

Е. В. КИСЕЕВА

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

УДК 782.9

DOI: 10.17674/1997-0854.2016.3.050-055

ПЕРФОРМАНС КАК ФОРМА ПРЕДСТАВЛЕНИЯ МУЗЫКАЛЬНО-ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА

дной из наиболее ярких и значимых театрализованных форм представления музыкально-хореографического искусства второй половины XX века стал перформанс. Существенное влияние на его становление и развитие оказали нью-йоркские композиторы Дж. Кейдж, Д. Тюдор, Л. М. Янг, М. Монк и хореографы С. Форти, И. Райнер, Т. Браун, Л. Чайлдс, С. Пакстон. Их совместные работы сформировали благоприятную для новаторских идей художественную среду и определили мейнстрим в развитии музыкального и хореографического постмодернизма.

В связи с изучением музыкально-хореографического перформанса следует обозначить сложившуюся в современном русскоязычном музыковедении проблему информационного голода. Ситуацию некоторым образом корректируют работы В. Петрова [4; 5], Н. Бабича [1], А. Кром [3], Т. Кюрегян, М. Катунян, В. Ценовой [6] и других авторов, где, однако, хореографические постановки не являются ключевой темой. Они рассматривают иные вопросы: формирование эстетики и художественных закономерностей современной музыки, вклад крупнейших композиторов-новаторов в мировую музыку, новые формы преподнесения искусства. Работы же известных зарубежных исследователей современной хореографии С. Бейнс [8], Д. Мак-Доны [10], Б. Кведж [9] отмечены незначительным вниманием к рассматриваемой в данной статье проблеме.

Начиная с 1990-х годов, искусствоведческие исследования формируют устойчивое мнение о том, что в культуре второй половины XX века совершился так называемый «перформативный переворот», который не только привёл к возникновению новых видов спектакля, но и пробудил процесс эстетизации и театрализации в сфере нехудожественной (подробнее об этом см.: [11; 12]). Границы между художественными и нехудожественными спектаклями (так называемыми

перформативными формами культуры) в результате этого стали прозрачными.

Рассматриваемое художественное явление – музыкально-хореографический перформанс – рождалось в бурной атмосфере всеобщего обновления искусств. В середине 1950-х сложилась мощная ветвь с центром в Нью-Йорке, связанная с активным сопротивлением сложившейся европейской традиции репрезентации произведения искусства. Так, американская музыка 1950–1960-х ассоциируется с эпохой Дж. Кейджа и характерной кейджевской реакцией на послевоенную европейскую ситуацию «часа ноль», ознаменовавшую необходимость начать с начала, с чистого листа. Можно сказать, что Дж. Кейдж и его последователи совершили первый радикальный шаг в наметившемся движении от традиционных основ европейской музыки. Найденный композитором способ ухода от интуитивного сочинения и слухового выбора в пользу ненамеренного творческого акта, неконтролируемого процесса был взят на вооружение молодыми нью-йоркскими композиторами (Г. Мамма, Д. Тюдор, Э. Браун, М. Фелдман) и хореографами (М. Каннингем, И. Райнер, С. Пакстон, С. Форти).

Некоторые переосмысленные с позиций обозначенных выше идей свойства театрального, в том числе и музыкально-театрального спектакля воплотились в хореографическом перформансе. Ещё с начала XX века, когда деятельность театрального режиссёра стала предметом всеобщего внимания, одна из важнейших задач (помимо передачи авторского замысла) спектакля заключалась в том, чтобы постановочными средствами вызвать совершенно определённую реакцию публики. Постановочные методы русского (С. Эйзенштейн), немецкого (М. Рейнхардт), итальянского (Т. Маринетти) театра 1920–1930-х годов, где зритель становился «основным материалом», были направлены на решение за-

дачи постановки, как «оформления зрителя в желаемой направленности (настроенности)» [7, с. 270].

Реакция зрителя стала одной из важнейших задач перформанса 1950–1960-х. Однако в центре внимания теперь оказалась ответная реакция реципиента, воспринимаемая как самоорганизующаяся система, развитие которой не предсказуемо и не поддаётся контролю. В хореографическом перформансе создавались специфические условия взаимодействия зрителя и перформера. Перформанс воспринимался как специально спроектированная ситуация, в которой они не только могли воздействовать друг на друга, но и исследовать в реальном времени формы своего взаимодействия. Задача постановки и состояла в том, чтобы спланировать подобный эксперимент и создать благоприятные условия для его проведения. При этом зритель не только наблюдал за происходящими процессами, но и как участник события приобретал соответствующий чувственный опыт.

Привлекательными для хореографов и композиторов оказались так называемая «телесность» спектакля и его пространственно-временное решение. Перформансы 1960-х созданы в противовес традиционной европейской концепции, согласно которой исполнитель должен передавать значения, сформулированные автором. Художники экспериментировали с различными способами представления тела, привлекая внимание к его материальности и физическим свойствам, тем самым развивая идеи театрального авангарда начала XX века. Индивидуальные физические данные танцовщика (физическая сила, интенсивность движения) оказывались в центре внимания зрителя. Усиление перформативного характера действий могло сопровождаться приумножением значений и пробуждать у зрителя различные ассоциации, обусловленные его личным опытом, либо социокультурной ситуацией.

Перформеры производили немногочисленные, лишённые психологического значения движения: передвигались по сцене повседневным шагом, производили физические действия, напоминающие репетиционные упражнения. Действия совершались в соответствии с заданным ритмическим и геометрическим рисунком, часто в замедленном темпе, с многократными повторениями, что способствовало их десемантизации. Согласно воспоминаниям хореографов, много-

кратные механические повторения движений в медленном темпе вкупе со строгими ритмическими формулами мешали зрителям воспринимать жесты как знаки. Вместе с тем невозможно говорить о том, что хореографические движения были лишены какого-либо смысла. Они означали именно то, что совершали перформеры. Более того, усиление перформативного характера действий могло сопровождаться приумножением значений и пробуждать у зрителя различные ассоциации.

Так, основу композиции одной из знаковых постановок 1960-х «16 Millimeter Earrings» М. Монк составляли простые действия. Автор (и исполнитель в одном лице) распевала абстрактные слоги на мажорном трезвучии, их многократное монотонное повторение в соединении с неизменными простейшими хореографическими действиями, совершаемыми нарочито медленно, были призваны подчеркнуть ритуальный характер происходящего. Сценография перформанса, исполнявшегося в абсолютно белом минималистично оформленном пространстве, включала яркие запоминающиеся элементы. Мощный вентилятор словно «взрывал» в воздухе серию красных полосок, создавая эффект пламени, что перекликалось и с окрашенными в огненный цвет длинными волосами перформера. Позже М. Монк сжигала пластиковую куклу, напоминающую человека, и вслед за тем сама появлялась в спроектированном огненном столпе. Перформанс также включал чёрно-белые видеофрагменты, на которых транслировалось гигантское лицо автора, смотрящего на зрителя одновременно через увеличительную и уменьшительную линзы.

Перформанс М. Монк невозможно адекватно проанализировать с помощью традиционных искусствоведческих методов. Он противоречит принципам эстетических теорий, направленных на истолкование художественного произведения в силу того, что речь идёт не о трактовке действий, совершаемых автором, а скорее о её ощущениях, передававшихся и зрителям. Данное высказывание не отрицает того, что перформанс возможно интерпретировать. Фигура перформера, сгорающая в пламени костра могла вызывать ассоциации с самыми разными мифическими, религиозными, культурно-историческими и политическими контекстами. Не в последнюю очередь её можно было трактовать как критику общественного порядка. Одно из исполнений

перформанса происходило в рамках фестиваля «Неделя гневного искусства», включавшего серию концертов и мероприятий, направленных на выражение протеста против войны во Вьетнаме.

Однако такая интерпретация не исчерпывала возникшего в рамках перформанса события, во время которого публика далеко не всегда стремилась истолковывать происходящее. На сцене формировалась особая реальность, которую зрители не столько интерпретировали, сколько познавали чувственным путём. Она вызывала у них удивление, ужас, сочувствие, болезненные ощущения. Речь шла не о том, чтобы понять перформанс, а скорее о том, чтобы пережить его и разобраться с чувственным опытом, не поддающимся логическому анализу.

Ключевое для искусства понимание хронотопа также подверглось в перформансе переосмыслению. Особые условия для зрительского восприятия музыкально-хореографических постановок могло создавать художественное пространство. В качестве игровых пространств использовались места, изначально не приспособленные для театрализованных постановок: художественные галереи («Juce» М. Монк, «Dance Constructions» С. Форти), торговые центры («Place», «Locale» М. Каннингема), площади, парки («Walking on the Wall», «Locus» Т. Браун, «Dance» Л. Чайлдс), заброшенные помещения («Rosas Danst Rosas» А.Т. Де Кеерсмакер). При этом отношения между перформерами и зрителями не регламентировались, что предоставляло дополнительные возможности для воздействия.

Зрительское восприятие могло зависеть от меняющегося местоположения исполнителей, как в перформансе «Juce» М. Монк, поставленном в уникальном пространстве музея С. Гуггенхайма, заполняя которое группа музыкантов и танцовщиков постоянно перемещалась и располагалась наподобие выставочных экспонатов на неожиданных для зрителей территориях. С. Пакстон, А. Халприн, С. Форти в своих постановках Джадсон театра целенаправленно создавали ситуации, где перформеры и зрители находились в максимальной близости и при определённых ситуациях могли смешиваться друг с другом, что способствовало возникновению своего рода творческих сообществ, либо, напротив, разрушению их.

Работа с физическим трёхмерным пространством открыла широкое поле для экспери-

ментирования с его восприятием. Пространство обрело гибкость и множественность измерений («Dolmen Music», «Songs of Ascention» М. Монк, «Blue Studio: Five Segments», «Locale», «Channels/Inserts», «Merce by Merce by Paik» М. Каннингема), психологическую насыщенность («Solo» Т. Браун, «The Flat» С. Пакстона). Иммерсивность, звуковые, световые эффекты, видеотехнологии применялись не только для воздействия на зрителя, ощущение пространства оказалось детерминировано персональным опытом зрителя, приобщённого к художественному опыту.

Звуковое пространство, также выступающее в качестве медиума между перформером и зрителем, могло формироваться благодаря явлениям, ранее рассматривавшимся как помехи: звукам, проникающим с улицы, различного рода шумам, производимым публикой и перформерами. Одна из особенностей организации звукового пространства в перформансах М. Монк и К. Карлсон была связана с оригинальной трактовкой голоса, который способствовал формированию уникальной телесности. Тесная взаимосвязь между телом и голосом проявлялась, прежде всего, благодаря использованию звуков немusических – всевозможных вздохов, стонов, шёпота, крика. Их воспроизведение включало, в том числе, и разного рода телесные реакции: перформер мог изгибаться, совершать конвульсивные движения, демонстрировать высочайшее напряжение. Процессы эти в свою очередь обладали способностью интенсивно воздействовать на физические ощущения реципиента.

Создатели перформансов предпринимали попытки разделения краски голоса и смысла речи, точнее, тех семантических смыслов, которые передаются со словом. В перформансах творческих объединений «Troika Ranch», «Palindrom» говорящие либо поющие голоса исполнителей переставали отчётливо артикулировать, они произносили нечленораздельные звуки, срывались на высокие неинтонируемые тоны. Спектр звуковых эффектов мог быть бесконечно широким – от шёпота, декламации, до создания необычных синтезированных тембров, имитирующих неземные звучания.

Для создания таких эффектов исполнители не только применяли особые голосовые техники (например, авторская вокальная техника М. Монк соединяет элементы индийской музыки, пения шаманов, йодля), но и специальные

обработки звука на электронных медиа. Последние позволяли с одной стороны, сделать звучание более насыщенным, а тембр ярким, с другой – репродуцировать, исказить его до неузнаваемости, благодаря чему голос терял гендерную, возрастную, этническую принадлежность.

Ярким примером, демонстрирующим отделение смысла произносимых слов от краски голоса, является музыка Р. Обри для постановки «Le Recours Aux Forêts» К. Карлсон. Партитуру пронизывает выразительная речевая декламация. Изменения её градаций (темпа, метrorитмической структуры) стали важными принципами организации композиции. Основу декламации составили выражения из повседневной речи, своеобразные языковые «заготовки», которые разбивались на отдельные слова или слоги и произносились исполнителями несколько раз подряд. Благодаря применению специальных микрофонов звучание голосов отчасти напоминало сферическое эхо. На речевую декламацию накладывались различного рода шумы, создавая уникальный звуковой эффект: слушателям казалось, что голоса звучат отдельно от произносимых слов.

Начиная с момента зарождения в 1950–1960-е годы и на протяжении 1970–2000-х, художественные стратегии создателей перформансов были связаны с переосмыслением традиционного для музыки и хореографии линейного понимания времени. Важной темой для хореографов, композиторов стало исследование перцептивных, повествовательных, поэтических возможностей, открывшихся благодаря новым технологиям коммуникации и созданной с их помощью глобальной окружающей среды с особыми временными свойствами.

Всевозможные манипуляции со временем – его замедление («Juce» М. Монк), остановка («Signes», «Tigers in the tea house» Дж. Босвелла – Р. Обри – К. Карлсон), дробность и сегментирование («Winter branch» Л. М. Янга – М. Каннингема), разрывание («Assemblage» Дж. Кейджа, Д. Тюдора, Г. Маммы – М. Каннингема), simultанность («Fractions I» Дж. Гибсона – М. Каннингема), обращение вспять («eyeSpace» Д. Бермана, А. Локвуд – М. Каннингема) были направлены на исследование времени как психофизиологического феномена (подробнее об этом см.: [2]).

Обращение хореографов-постмодернистов к концепции музыкального минимализма способствовало внедрению в танец модели кон-

тинувального времени-потока с характерным внеавторским и внеличным началом, абстрагированным от динамического процесса. Экспериментируя с повторяющимися действиями, хореографы внедряли в танец разработанные композиторами-минималистами репетитивные приёмы фазового сдвига (серия перформансов «Phase», «Drumming» А.Т. Кеерсмакер и С. Райха), методы аддиции и субтракции («Dance» Д. Чайлдс и Ф. Гласса, «Accumulation», «Accumulation with Talking» Т. Браун). С их помощью авторы стремились открыть универсальные законы, позволяющие запустить внеперсональный – независимый от авторского либо исполнительского произвола – процесс развития композиции. Создатели перформансов пытались вывести логически выверенную формулу саморазвития, работающую независимо от визуального и звукового облика исходной модели хореографического движения, либо музыкального паттерна. Временные трансформации способствовали созданию в них смысловой открытости, неопределённости, многовариантности толкований.

Таким образом, музыкально-хореографическое искусство 1960–1980-х утверждает специфическую – альтернативную традиционному спектаклю – форму представления, подразумевающую создание особых условий для творческой деятельности и восприятия художественных событий. Если ядром традиционного спектакля являлось произведение, функционировавшее как результат творческой деятельности художника, интерпретируемый реципиентами, то основой новой формы – перформанса стало художественное событие, развивавшееся благодаря действиям перформера и зрителей, совершаемым в процессе представления.

Материальность производимых действий могла не совпадать с их означиванием, отделяться от него и претендовать на автономное существование. Формирование хореографами и композиторами сценических событий, объединивших искусство и реальную действительность, было обусловлено желанием видеть в зрителе реципиента, способного совместно с автором конструировать смыслы и создавать ткань сочинения, а также стремлением к свободному творчеству и «живому» искусству, не стесненному рамками художественных институций.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бабич Н. Ф. Музыка в пластическом театре рубежа XX–XXI веков: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Ростов н/Д., 2012. 27 с.
2. Кисеева Е. В. Художественное время в постановках танца постмодерн // Проблемы музыкальной науки. 2015. № 4. С. 148–154.
3. Кром А. Е. Эволюция американского музыкального минимализма в художественном контексте эпохи // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2014. № 1 (31). С. 3–6.
4. Петров В. О. Инструментальный театр XX века: вопросы истории и теории жанра. Астрахань: АИПКП, 2013. 355 с.
5. Петров В. О. Под знаком перформанса // Музыкальная академия. 2012. № 2. С. 123–127.
6. Теория современной композиции / отв. ред. В. С. Ценова. М.: Музыка, 2005. 624 с.
7. Эйзенштейн С. М. Монтаж аттракционов // Эйзенштейн С. Избранные произведения. В 6 т. Т. 2: Теоретические исследования и статьи. М., 1964. С. 269–274.
8. Banes S. *Dancing Women: Female Bodies Onstage*. London and New York: Routledge, 2013. 296 p.
9. Cvejic B. *Choreographing Problems: Expressive Concepts in Contemporary Dance and Performance*. Springer, 2016. 262 p.
10. *International dictionary of modern dance / With a preface by Don McDonagh; Editor Taryn Benbow-Pfalzgraf; Contributing editor Glynis Benbow-Niemier*. Detroit; New York; London: St. James Press, 1998. 891 p.
11. Fischer-Lichte E., Arjomand M., Mosse R. *The Routledge Introduction to Theatre and Performance Studies*. London and New York: Routledge, 2014. 214 p.
12. Goldberg R., Madden K., Arthur M., Aubin Ch. *Performa 13*. Gregory R. Miller & Company, 2015. 384 p.

REFERENCES

1. Babich N. F. *Muzyka v plasticheskom teatre rubezha XX–XXI vekov: avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [Music at the Plastic Theater of the Turn of the 20th and 21st Centuries: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Rostov on Don, 2012. 27 p.
2. Kiseyeva E. V. *Khudozhestvennoe vremya v postanovkakh tantsa postmodern* [Artistic Time in the Productions of Postmodern Dance]. *Problemy muzykal'noj nauki* [Music Scholarship]. 2015, No. 4, pp. 148–154.
3. Krom A. E. *Evolyutsiya amerikanskogo muzykal'nogo minimalizma v khudozhestvennom kontekste epokhi* [The Evolution of American Musical Minimalism in the Artistic Context of the Era]. *Aktual'nye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya* [Relevant Problems of Musical Education]. 2014, No. 1 (31), pp. 3–6.
4. Petrov V. O. *Instrumental'nyy teatr XX veka: voprosy istorii i teorii zhanra* [20th Century Instrumental Theater: Questions on the Theory of History and Genre]. Astrakhan: AIPKP Press, 2013. 355 p.
5. Petrov V.O. *Pod znakom performansa* [Under the Sign of Theatrical Performance]. *Muzykal'naya akademiya* [Musical Academy]. 2012. No. 2, pp. 123–127.
6. *Teoriya sovremennoy kompozitsii* [The Theory of Contemporary Composition]. Edited by V. S. Tsenova. Moscow: Muzyka Press, 2005. 624 p.
7. Eyzenshteyn S. M. *Montazh attraktsionov* [Montage of Attractions]. *Eyzenshteyn S. Izbrannyye proizvedeniya. V 6 t. T. 2: Teoreticheskie issledovaniya i stat'i* [Selected Works. V. 2: Theoretical Studies and Articles]. Moscow, 1964. 269–274.
8. Banes S. *Dancing Women: Female Bodies Onstage*. London and New York: Routledge, 2013. 296 p.
9. Cvejic B. *Choreographing Problems: Expressive Concepts in Contemporary Dance and Performance*. Springer, 2016. 262 p.
10. *International dictionary of modern dance / With a preface by Don McDonagh. Editor Taryn Benbow-Pfalzgraf; Contributing editor Glynis Benbow-Niemier*. Detroit; New York; London: St. James Press, 1998. 891 p.
11. Fischer-Lichte E., Arjomand M., Mosse R. *The Routledge Introduction to Theatre and Performance Studies*. London and New York: Routledge, 2014. 214 p.
12. Goldberg R., Madden K., Arthur M., Aubin Ch. *Performa 13*. Gregory R. Miller & Company, 2015. 384 p.

Перформанс как форма представления музыкально-хореографического искусства второй половины XX века

Статья посвящена осмыслению перформанса как одной из актуальных форм представления современного музыкально-хореографического искусства. Сформировавшись в художественной культуре 1960-х и впоследствии став альтернативой традиционному европейскому балетному спектаклю, перформанс вошёл в новейшую исто-

рию музыкального театра как синтетический феномен, функционирующий на грани жанров и видов искусств. Термин «перформанс» имеет расплывчатое толкование в музыкально-хореографической практике и искусствоведческих работах. Неоднозначность интерпретаций и отсутствие единого подхода к данному явлению порождают широкое дискуссионное поле, не ограничивающееся обсуждением лишь художественных аспектов проблемы. Музыкально-хореографический перформанс в данной статье рассмотрен как «живая», то есть, рождающаяся в процессе исполнения форма представления, где на первый план выходит исследование телесного опыта перформера и особая реакция зрителя, предполагающая, в том числе, воздействие на исполнителя. В центре внимания автора находятся проблемы создания «телесности» перформанса, его пространственно-временное решение, формирование звуковой среды.

Ключевые слова: музыкально-хореографическое искусство, перформанс, искусство и действительность.

Multimedia Performance as a Form of Presentation of the Art of Music and Choreography in the Second Half of the 20th Century

The article is geared on understanding multimedia performance as one of the relevant forms of presentation of contemporary art of music and choreography. Having taken shape in the artistic culture of the 1960s and having subsequently become an alternative to traditional European ballet, multimedia performance has established itself in the most recent history of musical theater as a synthetic phenomenon functioning at the boundary of genres and forms of art. The term “multimedia performance” has a diffuse interpretation in musical-choreographic practice and in scholarly works of art criticism. The ambiguity of the various interpretations and the absence of a unified approach to the present phenomenon generate a broad argumentative field not limited to discussion of mere artistic aspects of the issue. In this article the musical-choreographic multimedia performance is examined as a “live” form of artistic production, i.e. generated during the course of the performance, in which most prominent is the study of the bodily experience of the performer and the special reaction of the audience, presuming an impact on the performer, among other things. At the center of the author’s attention lie the issues of creation of the “corporeality” of multimedia performance, its spatial-temporal solution and the formation of a sound milieu.

Keywords: the arts of music and choreography, multimedia performance, art and real life.

Кисеева Елена Васильевна

ORCID: 0000-0002-8403-6144

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

ORCID: 0000-0002-8403-6144

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