

Е. В. КИСЕЕВА

*Ростовская государственная консерватория
им. С. В. Рахманинова*

УДК 78.1.5:782.91

DOI: 10.17674/1997-0854.2015.4.148-154

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ВРЕМЯ В ПОСТАНОВКАХ ТАНЦА ПОСТМОДЕРН*

Танец постмодерн сформировался в Нью-Йорке 1960-х годов, его рождение совпало с периодом становления постмодернизма в культуре США. Искусство обозначенного периода характеризуется общим недоверием художников к традиционной картине мира и состоянием «кризиса репрезентации». Исследуемое художественное явление сложилось на границе модернизма и постмодернизма, что определило его эстетику, языковые свойства, оказало влияние на разнообразие художественных стратегий и форм существования музыкально-хореографического искусства.

Ещё в первой половине XX века творчество дадаистов, абстракционистов, сюрреалистов, футуристов было пронизано идеями расширения границ традиционных форм искусства. В творчестве М. Дюшана осуществился переворот, оказавший влияние на развитие искусства всего XX столетия. Художник находил и выбирал из окружающей реальности объекты, увиденные вне времени, значимости и функциональной привязанности, чтобы затем переместить их в пространство искусства, тем самым воплотив концепцию осмысления творчества как акта, целиком принадлежащего области воображения. Создание новых уникальных объектов искусства здесь уступило место процессу генерирования концепций, а новые формы искусства приобрели характер интеллектуальной игры.

Хореографы, композиторы и художники 1960-х продолжили авангардные эксперименты первой половины столетия. Творческие искания представителей танца постмодерн нахо-

дились в русле многих художественных теорий того времени, и наиболее яркой формой их выражения стал перформанс. В танце постмодерн культивировались: идеи взаимодействия искусства с реальностью и раздвижения границ искусства, понимание творчества как способа жизнедеятельности и манифестирование концептов, всевозможных инструкций к действиям, а также поиск альтернативных традиционным институциям (театрам, галереям, музеям и пр.) способов коммуникации с публикой. Появление в 1960–1970-е годы многочисленных музыкально-хореографических перформансов, объединивших разные области искусства и жизни было обусловлено, с одной стороны, желанием видеть в зрителе реципиента, способного совместно с автором конструировать смыслы и создавать ткань произведения, с другой – стремлением к свободному творчеству и «живому» искусству, неотъемлемой частью которого стал концепт.

Время, пространство, действие подверглись в танцевальном перформансе переосмыслению. Время могло быть зашифровано в длительности выступления или обозначено с помощью визуальных, в том числе видеоэффектов. Работа в перформансах с физическим трехмерным пространством открыла широкое поле для экспериментирования с его восприятием: пространство обрело множественность измерений, пространственные ощущения оказались детерминированы персональным опытом зрителя, приобщённого к художественному опыту. Действия перформера основывались на исследовании безграничных возможностей тела.

* Публикация подготовлена в рамках поддержанного РГНФ научного проекта №13-04-00378.



Проблема времени обозначилась как никогда остро в искусстве XX века. Если на протяжении столетий в мире искусства господствовала западная традиция с характерной для неё концепцией линейного времени, то во второй половине XX века, под влиянием теорий, опровергших линейность и абсолютность времени, в разных областях научного знания сложилось её (традиции) иное понимание. Новые концепции времени кардинально затронули музыку и танец, как искусства изначально временной природы.

По справедливому замечанию В. Ценовой, «время стало едва ли не главной художественной проблемой нового цикла музыкальной истории, потеснив всё остальное» [4, с. 71]. История танца постмодерн разворачивалась в непосредственной близости с новациями музыкальными. Так, М. Каннингем – основоположник новой хореографии, находясь под влиянием художественных экспериментов Дж. Кейджа, ещё в 1950-е годы пришёл к особому пониманию временной природы танца, а также заложил основу для композиционных и языковых новаций, связанных с данной проблемой. Намеченные Каннингемом идеи найдут яркое воплощение в постановках Т. Браун, Л. Чайлдс, С. Пэкстона, К. Карлсон, Т. Кеерсмакер и других авторов 1960–2000-х.

Хореограф пропагандировал танец, свободный от нарратива и системных связей. В его постановках жест, как первоэлемент, был помещён в систему пространственно-временных координат, близких архаическому дорефлективному сознанию.

Новое видение танца провоцировало изобретение особых методов и приёмов его организации. Например, Каннингем активно применял методы создания временных пропорций и ритмических структур, зависящих от числовых формул. Заметим, что их разработка в музыкальном искусстве основывалась на прикладной функции: танцевальная практика предполагала сочинение музыки на готовый хореографический текст, по мнению Дж. Кейджа лишённый чёткой организации.

Совместным «детисцем» Каннингема и

Кейджа стала «хореографическая алеаторика», благодаря чему фактор случайности лёг в основу построения композиции. Согласно воспоминаниям хореографа, при разработке данного композиционного принципа он отталкивался от общности временной организации музыки и танца: «Музыка и танец разворачиваются в одном и том же временном промежутке, но они не обязаны его одинаково структурировать. Поначалу мы гораздо жёстче относились к структуре. Пьесы были короче, ритмическая структура – определённое. Постепенно мы пришли к тому, что почти ничего не нужно было говорить: это был скорее процесс, чем фиксированный объект» (цит. по: [2, с. 434]). Идея единой временной структуры, заполненной композитором и хореографом независимо друг от друга, легла в основу «рассогласованного» принципа соединения музыки и танца. Перформеры-танцовщики не были знакомы со звучанием музыкальной партитуры до премьеры, после неё композиция продолжала меняться.

Важной темой для хореографов, композиторов и видеохудожников в танце постмодерн стало исследование перцептивных, повествовательных, поэтических возможностей, открывшихся благодаря новым технологиям коммуникации и созданной с их помощью глобальной окружающей среды с особыми временными и пространственными свойствами. Авторы исследовали время как психофизиологический феномен: в зависимости от задач перформанса время могло замедляться, ускоряться, останавливаться, разбиваться на сегменты. Особое внимание уделялось проблемам перехода настоящего времени в прошлое, процессу становления памяти, соединению настоящего с будущим в процессе конструирования сознанием понятий и смыслов.

Так, перформанс М. Каннингема «Winterbranch» (1964) на музыку Л. М. Янга «2 Sounds» был призван заставить зрителя ощутить на личном опыте дробность человеческого времени-сознания. Сочинение опиралось на концепцию, согласно которой время в сознании человека представлялось как череда мелких сег-

ментированных отрезков, они объединялись в более крупные сегменты, создавая поток человеческой памяти. Перформанс проходил в тёмном помещении (либо в неосвещённом сценическом пространстве), которое на мгновения хаотично освещал луч прожектора.

По просьбе хореографа художник Р. Раушенберг составил световую партитуру таким образом, чтобы создать иллюзию ночной тьмы, пронизанной «бьющим» по глазам ярким светом автомобильных фар. Жёсткие сценические эффекты были усилены музыкой. Основу партитуры Янга составляли резкие «абразивные» звуки, воспроизводимые с магнитофонной ленты. Танец начинался с плавных, словно вырванных из повседневной жизни движений Каннингема, высвеченных прожектором. Затем появлялись другие танцовщики и выполняли ряд действий – падений, подъёмов, перемещений, резко меняя темп исполнения и образуя различные группы. В те мгновения, когда фигуры освещались прожектором, зритель видел «разорванные», разрозненные движения танцоров. Через мгновения свет гас и изображение словно растворялось. То есть, на глазах зрителя сценическое изображение рождалось, мерцало и умирало, оставаясь лишь в памяти.

Симультанность событий – возможность отображения множественности времён в одновременности – легла в основу видеоперформанса «Fractions I» (1978) М. Каннингема, видеохудожника Ч. Атласа и композитора Дж. Гибсона. Согласно замыслу, закрепление в сознании зрителя разрозненных образов должно было создать ощущение дезориентации и напряжённости их восприятия. Сценическое пространство здесь было разбито на отдельные сегменты, в каждом из которых происходило хореографическое действие в своём времени. Видеомониторы транслировали разрозненные события. Одним из сильных приёмов стала временная задержка видеоизображения: происходящие в реальном времени события обозначали настоящее, отражённые на мониторах действия – прошлое. Время прошлого и настоящего должно было соединиться в акте зрительского созерцания. Объединяющим фактором стала музыкальная

партитура Д. Гибсона. «Equal Distribution» представляла собой минималистическую цифровую композицию, жёсткая логическая структура которой была построена по определённой матрице с нумерованными значениями. Каждому числовому значению соответствовала группа интонационно близких паттернов. Их чередование и постоянные внутренние изменения (варьирование ритмических схем) подчинялись импровизационной логике, что привносило в композицию элемент хаотичности, свойственный «живому» исполнению (Live Performance). Эффект «живого» присутствия создавал и приём искусного наложения флейты соло на звуки шипения плёнки, дававшие небольшие искажения.

Разорванное время и разрозненное пространство демонстрировал видеоперформанс М. Каннингема, Ч. Атласа, Дж. Кейджа, Д. Тюдора и Г. Маммы «Assemblage» (1968). Процесс его создания включал два этапа. На первом хореограф, танцовщики и режиссёр сформировали так называемые «модули движений». Исходный видеоматериал содержал записи небольших хореографических последовательностей, исполненных на фоне городских пейзажей, внутри торговых центров и галерей, сделанных в разное время. Работа над кинематографическим коллажем стала вторым этапом. Коллаж состоял из фрагментов движений и статических поз, искусно размещённых в раздробленных кадрах, либо внутри наложенных плоскостей.

Идеи обращения времени вспять и ретроспективного осмысления творческих достижений М. Каннингема и Дж. Кейджа легли в основу перформанса «eyeSpace» (2006–2007). Данная постановка была создана Каннингемом в сотрудничестве с тремя композиторами, каждый из которых написал самостоятельную композицию. Музыкальные сочинения «Long Throw» Д. Бермана, «Jitterbug» А. Локвуд, «International Cloud Atlas» М. Руса представляли собой «сгусток идей» Дж. Кейджа, над которыми композитор работал в разные годы. Например, название сочинения «Long Throw» (буквально «долгий бросок»), по мнению автора, отсылало к долгой истории сотрудничества Каннингема и Кейджа. Д. Берман воплотил ведущие музыкальные



идеи, задействованные в танцевальных перформансах 1947–2007 годов. Важнейшие из них связаны с поиском новых акустических звучаний, их электронных трансформаций, с экспериментами в области соединения электроники и акустических инструментов. Так, сольная партия, написанная для подготовленного (по методу Кейджа) инструмента, сочетала звуки фортепиано и шумовые эффекты (отзвуки низких струн рояля, полученные от прикосновений мяча для пинг-понга). Исходное звучание инструмента модифицировалось с помощью компьютерной обработки и технологии зонирования звука, а затем соединялось с электронной фактурой. Примечательно, что исполнителями были ведущие композиторы компании Каннингема – К. Вулф, Т. Косуги, Дж. Кинг, Ст. Мур, работавшие с мастером в разные годы.

В «International Cloud Atlas» М. Руса воплотилась идея графической музыки: фотографии скал стали основой графической партитуры. Шестиканальная, предварительно записанная электроакустическая композиция «Jitterbug» А. Локвуд опиралась на звуки, полученные от движений различных насекомых. То есть, обе работы отсылали к ранним опытам Дж. Кейджа в области графической музыки и биомузыки.

Время реальное и время художественное могли совмещаться воедино в рамках одной постановки. Художественная ткань перформансов включала готовую реальность, либо заимствованные из окружающей реальности документальные видео- и аудиофрагменты: кадры и шумы из телевизионных новостей и радиопрограмм, транслируемые в реальном времени («Variations VII» М. Каннингема, Дж. Кейджа, Н. Дж. Пайка); фрагменты, вырванные из повседневной жизни («Two Holes of Water-3» Р. Уитмана, Т. Браун и М. Старк); звуки урбанистического города («Roof Piece» Т. Браун) и т. д.

Хореографы обрели возможность захватывать и передавать реальность, сделав настоящее время, точнее, опыт проживания настоящего мгновения предметом художественного изображения.

Замыслы перформансов Д. Гордона, основанные на методе случайных действий, подра-

зумевали необычные для живого перформанса сценические эффекты. Так, хореография «Chair/two times» (1975) состояла из серии чётких несложных движений, повторяемых тремя перформерами в различных темпах. Проецируемое на большом экране изображение танцоров, выполняющих те же действия, в процессе перформанса создавало дополнительную линию танца и рождало новые хореографические рисунки в ансамбле. В зрительском восприятии создавался эффект кубистических полотен: изображение, увиденное с разных точек зрения, соединялось в одной композиции. Каждый исполнитель должен был непрерывно принимать спонтанные решения, например, по какой траектории двигаться, с кем из партнёров взаимодействовать. Кроме того, в определенные моменты, когда кадры видеоизображения «зависали», либо отставали на доли секунды, возникал эффект двойника (исполнитель мог увидеть себя «в прошлом») и перформеру представлялась возможность взаимодействия с собственным изображением.

Замедление времени становится характерным приёмом в творчестве К. Карлсон. В постановках «Signes», «Tigers in the tea house» (2004) на музыку Р. Обри и Дж. Босвелла хореограф, используя приёмы задержки, остановки движения, замедлила движения танцоров до минимальной скорости и тем самым дала возможность зрителю ощутить наполненность каждого мгновения. Зритель мог физически прочувствовать течение времени между чередованием движений, тем самым ещё больше индивидуализируя личный опыт восприятия постановки.

В танце постмодерн ярко проявились философия и творческая концепция минимализма. Известно, что композиторы-минималисты опирались на идеи экспериментализма и, в частности, на философию Дж. Кейджа. По справедливому замечанию П. Поспелова, минималистическая музыка лишает слушателя «ощущения времени как наполненной длительности... Онтологическое и психологическое время в минимализме приравнены друг к другу. Таким образом, естественно структурированное время, его близкая учению дзэн «пустотность» и является смыслом музыки» [3, с. 75].

Характерную для музыкального минимализма модель континуального времени-потока, абстрагированного от динамического процесса, использовали А. Т. де Кеерсмакер, И. Райнер, Д. Гордон, Т. Браун. В их творчестве сложилось представление о танце как о континуальном процессе в его чистом виде, с характерным внеавторским и внеличным началом. Для перформансов 1960-х и 1990-х характерно понимание танца как некоей метасистемы, работающей благодаря заложенному в ней алгоритму. Временная структура, воспринятая онтологически, порождает важнейшее эстетическое свойство, которое Дж. Кейдж называл «Ничто». В хореографических перформансах, подобно музыкальным композициям великого экспериментатора, элемент становился тождественным целому, границы композиции условными.

Перформансы А. Т. де Кеерсмакер стали классическими примерами минимализма в хореографии, в них воплотились идеи растворения индивидуального начала в бесконечном временном потоке, а также пребывания в вечном настоящем, стазисе, круговороте. Хореограф словно погружала зрителя в медитативный транс, незамутнённый личностным восприятием реальности. Серия перформансов «Four Movements to the Music of Steve Reich» (1982) включает четыре работы (три дуэта и соло), поставленные на «Piano Phase», «Come Out», «Violine Phase», «Clapping Music» С. Райха. Сочинения эти знамениты техникой «постепенного фазового сдвига», открытой композитором во второй половине 1960-х. Как известно, в период увлечения магнитофонной музыкой С. Райха заинтересовал эффект десинхронизации (расхождения во времени) музыки в процессе её воспроизведения одновременно на двух закольцованных плёнках двумя магнитофонами. Данный студийный эффект впоследствии стал технической моделью музыкальных пьес С. Райха и хореографических перформансов А.Т. де Кеерсмакер.

Жёстко фиксированная конструкция перформансов основывалась на одном музыкальном, а в случае сочинения Кеерсмакер – хореографическом паттерне. В «Piano Phase»

хореография отражала музыку и воплощала принцип постепенного временного – фазового сдвига. Так, в начале дуэта обе танцовщицы вращались «в унисон». Далее одна из них ускоряла движения во времени, что приводило к рассогласованию и рождению нового хореографического рисунка. Последующее замедление возвращало к унисону.

«Violine Phase» С. Райха открывало звучание двух записанных на магнитную ленту скрипок, воспроизведённых одновременно. Эффект медленной рассинхронизации здесь достигался путём добавления пауз в одну из лент. В дальнейшем, благодаря взаимодействию двух рассинхронизированных инструментов, образовывалась новая мелодия, а в результате биений появлялся эффект третьей скрипки. Процесс этот повторялся с небольшими изменениями до конца произведения. Для танцевального перформанса А. Т. де Кеерсмакер предприняла попытку отразить жёсткие структуры и открытую форму музыкального сочинения языком танца. Повторяющиеся вращения корпуса и строгие геометричные движения ног складывались в рваный хореографический рисунок, общее круговое направление движения создавало иллюзию бесконечного кружения. В музыкально-хореографической композиции линия танца играла роль третьего «голоса», вступающего с временными задержками и усугубляющего эффект временного расхождения.

«Accumulation» (1971), «Accumulation with Talking» (1973), «Watermotor» (1978) и другие работы Т. Браун основывались на простейшем накопительном процессе, близком аддитивному процессу Ф. Гласса и технике ритмических конструкций С. Райха. Подобно тому, как музыкальные паттерны могли состоять из простейших элементов – звука, интервала, сонора, мелодической попевки, хореографические паттерны в работах Т. Браун включали простейшие жесты, движения отдельных частей тела (кистей рук, предплечья, головы). М. Голдберг отмечает: «Браун и её танцоры чётко артикулируют один шаг, затем другой, снова возвращаются к первому, переходят на второй, добавляют третий и продолжают в том же духе, пока



не накапливается определённая последовательность сгибаний и вращений» [5, р. 38]. Аддитивный процесс в музыке предполагал повторение паттерна с его последовательным ростом в каком-либо параметре (см. об этом, например: [1, с. 478]). Родственный ему накопительный процесс в хореографии Т. Браун включал, в том числе, и временные изменения: длительность каждого паттерна и скорость их чередования постепенно увеличивались, либо сокращались в процессе перформанса.

Таким образом, начиная с момента зарождения в 1960-е годы и на протяжении 1970–2000-х годов художественные стратегии создателей танца постмодерн были связаны с переосмыслением традиционного для искусства хореографии линейного понимания времени. Ставшее неотъемлемой частью концепта, оно не только обрело множественность измерений и превратилось в особую, контролируруемую перформером область эксперимента. Всевозможные манипуляции со временем, его трансформации способствовали созданию в перформансе смысловой открыто-

сти, неопределённости, многовариантности толкований.

Характерной чертой рассмотренных музыкально-хореографических перформансов стало применение хореографами, композиторами, видеохудожниками приёма иммерсии – погружения зрителя в смоделированное пространство, обладающее особыми временными свойствами. Авторы провоцировали зрителя на активное участие в художественном процессе, зритель на собственном опыте мог испытывать и ментально реконструировать заложенные значения, а также переживать отрезки времени, психологически либо физически ощущать его различные свойства.

Хореографические открытия происходили в тесной связи с новациями музыкальными, а порой и находились под непосредственным воздействием последних. Философские и творческие принципы, методы временной организации, композиционные приёмы были усвоены хореографами-новаторами от музыкального экспериментализма и минимализма.

ЛИТЕРАТУРА

1. Катунян М. И. Минимализм и репетитивная техника (Глава XV) // Теория современной композиции / отв. ред. В. С. Ценова. М., 2005. С. 465–488.
2. Манулкина О. Б. От Айвза до Адамса: американская музыка XX века. – СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2010. 784 с.
3. Поспелов П. Г. Минимализм и репетитивная техника // Музыкальная академия. 1992. № 4. С. 74 – 82.
4. Ценова В. С. Музыкальное время. Ритм (Глава V) // Теория современной композиции / отв. ред. В. С. Ценова. М., 2005. С. 71–121.
5. Goldberg M. Trisha Brown // *Fifty Contemporary Choreographers*. Edited by Martha Bremser, Lorna Sandersn. New York, 1999, pp. 37–42.

REFERENCES

1. Katunyan M. I. Minimalizm i repetitivnaya tekhnika (Glava XV) [Minimalism and Repetitive Technique (Chapter 15)]. *Teoriya sovremennoy kompozitsii* [The Theory of Contemporary Compositions]. Edited by V. S. Tsenova. Moscow, 2005, pp. 465–488.
2. Manulkina O. B. *Ot Aivza do Adamsa: amerikanskaya muzyka XX veka* [From Ives to Adams: American music of the 20th Century]. St. Petersburg: Ivan Limbakh Press, 2010. 784 p.
3. Pospelov P. G. Minimalizm i repetitivnaya tekhnika [Minimalism and Repetitive Technique]. *Muzikalnaya akademiya* [Musical Academy]. Moscow. 1992, No. 4, pp. 74–82.
4. Tsenova V. S. *Muzykalnoye vremia. Ritm (Glava V)* [Musical Time. Rhythm (Chapter 5)]. *Teoriya sovremennoy kompozitsii* [The Theory of Contemporary Compositions]. Edited by V. S. Tsenova. Moscow, 2005, pp. 71–121.
5. Goldberg M. Trisha Brown. *Fifty Contemporary Choreographers*. Edited by Martha Bremser, Lorna Sandersn. New York, 1999, pp. 37–42.

Художественное время в постановках танца постмодерн

Статья посвящена осмыслению художественных принципов танца постмодерн. Будучи явлением пограничным, он сформировался в контексте экспериментального искусства 1950–1960-х и развивался на протяжении всей второй половины XX столетия в рамках концептуализма. Танец постмодерн обладал генетической двойственностью, что определило его эстетику, художественные стратегии и методы. Ведущая форма представления танца постмодерн – перформанс отрицал традиционные материалы и средства выразительности и идею выразительности как таковую. Музыкально-хореографический перформанс стал наиболее яркой формой выражения материализации художественных концептов – идеи, культивируемой разными искусствами обозначенного периода. В центре внимания автора находится одна из ключевых для танцевального перформанса проблема художественного времени. Композиторы, хореографы, видеохудожники исследовали возможности расширения границ искусства, акцентировали роль реципиента и возможность ухода в область личного зрительского опыта, тем самым провоцируя понимание творчества как способа жизнедеятельности. Время стало одним из важнейших концептов музыкально-хореографического перформанса, понимание его художественных возможностей открыло широкую область для экспериментирования. Идея опровержения линейности и абсолютности времени пошатнула традиционное представление о хореографическом искусстве, а новые концепции времени, сформировавшиеся в танце под влиянием музыкальных новаций, изменили его смысловое наполнение.

Ключевые слова: танец постмодерн, музыкально-хореографический перформанс, концептуальное искусство, художественное время

Artistic Time in the Productions of Postmodern Dance

The article is devoted to understanding the artistic principles of postmodern dance. Presenting itself as a borderline phenomenon, it was formed in the context of experimental art of the 1950s and 1960s and developed during the course of the entire second half of the 20th century within the frameworks of conceptualism. The postmodern dance possessed a genetic duality, which determined its aesthetics, artistic strategies and methods. The leading form of presentation of the postmodern dance, expressed by its performances, rejected the traditional materials and means of expressivity and the concept of expressivity as such. The musical choreographic performance became one of the most vivid forms of expression of the materialization of artistic concepts – which manifested the idea cultivated by various forms of art of the indicated period. At the focus of the author's attention lies the issue of artistic time – one of the chief concepts for dance performance. Composers, choreographers and video-artists researched the possibilities of broadening the boundaries of art and accentuated the role of the recipient and the possibility of passing into the sphere of the personal visual experience of the audience, thereby provoking an understanding of artistic work as a means of living activities. The concept of time became one of the leading concepts of musical choreographic performance, and the comprehension of its artistic possibilities opened up the broad sphere for experimentation. The idea of refutation of the linearity and absolute nature of time shattered the traditional perception of the art of choreography, whereas the new conceptions of time, which were formed in dance under the influence of musical innovations, changed its semantic content.

Keywords: postmodern dance, musical choreographic performance, conceptual art, artistic time

Кисеева Елена Васильевна

кандидат искусствоведения,
доцент кафедры истории музыки
E-mail: e.v.kiseeva@mail.ru

Ростовская государственная консерватория
им. С. В. Рахманинова
Ростов-на-Дону, 344002 Российская Федерация

Elena V. Kiseyeva

PhD (Arts), Associate Professor
at the Music History Department
E-mail: e.v.kiseeva@mail.ru

Rostovskaya gosudarstvennaya konservatoriya
im. S. V. Rakhmaninova
Rostov State S. V. Rachmaninoff Conservatory
Rostov-on-Don, 344002 Russian Federation

