

В. Н. ДЁМИНА*Ростовская государственная консерватория имени С. В. Рахманинова
г. Ростов-на-Дону, Россия**ORCID: 0000-0002-7402-9020, vnd-80@mail.ru*

Особенности звукового пространства ритуальных действий театрального перформанса Р. Шехнера «Дионис-69»*

Статья посвящена проблеме специфики звукового пространства в театре Ричарда Шехнера. При рассмотрении истории формирования перформативности как важного компонента природы современной культуры, выделяются факторы, обусловившие её трансформацию во взаимодействии с актуальными формами театра. Особенности развития перформативных практик в истории театра, хронотопа театральной коммуникации изучаются в опоре на исследования Д. О. Демехиной, Х.-Т. Лемана, Д. В. Трубочкина, Э. Фишер-Лихте, Р. Шехнера и др. В процессе исследования звукового компонента в постановках Р. Шехнера особое внимание уделяется ритуальным элементам, создающим композиционно-драматургический каркас спектакля-перформанса.

В выводах автор отмечает, что воссоздание древнегреческого мифа в контексте пространства театра Шехнера создало уникальные условия для взаимодействия визуального и звукового компонентов спектакля, раскрывшие новые возможности перформанса как одной из форм коммуникации, способной объединить социум. Исследование звукового пространства спектакля позволяет определить условия формирования особого хронотопа перформативных практик, как важной составляющей природы современного искусства.

Ключевые слова: «Дионис-69», творчество Ричарда Шехнера, звуковое пространство ритуальных действий, история перформанса.

Для цитирования / For citation: Дёмина В. Н. Особенности звукового пространства ритуальных действий театрального перформанса Р. Шехнера «Дионис-69» // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2021. № 2. С. 58–66.

DOI: 10.33779/2587-6341.2021.2.058-066.

© Дёмина В. Н., 2021

© Издатель: АНО ДПО НМЦ «Инновационное искусствознание», 2021

* Работа выполнена при финансовой поддержке Российского фонда фундаментальных исследований, грант РФФИ № 20-012-00366 А «Перформативные формы музыкального искусства как феномен современной культуры».



VERA N. DYOMINA

Rostov State S. V. Rachmaninoff Conservatory, Rostov-on-Don, Russia

ORCID: 0000-0002-7402-9020, vnd-80@mail.ru

Peculiarities of the Sound Space of Ritual Actions in Richard Schechner's Theatrical Performance "Dionysos-69"***

The article dwells upon the issue of the specificity of sound space in Richard Schechner's theater. Upon examination of the history of formation of performativity as the most important component of the nature of contemporary culture, the factors which have stipulated its transformation in interaction with the relevant forms of theater are highlighted. The peculiarities of the development of performative practices in the history of theater, the chronotope of theatrical communication are studied based on the research works of Daria Demekhina, Hans Thiess Lehmann, Dmitri Trubockin, Erika Fischer-Lichte, Richard Schechner and others. During the process of research of the sound component in Schechner's productions, special attention is given to the ritualistic elements, which create the compositionally-dramaturgical framework of the theatrical performance. In her conclusions the author notes that the reconstruction of the Ancient Greek myth in the context of the space of Schechner's theater has created unique conditions for the interaction between the visual and the sound components of the performance, which disclosed new possibilities for theater as one of the forms of communication capable of uniting society. Research of the sound space of the performance makes it possible to determine the conditions of formation of a special chronotope of performative practices as a significant component of the nature of contemporary art.

Keywords: "Dionysos-69," the works of Richard Schechner, the sound space of ritual actions, the history of performance.

© Vera N. Dyomina, 2021

© Publisher: Scholarly-Methodical Center "Innovation Art Studies," 2021

Во второй половине XX – начале XXI века древнегреческая театральная культура, связанная с обрядностью дионисийского культа, приобретает всё большую актуальность. Специфика и особая значимость театра в Древней Греции подчёркиваются отечественными и зарубежными исследователями. С. И. Радциг в труде «История

древнегреческой литературы» отмечает: «Театральные представления настолько вошли в обиход культурной жизни греческих городов, что в каждом сколько-нибудь значительном городе был свой театр, а иногда и несколько <...> Так как театральные представления у греков рассматривались как часть государственного культа, участие в них не считалось

*** The reported study was funded by Russian Foundation for Basic Research (RFBR), project No. 20-012-00366 "Performativity of music as a phenomenon of contemporary culture."

унизительным или порочащим достоинство человека, и исполнителями были граждане» [5, с. 172, 174]. Высокая общественная значимость и всеохватность театральной культуры в Древней Греции дополнялись особым воздействием, оказываемым театром на социум. Геродот в труде «История» отмечает: «Афиняне ... тяжело скорбят о взятии Милета, выражали свою печаль по-разному. Так, между прочим, Фриних сочинил драму “Взятие Милета”, и когда он поставил её на сцене, то все зрители залились слезами» [1, с. 264].

В обозначенном ракурсе особый интерес представляет постановка Ричарда Шехнера (Richard Schechner) на основе трагедии древнегреческого драматурга Еврипида «Вакханки» (V век до н. э.) спектакля-перформанса «Дионис-69» («Dionysus in 69»). Его премьера состоялась в июне 1968 года в Нью-Йорке в помещении «Перформанс гараж» («The Performing Garage»). Спектакль продержался в репертуаре «Перформанс групп» («The Performance Group») более года (163 спектакля).

Ощущение трагической реальности происходящих событий, воссоздающее атмосферу античного театра, проявлялось в острой реакции публики. Во время одного из показов, в сцене смерти Пенфея один из зрителей, «который раньше танцевал и упивался культом Диониса, бросился в гущу насилия, крича: „Не убивай его! Не убивай его! Животные, вы все животные!“» (цит. по: [9, р. 29]). Значимым представляется похищение, во время очередного спектакля, Пенфея (Уильяма Шепарда) группой студентов из Куинз-колледжа (Queens College). Чтобы «не допустить принесение его в жертву», студенты вынесли Пенфея из театра. Для возобновления спектакля Шехнер попросил у аудито-

рии добровольца: «Шестнадцатилетний молодой человек, видевший пьесу пять раз, взял на себя роль Пенфея. Актёры и я проинструктировали его о задачах, и он импровизировал свои строки» [10, р. 41]. В результате объединения усилий участников «The Performance Group» и зрителей трагедия была завершена.

Особое воздействие, оказываемое театральным перформансом Шехнера, связано со многими факторами, возможно центральным из которых стал сконструированный хронотоп спектакля и воссозданное звуковое пространство древних (дохристианских) ритуальных действий, включённых в постановку. Рассмотрению специфики создания звукового пространства ритуалов спектакля «Дионис-69» посвящена данная статья.

Художественным особенностям «Театра среды» (Environmental Theater) Шехнера отводится значительное место в трудах как самого режиссёра, так и учёных, рассматривающих особенности современного искусства. Проблемы истории развития и специфика театра Р. Шехнера обозначены в ряде исследований российских и зарубежных авторов: Д. О. Демехиной, К. Н. Левшина, Х.-Т. Лемана, Д. В. Трубочкина, Э. Фишер-Лихте и др. [2–4; 6; 8; 9], а также трудах самого Р. Шехнера [10–13].

Раскрывая специфику «Театра среды», Шехнер рассматривает шесть аксиом, среди которых важными в обозначенном аспекте представляются следующие: абсолютно весь объём пространства используется для спектакля (All the space is used for the performance); театральная постановка может состояться как в полностью преобразованном, так и в «найденном пространстве» (The theatrical event can take place either in a totally transformed space or in «found space»); текст не является ни началом,



ни целью представления, текст может вообще отсутствовать (The text need be neither the starting point nor the goal of a production. There may be no verbal text at all) [3; 10].

Шехнер также выделяет два важных звена (link), необходимых для развития театра. Первое связано с рассмотрением спектакля как «театрального события». Эрика Фишер-Лихте отмечает: «По мнению Шехнера, крайний индивидуализм современных западных обществ <...> тесно связан с письменной культурой в целом: “Потому что наша традиция написана, она стала бременем. Устная традиция вполне естественно принимает свои очертания от меняющейся культуры, передающей её <...>”. Шехнер выступал здесь за перформативный поворот, чтобы трансформировать твёрдую и фиксированную текстовую культуру прошлого в текучую, постоянно меняющуюся перформативную культуру настоящего и будущего» [9, р. 30].

Вторым звеном достижения театром нового этапа развития должно было послужить конструирование ритуальных структур. Именно поэтому, как пишет Э. Фишер-Лихте: «Шехнер подробно описывает ритуал Огненного боя (Fire Fight) жителей деревни Ороколо и ритуал Усыновления (adoption ritual) племени аснат <...> Новой Гвинеи. Развивая идею, что такие ритуалы порождают общность, <...> он делает вывод, что “структура спектакля универсальна, что различия между ритуалом и театром имеют социальную функцию, а не достоверность исполнения или повторяемость”. Если театр направлен на примирение индивидуализма и общности, он должен принять ритуальную форму» [Ibid., pp. 30–31].

Пространство спектакля «Дионис-69» нивелировало разделение между актёра-

ми и зрителями, представляя место, реконструирующее концепцию греческого театра. «The Performing Garage», напоминая пустой цех, был наполнен специально выстроенными двух- и трёхэтажными лесами с лестницами, напоминая зрительские места дионисийского театра. Центральная зона была выделена ковриками; декорации в привычном понимании отсутствовали. Шехнер, раскрывая специфику Environmental Theater, включающего новый хронотоп театрального действия, отмечает: «В Environmental Theater, если декорации вообще используются, они используются полностью, до пределов возможностей. Нет раздвоения пространства, нет разделения декораций. Если оборудование открыто, оно здесь, потому что оно должно быть там, даже если оно мешает» [10, р. XXX]. Действие происходило в различных сферах пространства, в том числе и скрытых от аудитории, зрители могли свободно перемещаться во время представления, участвуя в воссоздании трагедии.

Текст «Вакханок» Еврипида был значительно переработан (сохранилось около 50%), также были добавлены фрагменты из «Антигоны» Софокла и «Ипполита» Еврипида. Остальная часть текста была создана участниками группы. Во время спектакля участники пользовались собственными именами и рассказывали о себе. Подобный подход также создавал условия для восприятия мифологического сюжета трагедии в качестве реальных событий, разворачивающихся перед глазами зрителей.

В своих исследованиях Шехнер подчёркивает связь ритуала с театром: «Мой опыт научил меня тому, что театр и ритуал очень близки друг другу, включая процессы смещения, трансформации, преувеличения, повторения и ритмичности» [13, р. 784]. Обозначенные

теоретические установки оказали воздействие на постановку спектакля «Дионис-69». «Дионис для меня не пьеса. Я не выступаю в Дионисе. Дионис – мой ритуал», – утверждал один из исполнителей (цит. по: [9, р. 31]). Значимыми для создания мистериального пространства спектакля-перформанса стали важнейшие эпизоды: ритуал рождения Диониса (the birth ritual of Dionysus), танец (the ecstasy dance), Дионисийская игра (the so-called Dionysus Game), игры со зрителями (the «Total Caress»), ритуал смерти Пенфея (the death ritual Pentheus) [7, pp. 55–56; 9, pp. 34–35].

Обряды создавали композиционно-драматургический каркас спектакля-перформанса. При этом континуум всего театрального действия основывался на комбинировании актов сакрального (символическое пространство и циклическое время) и профанного (реалистическое художественное пространство и линейное время) хронотопов.

Пространство, время и звуковая атмосфера ритуалов постановки Шехнера были зафиксированы в фильме Брайана де Пальма (Brian De Palma) «Dionysus in 69» («Digitally Re-Rendered») в 1970 году, а также восстановлены в спектакле-реконструкции Руда Мекса (Rude Mechs) в 2009-м. Режиссёр разделил экранное полотно на две части, что позволило зрителям ощутить пространство спектакля Шехнера. Обе стороны экрана воспроизводили один и тот же момент спектакля, но в разных ракурсах. Используя возможности помещения «The Performing Garage», выделив важные детали и многообразие точек зрения на разворачивающееся действие, режиссёр создал ощущение документального реализма. Де Пальма также несколько модифицировал звуковую атмосферу (в спектакле использовались только акустические

инструменты и звучание голосов)¹, драматургию спектакля и пр.

Ритуалы рождения и смерти, являвшиеся ключевыми в постановке Шехнера, зафиксированы де Пальма лишь с некоторыми изменениями. В их основе лежали обряды племени аснат (считавшихся охотниками за головами и каннибалами), населяющего остров Новая Гвинея. При описании проведения ритуала усыновления указывается, что лица «детей» красили охрой и покрывали голову пальмовыми ветвями; мужчины из другого племени лежали обнажёнными лицом вниз, а их женщины стояли над ними. В процессе воспроизведения ритуала женщины издаваемыми звуками и движениями символически имитировали рождение ребёнка².

Ритуал рождения Диониса (William Finley) и Пенфея (William Shephard) в постановке Шехнера, фиксированный в фильме де Пальма, начинается в полной тишине и темноте (00:09:00)³. Как и в ритуале аснатов, женщины (хор вакханок) расположены над мужчинами, образуя «канал рождения». Отсутствие вербального текста, объясняющего смысл происходящего, а также драматургического действия в привычном понимании, создают атмосферу для особого восприятия ритуала. Именно через наполнение звукового пространства, символически передающего совершающееся действие, происходит развитие сюжета трагедии. Звуки, издаваемые участниками спектакля, изначально хаотичны, но затем постепенно нарастают, образуя хор, ритмично воспроизводящий атмосферу ритуала. В кульминации, с появлением Пенфея, прошедшего через «канал рождения», хор замолкает, что производит особое воздействие на аудиторию. Отсутствие вербального текста, опора на акустическое звучание голосов создают



атмосферу таинственности и подчёркивают значимость совершённого ритуального акта «рождения», придавая ему особый символический смысл.

Ритуал смерти (Пенфея) трактован как воспроизведение ритуала рождения в обратной последовательности (01:12:31). Как и в ритуале рождения, женщины расположены над мужчинами, но теперь они развёрнуты лицом к Пенфею. Вместо того, чтобы помочь ему, они подняли «окровавленные руки» вверх над головой, и он самостоятельно со стонами и возгласами «Мама, не убивай меня...» следовал по символическому «каналу смерти». Яркий свет, равномерное движение участников ритуала, звук одновременно осуществляемого хором вакханок широкого дыхания в сочетании с одиноким голосом Пенфея создают мистическую атмосферу разворачивающейся символической картины смерти.

Оба ритуала, представляющие взаимное зеркальное отражение, расположенные в идеальной симметрии и служащие объединяющим компонентом спектакля, имеют различное звуковое решение. Введение вербальной составляющей в звуковую среду ритуала смерти формирует единовременный контраст неумолимо надвигающейся механической силы вечности (равномерное дыхание хора) и спонтанного движения уходящей жизни (реплики Пенфея).

В этом контексте интерес представляет ритуальный эпизод танца вакханок, открывающийся танцем Диониса (00:16:28). В процессе исполнения к танцу постепенно присоединяются не только участники «The Performance Group», но и зрители, воссоздавая праздничные Вакханалии. Звуковое пространство танца базируется на звучании натуральных акустических инструментов (пальчико-

вых тарелок, флейты, барабанов, тамбуринов и пр.), что связано с изображением античных символов театра (среди них помимо масок и пр., присутствуют атрибуты дионисийской процессии: тирс, тимпан, прямые двойные дудки). Важным представляется также и воспроизведение участниками звуков живой природы, воссоздающих атмосферу дионисийского праздника.

Исследуя специфику взаимодействия звукового и визуального компонентов в ритуальных эпизодах спектакля, необходимо отметить опору на синкретизм экстатических ритуалов (вакханалий), реконструируемых посредством звучания акустических инструментов и пластике, приближенной к иконографии вакханок. Воссоздание древнегреческой мистерии в контексте пространства современного театра создало уникальные условия для взаимодействия звукового и визуального компонентов спектакля, позволившие воспринять зрителям разворачивающуюся в символическом времени/пространстве трагедию как свершившийся факт реальности и раскрывшие новые возможности перформанса (как одной из форм коммуникации, способной объединить социум).

Отдельную проблему исследования составляет музыка, звучащая в спектакле, как участвующая наряду с другими временными, пространственными и прочими видами искусства (одежды, запаха и пр.) в создании синтетического пространства ритуалов, так и не связанная с ритуальными эпизодами. Необходимо выделить реконструированные по тексту трагедии Еврипида музыкальные фрагменты (хор Вакханок), а также не связанные с античностью цитаты, например, звучащая из уст Диониса тема хора из оратории Г. Ф. Генделя «Мессия». Необходимо отметить, что многоплановость

музыкального компонента спектакля требует отдельного изучения.

В ритуальных эпизодах спектакля взаимодействие звуковых и визуальных компонентов опирается на синкретизм экстатических ритуалов (вакханалий), реконструированных через звук акустических инструментов и пластики, близкий к иконографии вакханок. При этом именно комбинация звуковых и визуальных компонентов создаёт континуум всего театрального представления, основанного на сочетании актов сакрального (символическое пространство и циклическое время) и профанного (реалистичное художественное пространство и линейное время), ритуалов и шоу. Включённые в спектакль обряды перехода способствуют созданию атмосферы лиминальности.

Воссоздав звуковое пространство ритуальных действий дохристианского мира, Шехнер раскрыл инновационные механизмы воздействия на восприятие зрителей, обозначив новый этап в развитии театрального искусства. Э. Фишер-Лихте отмечает: «Здесь, кажется, появился “уродливый” Дионис – бог, который поощряет человеческое стремление одолеть противника агрессивными и жестокими актами насилия, обращаясь к своей

звериной стороне. То, что некоторые зрители пережили в этот момент, могло быть тем явлением, против которого Шехнер предупреждает <...>: “Готовы ли мы к той свободе, которую мы постигли? Сможем ли мы справиться с танцами Диониса и не закончить, как это сделала Агава, с головами наших сыновей на наших танцевальных палочках?” В этой сцене “скрытый страх перед новым выражением, что его формы угрожающе приближаются к экстатическому фашизму”, по крайней мере, для некоторых зрителей, стал реальностью» [9, p. 29].

Воссоздание древнегреческой мистерии в контексте современного театрального пространства создало уникальные условия для взаимодействия звуковой и визуальной составляющих спектакля, что позволило зрителям воспринимать трагедию, разворачивающуюся в символическом пространстве-времени как факт, свершившийся в реальности и открывший новые возможности перформанса как одной из форм коммуникации, способной объединить общество. При этом необходимо отметить, что для отечественной театральной культуры технологии, используемые Р. Шехнером, не являются традиционными и приемлемыми, даже в условиях современной культуры.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ См.: Austin Film Society & Rude Mechanicals Presents Performance Director Richard Schechner after screening of Dionysus in 69 at Alamo Ritz on Dec. 6. [Part one]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=NghHToM1yr8&list=PLkxyvrzOhMJUP-ONGzi8erLf5ANrFEoOn&index=57> (10.04.2021).

² См.: Hays J. Asmat: Their History, Religion and Headhunting. URL: http://factsanddetails.com/indonesia/Minorities_and_Regions/sub6_3j/entry-4035.html (10.04.2021).

³ Здесь и далее хронометраж приведён по записи: Dionysus in 69 (digitally re-rendered) [videorecording] (Richard Schechner, Brian De Palma Robert Fiore, Bruce Rubin, William Arrowsmith and Performance Group). Hemispheric Institute Digital Video Library (HIDVL). 1970.



ЛИТЕРАТУРА

1. Геродот. История. М.: ОЛМА-ПРЕСС Инвест, 2004. 435 с.
2. Демехина Д. О. К вопросу о концептуализации перформанса: версия Ричарда Шехнера // Артикульт. 2017. 28 (4). С. 144–152.
3. Левшин К. Н. Аксиомы «Театра пространств (среды)» Ричарда Шехнера // *Universum: Филология и искусствоведение*. 2016. № 8 (30).
URL: <http://7universum.com/ru/philology/archive/item/3516> (дата обращения: 10.04.2021).
4. Леман Х.-Т. Постдраматический театр. М.: ABCdesign, 2013. 311 с.
5. Радциг С. И. История древнегреческой литературы: учебник. М.: Высшая школа, 1982. 487 с.
6. Трубочкин Д. В. Античность и «актуальность» (Об уроках древности и лихорадке новизны) // Вопросы театра. 2011. № 1–2. С. 6–31.
7. Zeitlin F. I. “Dionysus in 69” // *Dionysus Since 69. Greek Tragedy at the Dawn of the Third Millennium*. Eds. Edith Hall and Fiona McIntosh. Oxford: Oxford University Press, 2004, pp. 49–76. (In Series of Archive of Greek and Roman Drama).
8. Fischer-Lichte E. *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt/M.: Suhrkamp Verlag, 2004. 378 S.
9. Fischer-Lichte E. *Dionysus resurrected: performances of Euripides’ The Bacchae in a globalizing world*. New York: A John Wiley & Sons, 2014. 238 p.
10. Schechner R. *Environmental Theatre. An Expanded New Edition including “Six Axioms For Environmental Theater”*. New York, London: Applause Theatre & Cinema Books, 1994, 339 p.
11. Schechner R. *Performance Studies: An Introduction*. New York: Routledge, 2013. 376 p.
12. Schechner R. *Performance Theory*. London and New York: Taylor & Francis, 2004. 407 p.
13. Schechner R. A Ritual Seminar Transcribed // *Interval(le)s*. II.2-III.1 (Fall 2008/Winter 2009), pp. 775–785.

Об авторе:

Дёмина Вера Николаевна, доктор искусствоведения, доцент кафедры истории музыки, Ростовская государственная консерватория имени С. В. Рахманинова (344002, г. Ростов-на-Дону, Россия), **ORCID: 0000-0002-7402-9020**, vnd-80@mail.ru

REFERENCES

1. Gerodot. *Istoriya* [Herodotus. History]. Moscow: OLMA-PRESS Invest, 2004. 435 p.
2. Demekhina D. O. K voprosu o kontseptualizatsii performansa: versiya Richarda Shekhnera [Concerning the Question of the Conceptualization of Performance: The Version of Richard Schechner]. *Artikult* [Articult]. 2017. 28 (4), pp. 144–152.
3. Levshin K. N. Aksiomy «Teatra prostranstv (sredy)» Richarda Shekhnera [Axioms of the “Theater of Spaces (Environment)” by Richard Schechner]. *Universum: Filologiya i iskusstvovedenie* [Universum: Philology and Art Studies]. 2016. No. 8 (30).
URL: <http://7universum.com/ru/philology/archive/item/3516> (10.04.2021).
4. Leman Kh.-T. *Postdramaticheskij teatr* [Lehmann Hans Thies Postdramatisches Theater]. Moscow: ABCdesign, 2013. 311 p.
5. Radtsig S. I. *Istoriya drevnegrecheskoy literatury* [History of Ancient Greek Literature]. Moscow: Vysshaya shkola, 1982. 487 p.

6. Trubochkin D. V. Antichnost' i «aktual'nost'» (Ob urokakh drevnosti i likhoradke novizny) [Antiquity and “Topicality” (About the Lessons of Antiquity and the Fever of Novelty)]. *Voprosy teatra* [Questions of Theatre]. 2011. No. 1–2, pp. 6–31.
7. Zeitlin F. I. “Dionysus in 69”. *Dionysus Since 69. Greek Tragedy at the Dawn of the Third Millennium*. Eds. Edith Hall and Fiona McIntosh. Oxford: Oxford University Press, 2004, pp. 49–76. (In Series of Archive of Greek and Roman Drama).
8. Fischer-Lichte E. *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt/M.: Suhrkamp Verlag, 2004. 378 S.
9. Fischer-Lichte E. *Dionysus resurrected: performances of Euripides' The Bacchae in a globalizing world*. New York: A John Wiley & Sons, 2014. 238 p.
10. Schechner R. *Environmental Theatre. An Expanded New Edition including “Six Axioms For Environmental Theater”*. New York, London: Applause Theatre & Cinema Books, 1994. 339 p.
11. Schechner R. *Performance Studies: An Introduction*. New York: Routledge, 2013. 376 p.
12. Schechner R. *Performance Theory*. London and New York: Taylor & Francis, 2004. 407 p.
13. Schechner R. A Ritual Seminar Transcribed. *Interval(le)s*. II.2-III.1 (Fall 2008/Winter 2009), pp. 775–785.

About the author:

Vera N. Dyomina, Dr.Sci. (Arts), Associate Professor at the Department of the Music History, Rostov State S. V. Rachmaninoff Conservatory (344002, Rostov-on-Don, Russia), **ORCID: 0000-0002-7402-9020**, vnd-80@mail.ru

