

Е. В. КИСЕЕВА

Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

РЕПЕТИТИВНАЯ ТЕХНИКА  
КАК ВЕДУЩИЙ МЕТОД ОРГАНИЗАЦИИ МАТЕРИАЛА  
В МУЗЫКАЛЬНО-ТЕАТРАЛЬНЫХ ПОСТАНОВКАХ  
(НА ПРИМЕРЕ ТАНЦА ПОСТМОДЕРН)



Публикация подготовлена в рамках поддерживаемого РФФИ научного проекта №17-04-00198  
«Музыкальный театр рубежа XX–XXI веков: проблема обновления жанров».

**И**дея репетитивности, или иными словами, моделирование оригинального перформативного пространства с помощью остигатных повторений ярко воплотилась в перформансах танца постмодерн конца 1970 – начала 1990-х. Композиторов, хореографов и художников объединяла концепция формообразования, основанная на редукативном подходе. Отрицая в своих работах традиционные для искусства методы развития, они акцентировали внимание на простейшем материале и процессах, либо процедурах, применённых к нему.

Известно, что философская и творческая концепция минимализма первоначально сформировалась в американской живописи и скульптуре, и затем охватила музыку, хореографию, драматический театр, где родственные принципы построения композиции выразились языками разных искусств. Так, в связи с обращением композиторов и хореографов к минимализму следует отметить идею осознанного переориентирования авторов на принципиально иной, «не западный» тип мировосприятия. Среди важнейших художественных особенностей обозначим увлечение онтологической концепцией времени, отказ от традиционного драматургического профиля, характеризующегося причинно-следственными связями и принципом контраста в пользу медитативности, растворения в одном эмоциональном состоянии. Отметим также поиск нового – универсального языка, основанного на бесконечной остигатности.

По отношению к минимализму музыкальному и хореографическому сложилось устойчивое мнение о том, что искусства эти опираются на математическую логику, и репетитивность способствует демонстрации рационализма как такового. Действительно, танцу постмодерн оказались близки приёмы, разработанные С. Райхом и Ф. Глассом, чьи методы отличались жёстким рационализмом,

почти математическим расчётом, внеперсональностью развития репетитивного процесса.

Вместе с тем, утверждение о сугубо рациональной природе минималистских перформансов дискуссионно. Кажется невероятным, чтобы к концу XX века, когда накопленный с начала столетия культурный опыт диктует необходимость отказаться от трансцендентального субъекта, музыкально-хореографические постановки имели возможность вернуть веру в силу чистого разума. Тем более, что танцевальные перформансы порой воспринимаются как абстрактные авангардные опыты, лишённые конкретного смысла. Поэтому особый интерес представляет обращение к более широкому, нежели искусство хореографии пласту художественной культуры и рассмотрение творческих опытов хореографов в контексте эстетических принципов *Minimal Art*, воплощённых в различных искусствах.

Но прежде остановимся на характеристике важнейших концепций, связанных с применением репетитивности как метода организации материала в постановках танца постмодерн.

Одной из ключевых идей для музыкально-хореографических перформансов 1980–1990-х стало понимание танца как бесконечно длящегося «процесса». В его основе лежало непрерывное, неподвластное автору саморазвитие паттерна. Знаменитый райховский принцип – слушать репетитивную музыку то же, что «оттягивать качели, отпускать их и наблюдать, как они постепенно возвращаются к покою», а также сравнение такой музыки с участием в ритуале, освобожденном от личностного и психологического начал – отражает и особенности восприятия перформансов танцевальных [2, с. 341]. Утверждение С. Райха о «процессе» как безжалостной работе по самоустранению наглядно иллюстрируют перформансы А. Т. де Кеерсмакер «Фаза», «Розы танцуют Роз», «Барабанная дробь», «Дождь», «Восемь линий».

Так, в серии перформансов «Фаза» требованием строжайшей систематизации материала в полной мере отвечал разработанный композитором приём «смещения фаз». Вошедшие в работу музыкальные партитуры были полностью построены на технике «постепенного фазового сдвига», открытой С. Райхом во второй половине 1960-х. Постановки демонстрируют освоение композитором и хореографом безличного самодвижущегося процесса. В «Фортепианной фазе» сознательное самоограничение связано со сведением к минимуму звуковысотного и хореографического рисунка, с акцентированием внимания на ритмическом потенциале модели, что проявляется и в музыке и в танце на уровне структурирования начального паттерна – своеобразной «темы» сочинения. Основу музыкальной партитуры составляет краткий ритмически однородный паттерн, исполненный на фортепиано, которому вторит аналогичный хореографический. Структура обоих паттернов содержит в себе намёк на последующее репетитивное развитие и расхождение, что проявляется благодаря заложенному в формуле эффекту десинхронизации. Бесконечное круговое движение от унисона к унисону лежит и в основе перформанса «Выходи».

Принцип этот станет характерной чертой формообразования и в творчестве С. Райха и в последующих работах А. Т. де Кеерсмакер. Вращение по кругу (потенциально бесконечное), от инструментального и хореографического унисона, через ряд рассогласованных сдвигов и рождения нового рисунка, вновь к унисону, – демонстрирует открытость процесса и акцентирует заложенное в нём соединение динамики и статики.

Казалось бы, тотальная репетитивность, пронизывающая все уровни названных выше постановок является наглядной демонстрацией чистого рационализма. Однако интерес представляют рассуждения самого С. Райха о музыке и танце, опровергающие данное утверждение. Известно, что изучение внеевропейской музыки способствовало формированию у композитора идеи возрождения древнего ритуального действия, являющегося праросной всей танцевальной традиции и создания на его фундаменте «подлинно нового танца». Важно, что в процессе экстатического(!) ритуала личностное начало должно раствориться. В результате размышлений о природе ритуала и неразрывном единстве музыки и танца, Райх говорит о создании идеальной – обобщенно-универсальной модели синтеза музыки и танца на основе единой ритмической структуры [6, с. 41–43].

Погружение в ритуал, визуализацию медитативных процессов и продемонстрировала хореограф в перформансах серии «Фаза». А. Т. де Кеерсмакер не только оригинально переосмыслила важнейшее качество композиторской техники С. Райха, но смогла воплотить в жизнь философско-эстетические идеи композитора, в частности, его понимание искусства как сверхличного и, на наш взгляд, иррационального процесса. Воззрений, связанных с поиском универсальных законов музыки и танца, корни которых уходят к архаическим формам искусства.

В свою очередь С. Райх неоднократно подчеркивал уникальность и сложность хореографического замысла А. Т. де Кеерсмакер и констатировал отнюдь не игры разума: «То, как она трактовала в действительности очень сложный фазовый принцип – это и блестящее использование освещения в “Фортепианной фазе” работающее таким образом, что тени танцовщиц воспринимались как их Альтер эго, и демонстрация скрытой жестокости в “Выходи” – было аналогично музыке. На эмоциональном и психологическом уровне я почувствовал, что узнал нечто новое о своей музыке» [7].

Похожие принципы заложены в композициях из серии перформансов «Розы танцуют роз». Название цикла отсылает к характерной для танца постмодерн идее исследования перформером собственного физического, социального, ментального опыта – в данном случае, вынесенная в заголовок фраза означает, что Розы («Rosas» – название коллектива А. Т. де Кеерсмакер) танцуют самих себя. Репетитивный метод здесь способствует погружению во внутренний мир субъекта.

Хореографическая композиция цикла основана на серии простых движений, которые распределялись между танцовщицами и демонстрировали разные способы положения тела. Принципы построения музыкальной партитуры Т. де Мея – одного из постоянных соавторов А. Т. де Кеерсмакер, напоминают электронные музыкальные опыты С. Райха конца 1960-х, связанные с внедрением в музыку специального электронного прибора (речь идёт о «пульсирующем преобразователе фазовых сдвигов»), призванного упорядочивать и контролировать сложные процессы смещения. Прибор создавал непрерывную, выдержанную в едином темпе пульсацию отдельных звуков и позволял совершать микросдвиги таким образом, чтобы мельчайшая временная единица звука находилась за пределами «фазы».

В хореографических перформансах ритмическая пульсация также выступала в роли своеобразной

бразного координатора для танцовщиц. Каждая из них исполняла серию движений с жёсткими ритмическими фигурациями. Непрерывное биение помогало сохранять точное соотношение движений друг с другом. Сочинение концентрировало внимание зрителя на временных микродвигах, представляя собой своеобразный аналог механизированной формы «фазового смещения».

Однако материал, положенный в основу танцевальной партии порождает спектр ассоциаций, далёких от музыки для секундомера. В резких, угловатых жестах танцовщиц критики усматривают выражение субъективного начала: «Их движения напоминали поведение девушек-подростков: они проводили рукой по волосам; закидывали голову вверх; вставали и садились снова, и с силой раскачивали обе руки... Движения выполнялись почти с реалистической точностью..., они казались очень личными» [4, с. 110].

Совершенно иные репетитивные приёмы демонстрируют танцевальные работы Л. Чайлдс. Известный критик и исследователь С. Бейнс характеризует её как «одного из ведущих хореографов, работающих со структурами» [3, с. 263]. На протяжении 1970-х в работах Л. Чайлдс «Трио без названия», «Лежащее рондо», «Мелодичная фраза», «Катема» складывались репетитивные приёмы, оказавшиеся близкими репетитивной технике Ф. Гласса. Хореографический процесс Чайлдс, так же как и музыкальные композиции Гласса, основывался на изменениях в паттерне, происходящих постепенно, дозированно.

Разработанный хореографом метод оригинально претворился в совместных работах с композитором, который к моменту их сотрудничества разработал аддитивные процессы и создал оригинальные техники. Для творчества хореографа значимыми оказались глассовский «линейный процесс сложения» с характерным последовательным присоединением новых звуков к исходному паттерну, и «линейный процесс вычитания», основанный на постепенном усечении первоначальной модели. Строгость, ясность, абсолютная визуализация заданных формул развития в перформансах достигалась благодаря авторскому контролю над всеми компонентами хореографического рисунка на микро- и макро уровнях.

Наиболее последовательно метод аддиции, распространившийся на разные параметры хореографической структуры (ритм, расположение движений в пространстве), применён в совместных с композитором сочинениях «Танец», и в хореографических номерах оперы «Эйнштейн на берегу». Последнее сочинение показательное.

В опере отсутствует традиционная линейная драматургия. Создатели спектакля акцентировали процесс погружения, медитативного вслушивания и вживания в мир сочинения, чему способствовали замедленное время действия, отсутствие нарратива, бесконечная остигательность, пронизывающая все составляющие сценического целого.

И снова на первый план выходят идеи, далёкие от демонстрации идеи торжества разума. «Эйнштейн на берегу», как бы парадоксально это ни звучало, погружает зрителя в особый – иррациональный мир. Либретто, созданное мальчиком-аутистом К. Ноулсом, здесь не несёт сюжетно-смысловой нагрузки. Информативную основу действия создают визуальные, вызывающие свободные ассоциации образы. Их модификация в процессе нарочито замедленного развития в соединении с абсурдистскими текстами скорее направлена на создание субъективной, определённой личным опытом зрителя интерпретации.

На накопительном, близком аддитивному процессу Ф. Гласса и технике ритмических конструкций С. Райха основывались и некоторые работы Т. Браун, например, серии «Накопления», «Накопление с речью», перформансы «Все соло», «Водный мотор», «Опаловая петля», «Установка и сброс». Родственный аддитивному накопительный процесс в хореографии включал временные изменения: длительность каждого паттерна и скорость их чередования постепенно увеличивались, либо сокращались на протяжении перформанса.

Особый личностный характер постановкам придавали исповедальные истории Т. Браун, которые хореограф рассказывала в перерывах между танцевальными действиями. Вместе с тем, целостное восприятие постановок близко восприятию театра абсурда, что очень точно подметила известный критик и крупный исследователь современного искусства Р. Голдберг, сравнив перформансы с популярной британской сказкой «Дом, который построил Джек». По мнению учёного и в перформансе и в сказке «Важно начинать всё время заново... По мере того как рифма делается длиннее, первые строки становятся настолько хорошо известными, что постепенно теряют какой-либо смысл» [5, с. 57].

Завершая обзор концепций, связанных с воплощением репетитивной техники в танце постмодерн, отметим, что период 1970–1990-х характеризуется огромным интересом американских и западноевропейских хореографов к репетитивности как основному методу организации материала. Внушительный перечень включает

десятки репетитивных композиций, среди них работы Л. Дин, П. Бауш, С. Вальц, изучающие сложные, граничащие с абсурдом перипетии отношений между мужчиной и женщиной, либо процессы поиска собственного «Я».

Далее кратко остановимся на художественно-эстетических идеях, способствующих объяснению сути минималистских перформансов. Для понимания идеологии музыкального и хореографического минимализма важно учитывать их отношение к авангарду. Так, основные константы минимализма сформировались в недрах экспериментального искусства, в частности, в сочинениях нью-йоркской композиторской школы, представленной именами Дж. Кейджа, Д. Тюдора, Э. Брауна, К. Вулфа, М. Фелдмана и в танцевальных постановках М. Каннингема. Именно в кейджевском кругу и в творческой атмосфере 1960-х сложились важнейшие для минимализма идеи понимания звука и жеста как самостоятельных величин, их погружение в статику и медитативность музыкального и танцевального процессов, увлечение метрической свободой. Созвучным устремлениям минималистов оказалось и обращение эксперименталистов к «искусству действия». Внедрение повседневных действий, организованных в жёсткие структуры, свойственно творческому методу С. Райха и А. Т. де Кеерсмакер. Игру с непридуманными событиями включали грандиозные постановки Ф. Гласса, Л. Чайлдс («Эйнштейн на берегу», «Белый ворон»).

Кейдж и Каннингем в свою очередь, следовали авангардной доктрине, с её «ниспровержением» традиций и радикальной установкой на новизну, с идеями освобождения искусства от «тирании знака». Моделью для конструирования новой эстетики оказалось наследие дада, в частности, концепция М. Дюшана. Так, композитор разрабатывал свои эстетические концепции, ярчайшей из которых стала «найденная музыка» в духе дюшановских *ready-mades*. Музыкальное «Ничто» Дж. Кейджа, воплотившееся в перформансе «4'33''», знаменитой «Лекции о Ничто» и десятках других работ, декларировало идею отрицания музыки как коммуникации, языка, какого-либо повествования.

М. Каннингем, находясь под непосредственным влиянием Дж. Кейджа, внедрял в танец повседневные движения, жесты и, проводя прямые параллели с *ready-mades*, утверждал практику репрезентации «готовых» (взятых из жизненной реальности) объектов в качестве претендентов на статус произведения искусства. Наследуя авангардную стратегию, хореограф подвергал сомнению сложившееся представление о хоре-

ографии как искусстве, наполненном символической, о высоком призвании художника-творца и природе творчества.

Несмотря на то, что сами авторы, избирая для перформансов определённые объекты, не зависящие от качества художественного вкуса, декларировали стремление к полной беспристрастности, их сочинения укладываются в рамки эстетики модернизма. По сути, авангардистов Дж. Кейджа и М. Каннингема, также как М. Дюшана не интересовало понимание зрителей, они скорее были заняты субъективными экспериментами, доведёнными до абсурда интроспективными поисками. Их работы были призваны смутить рассудок, опирающийся на традиционные ценности и, тем самым, шокировать публику.

Не менее важным для понимания перформансов является включение их в широкий контекст искусства минимализма в целом. Рассмотренные постановки, как и большинство работ художников и скульпторов минималистов имеют характер навязчивой идеи. В этом смысле нам близка позиция Р. Краусс, согласно которой работы художника С. Левитта – одного из ключевых фигур американского минимализма – основаны на порядке, не имеющем ничего общего с порядком математическим. Развёртывающиеся серии и ряды в картинах С. Левитта с их нагромождением частных и навязчивым подчинением системе и порядку сравнимы с «непоколебимым ритуалом невротика, который со всевозможной добросовестностью, аккуратностью, скупуплётностью разворачивается в бездне иррационального... В каком-то смысле это рисование без причины, рисование, вышедшее из-под контроля» [1, с. 254].

Созвучными музыкально-хореографическим перформансам нам видятся и высказывания самого художника о замыслах своих сочинений, где «идея становится Машиной, которая производит искусство», где «Иррациональные мысли должны проводиться в жизнь последовательно и логично» (цит по: [1, с. 255–256]). В результате, идеи С. Левитта оказываются разрушительными, они отражают бесцельность цели, демонстрируют механизм, отключившийся от разума.

Р. Краусс говорит о том, что подобные эстетические манипуляции встречаются в работах минималистов повсеместно и изобилуют в любимой минималистами литературе и театре абсурда. Например, в знаменитых романах С. Беккета «Ревность», «Моллой» абсурдистский номинализм, связанный с описанием маниакально повторяющихся действий, направленных на совершенство самого процесса бесконечного действия создаёт ощущение абсолют-



ной оторванности от мира, балансирования над бездной иррационального.

Конечно, разговор о том, что многое в перформансах хореографов 1970–1990-х почерпнуто из творчества композиторов, художников, писателей поколения 1960-х не имеет цели принизить их искусство, а скорее помогает очертить круг идей, от которых это искусство берёт своё значение. А. Т. де Кеерсмакер, Л. Чайлдс, Т. Браун оказались самыми последовательными в развитии концепции минимализма хореографами. Подчеркнутый интеллектуализм, вкус к изобретению новых способов организации хореографии, интерес к движениям из реальной

жизни, тяготение к длительному погружению в одно эмоциональное состояние, инспирированное исследованием музыкальных структурных принципов, – стали неотъемлемыми чертами их творческого метода.

Вместе с тем, поколение хореографов 1970–1990-х считало рациональность неприемлемой для искусства, подчёркивая, что ложный порядок, выстроенный в произведениях это «просто одно за другим». Проникнуть внутрь системы такого искусства, будь то минималистская музыка, хореография, живопись, или скульптура, значит открыть мир, лишённый центра, иррациональный мир подмен и перестановок.

### ЛИТЕРАТУРА

1. *Krauss P.* Подлинность авангарда и другие модернистские мифы / Науч. ред. В. Мизиано. М.: Художественный журнал, 2003. 318 с.

2. *Raïx C.* Музыка как постепенный процесс. Стив Райх в беседе с Эдвардом Стрикландом // Манулкина О. От Айвза до Адамса: американская музыка XX века. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2010. С. 619–635.

3. *Banes S.* Writing Dancing: In the Age of Postmodernism. NY: Wesleyan University Press, 1994. 412 p., ill.

4. *Burt R.* Judson Dance Theater: Performative Traces. London: Routledge, 2006. 240 p.

5. *Goldberg R.* Performance: The Art of Notation // Studio International 192, July/August 1976. P. 54–86.

6. *Reich S.* Writings about music. 1965 – 2000. Ed. with an introduction by Paul Hillier. London: Oxford University Press, 2002. 272 p.

7. *Sulcas R.* Rendezvous With Reich // The New York Times. 2008. Oct. 17. URL: [http://www.nytimes.com/2008/10/19/arts/dance/19sulc.html?\\_r=0](http://www.nytimes.com/2008/10/19/arts/dance/19sulc.html?_r=0).

### REFERENCES

1. *Krauss R.* Podlinnost' avangarda i drugie modernistskie mify [The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths]. / Nauch. red. V. Miziano. Moscow: Art magazine, 2003. 318 p.

2. *Reich S.* Muzyka kak postepennyj process. Steve Reich v besede s Jedvardom Striklandom [Music as a Gradual Process. Steve in a conversation with Edward Strickland] // Manulkina O. Ot Ajvza do Adamsa: amerikanskaja muzyka XX veka. SPb.: Ivan Limbah Press, 2010. P. 619–635.

3. *Banes S.* Writing Dancing: In the Age of Postmodernism. NY: Wesleyan University Press, 1994. 412 p., ill.

4. *Burt R.* Judson Dance Theater: Performative Traces. London: Routledge, 2006. 240 p.

5. *Goldberg R.* Performance: The Art of Notation // Studio International 192, July/August 1976. Pp. 54–86.

6. *Reich S.* Writings about music. 1965 – 2000. Ed. with an introduction by Paul Hillier. London: Oxford University Press, 2002. 272 pp.

7. *Sulcas R.* Rendezvous With Reich // The New York Times. 2008. Oct. 17. URL: [http://www.nytimes.com/2008/10/19/arts/dance/19sulc.html?\\_r=0](http://www.nytimes.com/2008/10/19/arts/dance/19sulc.html?_r=0).

### РЕПЕТИТИВНАЯ ТЕХНИКА КАК ВЕДУЩИЙ МЕТОД ОРГАНИЗАЦИИ МАТЕРИАЛА В МУЗЫКАЛЬНО-ТЕАТРАЛЬНЫХ ПОСТАНОВКАХ (НА ПРИМЕРЕ ТАНЦА ПОСТМОДЕРН)

В статье рассмотрены некоторые особенности воплощения принципов минимализма в музыкально-театральных перформансах 1970–1990-х.

В качестве материала исследования выбраны вошедшие в историю музыкального и хореографического искусства совместные постановки аме-

риканских композиторов С. Райха и Ф. Гласса – основателей минимализма и хореографов А.Т. де Кеерсмакер, Л. Чайлдс, Т. Браун – представителей крупного направления танец постмодерн. В центре внимания автора находится ключевая для минимализма проблема организации композиции. В частности, репетитивность рассмотрена не только как техника композиции, основанная на бесконечном повторении материала, но как ведущий метод организации целого, объединивший и музыку и танец. В статье также обозначены общие для *Minimal Art* эстетические идеи, связанные с воплощением репетитивности в других искус-

ствах. Рациональный, лишённый каких-либо субъективных откровений процесс создания сочинения и его последующие нарочито не-эмоциональные исполнения оказались важными для восприятия искусства. Всё это позволяло реципиенту глубоко проникнуть во внутренний мир и саму ткань музыкально-хореографического произведения, а также способствовало объяснению более широких проблем искусства, волновавших умы творческой интеллигенции конца XX века.

*Ключевые слова:* современный музыкальный театр, минимализм, музыкально-хореографический перформанс.

### REPETITIVE TECHNIQUE AS THE LEADING METHOD OF ORGANIZATION OF MATERIAL IN MUSIC-THEATRICAL PERFORMANCES (ON THE EXAMPLE OF POSTMODERN DANCE)

In the article some features of the embodiment of the minimalism principles in musical and theatrical performances of the 1970s-1990s are considered. The joint productions of American composers S. Raich and F. Glass, the founders of minimalism, and choreographers, De Keersmaker, L. Childs, T. Braun - representatives of the major trend of the postmodern dance were chosen as the subject for the study. The author focuses on the key problem of organizing a composition for minimalism. In particular, rehearsal is considered not only as a composition technique based on an infinite repetition of the material, but as the leading method of organizing the whole, combining both music and dance. The article also

identifies common for Minimal Art aesthetic ideas associated with the embodiment of rehearsal in other arts. Rational, devoid of any subjective revelation process of creating the work and its subsequent deliberately non-emotional performances were important for the perception of art. All this allowed the recipient to penetrate deeply into the inner world and the very fabric of the musical and choreographic work, and also contributed to an explanation of the broader problems of art that worried the minds of the creative intelligentsia of the late 20th century.

*Key words:* Contemporary Musical Theatre, Minimal Art, Musical and Choreographic Performance.

**Кисеева Елена Васильевна**

доктор искусствоведения, доцент кафедры истории музыки  
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова  
Россия, 344002, Ростов-на-Дону  
e-mail: e.v.kiseeva@mail.ru

**Kiseyeva Elena V.**

PhD in Art Studies, Associate Professor  
at the Department of Music History  
Rostov State S. Rachmaninov Conservatoire  
Russia, 344002, Rostov-on-Don  
e-mail: e.v.kiseeva@mail.ru

