

В. Ю. КИСЕЕВ

Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

САЙТ-СПЕЦИФИК ПЕРФОРМАНС В ТВОРЧЕСТВЕ МЕРЕДИТ МОНК

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

Имя Меридит Монк является знаковым для американского музыкального искусства последней трети XX – начала XXI века. Она стала одним из зачинателей перформативного движения и, обладая уникальным творческим дарованием, развила синтетические идеи в художественных практиках, находящихся на грани музыкального, пластического и визуального искусств. Творческий облик М. Монк формировался в контексте авангарда середины 1960-х, когда в художественной атмосфере Нью-Йорка буквально «витами» в воздухе идеи обновления искусства. Большое влияние на выработку эстетических принципов в перформансах композитора оказали творческие практики художников нью-йоркской школы.

С середины 1960-х в творчестве М. Монк явно выделяется и становится одной из основных форм представления перформанс. Он оказывается наиболее подходящим для синтетических поисков, находящихся на грани искусств временных и пространственных, на пересечении искусства и техники. Следует отметить, что в обозначенный период перформанс становится одной из ведущих театрализованных форм и проникает практически во все виды искусств.

В современном искусствоведении не сложилось единого мнения о трактовке термина «перформанс». В различных исследованиях он подразумевает и вид искусства [5], и самостоятельный жанр [6], и форму представления [2; 3]. Такому множественному пониманию способствует с одной стороны, практика бытования перформанса как явления синтетического, функционирующего на грани искусства и реальности, на пересечении видов и жанров и с другой, свободное употребление термина самими художниками и музыкантами.

С нашей точки зрения перформанс невозможно трактовать как жанровую дефиницию в силу бесконечного многообразия его проявления в искусстве. На протяжении всей второй половины XX века перформанс внедрялся в музыку,

танец, театр, живопись, скульптуру, кинематограф. Столь широкая область применения не позволяет говорить об общих жанровых признаках. Кроме того, жанровому обозначению противится проблематика сочинений, выводящая на первый план самоценность творческого акта и процесс создания сочинения. Трактуя перформанс как театрализованную форму, пришедшую на смену академическому театральному спектаклю, и в современном искусстве ставшую ему альтернативой, мы опираемся на концепции Э. Фишер-Лихте [8], Р. Голдберг [1].

Исследование специфики взаимодействия зрителя и перформера, а также получение зрителем нового ментального, физического, чувственного опыта, – всё это становилось основой для авторских замыслов М. Монк. Междисциплинарный характер перформанса, идеи соединения искусства и реальности посредством раздвижения границ искусства, возможность напрямую воздействовать на психологические и физиологические ощущения зрителя как нельзя лучше отвечают характеру её творческого дарования. Будучи композитором, хореографом и режиссёром она создала произведения, в которых соединились музыка и движение, свет и звук, и открылись новые способы восприятия искусства.

В своих театральных сочинениях М. Монк погружает зрителя в специально смоделированное и наделённое особыми свойствами перформативное пространство. Автор намеренно избегает академических концертных залов и театральных сцен, отдавая предпочтение пространствам не вызывающим ассоциаций с традицией представления музыкального искусства – улицам, галереям современного искусства, индустриальным помещениям, поскольку в них не регламентированы взаимоотношения между зрителем и перформером. Особые пространственные условия могут моделировать характер взаимодействия между ними и, соответственно, влиять на восприятие зрителем происходящих художественных событий.

Особый интерес в творчестве М. Монк составляют пространственно ориентированные работы, получившие определение «сайт-специфик». Термин этот не является новым в области перформанса. С его помощью практики и вслед за ними исследователи определяют художественные работы, в которых формирование смысла происходит благодаря взаимодействию перформера и зрителей с местом действия [12, с. 1]¹. Сайт-специфик работы направлены на раскрытие свойств конкретного, локально определённого пространства, которое в свою очередь, становится неотъемлемой частью замысла произведения, и представляет зрителям и перформерам дополнительные возможности для взаимодействия.

Можно утверждать, что М. Монк стала пионером сайт-специфик в области музыкально-театрального искусства, разработав уникальный творческий подход к созданию музыкальной композиции, где географические, конструктивные (архитектурные), либо акустические свойства места исполнения способствовали формированию выразительных средств, либо смыслообразующих приёмов.

Для понимания сайт-специфик работ композитора важными являются идеи восприятия и особенности композиционной организации сочинений художников концептуалистов и минималистов, работы которых в 1960–1970-х годах манифестировали принципы определения и взаимосвязи замысла и восприятия работы с местом её расположения. Известно, что минимализм обращался к монолитным геометрическим формам с монохромной поверхностью, выкрашенной в нейтральные цвета². Важно, что концептуальные конструкции существовали в едином со зрителем пространстве, в связи с чем, впечатление от объектов напрямую зависело от освещения и местоположения зрителя, а их восприятие было обусловлено персональным опытом реципиента. Основой художественных замыслов становилось взаимодействие структуры объекта и окружающего его пространства. По выражению Д. Джадда сайт-специфик объект «становился функцией пространства, света и зоны видимости зрителя» (цит. по [4]).

Ярким примером воплощения сайт-специфик в *Minimal Art* является работа Д. Бюрена «Внутри» («*In Situ*», 1971), представляющая собой два полотна, выкрашенные белыми и синими полосами. Одно из них – огромного размера (20x9 метров) свисало с потолка обширной центральной чаши в холле Музея Гуттенхайма³. Второе поменьше размещалось в виде растяжки над восемьдесят восьмой улицей. Замысел художника заключался в том, что зритель мог увидеть по-

лотно с разных сторон, что преобразовывало его в трёхмерную конструкцию, специфическое размещение которой изменяло и функцию самого выставочного зала⁴.

Приведённые отсылки к объектам минималистов не случайны. В 1960-х М. Монк, как и многие другие композиторы того времени (Дж. Кейдж, С. Райх, Т. Райли), была погружена в мир пространственно-визуальных искусств, что подтверждают её многочисленные творческие контакты с художниками. Начало сотрудничества датируется 1965-м годом, временем работы над совместными с Д. Хиггинсом, Э. Ноулзом, Э. Уорхоллом и позже Р. Моррисом проектами. В дальнейшем, композитор стала выбирать в качестве пространств для перформансов музеи и художественные галереи, где её музыкальные и пластические работы экспонировались в качестве «оживших» объектов. По выражению Монк для неё была важна работа «с изображениями как с первичными элементами» [9, с. 84].

Воплощение в музыке концепции, обусловленной местоположением произведения, относится к 1966 году. Первым сочинением, оказывающим влияние на последующее восприятие места локации, в котором оно было исполнено, стал перформанс «Портативный» («*Portable*», 1966). В одном из интервью М. Монк объясняла замысел своей работы следующим образом: «Я думала об идее остатка: что было до и что останется после завершения творческого процесса? И работала над тем, чтобы соединить прошлое и настоящее в одном произведении». В качестве метафоры памяти композитор применила образ географической карты, объясняя это следующим образом: «Карта всегда используется как путеводитель, показывает то место, от которого мы отталкиваемся до начала путешествия, а также способствует сохранению в памяти всего процесса. В этом произведении карта послужила основой для изображения непрерывного процесса, включающего и время происходящего действия, и время после его завершения» [11, с. 18].

Ярким образцом произведения, выполненного в эстетике сайт-специфик стал перформанс «Сок» («*Juice*», 1969), осуществлённый последовательно в разное время на нескольких географических локациях. Картография здесь стала и художественной метафорой памяти, и принципом работы. Постановка состояла из трёх частей, которые были последовательно исполнены в течение полутора месяцев в музее Гуттенхайма, в малом театре Барнард-колледжа и на чердаке дома автора. Для первой части М. Монк использовала функциональную конструкцию здания в качестве своего рода гигантской скульптуры, на-

ходясь внутри которой зрители получали новый опыт восприятия искусства. Композитор задействовала и акустические свойства окружающего пространства, используя возможности реверберации помещения, которое давало почти полусекундную задержку.

В постановке приняли участие восемьдесят перформеров, изначально расположившихся на верхнем этаже спиралевидного пандуса. В их задачи входило не только создание музыкальной и пластической атмосферы происходящего художественного события, но и взаимодействие со зрителем в процессе исполнения. Можно сказать, что композитор спроектировала особую ситуацию погружения во внутренний мир музея посредством концептуализации его визуального и звукового пространств.

С точки зрения раскрытия авторского замысла интерес представляют указания (предписания), данные М. Монк зрителям и перформерам: «Публика должна подниматься по пандусу, в то время как исполнители спускаются и заполняют пустые пространства в нишах вдоль внешнего края. В течение 45-минут на шести уровнях музейной ramпы должны произойти 13 одновременных событий». Разнонаправленное движение зрителей и перформеров вдоль ramп, располагающихся на разных уровнях, создавало дополнительные возможности для взаимодействия. Согласно авторскому замыслу выступление заканчивалось тем, что зрители поднимались на верхнюю ramпу, а исполнители спускались в холл (цит. по: [12, с. 120–121]).

Вторая часть «Сока» была поставлена через месяц в сценическом пространстве театра Барнард-колледжа и представляла собой концептуальное повторение в сжатом виде событий, ранее произошедших в музее, а также репрезентировала идею перехода из одного пространства в другое. Вторая часть содержала многочисленные отсылки к первой и буквально «визуализировала» принцип воспоминаний. Так, при входе в театр располагался ребенок на деревянной лошадке, что вызывало ассоциации с женщиной-наездницей, передвигавшейся по Пятой авеню, о время ожидания зрителями начала первой части перформанса у здания музея Гуттенхайма. Внутри театра перформеры рассказывали о себе и выполняли повседневные действия, вызывая в зрительской памяти отдельные образы первой части.

Наконец, третья часть, осуществленная через неделю, включала выставку фотографий, костюмов и некоторых предметов из первых постановок. В центре своеобразной «памятной» экспозиции размещались большие экраны, на которых

крупным планом транслировались образы главных исполнителей, их перемежали видеозаписи процесса работы над произведением. То есть, на протяжении трёх частей зритель мог наблюдать за художественным процессом перехода в различные перформативные пространства, и на личном опыте мог прочувствовать идею «картирования», заключавшуюся в том, что одно место действия выступало в качестве своеобразного проводника и хранителя памяти по отношению к другому. Кроме того, произведение концептуально сближало географически удалённые пространства.

Художественные проблемы, затронутые в «Соке» позднее были воплощены в перформансах «План» и «План II» («Blueprint» и «Blueprint II», 1967). Сочинения так же представляют интерес с точки зрения работы автора с восприятием. Зрители здесь располагались за пределами здания таким образом, чтобы наблюдать за событиями через окна. В первом сочинении действия происходили в режиме реального времени, второе представляло собой комбинацию живого движения и видеопроекций, демонстрирующих записи предшествующих событий. В процессе их развёртывания, зрители перемещались в разные удалённые друг от друга пространства. Для активизации метафоры памяти в зрительском воображении второй перформанс был осуществлён месяцем позже. В результате, возникал скрытый – ментальный диалог, в основе которого лежали ассоциации между реально происходящими действиями и событиями, представленными в записи. Похожие идеи были воплощены и в постановке «Судно», где действия разворачивались в лофте на среднем Манхэттене, затем в театральной студии «*Performing Garage*» в Сохо, и на парковке Вустер-стрит.

Наиболее совершенным с точки зрения воплощения принципа сайт-специфичности (привязанности сочинения к определённому месту исполнения) является перформанс для голоса, струнных, деревянных духовых и ударных «Песни вознесения» («*Song of Ascension*», 2008). Сочинение предназначено для исполнения в специально сконструированной для данного события башне *Ann Hamilton's Tower*, которая представляет собой открытое цилиндрическое сооружение, с расположенными внутри двумя спирально закручивающимися лестницами. Конструкция обладает оригинальными акустическими свойствами: её нижняя часть частично погружена в воду, а верхняя целиком открыта, что создаёт эффект резонансной камеры. Звуки в ней «отзываются» от стен и вибрируют. Особенности строения башни определили также исполнительский

состав сочинения, содержащий помимо переносных (буквально тех, с которыми можно без усилий подняться по лестнице) инструментов шумовые орудия, необходимые для создания природных звуковых эффектов.

И конструкция башни, и музыкальная композиция, и пластическое действие призваны создать в сознании зрителей метафору «духовного путешествия к свету» [10, с. 12]. Вознесение к светлomu божественному началу визуализировано путём постоянного восхождения музыкантов по лестнице, буквально уходящей в небо. Звуковые волны, перемещающиеся вдоль бетонного цилиндра здания и выходящие в бесконечное пространство, вызывают иллюзию души, покидающей землю. Исполнение музыкально-хореографической партитуры М. Монк в Башне Э. Хамилтон переключается с трагическими событиями, произошедшими в жизни автора. Сочинение является своего рода памятным посвящением ушедшей из жизни Мике ван Хойек – близкого друга и партнёра композитора. По отношению к «Песням Вознесения» М. Монк в полной мере применимо высказывание знаменитого

скульптора Р. Серра: «переместить работу означает разрушить её» (цит. по: [12, с. 2])⁵.

Таким образом, в основе сайт-специфик перформанса как формы представления лежит принцип взаимосвязи между содержанием работы и пространством её репрезентации. В отличие от академического спектакля, опирающегося на завершённый текст, перформанс представляет художественное событие, его рождение и развитие происходит при непосредственном участии зрителя, который, в свою очередь, может и интерпретировать и ментально конструировать содержание сочинения.

В творчестве М. Монк сложились оригинальные способы воплощения сайт-специфик перформанса в музыкальном театре. В сочинениях, исполнение которых не только привязано к определённому месту, но и связано с ним концептуально, сформировались приёмы воздействия на зрителя, направленные на выстраивание ассоциативных связей между событиями, разворачивающимися в разных пространствах и на акцентирование процесса отображения разновременных событий в памяти.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Британская исследовательница Ф. Вайлке утверждает, что в перформансе существует разная степень сайт-специфичности (привязанности к месту). И отделяет произведения, созданные для традиционной академической сцены, или концертного зала, но исполненные в пространстве, не предусмотренном автором от сочинений которые специально созданы для определённого места и, соответственно связаны с ним концептуально [13].

² Фигуры эти, размещаясь в пространстве художественной галереи, отрицали академическое искусство скульптуры и представляли собой скорее абстрактные объёмные объекты, что подчёркивалось их расположением без характерного для скульптуры пьедестала.

³ Музей современного искусства Соломона и Пегги Гуттенхайм – шедевр современного искусства, был создан идеологом американского функционализма Ф. Л. Райтом. В сооружении выразилось в полной мере его творческое кредо – единство формы и функции. Фасад и интерьер

здания спроектированы в форме спирали. Расположения залов и белый цвет стен были призваны погрузить зрителя в атмосферу искусства, не отвлекая его внимания от созерцания выставленных работ. В музее отсутствуют центральные лестницы, что также является частью замысла: войдя в помещение, зрители должны подняться на лифте, а затем с верхнего этажа спуститься по спиралевидному пандусу и, таким образом рассматривать экспозицию под нужным для художников ракурсом.

⁴ «Задача работы состояла в том, чтобы показать ёмкость, в которой находится предмет» – обосновывал свой замысел Д. Бюрен (цит. по: [7, с. 23]).

⁵ Приведённое выражение Ричарда Серра является откликом на публичные дебаты, связанные с судьбой его сайт-специфик скульптуры «Наклонная дуга» 1981 и означает, что перемещение такой работы из одного пространства в другое равнозначно её замене.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Голдберг Р.* Искусство перформанса: от футуризма до наших дней. Пер. с англ. А. Асланян. М.: Ad Marginem Press, 2014. 320 с.
2. *Кисеева Е.* Музыкально-хореографический перформанс как актуальная форма музыкального театра // Южно-Российский музыкальный альманах. 2017. № 4. С. 90–95.
3. *Кисеева Е.* Перформанс как форма представления музыкально-хореографического искусства второй половины XX века // Проблемы музыкальной науки. 2016. № 3. С. 50–55.
4. Минимализм / ART узел. Все о современном искусстве. URL: <http://artuzel.com/content/minimalizm-minimalism>.
5. *Обухова А.* От слова к действию // Перформанс в России. 1910–2010. Картография истории. М.: Garage, 2014. С. 11–14.
6. *Петров В.* Инструментальный театр XX века: история и теория жанра: автореф. дис. ... д-ра иск. Саратов, 2014. 47 с.
7. *Тейлор Б.* Актуальное искусство 1970–2005. Пер. с англ. Э. Д. Меленевской. М.: SLOVO, 2006. 256 с.
8. *Фишер-Лихте Э.* Эстетика перформативности. Пер. с нем. Н. Кандинской; под общ. ред. Д. В. Трубочкина. М: Play&Play: Канон-плюс. 2015. 375 с.
9. *Bear L., Monk M.* Meredith Monk: Invocation / Evocation' in Deborah Jowitt (ed.) Meredith Monk. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1997. P. 79–93.
10. *Gann K.* Songs of Ascension. CD Liner Notes: ECM Records. 2011.
11. *Jowitt D.* Meredith Monk. Baltimore and London: Johns Hopkins University Press, 1997. 213 p.
12. *Kaye N.* Site-Specific Art: Performance, Place and Documentation. London: Routledge. 2013. 256 p.
13. *Wilkie F.* Mapping the Terrain: a Survey of Site-Specific Performance in Britain // New Theatre Quarterly. 2002. Vol. 18.2. P. 140–160.

REFERENCES

1. *Goldberg R.* Iskusstvo performansa: ot futurizma do nashih dnei [Performance Art: From Futurism to the Present]: per. s angl. A. Aslanyan. M.: Ad Marginem Press, 2014. 320 p.
2. *Kiseeva E.* Muzykal'no-khoreograficheskij performans kak aktual'naya forma muzykal'nogo teatra [Musical and Choreographic Performance as the Topical Form of the Musical Theatre] // YUzhnoRossijskij muzykal'nyj al'manakh. 2017. Iss. 4. P. 90–95.
3. *Kiseeva E.* Performans kak forma predstavleniya muzykal'no-horeograficheskogo iskusstva vtoroj poloviny XX veka [Multimedia Performance as a Form of Presentation of the Art of Music and Choreography in the Second Half of the 20th Century] // Music Scholarship. 2016. Iss. 3. P. 50–55.
4. Minimalizm [Minimalism] // ART uzel. Vse o sovremennom iskusstve. URL: <http://artuzel.com/content/minimalizm-minimalism>.
5. *Obuhova A.* Ot slova k dejstviyu [From Word to Action] // Performans v Rossii. 1910–2010. Kartografiya istorii [Performance in Russia. 1910–2010. History mapping]. Moscow: Garage, 2014. P. 11–14.
6. *Petrov V.* Instrumental'nyj teatr XX veka: istoriya i teoriya zhanra [Instrumental Theater of the 20th Century: History and Theory]: Synopsis for PhD Thesis. Saratov, 2014. 47p.
7. *Tejlor B.* Aktual'noe iskusstvo 1970–2005 [Contemporary Art: Art Since 1970]. Per. s angl. EH. D. Melenevskoj. M.: SLOVO, 2006. 256 s.
8. *Fisher-Lihte E.* Ehstetika performativnosti [The Aesthetics of the Performative]. Per. s nem. N. Kandinskoj; pod obshch. red. D. V. Trubochkina. M: Play&Play: Kanon-plyus. 2015. 375 p.
9. *Bear L., Monk M.* Meredith Monk: Invocation / Evocation' in Deborah Jowitt (ed.) Meredith Monk. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1997. P. 79–93.
10. *Gann K.* Songs of Ascension. CD Liner Notes: ECM Records. 2011.
11. *Jowitt D.* Meredith Monk. Baltimore and London: Johns Hopkins University Press, 1997. 213 p.
12. *Kaye N.* Site-Specific Art: Performance, Place and Documentation. London: Routledge. 2013. 256 p.
13. *Wilkie F.* Mapping the Terrain: a Survey of Site-Specific Performance in Britain // New Theatre Quarterly. 2002. Vol. 18.2. P. 140–160.

САЙТ-СПЕЦИФИК ПЕРФОРМАНС В ТВОРЧЕСТВЕ МЕРЕДИТ МОНК

В статье рассматриваются проблемы обновления музыкального театра, ярко проявившиеся в американской художественной культуре второй половины XX–начала XXI века и связанные с введением в искусство новой формы представления – перформанса. На примере музыкально-театральных сочинений Мередит Монк исследуется оригинальная разновидность перформанса – сайт-специфик. Автор раскрывает особенности его воплощения в области музыкальной композиции, и, исследуя музыкально-театральные работы М. Монк в контексте других искусств, доказывает, что сочинения эти опираются на эстетические принципы, сформулированные нью-йоркскими художниками концептуалистами и минималистами. В статье обосновывается определение перформанса (и, соответственно, сайт-специфик перформанса) как формы представления, альтернативной академическому

музыкально-театральному спектаклю. Обозначаются его характерные, отличные от спектакля свойства. Особое внимание в исследовании уделено изучению проблемы поиска композитором оригинальных приёмов воздействия на зрителя. Автор приходит к выводу о том, что в своих сочинениях М. Монк погружает зрителя в специально смоделированное художественное пространство, которое наталкивает зрительское сознание на ментальное конструирование смысла работы. Применённый в сайт-специфик перформансах авторский приём «картирования» (термин М. Монк) способствует активизации процесса отображения в памяти кажущихся разрозненными событий и установлению между ними концептуальных связей.

Ключевые слова: современный музыкальный театр, сайт-специфик перформанс, Мередит Монк

SITE-SPECIFIC PERFORMANCE IN CREATIVE WORK OF MEREDITH MONK

The article discusses issues in the renewal of musical theater that are vividly manifested in the American artistic culture of the second half of the 20th - early 21st century and associated with the introduction to the art of a new form of representation - performance. On the example of musical and theatrical compositions by Meredith Monk, an original type of performance is explored – site-specific. The author reveals the features of his embodiment in the field of musical composition, and, exploring the musical and theatrical works of M. Monk in the context of other arts, proves that these works are based on aesthetic principles formulated by New York conceptualists and minimalists. The article is justified the definition of performance (and, accordingly, the site-specific performance) as a form of presentation, an alternative to

academic musical and theatrical performance. Its characteristic, different from the performance properties are indicated. Particular attention is paid to the study of the problem of searching by the composer for original methods of influencing the viewer. The author comes to the conclusion that in M. Monk's compositions immerses the viewer in a specially modeled artistic space, which pushes the viewer's consciousness to the mental construction of the meaning of work. The author's "mapping" technique used in site-specific performances (M. Monk's term) contributes to activating the process of mapping seemingly scattered events into memory and establishing conceptual links between them.

Keywords: modern musical theater, site-specific performance, Meredith Monk

Кисеев Василий Юрьевич

заведующий студией звукозаписи

Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

Россия, 344002, Ростов-на-Дону

e-mail: studiocons@mail.ru

Vasilii Yu. Kiseyev

Head of the Recording studio,

Rachmaninov Rostov State Conservatory,

Russia, 344002, Rostov-on-Don

e-mail: studiocons@mail.ru