

МУЗЫКА В МИРЕ ИСКУССТВ

MUSIC IN THE WORLD OF ARTS



Е. В. КИСЕЕВА

Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

ЭТАПЫ СТАНОВЛЕНИЯ И РАЗВИТИЯ ТАНЦА ПОСТМОДЕРН ВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЕ XX – НАЧАЛЕ XXI ВЕКОВ



В соответствии с общей периодизацией художественной культуры постмодернизма, становление и развитие танца постмодерн охватывает три фазы. Предпосылки для возникновения этого феномена относятся к концу 1930-х – началу 1950-х годов (США); первая фаза развития наступает в 1960-е годы. Именно тогда, под влиянием авангардных тенденций, кристаллизуются его основные свойства: рождается новый хореографический язык, определяются способы взаимодействия между автором, исполнителем, зрителем, формируется среда бытования, вырабатываются принципы сопряжения музыки и танца. Следующий этап, датированный 1970–1980-ми годами, связан с распространением танца постмодерн в европейских странах. С конца 1970-х хореографы обращаются к социальным проблемам. Спектакли П. Бауш, Л. Ньюсона, Д. Гуда, Б. Т. Джонса становятся художественными манифестами радикальных социальных движений. Третья стадия развития наступает в конце 1990-х, когда увлечение новой хореографией приобретает глобальный размах, танец внедряется в различные пласты современной массовой культуры и, благодаря многогранному претворению компьютерных технологий, стремительно эволюционирует в виртуальном пространстве.

Отчет истории танца постмодерн принято вести с 6 июля 1962 года – даты первых постановок в Церкви Джадсона, впоследствии вошедших в историю под названием «Концерт № 1»¹. Между тем, важную роль в формировании художественных принципов танца постмодерн сыграли два предыдущих десятилетия. Можно утверждать, что зачинателями нового движения в музыкально-хореографическом театре явились Дж. Кейдж и М. Каннингем, тогда как эстетика, композиционные приемы, музыкальный и хореографический язык и многое

другое зародились в недрах американской музыкальной и танцевальной культуры конца 1930-х – начала 1950-х годов и были связаны с художественными идеями авангарда.

Указанный период был ознаменован увлечением Кейджа ударной музыкой, лишенной определённой звуковысотности; это впоследствии привело его к новой композиционной технике, основанной на временных пропорциях. Необходимо отметить, что на протяжении всего предвоенного десятилетия в американской музыкальной культуре наблюдался устойчивый интерес к музыке для ударных, чему способствовали, с одной стороны, творческие опыты школ танца модерн, тяготевших к использованию соответствующего ансамблевого репертуара, с другой, – художественные искания Э. Вареза и Дж. Антейла, завершившиеся сочинением «Ионизации» и «Механического балета».

Примечательно, что первые эксперименты Кейджа по созданию музыки без звуковысотности, как и его интерес к ударным инструментам, были связаны с работой в классе современного танца Школы искусств Корниш (Cornish School of the Arts) в Сиэтле. Именно тогда Кейдж и познакомился с Каннингом. Зародившееся в ту пору творческое сотрудничество начинающего хореографа и уже знаменитого композитора впоследствии не прерывалось на протяжении полувека. В период с 1944 по 1966 годы Кейдж был музыкальным руководителем труппы Каннингема, для которой создавались знаменитые работы «Root of an Unfocus», «Spontaneous Earth», «Daughters of the Lonesome Isle», «Mysterious Adventure», «Variations V», «Higgins Intermedia». Далее, в 1970–1990-е, появились композиции к постановкам «Second Hand», «Changing Steps», «Beach Birds», «How to Pass, Kick, Full and Run» и многие другие (всего около 50 партитур). Согласно свидетельству Дж. Клости, Кейдж

в разные периоды сотрудничества с труппой Каннингема исполнял обязанности составителя программ, агента, водителя, импресарио, продюсера, повара, пианиста-аккомпаниатора, духовного учителя (см.: [4, с. 179]).

Возвращаясь к технике временных пропорций, фиксируемых посредством числовых формул, отметим, что разработка соответствующей идеи обуславливалась прикладной задачей – танцевальная практика предполагала сочинение музыки на готовый хореографический текст, по мнению Кейджа, лишенный какой-либо организации. Принципы эти были впервые практически реализованы композитором в секстете для ударных «First Construction (In Metal)» (1939). Увлечённость «музыкой машин», культивируемой авангардистами первой трети XX века, также нашла продолжение в музыке Кейджа (отчасти – Т. Райли и М. Фелдмана) для танцевальных постановок. Снискавший себе скандальную славу «Механический балет», с его «назойливыми» повторениями (длительностью до двух с половиной минут) единственной фразы, возможно, предвосхитил позднейшую технику репетитивности, весьма распространённую в хореографических постановках 1960-х годов. Показателен также инструментальный состав данной партитуры, включающий 4 партии пианол, 3 ксилофона, 4 больших барабана, тамтам, электрические звонки, 3 пропеллера, сирену. Подобные составы (с использованием электрических приборов и шумов) затем неоднократно встречались в проектах Кейджа – Каннингема, начиная с цикла «Variations». Парадоксальный сплав модернизма и архаики, найденный Э. Варезом в «Ионизации» (необычный подход композитора к «актуализации» мифотворческих мотивов производил огромное впечатление на современников), был впоследствии ярко претворён в постановках М. Монка на собственную музыку².

Обозревая процесс развития танца постмодерн, следует упомянуть ещё одно важное событие. В конце 1960-х Кейдж стал «первооткрывателем» музыки неизвестного тогда композитора К. Нанкарроу, сочиняемой для весьма своеобразного инструмента – механического фортепиано. И вновь исторические нити связали это «открытие» с танцевальными постановками Каннингема, ориентируясь на замыслы которого, Дж. Кейдж аранжировал Шесть этюдов Нанкарроу для механического фортепиано.

В 1940 году Кейдж по заказу танцовщицы С. Форт сочинил «Вакханалию» («Vaschanale») – произведение, ставшее рубежным не только для самого композитора, но и для мировой музыкальной культуры в целом. История созда-

ния пьесы была связана с авангардным открытием Кейджа – изобретением подготовленного фортепиано. В распоряжении авторов танца было небольшое помещение. Невозможность разместить в указанном сценическом пространстве привычный ударный ансамбль вынуждала композитора ограничиться лишь одним роялем. Это побудило Кейджа изменить звучание инструмента таким образом, чтобы оно максимально приближалось к ударному оркестру. Подчёркивая значимость танцевальной музыки для художественного процесса, отметим, что последующие пьесы для подготовленного фортепиано («Root of an Unfocus», «Mysterious Adventure»), написанные Кейджем по заказу хореографов, явились предвестниками репетитивной и сонорно-модальной техник минималистов.

К 1951 году относится ещё одно эпохальное открытие, принадлежащее Кейджу, – речь идёт о методе случайных действий и создании первого алеаторического сочинения (оно приобрело известность под названием «Music of Changes») с помощью подбрасывания монет и гадания по древнекитайской «Книге Перемен». Позднее композитор, в содружестве с Каннингемом, создал «хореографическую алеаторику», используя принцип случайности в построении танцевальной композиции. Приведем фрагмент из воспоминаний хореографа о совместном процессе работы с Кейджем над произведениями начала 1950-х годов: «Мы отталкивались от идеи, что общее между музыкой и танцем – время. Музыка и танец разворачиваются в одном и том же временном промежутке, но они не обязаны его одинаково структурировать. Поначалу мы гораздо жёстче относились к структуре. Пьесы были короче, ритмическая структура – определённое. <...> Постепенно мы пришли к тому, что почти ничего не нужно было говорить: это был скорее процесс, чем фиксированный объект. С практической стороны в этом было огромное преимущество, потому что больше не было нужды в пианисте для репетиций!» (цит. по: [3, с. 434]). «Соло без названия» («Untitled Solo», 1953) стало одним из первых сочинений, где М. Каннингем применил метод случайных действий.

В начале 1950-х годов утверждался и характерный для танца постмодерн рассогласованный принцип соединения музыки и хореографии. В подобных проектах хореографическая и музыкальная композиции основывались на временной структуре, заполняемой авторами независимо друг от друга. Исполнители не должны были знакомиться с предполагаемой музыкой к постановке вплоть до премьеры спектакля;

его дальнейшие показы сопровождались изменениями в партитуре. Наконец, в 1952 году в колледже Блэк-Маунтин состоялся первый хэппенинг Дж. Кейджа, М. Каннингема, Д. Тюдора, Ч. Олсона, Р. Раушенберга «Untitled Event». Декларируемое авторами отрицание основных канонов искусства (традиционного деления на исполнителей и публику, сцену и зал, жизнь и искусство) было взято на вооружение хореографами поколения 1960-х.

Таким образом, творческий тандем Каннингема и Кейджа способствовал формированию новой эстетики и языка музыкально-хореографических постановок. В основу нового видения танца полагалась идея эмансипации движения (жеста) и его особого восприятия во времени и пространстве, выдвинутая Каннингемом. Сотрудничая с Кейджем – убеждённым идеологом экспериментальной музыки, находясь под сильным влиянием философии последнего, Каннингем в своих новаторских постановках 1950-х годов стремился пропагандировать танец, который ничего не выражает и не изображает. Специфика творческого метода предопределялась методом случайных действий. Углублённое изучение процесса движения, сопровождаемое своеобразным дроблением этого процесса на «атомы», приводило к пониманию автономности любой двигательной фазы, свободной от системных связей и чуждой психологизма. Указанное отрицание «целостного движения», разлагаемого на первоэлементы, доводимого до автономии «чистого листа», воплотилось в постановках «Rainforest» (автор музыки – Д. Тюдор), «CRWDSPCR», «Variations V», «Place», «Interscape» (Дж. Кейдж), «In Memoriam Nicola Tesla» (П. Оливерос) и многих других.

Преодолевая физиологические границы, танцоры учились перемещать центр тяжести собственного тела в различные его части, порознь совершать ими независимые движения. В постановках М. Каннингема жест как первоэлемент был связан с системой пространственно-временных координат, близких архаическому дорефлективному сознанию. Вслед за знаменитым хореографом, модель континуального времени разрабатывали И. Райнер, Т. Браун, С. Пэкстон, М. Монк, Л. Чайлдс. Время понималось ими как поток, объективно длящийся процесс, обладающий динамикой движения и статикой бесконечности, спектакль представлялся континуальным процессом в его чистом виде, с характерным доминированием внеавторского и внеличного начала. Указанный подход к танцу как метасистеме, функционирующей благодаря заложенному в ней алгоритму,

без вмешательства хореографа, тяготеющей к преодолению авторского «я», нашёл воплощение в характеризующих исканиях 1960-х – начала 1970-х годов.

Основой складывавшегося нового танца являлся процесс экспериментирования с движением и телесной выразительностью. Тело танцовщика воспринималось как некий датчик, отзывавшийся на хаотичные импульсы многочисленных внешних и внутренних реальностей. Язык тела был призван обнаружить проблемы, вытесненные в подсознание; процесс их осознания и разрешения исходил от движения, направляемого через рефлекторную мышечную память к той или иной ситуации. Смены эмоциональных состояний предопределялись формальной непредсказуемой логикой движения, конструируемого в процессе спектакля.

Новый музыкально-хореографический театр, пребывавший, подобно литературе, философии, живописи и дизайну, в контексте формирующейся посткультуры, синтезировал техники, жанры, формы прошлого и настоящего, вбирал в себя стилевые качества визуальных и пластических искусств. Кристаллизация художественного постмодерна происходила в кризисной ситуации глобальных перемен 1960-х годов. Радикальные новации, исчерпав свои ресурсы, оказывались неактуальными, что приводило к разрушению традиционных коммуникационных взаимодействий между искусством и реципиентом.

В условиях новой парадигмы традиционные для музыкально-хореографического искусства категории «искусство», «автор», «опус» смешиваются и приобретают не свойственные им качества. Объектом искусства теперь выступает не результат (законченный опус), а наглядно явленный процесс его достижения. Выход искусства в реальность осуществляется при помощи открытого текста, искусством становятся реально проживаемые события самой жизни. Композитор и хореограф создают замысел, концепт, ситуацию, тем самым снимая вопрос авторства развёртываемого текста. В условиях ситуации постмодерна меняются эстетические свойства произведения, принципы построения композиции, жанровая специфика и многое другое.

Важным фактором, влияющим на процесс обновления хореографического искусства, является пересмотр традиционных функциональных отношений внутри стабильно существовавшей до этого триады «автор–исполнитель–реципиент». Как упоминалось выше, автор может выступать в роли организатора события в целом, не только «проектируя» текст произведения, ситуацию исполнения, но и «режиссируя» про-

цесс созерцания-слушания, указывая соответствующий модус восприятия и даже поведения аудитории.

В новой ситуации утрачивается прежняя незыблемость содержания опуса. Текст произведения и его смысловая направленность, заложенная автором, могут претерпевать значительные изменения. Возникает необходимость нового толкования самого понятия «исполнение», традиционно связанного с раскрытием содержания произведения в соответствии с авторским замыслом. Первостепенное значение в творческом исполнительском процессе теперь приобретает реализация радикально новой идеи – концепта, часто противоположного устоявшемуся пониманию произведения. В эпоху постмодернизма художественное произведение трактуется как некая «конструкция» – фактически совокупность исходных элементов, из которых формируется бесконечное число вариантов исполнительского прочтения. Художественная «разборка» сочинения и его последующая «сборка» в новом контексте – деконструкция – составляют основу творческого акта исполнителя. В свою очередь, реципиент (зритель-слушатель) становится участником происходящего, частью концепта. Музыкально-хореографический спектакль перемещается в область арт-практики, становясь акцией, эпатажным актом, где исполнительский акцент может быть перенесён с результата деятельности на соответствующий процесс. Традиционные формы преподнесения сценического танца вытесняются перформансом и хэппенингом.

В танце постмодерн реализовалась идея деконструкции пространства – интерполяции, связанной с включением случайных элементов, разрушающих смысл, привнесением дополнительных значений, созданием немотивированных образов. В танце постмодерн нашли своеобразное преломление характерные черты художественного постмодерна (в частности, театрального и кинематографического): иронизм, двойная интерпретация, цитатный принцип, коллаж видеоряда, музыкального и литературного текстов, игровых и анимационных приёмов, особая роль титров, заставок, авторского комментирования, звуковых эффектов и контрастного музыкального сопровождения, посторонних звуков, отстранённого режиссёрского взгляда.

Необходимо отметить и то, что период становления танца постмодерн (1960-е годы) совпал со временем расцвета перформанса, выдвинувшегося в число влиятельнейших форм искусства. Танцевальные перформансы рождались в атмосфере американского экспериментального

искусства. В частности, художниками и музыкантами знаменитой группы «Fluxus» создавались квазиалгоритмические работы, в основе которых лежали преддетерминированные модели и инструкции, подразумевавшие ключевую роль публики как неотъемлемую часть перформанса. Последний, будучи характерной формой искусства 1960-х в танце постмодерн, стал ярким выражением новых тенденций художественной культуры. В работах М. Каннингема, Э. Халприн, Т. Браун, Л. Чайлдс, С. Пэкстона, И. Райнер и Т. Тарп хореография не только вырвалась из оков классического балета, но и освободилась от идеологической заданности, присущей постановочным решениям танца модерн.

В 1970–1980-е годы, благодаря распространению танца постмодерн за пределами США, формировались многочисленные национальные хореографические школы. О впечатляющем размахе этой деятельности можно судить, опираясь на статистические сведения, запечатлевшие указанную картину в мировом масштабе. В фундаментальном исследовании, осуществлённом группой авторов из Оксфордского университета – «Международной энциклопедии танца», – предпринята попытка воссоздать процесс формирования и развития танцевальных театров на протяжении второй половины XX века [5, р. 189–203]. Назовём лишь некоторые имена и даты, связанные с упомянутым процессом.

Так, под влиянием идей американских хореографов во Франции 1970-х годов возникло движение «Новый французский танец» (*La Nouvelle Danse Française*); его основателями явились К. Карлсон, Д. Багуэ (*Dominique Bagouet*), Д. Ларю (*Daniel Larrieu*), Ж. К. Жаллотта (*Jean-Claude Gallotta*), К. Сапорта (*Karine Saporta*), М. Марен (*Maguy Marin*). Центрами танца постмодерн стали «Театр тишины» (*Theatre du Silence*, 1972) Ж. Гарнье (*Jacques Garnier*) и Б. Лефевр (*Brigitte Lefèvre*), экспериментальная группа в «Гранд-Опера» (1974), Академия современного танца и Национальный хореографический центр Франции «Рубе-Норд» (*Centre chorégraphique national Roubaix-Nord*) под руководством К. Карлсон, Национальный центр современного танца (*Le Centre National de Danse Contemporaine*, 1977), основанный Э. Николайсом (*Alwin Nikolais*). В Германии 1970-е ознаменовались рождением знаменитых танцевальных групп Г. Бонера «*Tanztheater*» (1972) и П. Бауш «*Tanztheater Wuppertal*» (хореограф руководила театром с 1973 года), давших жизнь новому немецкому музыкально-хореографическому театру³. Среди аналогичных групп Великобритании следует отметить «*London Contemporary*

Dance Theatre» (1969) Н. Морриса, танцевальные компании «The Place», «Strider» (1972) Р. Олстона. В Нидерландах к началу 1980-х годов существовало более тридцати подобных компаний; наибольшую известность среди них приобрели «Foundation Contemporary Dance», «Movement Company», «Work Center Dance», и т. д.

Следующая фаза развития танца постмодерн совпала с периодом распространения второй волны феминизма в странах Западной Европы. Идеологи феминизма С. де Бовуар, Ю. Кристева, Б. Эттингер, уходя от политических амбиций, уделяли особое внимание теориям тела и борьбе с сексизмом. Для творчества хореографов П. Бауш, Р. Шопино, С. Линке, как и для многих феминистских работ, были характерны темы, связанные с непониманием внутреннего мира личности в условиях враждебного или равнодушного общества, с острыми проблемами взаимоотношений в семье, с отчуждённостью современной женщины. Отношения мужчин и женщин в соответствующих спектаклях трактовались как отношения преступника и жертвы, покупателя и продавца. Провокационный спектакль «Семь смертных грехов» П. Бауш стал хореографическим манифестом феминизма. В большинстве сочинений П. Бауш воплощалась концепция «живого спектакля», танца как образа жизни.

1970–1980-е годы отмечены вниманием хореографов к новой концепции мужественности, получившей развитие в европейской и американской культуре последней трети XX века. Возрастание интереса, проявляемого культурой в целом и хореографическим искусством в частности к мужскому телу, наблюдалось ещё с начала минувшего столетия, во второй же половине века приобрело декларативный характер. Творчество В. Нижинского, М. Бежара, Р. Нуреева, Х. Донна способствовало доминированию нового понимания мужественности в сценическом танце и утверждению идеи мужского солирования даже в таком консервативном искусстве, как классический балет. В спектаклях М. Бежара («Саломея», «Симфония для одного мужчины», «Наш Фауст», «Болеро», «Весна священная») ведущие роли исполнялись танцовщиками, женские партии заменялись, а в некоторых случаях – противопоставлялись мужским. В постановках *postmodern dance* М. Морриса, Б. Т. Джонса приобретала значительную остроту тема взаимоотношений между мужчинами.

В целом, можно говорить об устойчивом интересе хореографов постмодерна к проблеме телесности. В творческих исканиях данного периода обнаруживалась устремлённость от сложных хореографических форм классиче-

ского балета, пластически воплощавших классический дуализм тела и души, тела и духа, к специфическим структурам современного танца, исследующим телесность современного человека. Иными словами, наметилось движение от тела, понимаемого функционально, в качестве инструмента для создания идеального художественного образа, к телу как субстанции, как самодостаточному источнику значений и смыслов.

На рубеже XX–XXI веков в танце постмодерн приобретает особую актуальность новая форма представления – цифровой перформанс. Его возникновение было обусловлено влиянием цифровых технологий. Новые технологии не только качественно преобразовали спектакль, но и определили необходимость его переосмысления в системе музыкально-хореографического искусства. Использование цифровых компьютерных технологий в танце постмодерн повлекло за собой изменения в основополагающих свойствах музыкальной хореографии: самой природе танца как материального, физического объекта; его художественной специфике; атрибутах оригинальности конкретного произведения; психологических особенностях восприятия.

Соприкосновение со смежными сферами академической и массовой культуры, с актуальными практиками визуального искусства (кино, видеоарт, инсталляция), с жизненными реалиями способствует кардинальному изменению стиливого и жанрового облика музыкально-театральных постановок. Новаторство хореографов, композиторов, сценографов оказывается порой столь радикальным, что ключевые для искусства категории – авторство, традиционно понимаемое как акт творения, художественный образ, время, пространство – вновь подвергаются переосмыслению.

Включение в перформанс прямых трансляций и видеозаписей содействует и переосмыслению его существования во времени. Под влиянием видеоарта и кинематографа в цифровых танцевальных перформансах утверждается особое отношение ко времени, характеризующееся отказом от линейности и абсолютности. Использование компьютерных программ *Life Forms* и *Character Studio*, систем распознавания движения *Isadora* и *EyeCon* делает возможной активизацию в реальном времени звуковых и мультимедийных эффектов.

В цифровых постановках танца постмодерн трансформируется понимание пространства. С помощью медиа и различных звуковых искажений авторы цифровых перформансов стремятся создать уникальное по гибкости худо-

жественное пространство. Его существованию, теоретически не имеющему границ, расширению способствует внедрение в постановки самых разнообразных элементов виртуальной реальности. Экраны с видеопроекциями, сетевые технологии, системы камер наружного наблюдения позволяют преодолеть расстояния, разделяющие перформеров, тем самым размыкая пространство в упомянутых цифровых постановках.

Благодаря гибридизации искусства и технологий в подобных проектах рождаются новые техногенные образы, через освоение компьютерных технологий танец постмодерн приходит к новому пониманию художественности. Музыка включается в сверхсложный контекст танцевального действия, создавая дополнительную игру смыслами. В произведения вводятся фигуры «не-смысла», неясности, многозначности, формируя сжатый, многослойный образ. Поиски современных художников направлены на схватывание уровня субъективного опыта, предшествующего объективации. Авторы избегают создания предметов искусства, конструируя вместо этого экспериментальную среду и перцептуальные ситуации. Музыкальные тексты могут представлять собой компилятивные композиции, в которых смысловая направленность первоначальных авторских образов меняется исходя из контекста.

Цифровой перформанс представляет собой аудиовизуальный (мультимедийный) проект, который функционирует как коммерческое искусство, нацеленное на массовую аудиторию («групповое сознание»). Такое позиционирование определяет важнейшие музыкальные свойства данного проекта. Создатели спектакля ориентируются на уровень развития вкуса и ожидания потребителей. При этом искусства, составляющие единое целое, теряют свои имманентные свойства, что в большей степени касается музыки, поскольку в соответствующей композиции «акцентирован» визуальный ряд, а звук понимается как компонент общего действия, включаемый в структуру текста функционально.

Одной из важнейших тенденций, сопутствующих построению музыкальной композиции в цифровом перформансе, становится звуковое проектирование и экспериментирование. Специфика последнего может зависеть от художественной концепции проекта, жанра, особенностей сценария, технического оснащения. Благодаря поиску новых способов усиления выразительности визуального ряда актуализируется принцип конструирования, моделирования звука, связанный с созданием новых

(часто синтезируемых) звучаний, шумов, звуковых эффектов. Речь идёт, в частности, о голосах природы, индустриальных, бытовых звуках с огромным разнообразием фактур, акустического колорита, с богатой ритмикой.

Приведём некоторые яркие примеры использования звукошумовых эффектов. Так, эффект тишины в проектах Б. Т. Джонса и композиторов Д. Б. Румэна, А. Моран, К. Ланкастера становится важнейшим композиционным средством, применяемым в наиболее выразительных, психологически насыщенных сценах. Для достижения эффекта «внезапной тишины» в аудиовизуальную партитуру спектакля «Chapel» после динамичного, акустически насыщенного раздела вводится эпизод, на протяжении которого все звуки окружающего пространства исчезают. В это время зритель видит замедленные кадры страдания героя.

Эффект тишины может создаваться при помощи еле слышного дыхания персонажа, звукового изображения стучащего сердца, как в постановке «Blue Lady» К. Карлсон на музыку Р. Обри. Не менее выразительным оказывается и совмещение человеческого голоса с музыкальным рядом. Здесь спектр звуковых эффектов может быть бесконечно широким – от шёпота и декламации до создания необычных синтезированных тембров, имитирующих неземные звучания. Партитуру «Le Recours Aux Forêts» пронизывает выразительная речевая декламация, изменения её градаций отражают развитие внутреннего мира персонажа, темп и метроритмическая структура становятся важными элементами, организующими композицию.

Цифровые технологии позволили музыкально-хореографическому театру обрести новую виртуальную реальность электронного типа, тем самым обусловив формирование особой ситуации, требующей переосмысления художественно-эстетических свойств, познания, восприятия подобных проектов. В спектаклях 1990–2000-х годов складывается особый тип взаимодействия сценической реальности с виртуальным миром. Понятие виртуальной реальности применяется для обозначения специфической среды, особого пространственно-временного континуума, создаваемого с помощью компьютерной графики и полностью реализуемого в психике субъекта, который определённым образом связан с компьютером и погружён в эту среду, активно действует в ней [2]. Виртуальные игры с использованием танцевальных движений, танцтеатры и танцклубы ориентированы на свободное моделирование жизни, самоорганизующейся в сложной нелинейной системе «человек – компьютер – сетевой пространственно-временной континуум».

Проблема создания виртуальной реальности на сцене далеко не нова для хореографического театра. Производство особой художественной среды – «второй реальности», сопряжённой с реальным миром, но одновременно противоположной ему, – свойственно театру *à priori*. В танцевальном театре XX века эта тема зазвучала с особой остротой.

Можно утверждать, что в творчестве американских, немецких, английских, французских хореографов на протяжении 1960–2000-х годов в целом сформировалась устойчивая тенденция усиления конструктивной функции медиа в создании сценического танца. Начало обозначенному процессу положили мультимедийные танцевальные перформансы Р. Уилсона, Д. Хэй, И. Райнер, М. Кирби, М. Монка, С. Пэкстона в Judson Church и Sixty-Ninth Regiment Armory. Внутренние закономерности развития сценического танца, его стилевые особенности изначально подразумевали возможность включения в спектакль технических средств, способных усилить заложенную в танце зрелищность и виртуальность. Примечательно, что первые творческие эксперименты с внедрением виртуальных художественных миров в компьютерные программы относились к сфере танца. Так, в 1968 году в рамках выставки *Cybernetic Serendipity* группа Ж. Биман и компьютерного центра Питсбургского университета представили хореографический проект, в котором все элементы танцевального исполнения были заданы компьютером и генерировались на основе случайного выбора.

Новый этап развития диалога виртуального и реального в постановках *postmodern dance* наступил в 1990-е годы. Этому способствовало появление в 1991 году экспериментальных программ моделирования трёхмерных объектов – «*Life Forms*», «*Dance Forms*», где пользователь мог создавать фигуру, оживлять её и, задавая параметры, конфигурировать танец. Применение указанных объектов в хореографической практике существенно расширило спектр движений человека, возможности их координации, преодоления гравитационных законов. В результате и замысел произведения, его композиция, и отдельные движения могли рождаться под влиянием виртуальной реальности «*Dance Forms*». Одним из первых (в 1991 году) программу начал использовать М. Каннингем. Новая технология усилила тенденцию изобретения «неестественных» движений, присущую данному хореографу. Например, основу композиции «*Beach Birds for Camera*» (1991) составляли резкие, угловатые движения, моделируемые компьютером. «*Dance Forms*» явилась источни-

ком вдохновения для спектаклей «*Hand-Drawn Spaces*» (1991), «*Loops*» (2008).

Усиление роли виртуальных экранных проекций при создании хореографического целого было связано с изменением сценического пространства. Постановщики трактовали виртуальные экранные проекции как «вторую сцену», «параллельный мир». С наибольшей яркостью закономерность эта проявилась в 1970-х годах, когда усовершенствованная компьютерная графика постепенно вытеснила видеосъёмку. В 1990-е неперемёнными атрибутами танцевальных постановок стали мониторы и проекционные экраны, а ключевыми приёмами работы с медиа – синхронное соединение либо противопоставление реальных и отснятых танцевальных фрагментов, свободный переход танцевальных движений с экрана на сцену.

Одним из важнейших свойств цифрового перформанса в танце *postmodern* становится интерактивность. Её сценическое воплощение подразумевает активное использование технологий, выработанных в киноискусстве. Так, благодаря технологиям *Motion Captures* (захвата движения), *Motion Tracking* (отслеживания движения) появляется возможность создания постановок, в которых музыка, звук, видеопроекции и освещение управляются и контролируются с помощью движений, жестов, мимики и других физиологических параметров. Данные, получаемые в реальном времени от камер, сенсоров и датчиков, направляются в компьютер, где с помощью специального программного обеспечения преобразуются в команды для управления видео и звуком. Музыка и визуальный ряд строго не фиксируются и никогда в точности не повторяются, что формирует широкое поле для импровизации и различных экспериментов, объединяющих в одном направлении разнообразные исполнительские приёмы и технологии.

Таким образом, танец *postmodern* формировался и развивался в контексте экспериментального направления американского искусства. Авангардная и концептуальная музыка, зародившаяся в недрах перформативных практик, служила основой для новых музыкально-хореографических постановок. Под влиянием творческих новаций Дж. Кейджа в танце *postmodern* возникла актуальная форма представления – перформанс, художественные идеи которого были связаны с возрастающей ролью медийного начала, с созданием нового техногенного сплава, основанного на визуализации. Процесс развития перформанса характеризуется усилением влияния компьютерных технологий. На рубеже XX–XXI столетий в

музыкально-хореографическом театре ярко заявляет о себе цифровой перформанс. Основанные на экспериментальных опытах арт-практики, цифровые перформансы ведущих хореографов и композиторов, работающих в танце постмодерн, получают статус про-

изведений искусства. В цифровых постановках формируются типичные художественные принципы: композиция теряет линейность, ведущими становятся принципы дискретности, взаимозаменяемости, отказ от причинно-временных связей, интерактивность.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Хореографы, представившие свои работы в программе «Концерта № 1» (Р. Эмерсон, С. Пэкстон, Э. Саммерс, И. Райнер), на протяжении 1960–1962 годов занимались в классе хореографической композиции при студии М. Каннингема, а также посещали лекции Р. Данна. Последний знакомил молодых танцовщиков с творчеством и теоретическими идеями современных композиторов Дж. Кейджа, К. Штокхаузена, П. Булеза.

² Приводимое ниже высказывание Л. Акопяна из статьи «Эдгар Варез» о мифологической природе «Ионизации» можно отнести и к перформансам М. Монка: «В случае “Иониза-

ции” весь антураж, выдающий принадлежность произведения представителю высокоразвитой урбанистической цивилизации, – не более чем внешняя проекция бесконечно более глубокого содержательного слоя: универсального для мифологий всех времён сюжета о происхождении культуры (всего того, что создаётся в итоге расчленяющей деятельности человека) из природы (исконной нерасчленённой целостности)» [1, с. 44].

³ Примечательно, что Д. Тюдор был среди педагогов П. Бауш, когда она (в конце 1950-х годов) училась в Джульярдской школе.

ЛИТЕРАТУРА

1. Акопян Л. Эдгар Варез // XX век. Зарубежная музыка: Очерки. Документы. М.: ГИИ, 2000. Вып. 3. С. 3–75.
2. Бычков В., Маньковская Н. Виртуальная реальность как феномен современного искусства // Институт философии Российской академии наук. Официальный сайт. URL: <http://iph.ras.ru/page47631358.htm>.
3. Манулкина О. От Айвза до Адамса: американская музыка XX века. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2010. 784 с.
4. Суриц Е. Балет и танец в Америке: Очерки истории. – Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2004. 392 с.
5. International Encyclopedia of Dance / ed. by S. J. Cohen. Oxford: Oxford University Press, 1998. 700 p.

REFERENCES

1. Akopyan L. Edgar Varese [Edgard Varese]. XX vek. Zarubezhnaya muzyka: Ocherki. Dokumenty [The XXth Century. Foreign Music: Essays. Documents]. Moscow: State Institute of Art Studies, 2000. Vol. 3. P. 3–75.
2. Bychkov V., Man'kovskaya N. Virtual'naja real'nost' kak fenomen sovremennogo iskusstva [Virtual Reality as Phenomenon of Contemporary Art]. Institut filosofii Rossiyskoy akademii nauk. Ofitsial'nyi sayt [Philosophy Institute of Russian Academy of Sciences. Official Site]. URL: <http://iph.ras.ru/page47631358.htm>.
3. Manulkina O. Ot Ayvza do Adamsa: amerikanskaja muzyka XX veka [From Ives to Adams: American Music of the XXth Century]. St. Petersburg: Ivan Limbach's Press, 2010. 784 p.
4. Surits E. Balet i tanets v Amerike. Ocherki istorii [Ballet and Dance in America. Essays of History]. Ekaterinburg: Urals University Press, 2004. 392 p.
5. International Encyclopedia of Dance. Edited by S. J. Cohen. Oxford: Oxford University Press, 1998. 700 p.

ЭТАПЫ СТАНОВЛЕНИЯ И РАЗВИТИЯ
ТАНЦА ПОСТМОДЕРН
ВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЕ XX – НАЧАЛЕ XXI ВЕКОВ

В статье анализируются исторические проблемы формирования и развития танца постмодерн как особой области музыкально-хореографического театра второй половины XX – начала XXI веков. Танец постмодерн, будучи молодой синтетической формой современного искусства, живо откликается на новейшие художественные идеи эпохи, оказывается наиболее открытым творческим экспериментам, привлекает к себе внимание ведущих хореографов и балетмейстеров (М. Каннингем, Л. Чайлдс, И. Райнер, Т. Браун), крупнейших композиторов-новаторов (Дж. Кейдж, Д. Тюдор, Э. Браун, Ф. Гласс), драма-

тургов и кинорежиссёров (Ч. Атлас, И. Каплан, В. Вендерс, Р. Полански), художников и дизайнеров (Р. Раушенберг, Э. Уорхол, Н. Дж. Пайк). Автор рассматривает данное явление в контексте экспериментальных практик авангардного искусства, отмечает влияние социальных идей на тематику и образный мир спектаклей, характеризует некоторые свойства музыкально-хореографических постановок, сложившиеся под воздействием современных технологий.

Ключевые слова: танец постмодерн, музыкально-хореографический перформанс, авангардное искусство, экспериментальные практики.

THE STAGES OF FORMATION
AND DEVELOPMENT OF POSTMODERN DANCE IN THE SECOND HALF
OF THE XXTH – BEGINNING OF THE XXITH CENTURIES

The article analyzes the historical problems of forming and development of Postmodern Dance as a special field of musical and choreographic theatre of the second half of the XXth – beginning of the XXIth century. Postmodern Dance is a young synthetic form of modern art which lively responds to the latest artistic ideas of era, displays most opening to creative experiments, attracts the fixed attention of leading choreographers and ballet masters (M. Cunningham, L. Childs, I. Rainer, T. Brown), the greatest composers-innovators (J. Cage, D. Tudor, E. Brown, F. Glass), playwrights and filmmakers

(Ch. Atlas, E. Kaplan, W. Wenders, R. Polanski), artists and designers (R. Rauschenberg, A. Warhol, N. J. Paik). The author examines this phenomenon in the context of experimental Avant-garde art practices, notes the influence of social ideas on the subject and imaginative world productions, indicates some features of music and dance performances established under the influence of contemporary technologies.

Key words: Postmodern Dance, music and dance performance, art of Avant-garde, experimental practices.

Публикация подготовлена в рамках поддерживаемого
РГНФ научного проекта №13-04-00378

Кисеева Елена Васильевна

кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории музыки
e-mail: e.v.kiseeva@mail.ru

Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
Российская Федерация, 344002, Ростов-на-Дону

