

В. Ю. КИСЕЕВ

Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

ЧЕРТЫ РИТУАЛА В ПЕРФОРМАНСЕ «КНИГА ДНЕЙ» МЕРЕДИТ МОНК

*Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ
в рамках научного проекта № 20-012-00366–А «Перформативные формы музыкального искусства
как феномен современной культуры»*

*The research was funded by RFBR, project number 20-012-00366–А
“Performative kinds of music as a phenomenon of contemporary culture”*

Перформанс как форма представления является ведущим направлением в творчестве Мередит Монк, принадлежащей к числу родоначальников перформативного движения в США. М. Монк признана не только одним из ярких представителей музыкально-театрального перформанса рубежа XX–XXI веков, но и художником-новатором, содействовавшим активному развитию и внедрению перформативности в различные жанры музыкального театра. В области перформанса названный автор создала свои лучшие сочинения, благодаря которым стала одним из самых влиятельных композиторов Северной Америки. Эстетические принципы М. Монк формировались в период расцвета концептуального искусства, под непосредственным влиянием которого происходил процесс сближения академического театра и разнообразных арт-практик. В американской художественной среде благодаря этому утвердился термин «концептуальный театр», предполагающий замену традиционной формы представления – разыгрываемого спектакля – на демонстрацию автором некоего опыта переживания конкретного момента действи-

тельности, будь то ощущение реального отрезка времени или восприятие пространства в настоящий момент.

Публикуемая статья посвящена музыкально-театральному перформансу М. Монк «Книга Дней». Данная композиция рассматривается в аспекте индивидуального претворения некоторых специфических элементов ритуала. В центре внимания исследователя находится пространственно-временной континуум произведения, вызывающий определенные ассоциации с ритуалом. В результате аналитических наблюдений над спецификой организации художественного пространства–времени, присущей «Книге Дней», формулируется вывод о том, что концептуализация вышеназванного континуума и его погружение в атмосферу воображаемого ритуала способствуют объединению зрителей в сообщество и создают лиминальную ситуацию.

Ключевые слова: перформанс, концептуальный театр, «Книга Дней», перформативность в творчестве Мередит Монк, ритуал, художественное пространство–время.

Для цитирования: Кисеев В. Ю. Черты ритуала в перформансе «Книга дней» Мередит Монк // Южно-Российский музыкальный альманах. 2021. № 3. С. 18–23.
DOI: 10.52469/20764766_2021_03_18

V. KISEYEV

S. Rachmaninov Rostov State Conservatory

ELEMENTS OF A RITUAL IN A PERFORMANCE “THE BOOK OF DAYS” BY MEREDITH MONK

Performance as an art form plays a predominant role in the Meredith Monk’s career. She was one of the pioneers of the performative movement in the United States at the turn of the 20th and 21st centuries and became not only one of the brightest representatives of musical and theatrical performance

art, but also contributed to its active development and introduction into various genres of musical theater. In the form of a performance the author created her best art works, which made her one of the most influential composers in North America. The aesthetic principles of Meredith Monk were formed

during the heyday of conceptual art, and under its direct influence the process of convergence of academic theater and contemporary art practices took place. Due to that fact new term “conceptual theatre” has been established in the American artistic environment, which replaced the traditional form of stage performance with the demonstration of author’s experience of reality, whether it be a sense of a real period of time, or a perception of space at the moment.

The article examines the elements of ritual in the musical and theatrical performance “The Book of Days” by Meredith Monk. The author focuses

For citation: Kiseyev V. Elements of a ritual in a performance “The Book Of Days” by Meredith Monk // South-Russian Musical Anthology. 2021. No. 3. Pp. 18–23. DOI: 10.52469/20764766_2021_03_18

on the space-time continuum of the work, which evokes associations with ritual. As a result of analytical observations of the perception of the artistic time and space in the “Book of Days”, the author comes to the conclusion that their conceptualization and immersion in the atmosphere of an imaginary ritual contribute to uniting the audience into a community and create a liminal situation.

Key words: the genre of performance, conceptual theatre, “The Book of Days”, performativeness in the work of Meredith Monk, ritual, artistic time and space.

Перформанс, с присущей ему ориентацией на отрицание традиционных художественных ценностей, как нельзя лучше отвечал выражению новых идей в искусстве последней трети XX столетия. Художники, композиторы, режиссеры видели в нем средство для преодоления отчужденности между исполнителем и зрителем, что представлялось важным для нового понимания функций искусства в современном обществе. Творческие деятели критиковали современное общество за излишний индивидуализм, который лишает личность «цельности, последовательного органичного развития, конкретности, религиозного, трансцендентального опыта» и считали необходимым найти «общие элементы между индустриальными обществами и неиндустриальными, между культурами, в основе которых лежит принцип индивидуализма, и культурами общинного типа», отмечая значимость театра в процессе этих поисков [1, p. 197].

Ричард Шехнер, Германн Нитч, Ежи Гротовский, Марина Абрамович, Йозеф Бойс, Филип Гласс, Мередит Монк и многие другие художники-новаторы стремились усилить коммуникацию при создании художественной реальности. Будучи убежденными в необходимости объединения общества посредством совместного совершения ритуалов, названные авторы обращались в своих спектаклях-перформансах к различного рода мифоритуальным практикам. Именно благодаря введению элементов ритуала в художественную ткань сочинения стало возможным объединение исполнителей и зрителей в новое сообщество, с тем, чтобы в рамках художествен-

ного опыта участники спектакля-перформанса смогли прочувствовать недоступный для индустриального социума процесс единения, ощутить трансформацию перехода индивида в сообщество.

Воплощение элементов ритуала имеет особое значение для перформансов М. Монк. Композитор перенимает опыт концептуального театра – в частности, одного из первых авторов и теоретиков театрального перформанса Р. Шехнера. Согласно Р. Шехнеру, перформанс является формой представления, то есть особым видом театрального спектакля, который противоречит традиционным законам европейской драмы. Для перформанса важно, чтобы зритель стал участником действия, важно вовлечь зрителя в такую ситуацию, которая позволит ему по-новому взглянуть на уже знакомые вещи. В процессе перформанса у зрителя возникает особое состояние – лиминальное.

Определяя в своей теории лиминальность в качестве центрального понятия, Р. Шехнер опирался на концепции Арнольда ван Геннепа и Виктора Тернера. Этнолог А. ван Геннеп, изучая ритуалы перехода, продемонстрировал их связь с пограничным опытом, который переживает участник ритуала и который в итоге приобретает символическое значение (см. об этом: [2, с. 318]). В 1970-х гг. антрополог В. Тернер, с которым активно сотрудничал Р. Шехнер, обратился к переходной стадии ритуала, охарактеризовав возникающее в данном процессе состояние как лиминальное (пороговое), поскольку оно находится «в промежутке между положениями, предписанными и распределенными законом,

обычаем, условностями и церемониалом» [3, с. 169]. Согласно концепции В. Тернера, лиминальность формирует игровое пространство, «позволяет опробовать новую манеру поведения, новые смысловые комбинации, чтобы позднее отвергнуть или принять их» [4, р. 40]. Благодаря В. Тернеру в науке и художественной практике утвердилась мысль о значении лиминальности не только для трансформации общественного статуса индивида, но и для изменений в самом обществе. Позже искусствоведы стали применять термин «лиминальность» для объяснения новаторских опытов концептуального театра, в том числе и музыкального (см. об этом, например: [2; 5]).

В перформансах М. Монк пограничное состояние возникает благодаря размыванию границ между искусством и повседневностью, элементы которой вводятся в действие и становятся его неотъемлемой концептуальной составляющей. Опираясь на сопоставления фактов из повседневности, а также используя суггестивные свойства музыки, композитор открывает для зрителя возможность по-новому взглянуть на знакомые вещи, самостоятельно провести параллели между разрозненными ситуациями и в рамках собственного эстетического опыта прочувствовать острые социальные проблемы или заново пережить сложные жизненные ситуации. Важно, что перформансы М. Монк повергают зрителя в лиминальное состояние – состояние кризиса, которое после участия в перформансе зачастую невозможно преодолеть, придерживаясь общепринятых социальных норм и моделей поведения.

Рассмотрим с данной точки зрения одно из самых ярких произведений М. Монк – перформанс «Книга Дней», представляющий новую область – музыкальный видеотеатр¹. М. Монк создала «Книгу Дней» в 1985 году как музыкально-театральную композицию, а в 1988 году подготовила видеOVERSIYU, пояснив, что произведение не является художественным фильмом, но представляет собой «видео для ушей <...> с кинематографическими свойствами <...> музыка должна вызвать образы в воображении каждого слушателя» [6, р. 156].

Видеоперформанс как форма представления не предполагает физического вовлечения

¹ В российском искусствоведении получил известность документальный музыкальный видеотеатр Стивена Райха. Однако на практике существенную лепту в его развитие внесли также видеоперформансы М. Монк. Композитор использовала видеообразы во многих своих сочинениях, среди которых выделяются две крупные композиции – «Остров Элис» и «Книга Дней».

зрителей в действие. Как отмечает А. Деникин, «ключевым понятием здесь становится свобода зрительской интерпретации и стремление к зрительской вовлеченности в процесс конструирования художественных смыслов. Суть видеоперформанса – художественный жест, существующий “здесь и сейчас”, жест, в котором видеозапись играет роль ретранслятора идей»; при восприятии видеоперформанса изображение символически «заменяет» автора (подробнее см.: [7, с. 138]).

«Книга Дней» обращается к проблеме социальной несправедливости. Сочинение посвящено еврейской теме, осмысление которой происходит посредством концептуализации художественного времени. М. Монк объясняет: «Я использовала образ еврейской общины как метафору. Я пыталась показать разных людей, находящихся одновременно в ситуации ожидания катастрофы» [8, р. 92]. Произведение погружает зрителя во времена Черной чумы, свирепствовавшей в период с 1346 по 1453 гг. Согласно разворачивающемуся действию, во время строительных работ на одной из улиц современного Нью-Йорка рабочие взрывают кирпичную стену, пробивают таким образом пространственно-временные границы и попадают в еврейскую общину XIV столетия. В Европе свирепствует чума, но жители этой еврейской общины продолжают жить размеренной жизнью, соблюдая традиции и совершая рутинные действия: укладка тфилина, перебирание четок, подметание дверных проемов, рубка дров происходят в размеренном темпе и вызывают ассоциации с ритуальными действиями.

Пространство и время, в которые перемещаются средневековые и современные герои «Книги Дней», одновременно реалистичны и мифологичны, поскольку соответствующие границы постоянно размываются. События «Книги Дней» происходят в мире между временем и «вневременностью», где единственная константа – то, что в окружающем мире неизменно: солнце восходит и заходит, люди живут и умирают, жизненный цикл повторяется. Данная идея является главной для еврейской общины, в жизни которой обыденное возведено в сакральное. Как следует из самого названия, сочинение «Книга Дней» подобно вечному календарю, книге записей, где даты не привязаны к дням недели и не ограничены определенным годом. «Я думаю о времени как об объемной текучей среде. Я могу сжимать, растягивать, крутить, прерывать время», – объясняет свой замысел М. Монк [9, р. 89].

Для нашего исследования важно, что «Книга Дней» является своего рода руководством по сохранению в памяти событий, растянутых и сжа-

тых во времени, завершившихся и повторяющихся. События, разворачивающиеся в тот или иной момент исторического времени и переживаемые аудиторией на протяжении перформанса, становятся в сознании зрителей своеобразной топографической картой. В сочинении даже фигурирует визуальный образ карты для указания локации во времени и пространстве. Отметим, что принцип картирования при помощи художественных событий характерен и для других работ композитора – например, музыкально-театральных перформансов «Сок», «Песни Вознесения», оперы «Судно» (подробнее см.: [10]). И, что особенно важно, данный принцип согласуется с религиозными традициями, предполагающими, что какое-либо место становится священным благодаря событиям, произошедшим на нем и важным для определенной религии.

Не менее значимым в рассматриваемом произведении является соотношение восприятия конкретного времени со специфической локацией (будь то еврейский или христианский квартал, храм, рынок) или с обширной географической территорией – Европой, Персией, Северной и Южной Америкой. Ведь на экране события из жизни средневековой еврейской общины перемежаются с закрепившимися в сознании современников М. Монк образами-архетипами зла и насилия, например, с шествием представителей Ку-клукс-клана – радикальной расистской группировки в США, ассоциирующейся в массовом сознании с жестокими убийствами афроамериканцев. Образы зла и насилия связаны также с видеоизображениями американских солдат Вьетконга, «прославившихся» военными преступлениями и уничтожением мирных жителей южновьетнамских деревень. Тенденция к подобному объединению запутанных событий и знакомых архетипов опять-таки соотносится с преследованиями и страданиями евреев-изгнанников. Использование композитором временных смещений наталкивает на мысль, которая традиционно возникает при объяснении несоответствий в хронологии событий, изложенных в Торе, где «нет ни прошлого, ни будущего» [11].

Указанную идею в «Книге Дней» демонстрируют, например, истории странствующего еврейского рассказчика Хаима бен Иосифа. Хаим рассказывает сказку: для хранения сокровищ у французского короля есть глубокий подвал, куда королевские подданные спускаются, минуя 12000 ступенек. Это «путешествие», занимающее 6 дней, напоминает спуск в пещеру. Рассказчик говорит о некоем скрытом секрете, повествование о котором вложено уже в другую историю. В итоге мы понимаем, что Хаим передает начало пятой главы «Франкенштейна» Мэри Шелли и,

соответственно, переносит нас в XIX век. Далее Хаим внезапно включает радио, по которому продолжается рассказ о «злой природе» этого фантастического существа. Средневековые евреи заворуженно слушают по радио историю Мэри Шелли, не подозревая, что им преподносят не существовавшие в их время технологии и артефакты. Сцена с Хаимом и построенные по сходному принципу сцены с Белым рыцарем в театральном представлении показывают, что в перформансе нет различий между событиями прошлого и будущего, время здесь не дифференцировано.

Своеобразными проводниками между различными пространственно-временными континуумами в «Книге Дней» выступают образы Сумасшедшей женщины, преследуемой видениями из прошлого и будущего, и девушки Евы, чьи сны наполнены событиями будущего – событиями, от которых исходит неясная угроза, но которые Ева не может истолковать. По сути, зритель воспринимает то, что происходит в «Книге Дней», глазами Сумасшедшей и Евы: их взгляды, остановленные во времени, транслируются на экране крупным планом.

Важно, что в качестве проводника во времени, а также способа универсальной (понятной без слов) коммуникации в сочинении используются традиционные еврейские напевы. Композитор не использовала цитаты из соответствующих религиозных песнопений, сочинив оригинальные напевы, которые вызывают прямые ассоциации с нигуном. Традиционный нигун представляет своего рода призыв к Богу, музыкальную молитву без слов, по мнению ортодоксальных представителей иудаизма, «пробуждающую душу и приближающую человека к Творцу» [12]. Изначально нигун исполнялся без слов; напевы М. Монк решены в духе «Нигун двекут». Последний представляет собой так называемые «грустные одноголосные мелодии», «песни тоски по Всевышнему»; они «пробуждают возвышенное желание близости к Богу и одновременно являются молитвой, просьбой о милости Небес» [там же].

Мелодии без слов, напоминающие нигун, в «Книге Дней» исполняют Белый рыцарь, дед Евы и единственный человек, который понимает Еву, – Сумасшедшая. Исполнение нигуна создает пространство для духовного единения. Песнопения звучат в тот момент, когда слова как источник коммуникации теряют свое значение, оказываются непонятными. Например, в одной из сцен старик, не понимающий смысла образов из сновидений Евы, поет нигун, что создает атмосферу понимания и духовного единения. Сумасшедшая общается с другими персонажами

посредством безмолвных жестов и пения нигуна совместно с Евой. В тот момент, когда они достигают единения, зритель также может почувствовать трансцендентное (достижимое путем молитвы и медитации) измерение времени и пространства.

Более того, в рамках видеоперформанса зритель может на собственном опыте ощутить повторяющийся ход истории. В произведении не случайно всплывают закреплённые в массовом сознании образы зла и насилия. Заканчивается сочинение тем, что Сумасшедшую попирает толпа, а евреев запирают в деревянном загоне, вокруг которого разложены охапки горящего сена. История превращается в дым. Но гипотетически «Книга Дней» не имеет окончания: жизнь в произведении начинается снова, о чем свидетельствует пение, напоминающее нигун. «История – это мысль, вечность – это сейчас», – утверждает Мередит Монк [6, с. 156].

Таким образом, ритуальный характер перформанса формируется, с одной стороны, посредством сакрализации времени и пространства (что необходимо для создания в сочинении некоего сообщества, объединяющего людей из прошлого и настоящего, а также героев перформанса и зрителей, как это происходит в рамках религиозного ритуала), а с другой, – благодаря иммерсивному погружению аудитории во внутреннюю жизнь произведения. Зрители, заново переживая исторические события, приобщаются к действию, становятся его виртуальными

участниками и обретают чувственный опыт, «испытывая на себе» далекие события прошлого в момент настоящего, а также ощущая на собственном эстетическом опыте существование в условиях безвременья. В «Книге Дней» события XX и XIV столетий происходят в едином пространственно-временном континууме. М. Монк «сворачивает» большие промежутки времени, соединяя разрозненные исторические события в «одномоментность», свободно перемещая героев из современности в прошлое и обратно для того, чтобы создать ощущение: они и мы – единое сообщество. Зритель перформанса, словно участник воображаемого ритуала, погружается в мир вечного, откуда созерцает и переживает непрерывный круговорот жизни и смерти, сквозь призму индивидуального чувственного опыта осмысляет проблему насилия.

Эффект иммерсии, иными словами – погружения, достигается в произведении с помощью музыкального пласта, характерными свойствами которого являются медитативность и отсылки к религиозному нигуну, а также видеоряда: художественный мир сочинения воспринимается глазами главных героинь, вместе с которыми зритель переживает лиминальное состояние. В рамках данного перформанса автор разрушает барьер между эстетической и социальной сферами, благодаря чему создается упоминаемое выше состояние лиминальности, ментального кризиса.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Schechner R.* Environmental Theater. New York: Applause Books Expanded, 2000. 339 p.
2. *Фишер-Лухте Э.* Эстетика перформативности. М.: Канон+, 2015. 375 с.
3. *Тернер В.* Символ и ритуал. М.: Наука, 1983. 277 с.
4. *Turner V.* Variations on a Theme of Liminality. Assen: 1977. Pp. 36–53.
5. *Кисеева Е. В., Демина В. Н.* Мифологические модели и ритуальные формы в современном музыкально-театральном перформансе // Проблемы музыкальной науки. 2020. № 4. С. 77–87.
6. Meredith Monk with Joan Knight: About “Book of Days” (1988) // Art + Performance: Meredith Monk. Ed. by D. Jowitt. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2011. Pp. 156–163.
7. *Деникин А. А.* Американское и европейское видеоискусство: 1960–2005: дис. ... канд. культурологии: 24.00.01. М., 2008. 216 с.
8. Meredith Monk: Invocation/Evocation – A Dialogue with Liza Bear // Art + Performance: Meredith Monk. Ed. by D. Jowitt. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2011. Pp. 79–93.
9. Art Performs Life: Merce Cunningham, Meredith Monk, Bill T. Jones. Ed. by Th. Golden, L. Kuhn. Minneapolis: The Walker Art Center, 1998. 175 p.
10. *Кисеев В. Ю.* Сайт-специфик перформанс в творчестве Мередит Монк // Южно-Российский музыкальный альманах. 2019. № 4. С. 47–52.
11. Коэлет: три формы времени // Энциклопедия Иудаизма. URL: <https://toldot.ru/vremya.html> (дата обращения: 27.06.2020).
12. Нигун // Энциклопедия Иудаизма. URL: <https://toldot.ru/nigun.html> (дата обращения: 27.06.2020).

REFERENCES

1. *Schechner R.* Environmental Theater. New York: Applause Books Expanded, Subsequent edition, 2000. 339 p.
2. *Fisher-Likhte E.* Estetika performativnosti [The Aesthetics of Performativity]. Moscow: Kanon+, 2015. 375 p.
3. *Turner V.* Simvol i ritual [Symbol and Ritual]. Moscow: Nauka, 1983. 277 p.
4. *Turner V.* Variations on a Theme of Liminality. Assen: 1977. Pp. 36–53.
5. *Kiseeva E., Dyomina V.* Mifologicheskie modeli i ritual'nye formy v sovremennom muzykal'no-teatral'nom performanse [Mythological Models and Ritual Forms in Contemporary Musical Theater Performance]. In: Problemy muzykal'noy nauki [Music Scholarship]. 2020. № 4. Pp. 77–87.
6. Meredith Monk with Joan Knight: About “Book of Days” (1988). In: Art + Performance: Meredith Monk. Ed. by D. Jowitt. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2011. Pp. 156–163.
7. *Denikin A.* Amerikanskoe i evropeyskoe videoiskusstvo: 1960–2005 [American and European Video Art: 1960–2005]: Ph. D. Thesis. Moscow, 2008. 216 p.
8. Meredith Monk: Invocation/Evocation – A Dialogue with Liza Bear. In: Art + Performance: Meredith Monk. Ed. by D. Jowitt. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2011. Pp. 79–93.
9. Art Performs Life: Merce Cunningham, Meredith Monk, Bill T. Jones. Ed. by Th. Golden, L. Kuhn. Minneapolis: The Walker Art Center, 1998. 175 p.
10. *Kiseyev V.* Sait-spetsifik performans v tvorchestve Meredit Monk [Site-specific Performance in the Creative Work of Meredith Monk]. In: Yuzhno-Rossiiskij muzykal'nyj al'manakh [South-Russian Musical Anthology]. 2019. No. 4. Pp. 47–52.
11. Kojelet: tri formy vremeni [Coelet: Three Forms of Time]. In: Entsiklopediya Iudaizma [Encyclopedia of Judaism]. URL: <https://toldot.ru/vremya.html> (date of application: 27.06.2020).
12. Nigun [Nigun]. In: Entsiklopediya Iudaizma [Encyclopedia of Judaism]. URL: <https://toldot.ru/nigun.html> (date of application: 27.06.2020).

Кисеев Василий Юрьевич

заведующий студией звукозаписи

Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

Россия, 344002, Ростов-на-Дону

studiocons@mail.ru

ORCID: 0000-0002-1730-353X

Vasiliy Yu. Kiseyev

Head of a Recording Studio

S. Rachmaninov Rostov State Conservatory

Russia, 344002, Rostov-on-Don

studiocons@mail.ru

ORCID: 0000-0002-1730-353X

