

Е. В. КИСЕЕВА

Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

МУЗЫКАЛЬНО-ХОРЕОГРАФИЧЕСКИЙ ПЕРФОРМАНС КАК АКТУАЛЬНАЯ ФОРМА МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕАТРА



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

В музыкальном театре второй половины XX века рождаются и расширяют сферы своего влияния новые формы представления. Среди них, перформанс ярко заявил о себе как альтернатива традиционному академическому оперному и балетному спектаклю. В музыкально-хореографическом искусстве, о котором пойдёт речь в данной статье, перформанс не только стал ведущей формой представления, он изменил восприятие музыкально-театрального искусства в целом. Благодаря включению в постановки, наряду с традиционными компонентами (музыкой и хореографией) видеоизображений и фрагментов из жизненной реальности сформировались новые эстетические принципы. В частности, на первый план вышла идея демонстрации творческого акта; на смену текста произведения пришёл художественный процесс создания/представления искусства; органичное соединение искусства и цифровых технологий породило новый тип техногенных образов.

Обозначенная тенденция зародилась в американском музыкальном театре 1960-х годов, и уже к началу 1980-х перформанс распространился в Северной Америке, России, странах Западной и Восточной Европы. В дальнейшем, на протяжении 1990–2000-х в музыкально-хореографическом искусстве, подверженном влиянию цифровых и коммуникационных технологий, активное развитие получили разновидности перформанса – цифровой и интерактивный. В цифровых постановках М. Каннингема, Т. Браун, С. Форте, К. Карлсон сформировались важнейшие художественные принципы, на которые будут опираться композиторы и хореографы следующих поколений. В сочинениях названных авторов отвергается принцип линейности при построении композиции. На смену ему приходят дискретность, взаимозаменяемость, интерактивность.

Музыкально-хореографический перформанс развивался в среде нью-йоркских композиторов, хореографов, художников, пропагандировавших идеологию всеобщего обновления искусства, которая основывалась на отрицании европейской традиции репрезентации искусства. Для становления новой формы представления в хореографии важной оказалась творческая концепция Дж. Кейджа. Её характеризует акцентирование ненамеренного творческого акта, введение в искусство метода случайных действий и принципа недетерминированности – всё это стало приметами освобождения музыки, а вслед за нею и хореографии от «гнёта» модернизма.

Следует отметить, что названные идеи получили широкое распространение в кругах творческой интеллигенции конца 1960 – начала 1970-х. Художники Р. Раушенберг, Дж. Джонс, Л. Риверс в совместных с хореографами постановках и в своих собственных работах провокационно вводили в сочинения элементы массовой культуры, предлагали новые формы взаимодействия автора и реципиента. Режиссёры экспериментального театра Р. Уиллсон, Е. Гротовский, Г. Крэг формировали новые законы нелинейной драматургии, исследовали области взаимодействия перформеров и зрителей, применяли приёмы импровизации. То есть, в разных областях художественной культуры перформанс заявил о себе как новая, отвечающая самым смелым художественным экспериментам форма представления.

Для понимания закономерностей перформанса музыкально-хореографического важным видится его сравнение с традиционным музыкально-театральным спектаклем. Отметим, что на перформанс оказали влияние идеи авангардного театра. Композиторы, хореографы, режиссёры взяли на вооружение авангардные стратегии,

связанные с воздействием на зрителя и с особой организацией перформативного пространства.

Одной из ключевых задач перформанса стало осуществление ответной зрительской реакции. В отличие от традиционного спектакля, она (зрительская реакция) обладала качествами самоорганизующейся системы, не поддающейся контролю извне. Постановки воспринимались как специально созданные ситуации, в них исполнитель и зритель активно взаимодействовали и в процессе творческого экспериментирования исследовали формы воздействия друг на друга. Важно, что зритель, будучи непосредственным участником постановки, приобретал соответствующий чувственный опыт.

Словно осознавая эфемерность и неповторимость своих работ, хореографы выработали приёмы, способствующие формированию материальности действия. Ключевыми для перформанса художественными задачами стали создание специфически понимаемого эстетического тела и организация особого пространственно-временного континуума.

Следует отметить, что внимание авторов было сосредоточено на экспериментировании со всевозможными способами представления тела перформера. Последнего режиссёры и хореографы не рассматривали как актёра, играющего определённую роль и, соответственно не стремились привести движение танцора в соответствие с заданной образностью. На первый план выходила идея телесного «бытия» – представления в процессе импровизации индивидуальных физических данных перформера. Так, С. Форти – американский автор, одна из основоположников хореографического постмодерна отмечала, что в её постановках ведущим методом была импровизация на заданные движения. Творческий процесс хореограф сравнивала с потоком сознания: «Мы работали над тем, чтобы достичь состояния, в котором поток сознания мог выливаться беспрепятственно... важен был процесс самопознания, медитации, наблюдение за движением» [5, с. 32]. В центре внимания зрителя в таких постановках оказывалась уникальная манера перформативных действий, производимых на сцене.

Названную хореографическую стратегию можно определить как десемантизацию действия и деконструкцию персонажа как категории традиционного театра. Хореографы намеренно выполняли на сцене простейшие, часто повседневные движения, которые многократно повторялись в соответствии со строгими ритмическими формулами. Механистичность и нарочито медленный темп исполнения препятствовали вос-

приятию зрителями жестов как знаков, передающих характер персонажа, либо перипетии его внутренней жизни. Энергия подачи движения и интенсивность производимых действий выходили на первый план.

Ярким примером воплощения идеи «телесности» является перформанс «Триллюм» Т. Браун, в основу которого была положена импровизация танцовщицы. Согласно воспоминаниям автора, сочинение включало несколько простых движений и процесс их исследования: «Я разобрала эти действия вплоть до их простейшей механической структуры, находя места для отдыха, энергии движения, импульса. Я проходила по материалу снова и снова... и дошла до такой степени полётности, что буквально могла лежать в воздухе» [4, с. 46].

Похожие принципы создания хореографической композиции можно найти у А. Халприн. Например, в известной работе «Парады и Перемены» хореограф инициировала различные действия, связанные с падением человека и далее, совместно с перформерами, исследовала индивидуальные физические возможности каждого участника [1]. Задачей постановки было погружение самих исполнителей и зрителей в особое пространство, вызывающее ассоциации с проблемой насилия над личностью. В процессе создания/исполнения своих сочинений хореограф подчёркивала роль творческого экспериментирования, что нашло выражение даже в способе записи постановки. Вместо традиционной хореографической партитуры А. Халприн предложила авторскую запись – скоринг, объясняя свой выбор тем, что «скоринг характеризует последовательность действий в пространстве и времени... Это всегда процесс» [3].

Помимо обозначенной выше проблемы представления на сцене так называемого «эстетического тела», композиторов и хореографов интересовала возможность изобретения в процессе исполнения перформанса новых акустических эффектов, тембров и последовательностей хореографических движений. Отметим, что создатели постановок культивировали идею освобождения от навязываемых обществом и культурными установками художественных вкусов, а также от традиционного для театрального искусства психологизма. Авторы акцентировали внимание лишь на представлении оригинальной идеи, дальнейшее развитие которой предписывалось исполнителям.

В 1970–2000-е годы крупнейший американский хореограф-новатор, друг и соратник великого Дж. Кейджа М. Каннингем оригинально воплотил музыкальные замыслы композитора в своих постановках, основной задачей которых являлось

экспериментирование с возможностями человеческого тела и распределением движений во времени и пространстве. В знаменитом эссе – творческом манифесте «Пространство, Время и Танец» М. Каннингем кратко изложил суть концепции, согласно которой структуру композиции ограничивает лишь временное пространство. В нём могут чередоваться любые последовательности заданных хореографом движений. Соответственно, организующим фактором будет выступать ритм и мысленный «внутренний счёт» [2].

Важной особенностью совместных перформансов М. Каннингема и композиторов нью-йоркской школы стал поиск нового звукообразования при участии электронных инструментов и исследование возможностей соединения разрозненных хореографических движений. В частности, Дж. Кейдж, Д. Тюдор, Э. Браун, Г. Мамма использовали в электронных композициях искусственно сгенерированные звучания. Оригинальные звуковые эффекты создавались благодаря всевозможным преобразованиям, усилениям, смещениям, выравниваниям звукового спектра. М. Каннингем, увлечённый творческими экспериментами композиторов, вводил в постановки электронно сгенерированные последовательности движений. Хореография, созданная в компьютерной программе «Формы жизни» порой нарушала законы гравитации и была крайне неудобна для исполнителей. Но, тем не менее, перформансы обладали огромной силой воздействия на зрителя.

Экспериментальный подход к танцу был применён М. Каннингемом в постановках «Ввод», «Океан», «Береговые птицы», «Вербейник». Впоследствии найденные хореографом идеи – осмысление самоценности отдельно взятого жеста, неординарность в подходе к их (жестов) соединению, к последовательному перетеканию движений, – получили развитие в творчестве Т. Браун, С. Пакстона, М. Монк, Л. Чайлдс.

На рубеже XX–XXI столетий обозначенные поиски продолжились. Идеи конструирования звука, тембра и хореографического движения, волновавшие перформеров в 1970–1990-е, способствовали рождению новых для музыкального театра проблем генерации звука от жеста, управления тембровыми пластами, депортации звука и движения в иные пространства. В связи с чем, музыкальный и сценический ряд в перформансах танцевальных компаний «Оптик», «Палиндром», «Тройка Ранч» можно рассматривать с позиции воплощения приёмов абсолютной интеллектуальной игры.

Например, экспериментальной задачей компании «Оптик» стала интеграция в среду интерактивного перформанса электронных звуков, пе-

редаваемых без потери спектрального окраса, из одного физического пространства в другое. Процесс своего рода «телепортации» живого звука из Британской студии звукозаписи в Бразильский театр осуществлялся при помощи технологии «телеприсутствия» (*telepresence*). Импровизации перформеров накладывались на «виртуальные» звуки и видеопроекции сценографии, которые передавались в режиме реального времени. Постановки требовали от исполнителей особой чуткости и быстрой реакции на происходящие события, так как им ежеминутно приходилось выбирать новые траектории движения. Особый интерес представляли сценические события, основанные на взаимодействии перформера с собственным изображением, трансляция которого в определённые моменты отставала («зависала»), что позволяло танцору видеть себя «в прошлом».

Интерес представляют и творческие опыты Ф. Вайса и Р. Векслера – композитора и хореографа «Палиндрома». В постановках начала 2000-х («Тени», «Говорящие тела», «Интерактивные примеры») названные авторы исследовали проблему взаимозависимости электронного звукообразования и последовательности движений. Похожие творческие задачи решали М. Кониглио и Д. Стопиелло (компания «Тройка Ранч»). Композитор создавал звуковую среду перформансов с использованием акустических и электронных инструментов. Процесс регулирования звучания электроники осуществлялся благодаря физическим действиям перформеров. Их движения влияли на частоту, скорость, интенсивность звука, а также на воспроизведение видео эффектов.

В области управления изображением и звуком в режиме реального времени находились и творческие опыты группы «Тройка Ранч». Например, в перформансе «Будущее Памяти» звуковая среда создавалась в процессе соединения композиций, исполняемых электронными и акустическими инструментами. Звуки электронные, в свою очередь, рождались под воздействием движений перформеров. Их действия регулировали и возникновение визуальных эффектов.

Не менее значимой для создателей перформансов оказалась проблема организации художественного времени и пространства. Традиционное для музыкально-театрального искусства понимание хронотопа в работах композиторов и хореографов подверглось переосмыслению. Так, изменилось отношение к выбору места постановки. Если в академическом театре действие происходило на сцене, то для перформансов намеренно избирались места, ранее не приспособленные для представления музыки и хореографии. Функцию «сценических» площадок могли выполнять худо-

жественные галереи (первые постановки М. Монк были осуществлены в галерее С. Гутенхайма), городские улицы и площади (на них проходили многочисленные перформансы Т. Браун, Л. Чайлдс), заброшенные помещения (в пространстве заброшенной школы поставлены серии перформансов «Розы танцуют Роз», «Фазы» А.Т. Кеерсмакер), виртуальные пространства (работы М. Каннингема, Н. Корсино погружали зрителя в компьютерный мир).

Важно, что сценическое и художественное пространства перформанса значительно влияли на восприятие, в силу того, что отношения между зрителем и перформером не регламентировались как в традиционном театральном пространстве. А. Халприн, М. Каннингем, С. Пакстон, С. Форти стремились создать условия, которые бы способствовали возникновению новых форм взаимодействия участников художественного процесса. Благодаря тому, что зрители и перформеры могли находиться в максимальной близости, либо смешиваться друг с другом, в постановках спонтанно рождались и разрушались своеобразные перформативные сообщества.

Особый интерес в перформансе представляют способы работы с художественным пространством. В «Музыке Дольменов» и «Песнях Вознесения» М. Монк, «Синей студии» и «Местоположении» М. Каннингема, «Хождении по стене» и «Соло» Т. Браун оно обрело гибкость и множественность измерений. Этому способствовали звуковые, световые, видео эффекты. Обладая иммерсивными свойствами, они применялись для непосредственного воздействия на зрителя. В результате, восприятие перформативного пространства могло быть детерминировано личным зрительским опытом.

В перформансе подверглась переосмыслению и традиционная для академического искусства концепция линейного времени. Исследование его перцептивных возможностей стало важной областью творческих экспериментов композиторов, видеохудожников, хореографов 1970–2000-х. Авторы, погружая зрителя в неизведанные глубины сознания, рассматривали время как психофизиологический феномен и стремились обратить внимание на каждый прожитый временной отрезок. Среди характерных приёмов работы с организацией художественного времени, выделим замедление, либо ускорение его хода, остановку и обращение вспять, разрывание и сегментирование. Особое внимание в хореографических перформансах уделялось процессуальным проблемам, связанным со свободным перетеканием настоящего в прошлое и

будущее, с соединением прошлого и настоящего в акте зрительского созерцания и осмысления. Всевозможные временные трансформации способствовали созданию ощущения неопределённости, смысловой открытости.

Ярким примером является постановка «Фракции» М. Каннингема и режиссёра Ч. Атласа, в основу которой легла идея отображения в сознании реципиента симультанности событий и множественности времён и пространств, задействованных одновременно. Демонстрируя разрозненные образы, авторы стремились дезориентировать зрителя. Разделение сценического пространства на сегменты, в которых происходили не связанные друг с другом события, мешало целостному восприятию, создавало ощущение напряжённости. Благодаря видеотрансляции происходящих действий в режиме реального времени рождались оригинальные эффекты: сценические события накладывались на запаздывающие видеозображения, а временные задержки позволяли зрителю ощутить и осознать переходы из прошлого в настоящее.

Таким образом, в музыкально-хореографическом искусстве второй половины XX века утверждается специфическая форма представления – перформанс. В отличие от традиционного музыкально-театрального спектакля, ядром которого являлось произведение, представленное в виде текста как творческого результата, перформанс основывался на представлении самого творческого акта. Художественные события, рождающиеся в процессе постановки, развивались при непосредственном участии и перформеров и зрителей. Материальность перформативных действий могла отделяться от означивания, либо не совпадать с ним.

Погружение зрителя в специально созданную перформативную среду с особыми, не встречающимися в реальной жизни пространственно-временными свойствами – так называемая иммерсия – стала важнейшим художественным приёмом в музыкально-театральных работах 1970–2000-х годов. Создатели перформансов – композиторы, хореографы, художники стремились повлиять на зрительское сознание, изменить его и одновременно привлечь зрителя к активному участию в творческом процессе. В свою очередь, зрители так же, как и перформеры имели возможность на личном физическом, либо психологическом опыте ощутить различные свойства времени и пространства, почувствовать, осознать и ментально реконструировать заложенные автором смыслы и значения.

ЛИТЕРАТУРА

1. Интервью с Анной Халприн. Пер. с англ. // Woldance.com. Движение в недвижении: сайт. URL: <http://woldance.com/ru/texts/interview-with-anna-halprin>.

2. Мерс Каннингем. Пространство, время и танец (1952) // Room For. Пространство современного танца: сайт. URL: <http://roomfor.ru/merce-cunningham>.

3. Anna Halprin. // Artforum: сайт. URL: <http://artforum.com/words/id=31459>.

4. *Brown T.* Trisha Brown, in Contemporary Dance ed. Anne Livet. New York: Abbeville, 1978. P. 44–54.

5. *Forti S.* Handbook in Motion. Halifax, Canada: The Press of Nova Scotia College of Art and Design, 1974. 34 p.

REFERENCES

1. Interv'ju s Annoj Halprin [Interview with Anna Halprin] Per. s angl. // Woldance.com. URL: <http://woldance.com/ru/texts/interview-with-anna-halprin>.

2. Merce Cunningham. Prostranstvo, Vremja i Tanec [Space, Time and Dance] // Room for. URL: <http://roomfor.ru/merce-cunningham>.

3. Anna Halprin. // Artforum. URL: <http://artforum.com/words/id=31459>.

4. *Brown T.* Trisha Brown, in Contemporary Dance ed. Anne Livet. New York: Abbeville, 1978. pp. 44 – 54.

5. *Forti S.* Handbook in Motion. Halifax, Canada: The Press of Nova Scotia College of Art and Design, 1974. 34 p.

МУЗЫКАЛЬНО-ХОРЕОГРАФИЧЕСКИЙ ПЕРФОРМАНС КАК АКТУАЛЬНАЯ ФОРМА МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕАТРА

Статья посвящена изучению одной из актуальных форм современного музыкального театра – перформансу. В центре внимания автора находится художественный опыт американских композиторов и хореографов. В статье отмечены специфические свойства перформанса как формы представления, альтернативной академическому спектаклю, обозначены проблемы влияния искусства новых медиа на музыкально-хореографические постановки, проанализированы принципы взаимодействия музыки и танца. Творческие концепции крупнейших хореографов постмодерна рассмотрены сквозь призму магистральных течений музыкальной культуры второй половины XX века.

Рассмотренные в статье перформансы являются одной из наиболее значимых форм

американского музыкального театра, для которого конец 1960-х и 1970-е годы стали кризисными. Академические музыкально-театральные жанры опера и балет в то время воспринимались как устаревшие и консервативные. Рождение новых форм представления было связано с протестом художников против традиционного искусства, в частности, оперы, чье существование в эпоху постмодерна казалось бессмысленным. В свою очередь, балет ассоциировался с «договариванием» традиции, нежели с поиском нового. Тенденцию эту демонстрировала преобладающая в балетном искусстве неоклассика.

Ключевые слова: музыкальный театр последней трети XX века, музыкально-хореографический перформанс.

MUSICAL AND CHOREOGRAPHIC PERFORMANCE AS THE TOPICAL FORM OF THE MUSICAL THEATER

The article studies one of the important forms of contemporary music theatre that is performance art. The focus of the author is the artistic experience of American composers and choreographers. The

article noted the specific properties of performance art as the form of representation which is alternative to academic spectacle. The author marks music and choreographic art performances to be influence

by new media art, and analyzes the principles of interaction between music and dance. The creative concept by greatest choreographers of the postmodern are considered through the prism of the main currents of music culture in the second half of the twentieth century.

The performance art examples discussed in the article are one of the most striking forms of American musical theatre, as the period of 1960–1970s was a crisis for the traditional genres of opera and ballet. These traditional genres were perceived as outdated

and conservative. The emergence of new theatrical forms was due to the protest of artists against traditional music, in particular opera, as its existence in the postmodern era seemed to be pointless. The ballet was not perceived so sharply, but was associated more with the trend of traditions' "farewell words" rather than finding something new. Such image of ballet was shown by the prevailing neo-classic tendency.

Key words: musical theater of the last third of the XX century, 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

