

О НЕКОТОРЫХ ОСОБЕННОСТЯХ ИСПОЛЬЗОВАНИЯ МУЗЫКИ В СОВРЕМЕННОМ ПЛАСТИЧЕСКОМ ТЕАТРЕ

Интерес к движению и пластике человеческого тела никогда не ослабевал. Но с наступлением XX века жажда обновления значительно интенсифицировала стремление ко всему экспериментальному, приводя порой к открытиям целых направлений, как это случилось со свободным танцем Айседоры Дункан. Авангардные поиски XX века порождают все новые и новые формы. Сегодня, говоря о пластическом театре, мы имеем дело уже не просто с *балетом*, а «новым балетом», не с *хореографией*, а «современной хореографией», не с *танцем*, а «танцем-модерн».

Одна из главных характерных для России особенностей использования музыки в современном пластическом театре имеет чисто внешний признак – в создании спектакля не принимает участие *композитор*. Мы имеем в виду роль композитора именно как создателя *оригинальной* музыки к *оригинальной* постановке. Европейская и американская пластические традиции также пользуются методом цитирования уже созданных музыкальных произведений, но подходят к нему совсем с иных позиций, нежели в России. Воспроизведение цитируемого отрывка или целого музыкального произведения в европейском театре, как правило, не теряет авторской семантики, сохраняет относительную цельность формы и музыкальной драматургии. Русский подход существенно отличается тем, что сознательно отказывается и от первоначальных смыслов, заложенных в цитируемом произведении и от формы, в которой эти смыслы существовали. Очевидно, причина такого различия в подходах кроется в разности культурных традиций и в определении места творца, в нашем случае – композитора, в современной культуре разных народов.

Один из многочисленных примеров европейского подхода в использовании музыкальных «цитат» в виде фонограммы – спектакль М. Бежара «Дом священника», посвященный рок-звезде Ф. Меркьюри и танцовщице Х. Донна, где используются записи уникального вокального искусства певца наряду с музыкой В. А. Моцарта. Следует

отметить одну принципиальную особенность использования музыки в этом спектакле: все композиции приводятся без каких либо купюр, в том виде, в каком их создал автор. Бежар соединяет разностилевою музыку методом коллажа, т. е. в конфликтном столкновении без каких либо музыкальных переходов или «связок». Такой метод как нельзя лучше отвечает замыслу режиссера – дивертисмент «воспоминаний» о тех, кто ушел из жизни молодым, по словам самого Бежара.

Использование готовой музыки в отечественном пластическом театре строится на иных принципах. Отказавшись от идеи оригинальной музыки в своем спектакле, режиссер пластического театра тут же сталкивается с новой проблемой: готовой музыки, отвечающей замыслу спектакля от начала до конца, скорее всего, не найти, если только спектакль не задуман в виде инсценировки конкретного музыкального произведения как в случае с бежаровским «Домом Священника». Танцор же без музыки долго на сцене оставаться не может. Решать эту проблему приходится единственным способом – подбором нескольких музыкальных отрывков, отвечающих задачам драматургии спектакля. С этого момента и начинается то, что мы называем «особенностями» использования музыки в пластическом театре.

Для хореографических постановок подбирается музыка, отвечающая, прежде всего, задачам чисто практического свойства, а именно: необходим определенный ритм, и это – чуть ли не главный критерий отбора для хореографа. В образно-стилевом отношении предпочитается музыка с минимальной драматургической разработкой и динамически однородная. В противном случае, она задаст «тон» движению. В зависимости от художественно-технических задач режиссером осуществляется отбор необходимых отрывков. Как правило, музыка оказывается разностилевой. С одной стороны, возможно, это диктуется внутренней потребностью полистилистического мышления, характерного для искусства постмодернизма XX века, с другой – стремлением к постоянному обновле-

нию слухового восприятия в ходе развертывания пластического действия. Третьей причиной выступает, на наш взгляд, намеренная ритмизация музыкальных эпизодов, создающая структуру вновь «собранного» материала, подобно структуре барочной сюиты.

Надо заметить, что при таком, в технологическом смысле, музыкальном решении роль композитора часто отводится звукорежиссеру, который и занимается «спиванием» отдельных музыкальных отрывков, их монтажом. Техника монтажа ставит перед звукорежиссером целый ряд технических задач (стыковка тональностей и подготовленность модуляций, учитывание совпадений аранжировок, совпадений акустической обработки звука, единство темпов, звуковой насыщенности и пр.) от решения которых зависит цельность и органичность музыкального ряда. Иногда художественные задачи требуют не монтажа, а коллажа, отличающегося от первого намеренным противопоставлением разнохарактерных музыкальных отрывков. Но в данном контексте, когда речь идет все же не о создании оригинальной музыки, а всего лишь о компиляции звуковых отрезков фонограммы, сам феномен монтажности музыкального ряда связан с *разрушением* подлинников, нарушением композиторской логики развития музыкальных образов, ослаблению или полному нивелированию семантической стороны использованной музыки с целью пересоздания новой формы и нового образа. Ярким примером такого подхода к музыкальному решению спектакля могут служить пластические драмы Г. Мацкявичуса «Преодоление», «Звезда и смерть Хоакина Мурьетты», отчасти – «Снежное Шоу» В. Полунина.

С известной натяжкой можно было бы провести параллель между вышеописанными способами соединения музыкальных «цитат» (точнее, все же это называть компиляцией) и методами композиторской техники, выделенными А. Кудряшовым в отдельную категорию как полистилистика диффузная и коллажная. «Полистилистика коллажная, – пишет А. Кудряшов, – резкое противопоставление разных стилей, зачастую представленных прямыми цитатами...» и далее: «полистилистика диффузная – плавный переход от одного стиля к другому, либо их синтетическое фактурно-гармоническое сплетение...» [2, 381].

Однако, если в композиторской практике применение полистилистики всегда приводит к созданию самоценного музыкального произведения, то

в случае с театром преобразование материала в новое музыкальное произведение не происходит, впрочем и задача такая и не ставится. Зато рождается новый, внемузыкальный феномен. Формируется новое отношение к музыкальному материалу: вместо дифференцированной партитуры сложных связей внутри музыкальной ткани, тональной и тембровой игры, полифонических и полиритмических изысков звукового письма, в музыкальных отрывках, лишенных своей семантической и структурной природы, слышится лишь *моноритм* или *монотембр*, т. е. то утилизированное качество, признак, по которому данный отрывок был отобран.

Так, две формы одной и той же музыки в виде звуковой волны в музыкальном редакторе Sound Forge и традиционная нотная запись – могут дать подтверждение сказанному выше.



Звуковая волна «моногонна» и дает представление лишь об одной стороне состояния музыки – плотности звучания. Именно с этим графическим образом работают звукорежиссеры при монтаже фонограмм. Нотная запись, наоборот, содержит все детали фразировки, дает представление о много-

сложности музыкального материала, о взаимодействии элементов во всех подробностях. Нотная запись уникальна и представляет собой собственно графическое изображение конечного продукта творчества. Фонограмма же утилитарна, она становится материалом для создания новых музыкальных конструкций.

Надо заметить, что именно с появлением фонограммы как заменителя реального исполнителя началось меняться отношение и к самой музыке. Стандартная схема, обеспечивающая существование, жизнь музыкальному произведению *композитор – исполнитель – слушатель* видоизменяется. Иницирует процесс, по-прежнему, композитор – создатель музыкальной композиции. Исполнитель (в случае звукозаписи произведения) заменяется на фонограмму, теряя статус уникальности своей роли, и «выбывает» из схемы. Фонограмма, позволяющая тиражировать музыку, девальвирует ее ценность как неповторимого явления. Фонограмма поглощает первые два элемента схемы – композитора и исполнителя и приводит к новой: *фонограмма – слушатель*. В обновленной схеме, в случае с «пересозданием» или, точнее, «пересборкой» музыки для театральных нужд, вновь появляется создатель композиции, но уже как второй, исполнительный элемент, и схема теперь выглядит так: *фонограмма – композитор/звукорежиссер – слушатель/зритель*. Эта новая триада демонстрирует уже измененное отношение к предмету разговора – музыкальному произведению, которое становится материалом для «пересоздания» музыкальной формы.

Итак, вторая характерная особенность использования музыки в современном пластическом театре – *разрушение первоначального содержания* музыки. Западный театр решает эту проблему, не прибегая к компиляции музыкальных отрывков. В театрах современного танца Европы утвердился метод, при котором актер на сцене существует совершенно независимо от звучащей музыки. Мало того, практикуется спонтанность включения-выключения фонограммы, а так же неожиданность самой музыкальной пьесы: это может оказаться другой музыкой. Подобные эксперименты обусловлены стремлением разрушить стереотипы восприятия танцевального искусства, привлечь все внимание зрителя к движению и только движению. Такой метод свидетельствует и о поиске новых форм взаимодействия с музыкой (не на уровне синтеза «му-

зыка – движение», но придерживаясь иной концепции взаимодействия, концепции, характерной для представления типа *performance* – спонтанного совпадения алгоритмов двух потоков информации, эффект воздействия которого направлен на зрителя) и вплоть до отказа от всякого взаимодействия.

Российский путь освобождения от влияния музыкальных смыслов, как было уже сказано, – монтаж нового звукового материала на основе использования готовых музыкальных произведений, или путь компиляции. И если музыку, создававшуюся композиторами специально к балетам и пантомимам можно слушать вне спектакля, что говорит о ее самоценном качестве, о ее принадлежности к произведению искусства, то в собранной методом подбора и «монтирования» музыкальных отрывков фонограмме к спектаклю факта произведения искусства не наблюдается. Можно лишь констатировать, что музыке отводится все больше утилитарная, обслуживающая роль.

По сути, в современном пластическом театре, особенно танцевальном, отмечается отход от музыки как таковой, если иметь в виду качества, которые делают музыку музыкой. Это, прежде всего, интонационная природа, временное становление, мелос и т. п.

Разрушение формы и логики развертывания музыкальной мысли, о котором речь шла выше, ведет к изменению эстетических предпочтений в области самого звука. Все чаще используются шумы, физиологические звуки и звукоподражания. Примером могут служить как отечественные спектакли молодежных театров, таких, как «Мимикрия», «Театр птиц», «Гротеск», так и спектакли западных коллективов современной хореографии, как, например, постановки режиссера-хореографа Мари Шуинар. Спектакль «Хорал» начинается тем, что девушка, сидящая под фонарем, вдруг начинает «выть» на этот фонарь как на луну. Это своего рода «манифест» всего спектакля. Шуинар изобрела целую собственную азбуку танца, включающую набор поз и движений, пантомимических приемов и хореографических элементов, соединенных с возможностями человеческого голоса, звуковых эффектов. В спектакле режиссера Филиппа Жанги «Край Земли», показанном на Чеховском театральном фестивале в 2007 году, звуковой ряд строился на фонограмме из бытовых звуков: шуршащей и рвущейся бумаги, телефонных гудков, щелканья рычага телефонной трубки, шелеста целлофана и т. п.

Избавление танцевального спектакля от тотального музыкального сопровождения с начала до самого конца – это избавление от «программности», так или иначе навязываемой хореографу музыкальной драматургией. По большей части такая традиция существовала в танцевальном искусстве, которое без музыки трудно представить. Разрушение же цельности музыкальной мысли, целостности музыкального произведения – это разрушение *интромазыкальной* семантики, феномена самой музыки. «Музыка состоит из множества знаков, – пишет Ю. Кудряшов, определяя понятие интромазыкальной семантики, – которые означают ее же самобытную идею, и каждое произведение ее... есть и **вос**произведение (выделено автором. – Н. Б.) ее собственного языка, включающего в себя исторически устоявшиеся нормы гармонии и лада, стиля и жанра, типов композиции и инструментальных составов, тембровых сочетаний, законов контрапункта и т. д.» [2, 27].

В театре пантомимы этой остроты проблемы взаимодействия с музыкой нет, потому что нет и никогда не было тотальной зависимости визуально-двигательного ряда от музыкального, разве что в балетной или танцевальной пантомиме, входящей в состав балета. М. Марсо оставил нам блестящие образцы использования «программности» музыки в драматических целях. Говоря о «программности», мы имеем в виду «знаковость» музыкальных произведений, устойчивую традицию восприятия и считывания смыслов известных произведений. В пантомиме М. Марсо «Юность. Зрелость. Старость. Смерть» музыка Моцарта звучит всего в двух местах – в самом начале, когда движение *еще* не началось, и в конце, когда движение *уже* застыло навсегда. Марсо использует стиль Моцарта как знак с закрепленной семантической нагрузкой в культуре, знак вечной молодости творения, многократно усиливая содержательность пантомимы за счет содержания самой музыки.

Итак, третью особенность использования музыки в современном пластическом театре мы бы определили как «пересборку» музыки. Такой технологический подход продиктован, с одной стороны, вышеперечисленными целями оформления спектакля, с другой – влиянием нового *клипового* мышления, характерного для последней четверти XX века. Применение компьютерных технологий в музыкальном творчестве, появление специальных музыкальных программ для создания музыки (при-

чем, как профессионального уровня, так и для любителей DJ-технологий) открыли новые горизонты в области музыкального монтажа, породили необычайное разнообразие искусственно созданных тембров. Это, в свою очередь, повлияло на зарождение и развитие новой звуковой эстетики, ориентированной на синтетическое звучание и ознаменовавшей собой постепенный отход от натуральных музыкальных тембров реальных инструментов. Одновременно с такой переориентацией на «ненатуральное», «искусственно созданное» в музыке подобная тенденция отмечается и в движении. В пантомиме используется прием «вращения» в основной язык искусства стилизованного жеста элементов языка танца, а именно – ритмизация пантомимических движений, фрагментирования мелодики пантомимического движения, что дает возможность для развития синтеза искусств. П. Карп заметил, что «танец и пантомима различаются между собой лишь мерой повторяемости составляющих их мотивов, мерой внутренней кратности» [1, 124].

Роботизация (мультитехника) – в последнее время все чаще становится одним из ведущих выразительных средств в пантомиме. Иногда на этой технике построены целые номера. Примером использования мультитехники в пантомиме может послужить пластическое решение образа Генерала из «Страстей Пьерровых» Л. Лешуковой. Люди, привыкшие жить по образцу, шаблону, исполнять чужую волю во многом похожи на роботов, однажды кем-то запущенных, на марионеток, которые живы не сами по себе, но посредством получаемых импульсов от ниточек, при помощи которых ими управляет незримый Кукловод. Такова концепция примененной мультитехники в этой пантомиме. Тема робото-человека диктует поиск движущего решения на стыке двух искусств – пантомимы, воспевающей человеческое, живое и танца-ритма, доведенной до абсурда ритмизации движений, походящих скорее на машину, нежели на человека.

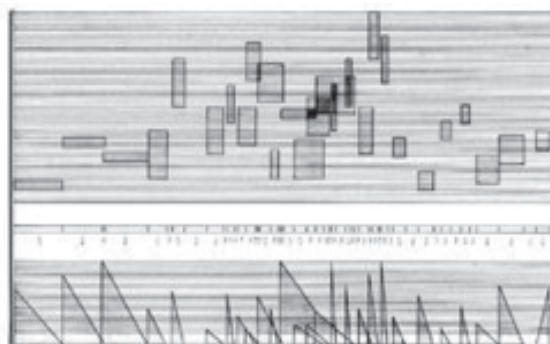
Компьютерные технологии вызвали к жизни новое понятие – звуковой *паттерн*. Английское слово *pattern* означает «образец, модель, шаблон». Теперь вся музыкальная композиция стала мыслиться как набор определенных звуковых паттернов, шаблонов в различных их комбинациях.

Принципиально иной подход к созданию музыкального произведения привел к десакрализации

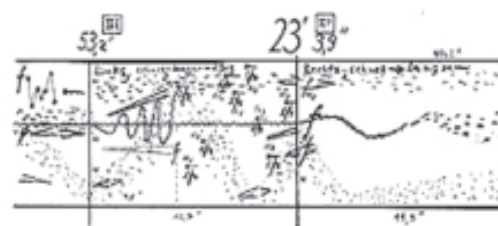
процесса сочинения музыки и глобально повлиял на отношение к музыкальной продукции в целом. Теперь любой человек, более или менее разбирающийся в компьютерной азбуке, может, в принципе, «собрать» музыкальное произведение из заготовок – «музыкальных паттернов».

В связи с этим нельзя не упомянуть еще об одном феномене из сферы компьютерных музыкальных технологий – возникшей в середине прошлого века в Европе науке под названием *акусматика*. А. Смирнов, руководитель Термен-Центра при Московской консерватории, так пишет о возникновении этого термина в электроакустической музыке: «Термин „акусматика“ (musique acousmatique (фр.) или acousmatica (англ.)), фактически, является синонимом термина „электроакустическая музыка“. Введение этого термина – попытка решения проблемы идентичности жанра. Следуя академической практике современной классической музыки, в словосочетании „электроакустическая музыка“ делается попытка описать сущность явления. Но в отличие от сериализма, микротональности, алеаторики и т. п., этот термин не касается собственно техник композиции, материала или других музыкальных и, поэтому, более адекватных понятий. По мнению некоторых исследователей теперь, более пятидесяти лет спустя после возникновения, эту музыку вновь следует называть „конкретная музыка“... Это название образовано из термина „acousma“, использовавшегося по отношению к ученикам Пифагора, имевшим обыкновение слушать речи Учителя через занавес, скрывавший его визуальное присутствие» [4].

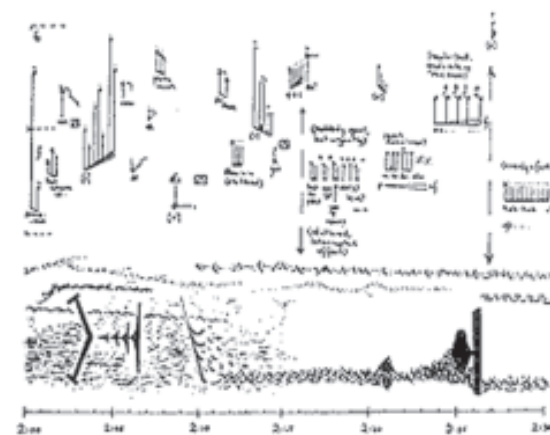
Надо заметить, что акусматическая музыка имеет некоторые фундаментальные отличия от других форм акустической музыки. Они кроются в материале, из которого подобная музыка создается и в нотации акусматических произведений. Материалом в акусматике является «пересозданный» звук. Один из путей этого процесса состоит в расщеплении звуковой волны до уровня шума, до мельчайшей единицы, звукового «микрона» (своего рода, нанотехнология в искусстве создания звука). На слух такая ничтожно малая часть волны не воспринимается. На основе полученного материала в музыкальной программе типа Sound Forge создается собственно новый sound, из которого будут изготовлены паттерны для будущего произведения. Для наглядности приведем примеры записи таких произведений.



К. Штокхаузен. *Studie II* (фрагмент)



К. Штокхаузен. *Kontakte I* (фрагмент)



Барри Труакс

Как отмечал Ю. Холопов, «знак должен отражать смысл... Именно знак – разумеется, верный – функционирует как посредник между нематериальным, метафизическим мышлением и осязаемым реальным его звуковым и музыкально-логическим выражением... При верной знаковой системе знак

не дублирует ноты, а фиксирует *смысловое* значение гармонического элемента, то есть функцию... „Смысл“ и „мышление“ – слова недаром близкие. Именно через функциональную нотацию оказывается возможным контакт с музыкальным мышлением» [5, 87–91]. Вышеописанная технология создания звукового произведения нас заинтересовала постольку, поскольку все чаще режиссеры обращаются к шумовой партитуре, направления, представителем которого выступает акустатика. Шумы и внемузыкальные звуки сообщают новый импульс движению, несут заряд неизведанных эмоций. Отсутствие в шумовой партитуре главного элемента музыки – музыкальной интонации – компенсируется усилением доступных сторон формализации: динамикой звука, ритмизацией, звуковой плотностью, сигнальностью, звуковыми аллюзиями изобразительности и т. д. Звуковой ряд, фактически подпадает под классификацию жанров, сформулированную Е. Назайкинским. «В какой мере, – пишет он, – можно вообще считать сигнальностью и изобразительностью собственно жанровыми?.. Инструментальная сигнальность, звуковые сигналы –

одна из интереснейших форм становления музыкальной материи. Адресованные слуху сигналы, как правило, связываются мощными звуковыми источниками, способными действовать на больших расстояниях» [3, 191–192].

Широкое использование шумов, звукоподражаний, сигнальных и изобразительных рядов в пластическом спектакле можно назвать четвертой особенностью его музыкально-звукового оформления. Она вытекает из трех причин, названных выше, повлекших за собой изменение отношения к музыке и фактически послуживших началу формирования новой музыкальной эстетики в пластическом театре.

Все перечисленные особенности взаимодействия пластического театра с музыкой лежат в русле общего хода развития науки, компьютерных технологий и музыкальной культуры постмодернизма. Они суть отражение общеэстетических проблем в искусстве и проявляются с особой остротой в современном пластическом театре, идущим по пути обновления языка и форм искусства, по пути обретения новых смыслов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Карп П. О балете. М., 1967.
2. Кудряшов А. Теория музыкального содержания. СПб., 2006.
3. Назайкинский Е. Стиль и жанр в музыке. М., 2003.
4. Смирнов А. Библиотека термен-Центра Московской Государственной консерватории им П.И. Чайковского: [Электронный ресурс] // <http://www.theremin.ru>
5. Холопов Ю. К проблеме гармонической нотации // ARS NOTANDI. Нотация в меняющемся мире: Материалы науч. конф. М., 1997.