых и агрессивных влечений.

Помимо модного Лоренца, Делёз и Гваттари также активно ссылаются на полузабытого (в послевоенный период) эстонского немца Якоба фон Икскуля – также одного из основоположников этологии³. Делёз открыл этого автора ещё в 1970-м году: в своей книге о Спинозе

¹ Слово «manière» Я. Свирский перевёл как «средство», что я нахожу неверным.

² Прилагательно «pneumatique» Я. Свирский перевёл буквально как «пневматический», что у русскоязычного читателя рождает совершенно неуместную ассоциацию с оружием. На французском же языке его первичное значение – «надувной». По этой причине перевод последнего предложения цитаты изменён. См. оригинал [Deleuze et Guattari, 1980, p. 393].

³ В 1930-е годы Икскуль и Лоренц тесно сотрудничали. Лоренц был одним из авторов сборника, посвящённого 70-летию Икскуля [Lorenz, 1935], однако с течением времени Лоренц всё больше дистанцировался от взглядов старшего коллеги [Brentari, 2009].

A.S. Jakobidze-Gitman *"Inflatable territory" and "Baroque Bubble": The 17th-century Court Dances in the Theory of Deleuze/Guattari and Practice of Historically Informed Choreographs* философ цитирует тезис Иксюля из «Прогулки по жизненному миру животных и людей» [Uexküll, 2010, p. 57], согласно которому актуальным является не изучение животного как органического целого, связанного с внешней средой, а различные отношения между элементами, составляющими среду [Deleuze, 1988, p. 125]. Для проблематики «Тысячи плато» эта мысль стала ещё более актуальной.

Вместо того, чтобы редуцировать культурные практики к происхождению из животного мира, Иксюль описывал само поведение животных как культурную практику. Живые существа, по мнению Иксюля, это не механические объекты, регулируемые лишь причинно-следственными силами, а субъекты, населяющие смысловые миры. Вместо территории как участка земли, который можно расширить вследствие захватнического поведения или потерять в результате вражеского вторжения, Иксюль говорил об окружающей среде животного (труднопереводимое слово «Umwelt»), которое включает не то, что существует вокруг него, но лишь то, что имеет для него значение. Причём речь идёт далеко не только о высших млекопитающих, но даже о таких животных, как слепой клещ-паразит [Uexküll, 2010, p. 45-47].

Иксюль таким образом полемизирует с представлением о том, что мир знаков – это прерогатива человека и человеческой культуры. Мир животного в его концепции также полон знаков. Иксюль показал, как для животных меняется значение предметов, и как они реагирует на семиотические переозначивания. Например, когда мы бросаем камень в сторону нападающей на нас собаки, камень меняет своё значение, не меняя своих физических свойств: из объекта, по которому ходят, он становится метательным орудием [ibid, p. 140]. Ретроспективно научное направление Иксюля было названо био- или зоосемиотикой.

В «Анти-Эдипе» Делёз и Гваттари ссылаются на Иксюля как автора «восхитительной теории перекодировок» [Young, 2013, p. 307]. Философы отвергали бинарную семиотику сосюрковского толка, основанную на оппозиции означающего и означаемого, относящихся друг к другу по принципу (социальной) конвенции. Причину их недовольства точно резюмировал Гваттари ещё в своей ранней статье «К микрополитике желания»: ключевым для репрезентации является то, что «знак никогда не отсылает непосредственно к реальности» [Guattari, 1984, p. 92], и что вместо разнообразных связей, составляющих «реальность», она «разрезается» на «обозначаемую» реальность и «мир образов» [ibid, p. 92-93]. В теории же Иксюля постструктуралистам виделась сильная альтернатива традиционной теории знака. Особенно актуальным для них оказался постулат иксюлевской биосемиотики, по которому «животное, вещь, никогда не отделима от своих отношений с миром» [Deleuze, 1988, p. 125].

Примером такой альтернативной знаковости может служить то, что постструктуралисты называют ритурнелью. Как музыкальная категория ритурнель обозначает исполняемый на инструментах повторяющийся фрагмент танцевального характера, которым перемежалась драматическая монодия, а затем и ранняя оперная ария начала XVII века, поэтому исторически ритурнель, конечно, связана с музыкой барокко [Talbot, 2001]. Однако этот термин постструктуралисты заимствуют вовсе не из истории музыки, а из психоанализа Жака Лакана. Впрочем, если последний использовал его для обозначения стереотипов обедненного языка психотиков [Sauvagnargues, 2016, p. 129], то Делёз и Гваттари значительно расширяют его значение. Яркий пример ритурнели философы дают в самом начале посвящённой ей главы: «Охваченный страхом в темноте ребёнок напевает, чтобы успокоиться. ... [С]ама песня ... перескакивает от хаоса к началам порядка в хаосе...» [Делёз и Гваттари, 2010, с. 517]. У песни ребёнка нет фиксированного означаемого, это «какая-угодно песня», её значение полностью укоренено в сингулярном (неповторимом, данном здесь и сейчас) контексте, а ребёнка (субъекта) нельзя рассматривать отдельно от темноты (среды, Umwelt'a). Дерек МакКормак считает, что в «Тысяче плато» ритурнели «выхватывают и собирают вместе блоки пространства-времени из хаоса мира, создавая определенную выразительную последовательность через повторение практик, техник и привычек. Однако эти территории не обязательно размежеваны или очерчены: они могут быть аффективными

А.С. Якобидзе-Гитман *«Надувная территория» и «барочный пузырь»: придворные танцы XVII века в теории Делёза-Гваттари и практике хореографов-реставраторов* комплексами, «туманными, атмосферными», но тем не менее ощущаемыми, как интенсивность чувств в движении тел и через них» [McCormack, 2013, p. 7].

Территориальные танцы versus детерриториализующая музыка

Теперь мы лучше понимаем, что имели в виду Делёз и Гваттари, когда говорили, что, спасаясь от хаоса, нужно расчертить территорию, которую можно носить с собой. Речь идёт не просто о панцире черепахи или татуировках, но и динамичном способе наделять объекты в своей непосредственной близости значениями, способствующими выживанию. В своей основе это – семиотическая практика. Однако остаётся по-прежнему непонятным, какое к ней отношение могут иметь барочные танцы. Их упоминание в главе «О ритуальных» – единственное место в «Тысяче плато», где речь идёт о барокко. Попытка обращения за разъяснениями к поздней работе Жиля Делёза «Складка. Лейбниц и барокко» (1988) может лишь ещё больше запутать пытливого читателя, поскольку в этой книге проблемы семиотики и территориальности практически не рассматриваются. Куда больше тематически релевантного можно найти в труде Гваттари «Машинное бессознательное» (1978), написанном им прямо перед (а отчасти и одновременно с) «Тысячью плато», где автор говорит об «обобщённом бароккизме». По Гваттари, в эпоху барокко западная музыка стремится стать универсальной моделью, в основе которой лежат «семиотическое и машинное порабощение потоков желания» [Guattari, 2011, p. 40]. В музыкальном же барокко происходит «фиксация универсального синтаксиса, неотделимого от формирования “классической” музыки, которая призвана контролировать музыкальную практику (уроки, академии, меценатство, концерты и т.д.)» [ibid, p. 67]. По мнению философа, в музыке барокко происходит «детерриториализация музыкальной семиотики», которая проистекает из тех же абстрактных механизмов, что и те, что лежали в основе религиозного, философского и научного способа репрезентации мира [ibid, p. 67-68]. В барокко «конкретные стили музыки больше не были связаны с территориями», а «музыка, исполнявшаяся при дворах европейских королевских особ, навязывала свои законы, свои диапазоны, свои ритмы, свои гармонические полифонические конструкции, свои процессы сочинения, свои инструменты» [ibid, p. 109]. Это связано с тем, что культура барокко появилась на заре капитализма – образцовой «не-сигнифицирующей машины», основанной на не-знаковой семиотике [Guattari, 1984, p. 85]. Конечно, национально-этническое происхождение наиболее популярных танцев было очевидно и для людей XVII-XVIII вв.: «allemande» или «polonaise» означали по-французски буквально «немецкая» и «польская»; испанские корни сарабанды или шотландские корни жиги тоже не были секретом для образованного придворного общества. Но по Гваттари, не-сигнифицирующая машина капитализма использует семиотику сигнификации (в случае барочных танцев – этнокультурной маркированности сарабанды или жиги) только как «инструмент семиотической детерриториализации, позволяющий семиотическим потокам образовывать новые связи с наиболее детерриторизованными материальными потоками» [Campbell, 2019, p. 360-361]. Гваттари справедливо отмечает, что профессиональные придворные композиторы, писавшие эти танцы для абсолютистского общества, смотрели на их народные истоки «с некоторой “фольклористской” снисходительностью», а для слушателей национальные корни представляли лишь в «режиме экзотического соблазнения» [Guattari, 2011, p. 109].

Трудно не подивиться тому, что здесь, в «Машинном бессознательном», Гваттари даёт танцам барокко характеристику, диаметрально противоположную «Тысяче плато». Если в соавторстве с Делёзом он называет танцы барокко территориальными, то в единолично написанном тексте главной тенденцией барочной музыки Гваттари провозглашает отчуждение от территориальности.

Разрешить это противоречие поможет второй эпитет, которым в «Тысяче плато» характеризуются барочные танцы: не только «территориальные», но и «маньеристские». Примечательно, что менуэт, сарабанду, гавот и другие танцы XVII века совершенно не принято называть маньеристскими ни в одной из европейских традиций истории музыки. Источник Гваттари

A.S. Jakobidze-Gitman “*Inflatable territory*” and “*Baroque Bubble*”: *The 17th-century Court Dances in the Theory of Deleuze/Guattari and Practice of Historically Informed Choreographs* и Делёза здесь – не музыковедческая, а психиатрическая работа. Речь идёт об экспериментальном терапевтическом методе немецкого психиатра Вольфганга Бланкенбурга (1928–2002), который практиковал лечение шизофрении при помощи обучения групп пациентов историческим танцам. Впрочем, авторы «Тысячи плато» цитируют не статью самого Бланкенбурга, а французское издание немецкой книги Лео Навратила «Шизофрения и искусство», переводчица которого кратко пересказала Бланкенбурга в своём послесловии [Navratil, 1978]. Из-за того, что в тексте «Тысячи плато» не было прямой ссылки на Бланкенбурга, заимствование его идей Делёзом и Гваттари в течение десятилетий оставалось неосвящённым в исследовательской литературе.

Во Фрайбургской психиатрической клинике на отделении лечебной физкультуры Бланкенбург исследовал восприимчивость пациентов к танцам различных эпох и стилей. Среди прочего пациенты изучали германские танцы с мечами каролингской эпохи, хороводы позднего средневековья, различные танцы XX века. Несравненно более высокую степень терапевтического эффекта, однако, проявили танцы позднего ренессанса и раннего барокко.

Бланкенбург делает довольно курьезный вывод, что результаты его экспериментов должны побудить к переосмыслению отношений художественного *маньеризма* и шизофренической *манерности*. Бланкенбург признаёт, что в истории танца термин *маньеризм* не употребляется. Для психиатра особое значение имеет то, что эти танцы возникли в эпоху *маньеризма* и особенно активно развивались при дворе Филиппа II, этом «питомнике художественного *маньеризма*». Бланкенбург ссылается на таких искусствоведов, как, например, Макс Дворжак, которые изучали *маньеризм* в изобразительных искусствах, и ратует за то, чтобы в истории танца термин «*маньеризм*» проявил столь же полное право гражданства, которое он имеет в истории литературы и искусства [Blankenburg, 1969, p. 437]. Психиатр подчёркивает, что сарабанда, аллеманда, бурре, гавот и другие танцы барокко находятся в непосредственном отношении со всем придворным стилем XVII века, характеризуясь самой высокой степенью искусственности движений и жестов. Из них полностью изгнана какая бы то ни было непосредственность. Гипертрофированная ритуализированность «*маньеристских танцев*» проявляется в том, какую дистанцированную форму в этих танцах принимают контакты с противоположным полом. По Бланкенбургу, это их свойство способствует разгрузке личности: индивид выступает не как *личность*, а всего лишь как *персона*. Интимность объективируется и, что имеет огромное значение для больных шизофренией, теряет остроту и перестаёт быть фактором угрозы. В противоборстве интимности и дистанции неизменно доминирует последняя. Бланкенбург говорит о хорошо известном психиатрам феномене, что больные шизофренией часто применяют причудливую форму контакта с окружающими, которая порой напоминает церемониалы XVII века. По мысли Бланкенбурга, барочные танцы демонстрируют пациентам модель поведения, в которой вопреки ограниченной способности к контактам оказывается возможно общение на дистанции, не причиняющее болезненных переживаний [ibid, p. 341].

Заимствования Гваттари и Делёзом результатов исследования Бланкенбурга не оставляют сомнений в том, что под «территориальными танцами» они имели в виду в первую очередь именно искусство поз и движений. Музыка играла вторичную роль. Когда гавоты и бурре относятся собственно к танцу, они территориальные, а когда к музыке, они становятся детерриториализирующими.

Впрочем, Бланкенбург был профессионалом в психиатрии, а вовсе не в танцах и не в истории культуры. То, что Делёз и Гваттари с энтузиазмом откликнулись на его дилетантские реконструкции барочных танцев, совершенно не означает, что реконструкции профессиональных хореографов и историков танца могут столь же успешно проиллюстрировать теоретические построения постструктуралистов.

Танец как представление

Теперь настала пора задаться вопросом: имеет ли этологическое понятие территории, применяемое Делёзом и Гваттари к барочным танцам, а также обострённое чувство дистанции,

А.С. Якобидзе-Гитман «Надувная территория» и «барочный пузырь»: придворные танцы XVII века в теории Делёза-Гваттари и практике хореографов-реставраторов



Рис. 1.

Кадр из документального фильма «Baroque Dance Unmasked: Workshop to Performance» (1997, реж. К. Туроци, производство Dancetime Publications, США), 48 min, док.

выявленное Бланкенбургом в их освоении пациентами психиатрической клиники, какое-либо отношение к художественно-практической деятельности по их реконструкции? Для ответа читателю предлагается небольшой экскурс в работу танцевальной труппы «The New York Baroque Dance Company», существующей с 1977 года по сей день. За годы своего существования труппа подготовила постановки десятков опер и балетов эпохи барокко. Основное направление её деятельности – изучение исторической теории танца для создания современной барочной хореографической практики (рис. 1).

Когда исследователи пытаются выделить универсальные черты эстетики барокко, общие разным видам искусства, указывают прежде всего на повышенную семиотичность, на то, что каждое движение, каждый жест несут определённое значение и семантическую нагрузку⁴. Эмблематика указывается многими искусствоведами как общее свойство театра, живописи, архитектуры, литературы, риторики и музыки XVII – первой половины XVIII веков (см. напр. [Морозов, Софронова, 1979]).

Повышенная семиотичность искусства барокко, установленная искусствоведами, является исходным пунктом и для реставраторской работы Туроци. Она настаивает на систематическом изучении источников не только по балетам эпохи барокко, но и по другим видам искусства [Туросу, 2001, р. 94]. Чтобы правильно почувствовать эту эстетику, необходимо осознать, что каждый жест, каждое телодвижение несли символические значения. «Например, любой жест, направленный вверх, часто относится к небесам, благословению или счастью. Любой жест, направленный вниз, имеет отношение к матери-земле, или к Аиду, или к дьяволу, или к чувству потери» [ibid, р. 88]. Барочное искусство танца возникло в «культуре, которая верила, что в каждом искусстве есть наука, а в каждой науке – искусство» [Туросу, 2013, р. 157].

По мнению Туроци, художественная интуиция подключается к работе только после того, как танцовщики и хореограф освоили весь лексикон, весь словарь культурных визуальных символов эпохи, для чего необходимо изучение не только танца, но и риторики и декламации XVII–XVIII веков. Лишь после полного овладения этим лексиконом может начинаться какая-то работа по наитию. «Знание этого жестового лексикона, основанного на искусстве декламации, дает хореографу

⁴ «Соотнесение различных языковых пластов нацеливает на осознание и подчёркивание знаковости, искусство барокко отличается подчеркнутой семиотичностью, – пишет Марина Лобанова. – Многие теоретические учения представляют собой словари, устанавливающие взаимнооднозначные соответствия между означающими и означаемым (теория аффектов, музыкальная риторика, эмблематика), отождествляются некоторые грамматические, логические, риторические и музыкальные схемы...» [Лобанова, 1990, с. 97].

A.S. Jakobidze-Gitman *"Inflatable territory" and "Baroque Bubble": The 17th-century Court Dances in the Theory of Deleuze/Guattari and Practice of Historically Informed Choreographs* способность мыслить в различных схемах, а не просто полагаться на вдохновение момента. Это дает нам другой стандарт, другую форму, другую структуру для изучения, которая лежит в основе западной мысли». Туроци подчёркивает, что хочет *использовать* па как слова и как инструменты, но она против того, чтоб их *изобретать* [Туроци, 2001, р. 96].

Как практик барочного танца Туроци полностью солидарна с его теоретиками и историками. Автор фундаментального исследования «Танец как текст: идеологии барочного тела» Марк Франко отмечает, что «на заре театрального танца во Франции хореография часто уподоблялась письменному тексту и, более того, была сконструирована таким образом, чтобы напоминать его» [Franko, 2016, р. 15]. Франко указывает на то, что первые теоретики танца XVI–XVII веков опирались на трактат Квинтилиана «Об образовании оратора». Во-первых, они развивали его мысль о том, что выразительные жесты – это полноценный язык наравне с языком словесным. Во-вторых, они разработали понятие хореографической фигуры по прямой аналогии с квинтилиановой риторической фигурой. «Зрителей призывали расшифровывать или, в некотором смысле, прочитывать хореографические узоры» [ibid, р. 16].

На самой заре эпохи барокко Туано Арбо опубликовал трактат «Орхесография» (1589), в котором впервые обнародовал разработанную им систему танцевальной нотации. А в период её зенита, в 1661 г. Людовик XIV основал Королевскую академию танца и поручил ей разработать более совершенную систему танцевальной нотации, которая была опубликована Раулем-Оже Фёйе в его книге «Хореография» в 1700 году.

Приведённые свидетельства как будто бы подталкивают к выводу, что танцевальная эстетика барокко – мир тотальной текстуализации. Все её знаковые единицы основаны на чисто конвенциональной связи означающих с означаемыми и не имеют ничего общего с «не-знаковой» (био)семиотикой. Для философско-семиотического осмысления барочного танца несравненно более подходящим, чем Делёз-Гваттари, представляется Мишель Фуко «археологического периода», противопоставляющий следующие друг за другом исторические эпохи, а не смешивающий животных с детьми и кочевых варваров – с парижскими студентами.

Танец как переживание

Однако невозможно сделать убедительную хореографическую реконструкцию, лишь воспроизводя жесты, описанные (или изображённые) в исторических трактатах. Как добиться того, чтобы пластика танцовщиков передавала стиль и мироощущение эпохи? Ведь подавляющее большинство артистов имеют за плечами школу классического балета. В одних лишь книгах не найти достаточно указаний, как развивать телесное чувство стиля и отучиться от непроизвольного применения тех балетных навыков, которые идут вразрез с эстетикой барокко. Возникает потребность разработки специальных *современных* методов психофизической подготовки исторически информированного артиста-исполнителя. Здесь напрашивается сравнение со столь типичной в период расцвета «аутентизма» ситуацией, когда, например, классически обученный пианист брался за освоение клавесина. Как бы внимательно он ни читал трактаты (например, Франсуа Куперена), его прикосновение к клавесину оставалось чисто фортепианным, пока он не находил особые моторно-двигательные ноу-хау, которые невозможно сформулировать на бумаге.

Для Кэтрин Туроци ключевой особенностью танцевального стиля барокко является обострённое чувство личной дистанции, которое зачастую даётся современным танцовщикам нелегко. Для его воспитания в труппе «The New York Baroque Dance Company» практикуется обязательное изучение фехтования. Туроци подчёркивает, что в XVII–XVIII веках уроки фехтования и уроки танца давались в одних и тех же школах; нередко были и случаи, когда фехтование и танец преподавались одним и тем же мастером. Фехтование также стало объектом тотальной текстуализации: в XVIII веке была разработана система графического обозначения движений фехтовальщика, которая представляла собой эквивалент хореографической нотации Фёйе [Туроци, 2013, р. 161].



Рис. 2.

Кадр из документального фильма «Baroque Dance Unmasked: Workshop to Performance» (1997, реж. К. Туроци, производство Dancetime Publications, США), 48 min, док.

Именно обязательность изучения фехтования для танцоров отличает Нью-Йоркскую труппу от других реконструкторов барочной сцены. Даже танцовщицы в обязательном порядке изучают фехтование, хотя на сцене им и не приходится выступать с рапирами. Туроци считает фехтование лучшим методом ощутить личное пространство и развить необходимую для мироощущения барокко чувствительность к дистанции при межличностных контактах, особенно полезный для артистов, воспитанных на классическом балете (рис. 2).

«Как только вы вступаете в бой на рапирах, вы покидаете ваше личное пространство и проникаете в личное пространство противника, – комментирует Туроци. – Фехтовальщик очень хорошо осознает свою кинесферу (пространство, которое занимает его тело при вытянутых конечностях) и кинесферу противника, и он также понимает, что значит проникнуть в кинесферу при атаке рапирой. И противник в бою, и партнер в танце разделяют ... острое кинестетическое осознание физического пространства; каждый чувствует движения и эмоциональные импульсы своего партнера» [Туроци, 2013, р. 161]. В документальном фильме о нью-йоркской труппе «Baroque Dance Unmasked» тренер по историческому фехтованию Рамон Мартинез рассказывает о боевом круге, очерчиваемом рапирой. При вступлении в бой возникают сразу три круга: 1) мой личный круг, 2) круг моего противника, 3) боевой круг, включающий оба первых. Работа с рапирой позволяет быстрее и острее почувствовать контакт личных «сфер».

Образ тела в его собственной сферической вселенной является частью европейской культуры и неотъемлемой частью представления танцовщика о движущемся теле в пространстве, утверждает Туроци [Туроци, 2015, р. 162]. Например, Гилберт Остин, автор книги «Хирономия» (1806), изначально предназначенной для ораторов и актёров, видит сценическое тело как центр воображаемой экспрессивной сферы [ibid, р. 163]. Свою задачу Туроци видит в том, чтобы артисты почувствовали, что «остаются внутри своих индивидуальных сфер, когда они перемещаются в пространстве» [ibid, р. 162]. Чтобы оставаться в рамках стиля барокко, выразительные жесты «совершаются внутри индивидуальных сфер» артистов и, как это рекомендует Остин, «выполняются пропорционально размеру их собственного тела» [ibid].

Многолетние эксперименты нью-йоркской труппы по освоению воображаемой сферы привели к рождению особого понятия – «барочного пузыря» («baroque bubble»). Это мысленное представление помогает артисту ощутить на телесном уровне, чем барочный танец принципиально

A.S. Jakobidze-Gitman *"Inflatable territory" and "Baroque Bubble": The 17th-century Court Dances in the Theory of Deleuze/Guattari and Practice of Historically Informed Choreographs* отличается как от классического, так и от современного балета. Артисты «The New York Baroque Dance Company» рассказывают, что именно образ воображаемого пузыря вокруг тела подсказывает им необходимые моторно-пластические ощущения: танцовщик приучается избегать того, чтобы «пузырь лопнул» вследствие стилистически некорректных движений.

В эстетике барокко прямые руки и жесты, любая жесткость в суставах считались уродливыми. К существованию внутри «пузыря» относится и правило, принятое как в фехтовании, так и в танце: локти и колени поддерживаются в гибком, согнутом положении. Суставы постоянно спружинены и готовы к атаке. «Подобно тому, как мыльный пузырь лопается, если его потрогать, так и барочный пузырь танцора исчезает, если конечности полностью вытянуты в фиксированном положении» [Туросу, 2013, р. 163].

Трудно не увидеть в «барочном пузыре», описываемом нью-йоркскими артистами в упомянутом документальном фильме, как «личный мир, который вы всегда носите с собой», прямую аналогию «переносной надувной территории» Делёза-Гваттари («un territoire transportable et pneumatique»). То, что французские философы представляли эту территорию в форме круга, явствует из второго абзаца главы «О ритурах»: «...свой дом заранее не дан – прежде надо нарисовать круг, очерчивающий такой сомнительный и хрупкий центр, надо организовать ограниченное пространство» [Делёз и Гваттари, 2010, с. 517].

Кроме того, высказывания Туроси и её коллег об ощущениях, возникающих при встрече двух «барочных пузырей», как будто перефразируют музыкальную метафорику, применяемую постструктуралистами при описании контактов в животном мире: «Два животных одного и того же пола и вида противостоят друг другу; ритм одного "растёт", когда оно приближается к своей территории или к центру этой территории, ритм другого сокращается, когда оно удаляется от своей территории, и между такими двумя территориями, на их границе, устанавливается осциллирующая константа – активный ритм, подчиненный ритм, свидетельствующий ритм...» [там же, с. 533].

А теперь вспомним, что гипертрофированное ощущение личной дистанции, которого артисты нью-йоркской труппы добиваются долгими месяцами тренировок и репетиций, является совершенно естественным и даже комфортным для пациентов отделения шизофрении. Сходство практики «The New York Baroque Dance Company» с психотерапией Бланкенбурга обнаруживается, впрочем, ещё в одном аспекте. Большое значение для освоения барочного танцевального стиля имеет танец с маской. Словно перефразируя слова немецкого психиатра о том, что в барочном танце индивид актуализируется не как личность, а как персона, Кэтрин Туроси считает, что маска обезличивает исполнителя: она позволяет ему отбросить собственную личность, вообразить мифологического персонажа вроде Венеры или Дианы и перенести его в свое тело. Здесь профессиональному танцовщику зачастую даётся с большим трудом ощущение, совершенно естественное для шизофреника: «маска не ограничивает, а освобождает самовыражение» [Туросу, 2001, р. 102].

Почему же описания особенностей межличностных контактов из животного мира, с одной стороны, и отделения клинической шизофрении, с другой, оказываются столь релевантными для постижения мироощущения барокко?

Научная область, которая может предложить ответ на этот вопрос, – социальная история. «Придворное общество» Норберта Элиаса (1969), исследующее жизнь дворянства при королевском дворе Франции, до сих пор признаётся многими учёными за эталон для изучения придворной культуры Нового времени. Элиас показывает, как придворные – и даже сам король – были запутаны в паутине этикета и церемониала: «если человек растёт в обществе, в котором обладание титулом оценивается выше, чем заработанное богатство, и в котором принадлежность к королевскому двору ... занимает исключительно высокое место в шкале социальных ценностей, трудно не соотносить свои личные цели с этими социальными ценностями и нормами и не участвовать в конкуренции за такие возможности». Изучение физических движений, связанных с благородным

А.С. Якобидзе-Гитман «Надувная территория» и «барочный пузырь»: придворные танцы XVII века в теории Делёза-Гваттари и практике хореографов-реставраторов поведением (к коим, безусловно, относились танец и фехтование), было одним из способов «включиться в соревнование» [Elias, 2006, p. 82]. Опираясь на Элиаса, Марк Франко замечает, что «физическая театральность танца, очевидно, была неотъемлемой частью стремления дворянина к престижу, а также его стратегии выживания» [Franko, 2016, p. 2].

По мысли музыковеда Кейт ван Орден, также развивающей положения Элиаса, контроль над естественными телесными импульсами овладел умами французов после гражданских и религиозных войн XVI века до такой степени, что стал считаться показателем моральной чистоты. Основным критерием благородного поведения в придворном обществе XVII века признавалось соблюдение меры и пропорции (категории, восходящие к пифагореизму), а также самообладание и равновесие (как телесное, так и душевное). Для восхождения по социальной лестнице огромным спросом пользовались упражнения, развивающие эти качества, среди которых на первом месте были занятия музыкой и танцами [Orden, 2002, p. 17].

Приведённые высказывания позволяют сделать вывод, что барочные танцы возникли в атмосфере стремительно возрастающей соревновательности, с одной стороны, и непрерывно совершенствующихся изысканных манер, с другой. Символической квинтэссенцией этой культуры можно считать французское фехтовальное приветствие, при котором дворянин при помощи рапиры символически чертил в воздухе сферу. Мы видим весьма двусмысленный синтез дружелюбия и угрозы, куртуазный ритуал, в котором Конрад Лоренц без труда бы выявил латентные элементы животной агрессии, жестокой борьбы за территорию, принявшие социально приемлемые формы. Кроме того, для постижения истинного смысла фехтовального приветствия хорошо подходит инструментарий биосемиотики: ведь означаемое здесь не задано конвенционально раз и навсегда, а определяются сложными отношениями между элементами среды (Umwelt'a).

То, что подобная амбивалентность была присуща и придворным танцам, косвенно засвидетельствовано в «Преамбуле о создании Королевской академии танца» в Париже в 1670 году, которая, в частности, гласит: «Король приравнивает значение танца к военному делу. В военное время дворяне служат армии короля, а в мирное время – его балету» (цит. по [Турocu, 2013, p. 160]). Эти слова побуждают к заключению, что сам король Людовик XIV видел в балете элементы латентной агрессии.

Теперь становится понятным, что в пассаже Делёза и Гваттари речь идёт не о сюитах Баха и не о раннем балете, а о придворном обществе XVII века, где танцевальные навыки были частью более комплексных социальных навыков: определить, к кому и как подойти, как принять или отвергнуть приглашение, как найти подходящий момент для совершения различных действий (или воздержаться от них). Навыки исполнения барочных танцев – это навыки ориентации и выживания в среде, полной опасностей.

ИСТОЧНИКИ

1. Аристотель. Политика // Аристотель. Сочинения: В 4 т. Т. 4. – Москва: Мысль, 1983. – С. 376-644.
2. Делёз Ж., Гваттари Ф. Тысяча плато: Капитализм и шизофрения / Пер. с франц. и послесл. Я.И. Свирского; науч. ред. В.Ю. Кузнецов. – Екатеринбург: У-Фактория; Москва: Астрель, 2010.
3. Blankenburg W. Tanz in der Therapie Schizophrener // Psychotherapy and Psychosomatics Psychotherapy and Psychosomatics. 1969. Т.17, №5/6. – С. 336-342.
4. Deleuze G., Guattari F. Capitalisme Et Schizophrénie: Mille Plateaux. – Paris: Les Éditions De Minuit, 1980.
5. Guattari F. Towards a Micro-Politics of Desire // Guattari F. Molecular Revolution: Psychiatry and Politics / Trans. Rosemary Sheed. – London: Penguin Books, 1984.
6. Guattari F. The Machinic Unconscious: Essays in Schizoanalysis [1978] / Translated by Taylor Adkins. – Los Angeles: MIT-Press, 2011.
7. Navratil L. Schizophrenie et art / Trans. E. Sznycer. -- Paris: Ed. Complexe, 1978.
8. Turocy C. Interview // Roseman J. L. Dance masters: interviews with legends of dance. – London: Routledge, 2001. – С. 86-109.
9. Turocy C. La Cosmografia del Minor Mondo: Recovering Dance Theory to Create Today's Baroque Practice // Dance on Its Own Terms: Histories and methodologies / Eds. Melanie Bales, Karen Eliot. – Oxford: Oxford university press, 2013. – С. 157-175.
10. Uexküll J.v. A Foray into the Worlds of Animals and Humans with A Theory of Meaning 2010 / Translated by Joseph D. O'Neil. – University of Minnesota Press, 2010.

A.S. Jakobidze-Gitman "Inflatable territory" and "Baroque Bubble": The 17th-century Court Dances in the Theory of Deleuze/Guattari and Practice of Historically Informed Choreographs

ЛИТЕРАТУРА

1. Лобанова М. Музыкальный Стиль и Жанр. История и Современность. – Москва: «Советский композитор», 1990.
2. Морозов А.А., Софронова Л.А. Эмблематика и её место в искусстве барокко // Славянское барокко: Историко-культурные проблемы эпохи / Редколлегия: А.И. Рогов, А.В. Липатов, Л.А. Софронова. – Москва: Наука, 1979. – С. 13-38.
3. Brentari C. Konrad Lorenz's epistemological criticism towards Jakob von Uexküll // *Sign Systems Studies*. 2009, т. 37, №3/4. – P. 637-659.
4. Bogue R. Art and Territory // *A Deleuzian Century?* / Eds. Ian Buchanan. – Durham: Duke University Press, 1999. – P. 85-103.
5. Campbell I. Deleuze and Guattari's Semiorhythmology: A Sketch for a Rhythmic Theory of Signs // *La Deleuziana*. 2019, № 10, special Issue "Rhythm, Chaos, And Nonpulsed Man." – S. 351-370.
6. Elias N. *The Court Society*. – Dublin: University College Dublin Press, 2006.
7. Franko M. *Dance As Text: Ideologies of the Baroque Body*. – Oxford: Oxford University Press 2015.
8. Lorenz K. *Der Kumpan in der Umwelt des Vogels: der Artgenosse als auslösendes Moment sozialer Verhaltensweisen. Jakob von Uexküll zum 70. Geburtstag gewidmet*. – Berlin: Verlag der Deutschen Ornithologen-Gesellschaft, 1935.
9. McCormack D.P. *Refrains for Moving Bodies*. – Durham and London: Duke University Press, 2013.
10. Orden K.v. *Descartes on Musical Training and the Body* // *Music, Sensation, and Sensuality* / Ed. Linda Phyllis Austern. – London etc.: Routledge, 2002. – P. 17-34.
11. Sauvagnargues A. *Artmachines: Deleuze, Guattari, Simondon* / Trans. Suzanne Verderber, Eugene W. Holland. Intr. Gregory Flaxman. – Edinburgh: Edinburgh University Press, 2016.
12. Schechner R. *Performance Studies, An Introduction*. – London: Routledge, 2006.
13. Talbot M. *Ritornello* // Grove Music Online. Retrieved 16 Feb. 2023. URL: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000023526>.
14. Young E.B. *The Deleuze and Guattari Dictionary*. – Bloomsbury Academic, 2013.

SOURCES

1. Aristotle "Politika." Aristotle. *Sochinenija V 4 t.* T. 4. Moscow, Mysl', 1983. P. 376-644. (in Russ.)
2. Blankenburg W. "Tanz in der Therapie Schizophrener." *Psychotherapy and Psychosomatics*, 1969, Vol. 17, No 5/6. S. 336-342.
3. Deleuze G., Guattari F. *Tysjacha plato: Kapitalizm i shizofrenija* [A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia]. Per. s franc. i poslesl. Y.I. Svirskogo; nauch. red. V.Yu. Kuznecov. Ekaterinburg, U-Faktorija; Moscow, Astrel', 2010. (in Russ.)
4. Deleuze G., Guattari F. *Capitalisme Et Schizophrénie: Mille Plateaux*. Paris, Les Éditions De Minuit, 1980
5. Guattari F. "Towards a Micro-Politics of Desire." Guattari F. *Molecular Revolution: Psychiatry and Politics*. Trans. Rosemary Sheed. London, Penguin Books, 1984.
6. Guattari F. *The Machinic Unconscious: Essays in Schizoanalysis* [1978]. Translated by Taylor Adkins. Los Angeles, MIT-Press, 2011.
7. Navratil L. *Schizophrenie et art*. Trans. E. Sznycer. Paris, Ed. Complexe, 1978.
8. Turocy C. "Interview." Roseman J. L. *Dance masters: interviews with legends of dance*. London, Routledge, 2001. P. 86-109.
9. Turocy C. "La Cosmografia del Minor Mondo: Recovering Dance Theory to Create Today's Baroque Practice." *Dance on Its Own Terms: Histories and methodologies*. Ed. Melanie Bales & Karen Eliot. Oxford, Oxford university press, 2013. P. 157-175.
10. Uexküll J.v. *A Foray into the Worlds of Animals and Humans with A Theory of Meaning*. Translated by Joseph D. O'Neil. University of Minnesota Press, 2010.

REFERENCES

1. Brentari C. "Konrad Lorenz's epistemological criticism towards Jakob von Uexküll." *Sign Systems Studies*, 2009, Vol. 37, No 3/4. P. 637-659.
2. Bogue R. "Art and Territory." *A Deleuzian Century?* Ed. Ian Buchanan. Durham, Duke University Press, 1999. P. 85-103.
3. Campbell I. "Deleuze and Guattari's Semiorhythmology: A Sketch for a Rhythmic Theory of Signs." *La Deleuziana*, 2019, No. 10, Special Issue "Rhythm, Chaos, And Nonpulsed Man." P. 351-370.
4. Elias N. *The Court Society*. Dublin, University College Dublin Press, 2006.
5. Franko M. *Dance As Text: Ideologies of the Baroque Body*. Oxford, Oxford University Press 2015.
6. Lorenz K. *Der Kumpan in der Umwelt des Vogels: der Artgenosse als auslösendes Moment sozialer Verhaltensweisen. Jakob von Uexküll zum 70. Geburtstag gewidmet*. Berlin, Verlag der Deutschen Ornithologen-Gesellschaft, 1935.
7. Lobanova M. *Muzykal'nyj Stil' i Zhanr. Istorija i Sovremennost'* [The Music Style and Genre. History and Present Day]. Moscow, "Sovetskij kompozitor", 1990. (in Russ.)
8. McCormack, D.P. *Refrains for Moving Bodies*. Durham and London, Duke University Press, 2013.
9. Morozov A.A., Sofronova L.A. "Emblematika i ejo mesto v iskusstve barokko" [The emblematic and its place in the baroque art]. *Slavjanskoe barokko: Istoriko-kul'turnye problemy epohi* [Slavic baroque: historical and cultural problems of the era]. Redkollegija: A.I. Rogov, A.V. Lipatov, L.A. Sofronova. Moscow, Nauka, 1979. S. 13-38. (in Russ.)
10. Orden K.v., "Descartes on Musical Training and the Body." *Music, Sensation, and Sensuality*, ed. Linda Phyllis Austern. London etc., Routledge, 2002. P. 17-34.
11. Sauvagnargues A. *Artmachines: Deleuze, Guattari, Simondon*. Trans. Suzanne Verderber with Eugene W. Holland. Intr. Gregory Flaxman. Edinburgh, Edinburgh University Press, 2016.
12. Schechner R. *Performance Studies, An Introduction*. London, Routledge, 2006.

А.С. Якобидзе-Гитман *«Надувная территория» и «барочный пузырь»: придворные танцы XVII века в теории Делёза-Гваттари и практике хореографов-реставраторов*

13. Talbot M. "Ritornello." *Grove Music Online*. Retrieved 16 Feb. 2023, from <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000023526>.
14. Young E. B. *The Deleuze and Guattari Dictionary*. Bloomsbury Academic, 2013.

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

Рис. 1. Кадр из документального фильма «Baroque Dance Unmasked: Workshop to Performance» (1997, реж. К. Туроти, производство Dancetime Publications, США), 48 min, док.

Рис. 2. Кадр из документального фильма «Baroque Dance Unmasked: Workshop to Performance» (1997, реж. К. Туроти, производство Dancetime Publications, США), 48 min, док.