

На правах рукописи

КИСЕЕВА Елена Васильевна

ТАНЕЦ ПОСТМОДЕРН КАК МУЗЫКАЛЬНЫЙ ФЕНОМЕН

Специальность – 17.00.02 – Музыкальное искусство

Автореферат
диссертации на соискание ученой степени
доктора искусствоведения

Ростов-на-Дону – 2016

Работа выполнена на кафедре теории музыки и композиции
ФГБОУ ВО «Ростовская государственная консерватория
имени С.В. Рахманинова»

Научный консультант: доктор культурологии, профессор
Крылова Александра Владимировна

Официальные оппоненты: ***Петров Владислав Олегович***
доктор искусствоведения, доцент,
Астраханская государственная консерватория,
доцент кафедры теории и истории музыки

Полозов Сергей Павлович
доктор искусствоведения, доцент,
Саратовская государственная
консерватория им. Л. В. Собинова,
профессор кафедры теории и истории культуры

Скворцова Ирина Арнольдовна
доктор искусствоведения, профессор,
Московская государственная
консерватория им. П.И. Чайковского,
профессор кафедры истории музыки

Ведущая организация: Новосибирская государственная
консерватория имени М.И. Глинки
кафедра теории музыки

Защита состоится 27 декабря 2016 г. в 14 часов на заседании диссертационного совета Д 210.016.01 в Ростовской государственной консерватории имени С. В. Рахманинова по адресу: 344002, Ростов-на-Дону, пр. Буденновский, 23, ауд. 314

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Ростовской государственной консерватории имени С.В. Рахманинова и на сайте <http://www.rostcons.ru/discouncil.html>

Автореферат разослан «23» сентября 2016 г.

Ученый секретарь
диссертационного совета



Дабаева Ирина Прокопьевна

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Актуальность исследования. В музыкальном театре второй половины XX века рождаются и постепенно расширяют сферы своего влияния новые формы хореографического искусства, альтернативные академическому балету и представляющие собой сложные соединения хореографии, музыки, слова, кино; среди них – танец постмодерн (Postmodern Dance) и современный танец (Contemporary Dance), пластический и танцевальный театр (Dance Theatre). Тенденция эта на рубеже 1990–2000-х годов обретает глобальные масштабы (географические границы охватывают США, Россию, страны Западной и Восточной Европы, Японию), что позволяет говорить о формировании нового пласта современной художественной культуры.

Танец постмодерн заявил о себе как мощное и всеохватное явление современной мировой культуры, играющее важную роль в развитии магистральных течений музыкального и хореографического искусства. Его значимость обусловлена как высокими художественно-эстетическими достоинствами, позволяющими включить постановки в ряд шедевров музыкально-хореографического искусства, так и коммуникативными функциями, ярко выраженным консолидирующим потенциалом.

История существования танца постмодерн насчитывает более пяти десятилетий. За этот период он прошел путь от первых экспериментальных и демонстративно простых постановок – до масштабных, высокотехнично оснащенных видеоперформансов и видеоинсталляций. Танец постмодерн представляется на знаменитых арт-площадках мира. В их числе: Большой театр и Театр им. К. Станиславского и Вл. Немировича-Данченко, Балет Нью-Йорка (New York City Ballet), Музей современного искусства (МОМА), Музей С. Гугенхайма, Национальный центр искусства и культуры Ж. Помпиду. Фестивали и мастер-классы современной хореографии регулярно функционируют в крупнейших культурных центрах. С конца 1980-х в России, США, Великобритании, Германии, Франции проводятся образовательные курсы, обучающие хореографическому постмодерну. На конференциях обсуждаются его насущные проблемы.

На протяжении второй половины XX века в танце постмодерн совершались крупные стилевые открытия. Многие новаторские сочинения рождались в тесном сотрудничестве хореографов с ведущими композиторами – Дж. Кейджем, Э. Брауном, Л. М. Янгом, С. Райхом, Ф. Глассом и при существенном художественно-эстетическом влиянии последних. Танец постмодерн живо откликнулся на новейшие художественные идеи эпохи. Он оказался наиболее открытым творческим экспериментам, привлек к себе внимание ведущих

хореографов и балетмейстеров (М. Каннингем, Л. Чайлдс, И. Райнер, Т. Браун, К. Карлсон, А. Т. де Кеерсмакер), крупнейших композиторов-новаторов, режиссеров (Ч. Атлас, И. Каплан), художников и видеохудожников (Р. Раушенберг, Э. Уорхол, Н.Дж. Пайк). Их творческие тандемы сыграли важную роль в развитии современного музыкально-хореографического театра.

Музыка в танце постмодерн, развиваясь в русле американской и западноевропейской культуры, отразила эволюционные процессы истории музыки обозначенного периода и преобразовалась в художественно-цельное явление, обладающее оригинальным узнаваемым стилем. Крупнейшие достижения XX века – музыкальный экспериментализм, концептуализм, алеаторика, минимализм, электронная, конкретная, графическая музыка – ярко проявились в постановках танца постмодерн. Вышеизложенное позволяет рассматривать его, с одной стороны, как музыкальный феномен, с другой, как музыкально-хореографическое явление, в котором создается концептуальный диалог музыки и движения.

На формирование танца постмодерн оказывали влияние стремительно развивающиеся компьютерные технологии. В новой хореографии воплотилась особая форма представления – цифровой перформанс. Подчеркивая его масштабы и значимость, отметим, что в период 1990–2000-х годов в соавторстве с крупнейшими композиторами одним только М. Каннингемом созданы десятки цифровых работ, среди них вошедшие в историю: «Береговые птицы» (Дж. Кейдж), «Ввод» (Д. Тюдор, Т. Косуги), «Двуногое существо» (Г. Брайерс). В сфере цифрового искусства работали хореографы К. Карлсон, Л. Чайлдс, Т. Браун. Цифровой перформанс стал едва ли не основной формой в творчестве Б. Т. Джонса, Н. и Н. Корсино.

Таким образом, актуальность исследования может быть аргументирована следующими факторами: масштабностью и всеохватностью явления, его художественно-эстетическими качествами, важной ролью в развитии магистральных течений музыкального и хореографического искусств, значимостью и художественной ценностью музыкальной составляющей, позволяющей рассматривать его как крупный пласт музыкальной культуры.

К обозначенным позициям следует добавить и то, что проблемы имманентно-музыкальной природы танца постмодерн, взаимодействия музыки и хореографии постмодерна, соотнесение новаций композиторов и хореографов с художественно-эстетическими поисками своего времени, также как целостное представление о самом феномене на данный момент остаются малоизученными в отечественном музыкознании.

Настоящее исследование посвящено теоретическому осмыслению нового синтетического феномена и разработке комплексной системы анализа наиболее значимых музыкально-хореографических постановок.

Материал исследования составляют музыкальные партитуры и саундтреки (среди них опусы Дж. Кейджа, Д. Тюдора, М. Монк, К. Вулфа, Л. М. Янга, Г. Маммы, Ф. Гласса, С. Райха и других композиторов середины и второй половины XX столетия), а также хореографические партитуры и видеозаписи музыкально-хореографических постановок. В исследовании задействован обширный корпус архивных источников, в том числе и малоизвестные российским исследователям материалы архивов М. Монк, Дж. Кейджа, М. Каннингема, Архива цифрового искусства.

Хронологические рамки исследования определены эволюционными процессами музыкально-хореографического искусства. В поле зрения попадает хронологический период с 1960-х годов по настоящее время.

Научная разработанность темы. В связи с изучением музыки в танце постмодерн следует обозначить сложившуюся в русскоязычном музыковедении проблему информационного «голода». Исключение составляет диссертация Н. Бабича о музыке в пластическом театре, рассматривающая близкий круг проблем. В определенной степени эту ситуацию корректируют работы М. Высоцкой, Г. Григорьевой, М. Катунян, А. Кром, М. Переверзевой, В. Петрова, Н. Петрусевой, В. Ценовой и других авторов, в которых специфика современных музыкально-хореографических постановок не является ключевой темой, но рассматриваются проблемы формирования эстетики и художественных закономерностей современной музыки, изучается вклад крупнейших современных композиторов-новаторов в мировую музыку, исследуются новые формы преподнесения искусства.

Однако именно в отечественном музыковедении второй половины XX века сложилась устойчивая традиция, предполагающая изучение музыкально-театральных спектаклей под особым углом зрения – как целостных музыкальных произведений в системе исторически сложившихся жанровых закономерностей. Для данного исследования важна музыкально-жанровая концепция балета. Аналогично балетоведению, где предметом изучения является хореографическая и сценографическая сущность постановок, музыковедение изучает их как музыкальные явления, раскрывая музыкально-стилевую, композиционную специфику.

Музыковедческие труды, посвященные проблемам музыки в балете, составили методологическую основу анализа музыкальных закономерностей постановок танца постмодерн. Проблемы балетного театра и музыки в балете ак-

туализировались в XX веке и, особенно, во второй его половине, чему способствовал небывалый расцвет жанра, усиление его значения в музыкальной культуре, привлечение к балету внимания крупных композиторов и многие другие факторы. Весомый вклад в разработку этого научного направления внесли работы музыковедов Б. Асафьева, В. Богданова-Березовского, И. Вершининой, С. Давыдова, Е. Дуловой, Д. Житомирского, Е. Куриленко, Т. Курьшевой, Ю. Розановой, И. Скворцовой, Ю. Слонимского, А. Соколовой, М. Тараканова, В. Холоповой.

В их исследованиях наблюдается устойчивый интерес к проблемам взаимодействия музыки и хореографии и рассмотрению балетного спектакля как сложного художественного целого, требующего комплексного анализа всех его составляющих (драматургии, сценографии, хореографического замысла и музыкального решения). Приоритет названных тем для исследовательской мысли не случаен. Они выражают суть балета как синтетического феномена. На рубеже XX–XXI веков балетный жанр становится предметом многоаспектного философско-эстетического, историко-стилевого анализа. Внимание музыковедов привлекают проблемы эволюции музыки в балетном театре, становления типизированных музыкально-хореографических форм, вопросы жанровых и стилистических особенностей музыкальной композиции. Обозначенный круг проблем актуален и для изучения имманентно-музыкальных свойств танца постмодерн.

Что касается искусствоведческих работ, посвященных хореографии постмодерна, то они отмечены незначительным вниманием к музыкальным особенностям постановок. Представленные сведения носят разрозненный характер и скорее дают направление к дальнейшим размышлениям, что объяснимо спецификой театроведческих исследований. Среди монументальных трудов, посвященных истории танца постмодерн, назовем книги С. Бейнс¹, С. Коэн², Д. Крейн³. В них прослеживается линия развития хореографических направлений XX века и стилей современного танца. Традиция эта нашла продолжение в исследованиях С. Ау⁴, Д. Андерсон⁵, Д. Макдоны⁶, В. Малетич⁷, Е. Суриц⁸. Ис-

¹ Banes, S. *Terpsichore in sneakers: Postmodern Dance* / Sally Banes. – Lebanon: Wesleyan University Press, 2011. – 311 p.; Banes, S. *Baryshnikov, M. Reinventing Dance in the 1960s: Everything Was Possible* / Sally Banes. – University of Wisconsin Press, 2003. – 232 p., ill.

² Cohen, S. J. *International encyclopedia of dance: a project of Dance Perspectives Foundation, Inc.* / Selma J. Cohen. – Oxford University Press, 1998. – 700 p., ill.

³ Craine, D. *The Oxford dictionary of dance* / Debra Craine, Judit Makrell. – Oxford [etc]: Oxford University Press, 2010. – 512 p.

⁴ Au, S. *Ballet and Modern Dance* / Susan Au. – London: Thames A. Yadson, Cop. 1988. – 216 p.

⁵ Anderson, J. *Art without boundaries: the world of modern dance* / Jack Anderson. – University of Iowa Press, 1997. – 346 p., ill.

торическую ценность представляют рецензии первых критиков, а иногда и непосредственных участников постановок 1960-х годов – С. Бейнс, М. Кирби⁹, И. Райнер¹⁰, а также многочисленные хронографы постановок 1960 – 2000-х, позволяющие ориентироваться в этой масштабной среде.

Очевидно, что предпринятый в данной работе анализ танца постмодерн как музыкального феномена ранее не становился темой самостоятельного исследования и не получал детального освещения.

Цель исследования – концептуальное осмысление танца постмодерн как крупного синтетического феномена искусства второй половины XX – начала XXI века, выявление его имманентно музыкальной природы.

Основными научными задачами диссертации являются следующие:

- осмыслить термин «танец постмодерн», установить границы явлений им обозначаемых;
- рассмотреть социокультурный контекст второй половины XX века, обусловивший становление и специфику развития музыкально-хореографического искусства;
- охарактеризовать перформанс как значимое явление современного музыкального театра и ведущую форму представления;
- выявить специфические свойства музыкально-хореографического перформанса, трансформированные под воздействием синтеза музыки с немusicalными творческими практиками;
- определить его (перформанса) истоки и пути развития, рассмотрев постановки в контексте творческих идей музыкального авангарда, экспериментализма, минимализма;
- обнаружить специфику синтеза музыки и движения в постановках танца постмодерн, определив формы их взаимодействия;
- раскрыть музыкально-драматургические принципы, особенности построения музыкальной композиции, выявить закономерности музыкального формообразования.

⁶International dictionary of modern dance / ed. by Don McDonagh, Taryn Benbow-Pfalzgraf; contributing ed. Glynis Benbow-Niemier. – Detroit; New York; London: St. James Press an imprint of Gale, 1998. – 891 p.: ill.

⁷Maletic, V. Body space-expression: The development of Rudolf Laban's movement: dance concepts / Vera Maletic. – Berlin etc.: Menton de Gruyter, 1987 – XIII. – 265 p.

⁸Суриц, Е. Я. Балет и танец в Америке: Очерки истории [Текст] : монография / Е.Я. Суриц. – Екатеринбург: изд-во Уральского университета, 2004. – 392 с.

⁹Kirby, M. Introduction / M. Kirby // The Drama Review (Post Modern Dance Issue). – 1975. – Vol. 19. – № 1. – P. 18 – 25.

¹⁰Rainer, Y. Some Retrospective Notes / Yvonne Rainer // Tulane Drama Review. – 1965. – Vol. 10. – № 2. – P. 168–178.

Объектом исследования является сценический танец в контексте художественной культуры постмодерна.

Предметом исследования – неакадемические музыкально-хореографические постановки, рассмотренные в аспекте их культурно-исторического и стилевого своеобразия.

Методология исследования определена спецификой научной проблемы, целью и задачами работы. Междисциплинарный характер исследования, обусловленный синтетической природой изучаемого явления, предполагает его рассмотрение в музыковедческом и культурно-историческом аспектах.

Сравнительно-исторический (компаративный) метод позволил проанализировать отдельные музыкальные тексты и музыкальный язык в контексте художественной культуры, а также дал возможность сравнить музыкально-хореографические постановки постмодерна с другими музыкальными явлениями различных хронологических периодов. Методы анализа и интерпретации музыкальных произведений позволили рассмотреть партитуры с позиций выявления в них специфических свойств музыкальной композиции и раскрытия концепций сочинений. Источниковедческий метод применялся для определения круга документальных материалов и каталогизации музыкальных партитур. Социокультурный подход исследования использовался для определения зависимости развития танца постмодерн от процессов, происходящих в культуре и обществе.

Научная новизна. В исследовании впервые танец постмодерн представлен как крупный пласт современной музыкально-хореографической культуры второй половины XX века и форма музыкального театра. Новый поворот темы потребовал обращения не только к музыкальной специфике, но и к культурному контексту, необходимому для понимания смысла синтетического феномена.

В работе впервые:

– Осмыслен широкий круг новых явлений, трактуемых с позиций функционирования музыкально-хореографического искусства в ситуации постмодерна. Благодаря привлечению и систематизации обширного корпуса материалов, в том числе и новых, неизвестных для музыковедения, в диссертации представлена объемная характеристика творческого наследия композиторов и хореографов, совместно разрабатывавших новые идеи. Названные факты существенно меняют представление о масштабах, разнообразии, художественной ценности исследуемого феномена.

– Выдвинута и обширной фактологической базой обоснована идея о доминировании в современном музыкальном театре неакадемических форм представления.

– Выявлена специфика музыкально-хореографического перформанса.

– С позиции влияния магистральных процессов, происходящих в музыкальном искусстве второй половины XX века, показана эволюция танца постмодерн. В научный обиход музыковедения и театроведения впервые вводится информация из архивных источников, позволяющих увидеть танец постмодерн не только как хореографический, но, прежде всего, как музыкальный феномен.

– Выполнен анализ музыкальной и хореографической композиции в постановках танца постмодерн и выявлены особенности их взаимодействия, благодаря чему раскрылась синтетическая природа исследуемого явления.

– Значительно расширены границы существующих представлений о музыкально-стилевых закономерностях, драматургических принципах, композиционных особенностях постановок более чем полувекового периода. На примере отдельных сочинений рассмотрены специфика воплощения принципов нелинейной драматургии, своеобразие композиционного материала, идентичные для музыки и танца методы работы с ним, возможности алеаторных форм.

Пересмотр традиционных взглядов на сущность музыки в сценических жанрах привел к корректировке ряда положений в теории музыкально-сценических и музыкальных жанров.

Положения, выносимые на защиту:

1. Танец постмодерн (под термином мы понимаем расширенное толкование сценического танца в ситуации постмодерна) имеет следующие особенности: созерцательность, медитативность отличают его чувственное восприятие, смешение высокого и низкого – стилевой синкретизм, фрагментарность и индетерминизм становятся важнейшими композиционными свойствами.

2. Социокультурная платформа танца постмодерн отразила сложную диалектику духовных исканий и экспериментов в ситуации, когда «все сказано», в постмодернистском контексте, перегруженном знаками, образами, кодами, потоками информации, рекламы, и прочими «соблазнами культуры» (Ж. Бодрийяр).

3. Рассмотренные музыкально-хореографические постановки являются областью современного музыкального театра и развивают перформанс как альтернативную традиционному спектаклю форму представления. В них осваивается новая концепция художественного «произведения», обусловленного контекстом культуры и детерминированного авангардной музыкой.

4. Основой перформанса является художественное событие, в котором материальность действий может не совпадать с их означиванием. В музыкально-танцевальном перформансе утверждается особое понимание хронотопа, переосмысливается роль зрителя, устраняется означающее и создаются благоприятные условия для многообразных коннотаций.

5. Музыкально-танцевальные перформансы, зародившись в американском культурном контексте и в процессе развития охватив большую часть европейского континента, отражают эволюционные процессы музыкального искусства второй половины XX века, связанные с переходом от модернизма к постмодернизму. На протяжении истории становления и развития танца постмодерн композиторы и хореографы обращались к различным художественным установкам, обнаруживая принципы авангардного искусства в 1950 – 1960-е годы, впитывая постмодернистские признаки в 1970 – 2000-е.

6. В танце постмодерн сложилась оригинальная концепция синтеза искусств, согласно которой музыка и хореография образовывали единое сценическое целое, развиваясь по имманентным, но близким, по сути, законам. При восприятии синтетических постановок проявляются расширенные возможности интерпретации.

7. В музыкально-хореографических постановках сложились специфические, отражающие синтетическую природу явления композиционные и формообразующие особенности, включающие принципы нелинейной драматургии, метод индетерминизма, приемы репетитивной техники.

Теоретическая значимость диссертации обусловлена тем, что разработанные теоретические основы танца постмодерн как музыкального феномена могут послужить методологической базой для решения проблем в смежных областях музыкального театра. Результаты исследования вносят весомый вклад в развитие зарождающейся теории музыкального постмодернизма.

Практическая значимость обусловлена, прежде всего, новизной и высокими художественными качествами представленного в работе материала, что определяет возможности применения результатов исследования в творческой деятельности современного музыкального театра. Результаты исследования могут быть использованы в качестве рекомендаций при формировании репертуарной политики российских музыкальных театров; исследовательские выводы могут быть полезны композиторам, режиссерам, сценографам.

Материалы диссертационной работы способствуют формированию объективного, расширенного представления об особенностях развития музыкального театра второй половины XX – начала XXI века и творческих достижениях композиторов и хореографов, что предполагает возможность их использования в учебном процессе, в частности, в вузовских курсах истории музыки, анализа музыкальных произведений, истории зарубежного музыкального театра.

Апробация работы. Материалы диссертационного исследования были изложены на различного уровня научных форумах, в их числе: международные и всероссийские научные конференции «Проблемы синтеза искусств в совре-

менной музыкальной культуре» (Ростов-на-Дону, 2016), «Экспериментальные формы современного музыкального искусства» (Ростов-на-Дону, 2015), «Развлечение и искусство» (Москва, 2014), «Актуальные проблемы науки и образования» (Дюссельдорф, 2014), «Диалоги об искусстве» (Пермь, 2014), «Музыкальный театр: искусство социум, бизнес» (Ростов-на-Дону, 2013), «Менеджмент и звукорежиссура музыкальных проектов: актуальные проблемы науки и практики» (Ростов-на-Дону, 2012), «Ночь: ритуалы, искусство, развлечение» (Москва, 2011). Аналитические выкладки и основные выводы работы использовались в вузовских курсах «Стили и направления современной академической музыки», «История и теория музыки», «История мировой художественной культуры», которые автор ведет в Ростовской государственной консерватории им. С. В. Рахманинова и Южном Федеральном Университете.

Основные положения диссертации отражены в 36 научных публикациях объемом 47 п.л.

Структура исследования. Диссертация включает основной текст (введение, четыре главы, заключение), библиографический список, приложение.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **Введении** обоснованы выбор и актуальность темы, охарактеризована степень ее научной разработанности, поставлены цель и задачи, выделены объект и предмет исследования, определена его научная новизна, методологические основы, теоретическая и практическая значимость диссертационной темы, очерчена структура работы.

В **первой главе «Танец постмодерн как понятие и явление»** представлен понятийный аппарат исследования, рассмотрены этапы становления и развития танца постмодерн.

Основными задачами *раздела 1.1. «Трактовка термина “танец постмодерн” в современной отечественной и зарубежной науке»* является анализ существующих научных концепций, сопоставление обозначенного термина со смежными понятиями и формулировка его отличительных признаков.

Термин «танец постмодерн» весьма расплывчато интерпретируется в искусствоведческих работах, включая труды, посвященные современному танцу. На протяжении 1970–2000-х годов сложился круг исследователей, разрабатывающих проблемы современной хореографии. Среди них наиболее известны: М. Кирби, С. Бейнс, И. Райнер, Д. Макдона, С. Мэннинг, С. Коэн, Дж. Андерсон в США; Р. Берт, Дж. Макрел, Д. Крейн, Э. Ливет, Л. Эгжис, Б. Кведж, Э. Олбрайт в Великобритании; К. Верстег в Нидерландах; В. Малетич в Герма-

нии; Е. Суриц, Ю. Чурко, В. Никитин, А. Чепалов, И. Мордовина, Е. Васенина в России и Украине.

Впервые словосочетание «танец постмодерн», вошедшее затем в художественную и научную лексику, применила в начале 1960-х годов И. Райнер для обозначения нового стиля и течения в американской хореографической культуре. Знаменитая танцовщица, композитор, писатель, режиссер решила обратиться к термину «постмодерн» с целью презентации собственных работ и новаторских постановок молодых хореографов Джадсон-театра, отрицающих принципы модернизма. В 1975 году М. Кирби впервые употребил данное понятие для определения нового жанра, подразумевая круг экспериментальных художественных явлений 1960-х годов.

В дальнейшем термин приобрел широкую известность благодаря многочисленным публикациям С. Бейнс, которая существенно расширила его границы, включив обозначаемые явления в контекст 1960–1990-х годов и связав их с художественными стратегиями культуры и теорией постмодернизма. Вслед за нею обозначение стали применять многие исследователи хореографии второй половины XX века. Между тем, в американском искусствоведении 1970–1990-х данная терминологическая новация вызвала бурную полемику. В частности, Р. Берт подверг термин «танец постмодерн» критике за его чрезмерно широкое толкование, предложенное С. Бейнс. В качестве альтернативы он рассматривал исторически устоявшееся понятие «танец модерн». Последнему отдавал предпочтение и Д. Макдона.

В отечественном искусствознании первые специальные работы, посвященные современным исканиям неакадемической зарубежной хореографии, появились лишь на рубеже 1990–2000-х годов. Перечень соответствующих публикаций фактически исчерпывается исследованиями Е. Суриц, В. Никитина, И. Мордовиной, отчасти Е. Васениной, М. Жиленко, Н. Бабича. Терминологические проблемы в указанных работах приобретают особую остроту. Отечественный научный аппарат, помимо «танец постмодерн», оперирует понятиями «современный танец», «постмодернистский балет», «пластический театр», «танцевальный театр» и их многочисленными производными.

В диссертации проанализированы обнаруженные в работах 1970 – 2000-х тенденции, связанные с пониманием танца постмодерн. Рассмотренные подходы, не лишённые внутренних противоречий, в равной мере склонны исследовать данное явление как хореографическое искусство, обращаясь к его имманентным закономерностям и демонстрируя узконаправленное, сфокусированное восприятие различных составляющих. Исходя из этого, следует конкрети-

зировать значение данного термина, уточнить границы явлений им охватываемых, отличить от родственных, но далеко не идентичных терминов.

Прежде всего, обратимся к понятиям «балет», «танец модерн», употребляемым в качестве синонимов «танца постмодерн» и обнаруживающим ряд совпадений с ним. В определенных ситуациях танец постмодерн максимально приближается к расширительно трактуемому балету, выступая своеобразным антиподом последнего. В освещаемом аспекте показательно определение Н. Маньковской – «постмодернистский анти-балет», обозначающее новаторские поиски хореографов постмодерна. По сути, «балет» и «анти-балет» образуют оппозиционную пару, характеризующую важнейшие процессы современной хореографии. Основой для их разграничения служат дифференцированные механизмы взаимоотношений с исторически сложившимися стилевыми традициями (эстетикой и техникой танца) – академической и неакадемической.

Особого внимания заслуживает дифференциация понятий «танец постмодерн» и «танец модерн». Представляется возможным соотнести определяемые ими явления с контекстом художественной культуры модерна и постмодерна. Развитие хореографического искусства до середины XX столетия, связано со стилевыми исканиями модерна, в понимании которого художественное произведение находится в границах традиционной репрезентации. Квинтэссенцией художественного творчества модернизма является субъект, подвергающийся переоценке традиционную систему ценностей. Танец модерн укладывается в систему эстетических ценностей, где субъективный мир художника абсолютизируется.

На протяжении второй половины XX столетия танец становится активным участником художественных процессов, многообразие и противоречивость которых осмысливаются искусствоведами сквозь призму культурной ситуации постмодернизма. Основная проблема постмодернистского творчества заключается в преодолении иллюзорного статуса искусства и демифологизации действительности. Постмодернизм утверждает понимание культуры как текста, погружаясь в который субъект перестает быть центром мироздания. Проблематика творчества определяется поисками разнообразных маргинальных смыслов и «диалогами» с самой действительностью, с телесностью и текстуальностью, с объектами и знаковыми системами. основополагающие принципы художественного постмодернизма – новая эклектика и цитатность, уход от традиционных форм, раздвижение границ времени и пространства, соединение искусства и повседневности – нашли специфическое преломление в музыкально-хореографическом искусстве.

На основе анализа исследовательских тенденций, а также выделенных отличительных от смежных явлений свойств, в диссертации предлагается трак-

товка танца постмодерн в его расширенном толковании. В ситуации постмодерна сценический танец обретает следующие особенности: декларируется культ «ошибочных ощущений», отсутствие психологической глубины характеризуют его чувственное восприятие, фрагментарность и принцип индетерминизма становятся основой композиции, смешение высокого и низкого отличает жанровые и стилевые миксты. В постановках устраняется означающее, что становится благоприятным условием для многообразных коннотаций. Танец постмодерн, подобно пластическим искусствам, предполагает деконструкцию условности художественного пространства – интерполяцию, включение случайных элементов, разрушающих смысл. Перформанс становится ведущей формой представления.

В разделе 1.2. «*Этапы становления и развития танца постмодерн*» проанализирована проблема генеалогической двойственности исследуемого феномена, и его развитие рассмотрено с точки зрения перехода от модернизма к постмодернизму. Особое внимание уделено процессу интеграции новаторских экспериментальных идей композиторов в хореографические постановки.

Как художественное явление танец постмодерн сформировался на границе модернизма и постмодернизма. Историки хореографии предлагают рассматривать танец постмодерн не только сквозь призму художественно-эстетических критериев, но вовлекать в изучение данного феномена социальные и иные контексты, сопутствовавшие его становлению как искусства. Известно, что 1960-е годы – время формирования танца постмодерн – стали поворотными для американского и европейского общества и характеризовались поиском идей для нового устройства общества. Сомнениям подвергались и общепринятые предпосылки искусства, его значение и функции, способы коммуникации между художниками, арт-критиками и обществом.

Отчет истории танца постмодерн принято вести с 1960-х – времени первых постановок Джадсон-театра. Однако важную роль в становлении художественных принципов сыграли два предыдущих десятилетия. Можно утверждать, что зачинателями нового движения в музыкально-хореографическом театре стали Дж. Кейдж и М. Каннингем, а эстетика, композиционные приемы, музыкальный и хореографический язык перформансов зародились в недрах американской музыкальной культуры 1940-х – начала 1950-х.

Период этот ознаменован увлечением Дж. Кейджа ударной музыкой, лишенной определенной звуковысотности и способствующей созданию нового композиционного метода, основанного на временных пропорциях и ритмической структуре, зависящей от числовых формул. Его (метода) разработка имела прикладную функцию: танцевальная практика, разросшаяся в американской

культуре до небывалых масштабов, предполагала сочинение музыки на готовый хореографический текст. Примечательно, что первые художественные эксперименты Дж. Кейджа по созданию музыки без звуковысотности, так же как и его интерес к ударным инструментам, были связаны с работой в классе современного танца Школы искусств Корниш. Там же он познакомился с М. Каннингемом. Блестящий творческий тандем и партнерские отношения начинающего хореографа и в то время уже знаменитого композитора продлятся до самой смерти последнего.

В 1951 году, времени открытия метода случайных действий и написания с его помощью первого сочинения («Музыка перемен»), Кейдж и Каннингем создают «хореографическую алеаторику», применяя фактор случайности в построении композиции. «Соло без названия» стало одной из первых значимых работ, где хореограф опробовал названный метод. В начале 1950-х формируется и характерный для танца постмодерн рассогласованный принцип соединения музыки и хореографии, основанный на временной структуре, заполняемой авторами независимо друг от друга. Наконец, в 1952 году в колледже Блэк-Маунтин состоялся первый хэппенинг Дж. Кейджа, М. Каннингема, Д. Тюдора, Ч. Олсона, Р. Раушенберга «Событие без названия», его декларативные идеи отрицания традиционных канонов искусства взяли на вооружения композиторы и хореографы поколения 1960-х.

Возвращаясь к обозначенной проблеме противостояния модернистских и постмодернистских устремлений, отметим, что она была заложена на раннем этапе существования танца постмодерн, когда в новой хореографии отчетливо выделились две ветви. Одна из них была связана с творческими экспериментами М. Каннингема и опиралась на идеи музыкального авангарда и экспериментализма, другая – ее представляли перформансы начинающих хореографов И. Райнер, С. Пакстона, С. Форте, М. Монк – культивировала отказ от модернистских установок, создавая новое «живое» искусство. «Танцы для трех человек и шести рук» И. Райнер, «Плечо» Р. Эмерсон и многие другие постановки состояли из простейших физических действий заданных концептуально, исполненных в нарочито медленном темпе и многократно повторенных. Работа с реальностью, возможность прямой, непосредственной художественными институциями коммуникации между зрителем и художником, поиск новых функций искусства и изменение в нем роли автора – все это было противопоставлено модернистскому пониманию произведения искусства, как самодостаточного вместилища смыслов и значений.

Новым витком на пути становления танца постмодерн стали 1970–1990-е. Одна из ведущих тенденций обозначенного периода связана с воплощением

принципов музыкального минимализма в постановках А. Халприн, Т. Браун, С. Пакстона, М. Монк, П. Бауш. В исследовании подчеркивается идея осознанного переориентирования композиторов и хореографов на принципиально иной, не западный тип мировосприятия. Отвергнув традиционную концепцию сочинения как объекта, они манифестировали идею погружения в медитативный поток, организация которого не могла быть подчинена закрепившимся в искусстве драматургическим принципам контраста и развития, основанного на чередовании кульминаций и спадов.

Период этот связан и с активной разработкой заложенных в работах 1960-х принципов интерактивности. Одной из ключевых проблем хореографического перформанса, развивавшегося под влиянием концептуализма и минимализма, стала концептуализация человеческого тела. В интерактивных перформансах воплотились основные признаки постмодернистского произведения – фрагментарность, неопределенность, поверхностность, деперсонализация, нацеленность на определенную аудиторию.

Таким образом, танец постмодерн, функционируя в контексте концептуального искусства, на протяжении истории своего развития обретал различные формы. Изменялись идеи и тематика, способы преподнесения, художественный язык. Время рождения танца постмодерн совпало с периодом последних модернистских устремлений, смыслом которых стал поиск нового образа реальности, сложившегося в атмосфере разочарований. Однако уже к концу 1960-х в танце постмодерн сформировались качества, отличающие искусство постмодернизма. Интенсивность обозначенных процессов позволила новой музыке и хореографии стать едва ли не самыми выразительными искусствами формирующейся посткультуры.

Во второй главе **«Перформанс как форма представления музыкально-хореографического искусства второй половины XX века»** рассмотрены художественные особенности музыкально-хореографического перформанса как формы представления.

В центре внимания *Раздела 2.1. «Специфика музыкально-хореографического перформанса»* находятся проблемы создания «телесности» перформанса, его пространственно-временного решения, формирования звуковой среды, а также организации особой реакции зрителя, предполагающей, в том числе, воздействие на исполнителя.

Танец постмодерн рождался в бурной атмосфере всеобщего обновления искусств. В конце 1960-х сложилась мощная ветвь с центром в Нью-Йорке, связанная с активным сопротивлением европейской традиции репрезентации произведения искусства. Так, американская музыка 1950-х и 1960-х ассоциируется

с эпохой Дж. Кейджа и с 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 были взяты на вооружения молодыми нью-йоркскими композиторами (Г. Мамма, Д. Тюдор, Э. Браун, М. Фелдман) и хореографами (М. Каннингем, И. Райнер, С. Пакстон, С. Форти).

Создатели перформансов наследовали и традицию европейского и русского театрального авангарда начала XX века, с характерной идеей «оформления зрителя в желаемой направленности»¹¹. Для перформансов 1960-х важной оказалась ответная реакция реципиента, воспринимаемая как самоорганизующаяся система. Перформанс мыслился как специально спроектированная ситуация, в которой зритель и перформер могли воздействовать друг на друга и в реальном времени исследовать формы своего взаимодействия.

В центре внимания композиторов и хореографов оказались так называемая «телесность» спектакля и его пространственно-временное решение. В перформансах, созданных 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. Индивидуальные физические данные танцора (физическая сила, интенсивность движения) оказывались в центре внимания зрителя. Усиление перформативного характера действий могло сопровождаться преумножением значений и пробуждать у зрителя различные ассоциации, обусловленные его личным опытом либо социокультурной ситуацией.

Ключевое для искусства понимание хронотопа также подверглось в перформансе переосмыслению. Особые условия для зрительского восприятия в музыкально-хореографических постановках могло создавать художественное пространство. В качестве игровых пространств использовались места, изначально не приспособленные для театральных постановок: художественные галереи («Сок» М. Монк, «Танцевальные конструкции» С. Форти), площади, парки («Хожение по стене», «Местоположение» Т. Браун, «Танец» Л. Чайлдс), заброшенные помещения («Розы танцуют Роз» А. Т. де Кеерсмакер). В них отно-

¹¹ Эйзенштейн, С. М. Монтаж аттракционов [Текст] : собрание сочинений в 6-ти т. Т. 2 / С.М. Эйзенштейн // Избранные произведения. – М.: Искусство, 1964. – 566 с. – С. 270.

шения между перформерами и зрителями не регламентировались, что представляло дополнительные возможности для воздействия.

Звуковое пространство, выступающее в качестве медиума между перформером и зрителем, могло формироваться благодаря явлениям, ранее рассматривавшимся как помехи: звукам, проникающим с улицы, различного рода шумам. Одна из особенностей организации звукового пространства в перформансах М. Монк, К. Карлсон, танцевальных компаний «Палиндром», «Тройка Ранч» была связана с оригинальной трактовкой голоса, который способствовал формированию уникальной телесности. Тесная взаимосвязь между телом и голосом проявлялась благодаря использованию звуков немзыкальных – вздохов, стонов, шепота, крика. Их воспроизведение включало и разного рода телесные реакции. Процессы эти, в свою очередь, обладали способностью интенсивно воздействовать на физические ощущения реципиента.

Работа с физическим трехмерным пространством открыла широкое поле для экспериментирования с его восприятием. Пространство обрело гибкость и множественность измерений («Музыка дольменов», «Песни Вознесения» М. Монк, «Голубая студия: пять сегментов», «Место действия», «Каналы/Вставки», «"Мерс" от Мерса и Пайка» М. Каннингема), психологическую насыщенность («Соло» Т. Браун, «Квартира» С. Пакстона). Иммерсивность, достигнутая с помощью звуковых, световых эффектов применялась не только для воздействия на зрителя, ощущение перформативного пространства оказалось детерминировано персональным опытом зрителя, приобщенного к опыту художественному.

С момента зарождения танца постмодерн в 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 композиторов, хореографов и видеохудожников стало исследование перцептивных, поэтических возможностей. Всевозможные манипуляции со временем – его замедление («Сок» М. Монк), остановка («Знаки», «Тигры в чайном домике» Дж. Босвелла – Р. Обри – К. Карлсон), дробность и сегментирование («Зимняя ветка» Л. М. Янга – М. Каннингема), разрывание («Сборка» Дж. Кейджа, Д. Тюдора, Г. Маммы – М. Каннингема), симультанность («Фракции I» Дж. Гибсона – М. Каннингема), обращение вспять («Обозримое пространство» Д. Бирмана, А. Локвуд – М. Каннингема) были направлены на исследование времени как психофизиологического феномена.

Трансформации, связанные с внедрением в перформанс модели континуального времени-потока с характерным внеавторским и внеличным началом, абстрагированным от динамического процесса (серии перформансов С. Райха и

А.Т. де Кеерсмакер, П. Заммо и Т. Браун), способствовали созданию в перформансе смысловой открытости, неопределенности, многовариантности толкований.

Таким образом, в музыкально-хореографическом искусстве 1960 – 1980-х утверждается специфическая – альтернативная традиционному спектаклю форма представления. 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 в нем могла не совпадать с их означиванием, отделяться от него и претендовать на автономное существование.

Характерной чертой рассмотренных музыкально-хореографических перформансов стало применение композиторами, хореографами, видеохудожниками приема иммерсии – погружения зрителя в смоделированное пространство, обладающее особыми пространственно-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.

В разделе 2.2. *«Перформанс и электроакустическая музыка: проблемы терминологии»* проанализированы термины «цифровая музыка», «цифровое искусство», «цифровая культура», определяющие многие феномены современности, также обозначена сложная синтетическая природа цифрового перформанса.

В 1960-е годы идея объединения искусства и стремительно развивающихся компьютерных технологий будоражила умы композиторов, хореографов, художников. Одним из самых значительных и масштабных творческих проектов этого времени стал фестиваль «Девять вечеров: театр и инженерия». В диссертации охарактеризованы созданные в рамках проекта перформансы «Проводник» Л. Чайлдс, «Вариации VII» Дж. Кейджа – М. Каннингема, «Дом моего тела» И. Райнер, «Газон» А. Хея, демонстрирующие новаторские приемы работы со звуком и движением. Безусловно, названные работы относятся к области экспериментального искусства. Однако невозможно переоценить значимость для развития искусства второй половины XX века содержащихся в них музыкальных, пластических, технологических новаций. Найденные авторами методы и принципы композиции, основанные на интеграции электронного звука и движения, в дальнейшем повлияют на формирование цифрового перформанса и цифрового искусства в целом и будут способствовать развитию одной из веду-

щих тенденций в музыкальном искусстве конца XX – начала XXI столетия – соединения искусства и компьютерных технологий.

В диссертации выделен принцип звукового экспериментирования, как важнейшего условия композиторской деятельности в цифровом перформансе, где поиск новых способов усиления воздействия визуального ряда актуализировал приемы конструирования, моделирования звука, связанные с созданием синтезированных звучаний, шумов, звуковых эффектов. К последним могут быть отнесены голоса природы, индустриальные, бытовые звуки с огромным разнообразием фактур, акустического колорита, богатой ритмикой.

В последнее десятилетие XX и в начале XXI века в танце постмодерн появляется новая разновидность перформанса – интерактивный, – основанный на взаимодействии исполнителей и всевозможных интерактивных медиа, в котором позиция реципиента переориентирована на роль соавтора. Принцип интерактивного воздействия на аудиторию становится приоритетным: с помощью электронных контроллеров появляется возможность изменять акустику помещения, создавать новые музыкальные инструменты, формировать и пополнять библиотеки звуков, трактовать человеческое тело как биомузыкальный инструмент. Виртуальное искусство существенно расширило художественные возможности постановок.

В диссертации рассмотрены некоторые принципы электронной и электроакустической музыки, важные для понимания музыкальной составляющей в цифровом и интерактивном перформансах. Особое внимание уделено фонограмме как фундаментальной основе электронной музыки, одновременно являющейся и методом композиции, и средством фиксации звуковой ткани, и способом исполнения. В исследовании обозначены некоторые специфические для электронной и электроакустической музыки принципы организации композиции.

Таким образом, использование цифровых компьютерных технологий в хореографии постмодерна изменило его основополагающие свойства – пластику танца как материального, физического объекта, его художественные свойства, атрибутику оригинальности произведения, сделало скольльзящим, поверхностным восприятие. В цифровых музыкально-хореографических постановках трансформировалось понимание пространства. Его существованию, теоретически не имеющему границ, расширению способствовало внедрение экранов с видеопроекциями, систем видеонаблюдения, сетевых технологий, формирующих виртуальную реальность. Включение прямых трансляций и звуко- и видеозаписей содействовало переосмыслению существования танца во времени. Использование компьютерных программ, систем распознавания движения позволило активизировать в реальном времени звуковые и мультимедийные эффекты.

В третьей главе «**Особенности воплощения принципов музыкального авангарда в постановках танца постмодерн**» рассматриваются вопросы взаимовлияния музыки и танца. Автор заостряет внимание на обосновании причин обращения хореографов к музыкальному экспериментализму, рассматривает специфику преломления в танце его эстетических и художественных принципов, композиционных приемов и методов формообразования.

Раздел 3.1 «*Музыкально-хореографический перформанс в контексте авангардного искусства*» рассматривает проблему влияния авангарда на становление художественных принципов танца постмодерн.

В разделе особое внимание уделено творческому тандему Дж. Кейджа – М. Каннингема. Их совместные работы стали своеобразной творческой лабораторией, где были впервые опробованы и закреплены многие художественные методы, впоследствии растиражированные другими композиторами и хореографами. Сходство идеологии и творческих принципов, способность к идеальному сотворчеству позволяют провести параллель с другим эпохальным дуэтом И. Стравинского – Дж. Баланчина.

Кейдж и Каннингем, следуя авангардной доктрине, с ее «ниспровержением» традиций и радикальной установкой на новизну, с идеями освобождения искусства от «тирании знака» усматривали в наследии дада некую «модель» для конструирования новой эстетики. Так, композитор разрабатывал свои эстетические концепции, ярчайшей из которых стала «найденная музыка» в духе *ready-mades*. Музыкальное «Ничто» Дж. Кейджа, воплотившееся в перформансе «4'33"», знаменитой «Лекции о Ничто» и десятках других работ, декларировало идею отрицания музыки как коммуникации, языка, какого-либо повествования. От традиционной новоевропейской концепции «произведения» в названных проектах оставалась лишь временная рамка – аналог оболочки, пустой формы М. Дюшана.

В свете новых художественных принципов, особый интерес представляют экспериментальные проекты, осуществленные композитором совместно с хореографом. Таков «Концерт для фортепиано и оркестра» – сочинение переломное, ознаменовавшее окончательный переход к индетерминизму, который определил эстетические установки, композиционные принципы, важнейшие аспекты формообразования в творчестве Кейджа, оказавшись при этом знаменательной вехой и для Каннингема. «Концерт» опровергал устоявшуюся традицию восприятия и данного жанра, и социокультурного феномена в целом: композитор словно иронизировал по поводу стереотипного толкования исполнительской виртуозности, предписывая солисту решение сложных головоломок в процессе звукового воплощения и своеобразно интерпретируя роль дирижера.

«Концерт» звучал «под управлением» М. Каннингема. Дж. Кейдж трактовал действия дирижера как самостоятельную сольную партию с выписанными обозначениями круговых движений рук на временной шкале. В сочинении сохранялась лишь внешняя структура концертного ритуала – в частности, фигурировали все составляющие известной триады «автор – исполнитель – слушатель» и собственно процесс музицирования. Композитор уделил особое внимание временной «рамке», обозначив моменты начала и окончания произведения с помощью единственной точно выписанной партии дирижера.

Принцип временной «рамки» будет характерен и для позднейших проектов Кейджа – Каннингема, например, серии «Пьесы-числа». Обозначенные временные границы служат здесь композиционной опорой. Большинство пьес опираются на технику временных пределов: партитуры состоят из кратких фрагментов, зачастую исчерпывающихся одним звуком – с предписанной динамикой или без нее, а также указанием времени начала и окончания данного раздела.

М. Каннингем, находясь под непосредственным влиянием Дж. Кейджа, внедрял в танец повседневные движения, жесты и, проводя прямые параллели с *ready-mades*, утверждал практику репрезентации «готовых» (взятых из жизненной реальности) объектов в качестве претендентов на статус произведения искусства. В этом смысле показательны сами названия отдельных работ Каннингема: «Как пройти, ударить, упасть и побежать», «Из “вторых рук”», «Объекты», «Фракции I». В постановках отсутствовали традиционно понимаемые профессиональное мастерство и художественность, что подчеркивалось, в том числе, и обращением хореографа к программам компьютерного моделирования танца. С их помощью М. Каннингемом были созданы перформансы «Двуногое существо», серия «Береговые птицы».

Наследуя авангардную стратегию, хореограф подвергал сомнению сложившееся представление о хореографии как искусстве, наполненном символикой и субъективистскими устремлениями, о высоком призвании художника-творца и природе творчества. Демонстрация перформансов на сцене апеллировала скорее к контексту – истории балетного искусства, которое традиционно располагалось в театральном-сценическом пространстве. Согласно замыслу хореографа, перформансы должны были оставаться в нем инородными объектами, противоречащими и традиционному пониманию творческого процесса. Наряду с этим, повседневные движения и жесты утрачивали свое практическое предназначение. В театральном пространстве эти движения и жесты становились бессмысленными, образуя, как в «4'33"» Дж. Кейджа и в «Колесе» М. Дюшана, «пустую» форму. Важно, что и сами авторы, избирая для перформансов определенные объекты, не зависящие от качества художественного вку-

са, декларировали свое стремление к полной беспристрастности, к преодолению субъективизма.

В 1960–1970-е годы развитию авангардных идей способствовало понимание культуры как текста – сплетения знаков, культурных кодов, нарративов, дискурсов, языков искусств. Коммуникация позволяла соотносить авторские сообщения с культурными текстами и кодами, то есть, с социокультурной реальностью. Сами по себе перформансы отторгали любые объяснения, фиксируя тем самым разрыв означающих в контексте художественной культуры. Однако тексты и манифесты Дж. Кейджа, Г. Маммы, М. Каннингема, И. Райнер, К. Браун, С. Пакстона и других композиторов и хореографов в целом могли формировать необходимый первичный контекст. Ему сопутствовали как общественные представления об искусстве, так и сложившиеся культурная ситуация и система вкусовых оценок. Дополнительные смыслы могли рождаться благодаря вопросам, возникающим у зрителя по мере осмысления объекта, представленного в несоответствующем контексте. Творческая стратегия, разработанная Кейджем и Каннингемом, получила развитие в проектах их последователей. Об этом свидетельствуют работы Д. Гордона, С. Пакстона, Дж. Данн, И. Райнер, К. Браун, их высказывания и манифесты.

Таким образом, Дж. Кейдж и М. Каннингем, подобно дадаистам, испытывали потребность будоражить общественное сознание. Их иронические жесты воспринимались как вызов общепринятым нормам и культурному элитизму. Разрабатываемая ими установка на анти-искусство способствовала формированию в середине XX века авангардной концепции музыки и хореографии. На первом плане фигурировала идея глобальной коммуникации, приводящая к знаменитому утверждению «все может быть искусством». Благодаря особой культурной ситуации «пустая» форма, созданная авторами музыкально-хореографических перформансов, наделялась смыслом, коннотациями (Р. Барт) и приобретала статус произведения, становилась классикой авангарда.

В разделе 3.2. «Концепция звука и движения в постановках танца постмодерн» детально исследован опыт экстраполяции музыкальных закономерностей на принципы построения хореографической партитуры.

Становление танца постмодерн совпало с периодом расцвета музыкального экспериментализма и активной творческой деятельностью его крупнейших представителей. Конец 1950-х и 1960-е годы для музыкально-хореографических работ и музыкального искусства в целом были ознаменованы первыми опытами американских композиторов Дж. Кейджа, Э. Брауна, Д. Тюдора, М. Суботника в области электронной музыки, их творческая деятельность в дальнейшем привела к ее расцвету.

Композиторов, создававших музыку для танцевальных постановок, увлекали идеи изобретения звука и тембра, исследования глубин тембровой структуры, проектирования звукового пространства, выявления возможностей, скрытых в неизведанной области электронной генерации звука. Подобно тому, как опыты со звукотворчеством и изобретением новых тембров становились важнейшей частью концепций Дж. Кейджа, Г. Коуэлла основоположник новой хореографии М. Каннингем видел смысл танца в экспериментировании с различными возможностями движения человека во времени и пространстве. Похожий композиционный метод демонстрировала и А. Халприн. Экспериментальный подход к хореографическому движению, стремление осмыслить жест как самостоятельную и самоценную субстанцию, поиск оригинального перехода от одного движения к другому, их неординарные сочетания стали отличительным знаком постановок И. Райнер, С. Форти, С. Пакстона.

Одной из ведущих тенденций работы со звуком в перформансах стал поиск новых неакустических источников звука. Тенденция эта заявила о себе в постановках конца 1950-х, когда для создания звуковой среды Дж. Кейдж стал применять электронно усиленные звуки. Очень тихие, не воспринимаемые без усиления акустические звуки отличались обедненным спектром, состоящим преимущественно из основного тона и минимума последующих обертонов. В сценической ситуации этот специфический тембр невозможно уловить, поэтому композитор применил технику звукоусиления. Новый эффект сюрреалистического тембрального блеска опробовал Д. Тюдор в своем фортепианном соло для постановки «Ночное блуждание», где были усилены едва уловимые, подержанные педалью резонансные отклики инструмента и увеличены высокие частоты верхних звуков фортепиано.

Искусственно сгенерированные при помощи электронного усиления и выравнивания звукового спектра преобразователями, предусилителями, смесителями звучания использовались в музыкальных композициях «Местечко Меса» Г. Маммы, «Атлас Эклиптикалис», Дж. Кейджа, «Движения, количественные показатели» Б. Нильсона, соответственно, для постановок М. Каннингема. С помощью уникальных электронных систем была создана звуковая среда в перформансах «Схватка» (Т. Ичиянаги), «Прогулки во времени» (Д. Бирман), «Объекты» (А. Люсье), «Береговые птицы для камеры» (Дж. Кейдж), «Двуногое существо» (Г. Брайерс).

Хореографы, в свою очередь, активно применяли электронно измененные движения, либо целиком созданные компьютером неестественные для человека последовательности действий. Основу постановок составляли разрозненные движения и их последовательности, скомбинированные при помощи компью-

терных программ. Новая, неудобная для танцоров, нарушающая законы гравитации хореография, тем не менее, обладала мощной силой воздействия.

Другой характерный для электронных композиций принцип работы, связанный с использованием различных наложений предварительно записанного материала, стал излюбленным в творчестве Д. Тюдора (музыкальный ряд перформансов «Обмен», «Каналы/Вставки» «Фразы», «Осколки», «Ввод»). Метод наложений вслед за композитором применил и М. Каннингем. В серии перформансов «"Мерс" от Мерса и Пайка», «Место действия», созданных в сотрудничестве режиссером Ч. Атласом, танцевальные образы претерпевали всевозможные трансформации, выполненные с помощью видео наложений. Процессы изобретения новой лексики, исследования структуры отдельно взятого жеста, проектирование особого сценического пространства наиболее последовательно воплотились в постановках «Береговые птицы», «Вербейник», «Ввод», «CRWDSPCR», «Океан».

Интерактивное взаимодействие движения со звуком, генерация процесса звукообразования от движения стали основой постановок танцевальной компании «Палиндром» («Интерактивные примеры I», «Принцип неопределенности», «Тени», «Брат/Сестра», «Говорящие тела» и многие другие). В постановке «Прикосновения» медленные движения танцоров активировали низкие, волнообразные звуки. Ускорение движений и подключение всего тела провоцировали появление громких, ритмичных, реверберирующих созвучий. Похожие эффекты рождались и при генерации движения в видеоизображение: появление красочных многослойных изображений на экране зависело от скорости и интенсивности движения живых исполнителей.

В танце постмодерн воплотился одна из ключевых особенностей музыкального экспериментализма, так называемый демонтаж смысловых оппозиций. Создатели перформансов развивали идею свободного перехода, текучести разных смыслов. Дж. Кейдж и М. Каннингем, П. Замо и Т. Браун, М. Суботник и А. Халприн подвергали воздействию случайности некоторые этапы творческого процесса, что приводило к своеобразному «рассеиванию» заложенных в танце образов.

То есть, экспериментальные идеи хореографов, воспринимаемые, на первый взгляд, как разрозненные и, порой, художественно неполноценные опыты, при более близком рассмотрении предстают как художественная система, в которой, под влиянием принципов музыкального экспериментализма, сложилась хореографическая эстетика, представление о природе и трактовке движения, выработались технические каноны. В перформансах воплотилось новое – близкое эксперименталистской концепции звука ощущение движения. С одной сто-

роны, происходит абсолютизация, выразившаяся во внимании к значимости отдельно взятого жеста, к нюансировке связей между движениями, с другой – размывание границ между художественными танцевальными движениями и жестами, воспринятыми из повседневности.

В Разделе 3.3. «Специфика формообразования в музыкально-хореографических перформансах» выявлены причины обращения композиторов Дж. Кейджа, М. Фелдмана, Э. Брауна, К. Вульфа, Л. М. Янга, Д. Тюдора к принципу индетерминизма и алеаторным формам в музыке для танцевальных постановок М. Каннингема, С. Форти, И. Райнер, Т. Браун, Л. Чайлдс и других.

Применение композиторами принципа индетерминизма, воплощенного в алеаторных формах, было связано с поиском удобных для новой хореографии структурных решений. В танце постмодерн яркое воплощение получили модульные формы, рассчитанные на произвольную последовательность частей и незакрепленность в тексте. Они не имели явно очерченной исходной структуры и допускали возможность привнесения бесконечного числа комбинаций. Общая конструкция представляла в разобранном виде и состояла из разрозненных, не связанных между собой элементов. Музыкальная, а нередко и хореографическая композиция выстраивалась в процессе исполнения и не фиксировалась в нотном или ином тексте.

Можно утверждать, что обозначенные принципы построения музыкальной композиции наметились и впервые воплотились именно в хореографических постановках. У истоков формотворчества находились музыкальные сочинения Г. Коуэлла, написанные для постановок М. Грэм. Композитор разрабатывал удобную для танца «гибкую» или «эластичную» музыку и предложил использовать модульную композицию, в которой можно регулировать продолжительность звучания частей (модулей), менять их последовательность и, тем самым, адаптировать ее к изменениям, необходимым для творчества хореографа. Идея конструирования гибкой формы настолько увлекла Коуэлла, что в дальнейшем он стал применять ее в чистой инструментальной музыке.

К. Вулф изобретает для перформансов М. Каннингема «метод подсказывания». Композитор фиксирует отдельные параметры звукового материала (высоту, тембр, динамику, длительность) и время звучания, а выбор исполнителя зависит от того, что играют другие участники ансамбля. Так, в постановке «Для одного, двух или трех человек» внимание сосредоточено на звучании каждого отдельно взятого звука, который музыканты могут исполнить разными способами. В индетерминированной музыкальной и хореографической композиции важную роль играет тесное взаимодействие перформансеров, их внимательность и способность тонко чувствовать смену звука и движения у партнеров.

Наиболее последовательно концепцию модульной формы с подвижной структурой и свободным порядком исполнения материала воплотил Э. Браун в инструментальных произведениях начала 1960-х годов («Доступные формы I», «Доступные формы II»). Однако впервые идеи мобильности и модульности были опробованы Э. Брауном в музыкально-хореографических перформансах. В диссертации подробно рассмотрены «Музыка к “Трио для пяти исполнителей”» и «1953», которые в процессе исполнения каждый раз обретают новую форму. В основе «Музыки к “Трио”» лежит удвоенный метод случайных действий: музыкальная партитура содержит ряд разрозненных композиционных элементов, их исполнение подчинено случайности, построение танцевальной определяется «дефектами» нотного листа. Музыкальная композиция «1953» предполагает прочтение в разных направлениях, ее разделы могут чередоваться в любом порядке. Время звучания каждой системы определено продолжительностью танцевальных последовательностей, длительность отдельных звуков внутри нее варьируется.

Модульные структуры составили основу перформансов «Танцы в поле» Дж. Кейджа, «История» Т. Ичиянаги и М. Каннингема. Каждый раз танцоры независимо выбирали хореографические последовательности, а музыканты – записанные звуковые. Вслед за знаменитыми экспериментаторами к модульной форме в музыкально-хореографических постановках обратились Т. Косуги, Дж. Кинг, П. Заммо, Дж. Ровен и другие композиторы.

Не менее удобными для танцевальных постановок оказались мобильные формы, предполагающие включение импровизационных фрагментов и соответственно, варьирование общего времени звучания, но неизменные по диспозиции материала. В 1960–1990-е годы мобильность языка и формы стали основополагающими композиционными принципами в музыкально-хореографических перформансах и самостоятельных музыкальных сочинениях Дж. Кейджа, М. Фелдмана, К. Вулфа, Э. Брауна. Отметим, что большую часть работ для танца составляли мобильные композиции, не имеющие фиксированной нотной записи. Таковы «Дождливый лес» Д. Тюдора, «Неопределенные истории», «Вариации V – VII», «Место», «Каналы/Вставки», «Ветер пяти камней» Дж. Кейджа и многие другие.

Ярким примером внедрения мобильной формы в танцевальный перформанс является перформанс М. Каннингема «Интерскейп», его музыкальный ряд состоит из двух пьес Дж. Кейджа – «108» (для оркестра из 108 музыкантов) и «Единица⁸» (для виолончели соло), которые композитор предложил исполнять одновременно. Каждая из пьес представляет собой оригинальную конструкцию, организованную при помощи техники временных пределов.

Оба сочинения, как и хореографический ряд, содержат лишь указания их временной продолжительности – точное время начала и окончания звучания отдельных нот и разделов либо хореографических последовательностей, повторяемых внутри одной временной скобки. В партитурах predeterminedены общая последовательность эпизодов и отчасти их звуковое наполнение. Принципу случайности подчинены взаимодействие солиста и оркестра, музыки и сценографии, внутреннее наполнение разделов. На усмотрение исполнителей оставлен и выбор инструментов ударной группы. Пластическая композиция включает ряд определенных хореографом действий. Их продолжительность и интенсивность перформеры определяли самостоятельно.

Импровизационные формы активно развивал П. Заммо. Будучи джазовым тромбонистом-виртуозом, он долгое время практиковался в направлении фри джаз, ядром которого является свободная импровизация. Идеи эти он воплотил во многих сочинениях, в том числе и в совместных с Т. Браун. Его работы для танца «Боковая передача: скай фай», «Боковая передача: композиция IV», «Боковая передача: композиция VI» представляют собой ансамблевую импровизацию. Связующим звеном здесь являются элементы музыкального материала, которые базируются вокруг определенных композитором основных тонов, что предоставляет возможность создавать в процессе перформанса неповторимый звуковой и структурный облик целого.

Похожие примеры формообразования можно обнаружить и в перформансах танцевальной компании «Палиндром», где композиции рождаются в процессе импровизации. Например, звук и движение постановки «Полая форма» были задуманы в интерактивном режиме. Объединяющими музыку и танец интерактивными принципами стали: контролируемый запуск звука (благодаря удароподобным жестам танцоров запускаются звучания различных инструментов), непрерывный контроль над звуковыми событиями (изменение параметров движений может быть сопоставлено со звуковыми трансформациями), временное согласование аудио- и видеоряда.

Таким образом, в танце постмодерн сложились специфические особенности создания/исполнения музыкальной композиции и формообразования. Важнейшие из них – творческий принцип индетерминизма и метод случайных действий – стали основой для музыкально-хореографических перформансов и произведений чистой инструментальной музыки второй половины XX века. С точки зрения структурной характеристики музыкальные партитуры перформансов отличаются свободой формообразования. Возможность применения алеаторных форм с их безграничным потенциалом к метаморфозам в ходе воспроизведения сочинения имела важнейшее, едва ли не доминирующее значение в связи

с поиском новых структурных решений для органичного соединения со свободной от академических клише хореографией. Своей главной художественной задачей композиторы и хореографы видели переход от произведения искусства как объекта к произведению как процессу.

Четвертая глава «Музыкальный минимализм и танец постмодерн» рассматривает художественные установки музыкального и тесно связанного с ним хореографического минимализма. Автор акцентирует внимание на общих для музыки и хореографии закономерностях.

В разделе 4.1. *«У истоков музыкального и хореографического минимализма: эстетические и художественные принципы композиторов и хореографов»* исследуется период становления обозначенной тенденции в танце постмодерн, характеризующийся стремлением композиторов и хореографов к взаимообмену идеями и тесным творческим контактам.

Музыкальный минимализм стал наиболее значимым явлением второй половины XX века, ассоциирующимся с «классическим» американским искусством за пределами США. Об этом свидетельствуют и многочисленные примеры из художественной практики – традиции американского минимализма своеобразно претворились в сочинениях Дж. К. Адамса, Дж. Л. Адамса, Г. Брайерса, В. Мартынова, М. Монк, М. Наймана, П. Оливерос, А. Пярта и других авторов, и сложившаяся терминология. В свою очередь, минимализм танцевальный, ярко заявивший о себе в 1970 – 1980-е, вскоре был осмыслен как одна из ключевых тенденций мировой хореографии второй половины XX – начала XXI столетия. И если на этапе формирования новаторские постановки А. Халприн, С. Форти, И. Райнер опирались на принцип простого повторения, то в период интенсивного развития хореографический минимализм обрел оригинальный облик в работах Т. Браун, Л. Чайлдс, А. Т. де Кеерсмакер.

В основе философской и творческой концепции музыкального и хореографического минимализма находятся родственные принципы, выраженные языками разных искусств. В связи с обращением композиторов и хореографов к минимализму следует отметить идею осознанного переориентирования авторов на принципиально иной, «не западный» тип мировосприятия. Среди важнейших художественных особенностей обозначим увлечение онтологической концепцией времени, отказ от традиционного драматургического профиля, характеризующегося причинно-следственными связями и принципом контраста, в пользу медитативности, растворения в одном эмоциональном состоянии. Отметим также поиск нового – универсального языка, основывающегося на бесконечной остинатности.

Для понимания идеологии музыкального и хореографического минимализма важно учитывать их отношение к авангарду. Так, основные константы минимализма сформировались в недрах экспериментального искусства, в частности, в сочинениях нью-йоркской композиторской школы, представленной именами Дж. Кейджа, Д. Тюдора, Э. Брауна, К. Вулфа, М. Фелдмана и в танцевальных постановках М. Каннингема. Именно в кейджевском кругу и в творческой атмосфере 1960-х сложились важнейшие для минимализма идеи понимания звука и жеста как самодостаточных величин, их погружение в статику и медитативность музыкального и танцевального процессов, увлечение метрической свободой, исследование мельчайших нюансов приглушенной динамики. Созвучным устремлениям минималистов оказалось и обращение эксперименталистов к «искусству действия». Внедрение повседневных действий, организованных в жесткие структуры, свойственно творческому методу С. Райха и А. Т. де Кеерсмакер. Игру с непридуманными событиями включали грандиозные постановки Ф. Гласса, режиссера Р. Уилсона и хореографа Л. Чайлдс («Эйнштейн на берегу», «Белый ворон»).

Определяющими для развития минимализма в музыке и хореографии оказались и разрабатываемые эксперименталистами сферы электронной музыки и компьютерного моделирования танца, и связанные с ними всевозможные технические изобретения. Побуждаемые установкой на новизну, совместные эксперименты М. Субботника, Д. Тюдора, Э. Брауна и М. Каннингема открывали минималистам перспективу работы с магнитофонной лентой и видеоизображением, намечали широчайшие возможности свободного манипулирования с различным по природе материалом.

Американский музыкальный и хореографический минимализм с момента своего формирования был тесно связан с внеевропейскими культурными источниками, тем самым наследуя традиции Г. Коуэлла, Г. Парча, Дж. Кейджа. Эксперименталистская практика внедрения уникальных инструментов (в том числе немusicalных шумовых орудий), а также исследования в области акустики и темброобразования, изобретения оригинальной нотации основывались на опыте погружения в музыкальные культуры Индии, Африки, Китая, Японии. В свою очередь, Л. М. Янг, Т. Райли, Ф. Гласс отмечали среди явлений, оказавших влияние на становление музыкального языка минимализма, импровизационность индийской раги, африканскую барабанную технику и балинезийский гамелан. Хореографы воспринимали музыкальные идеи, используя в постановках характерную атрибутику (костюмы, сценографию), а также внедряя элементы соматических практик и импровизации, свойственных неевропейским культурам.

Яркими образцами музыкального и хореографического проявления эксперименталистских идей в рамках эстетики минимализма стали перформансы М. Монк «Музыка дольменов», «Песни Вознесения», основанные на авторской вокальной технике, объединяющей элементы индийской музыки, пения шаманов, йодля. В работах проявилась свойственное экспериментализму акцентирование протяженности мельчайшего движения, любование процессом перехода одного движения в другое и сложение новых рисунков в результате их наслоений.

Становление минимализма в музыке и хореографии происходило практически одновременно, что способствовало процессу взаимообмена идеями. Например, художественные принципы выдающегося американского хореографа А. Халприн, активное сотрудничество с нею открывало творческий путь Л.М. Янга и Т. Райли (совместные работы «Видения», «Неподвижность», «Птицы Америки», «Колокола»), оказали влияние на закономерности музыкальные.

Так, в перформансе «Колокола», созданном до репетитивных сочинений композиторов-минималистов, ярко проявилась идея осмысления сочинения как процесса, не выражающего ничего, кроме самого себя. Его основу составляли многократно повторенные простые фигуры – хореографические паттерны. Впоследствии композиция вошла в состав другой не менее значимой работы – в серию совместных с Т. Райли перформансов «Трехногий табурет», «Четырехногий табурет», «Пятиногий табурет», известных особым методом организации музыки. Развивая и ассимилируя на музыкальной почве концепцию А. Халприн, Т. Райли построил сочинение на бесконечном повторении фрагментов музыкального материала, который включал в себя записанные на пленку обрывки разговоров, игру на фортепиано, репетиционные шумы. Оригинальный райлиевский репетитивный метод, названный композитором «процессом замедления времени», впервые был воплощен в музыкальной композиции для перформанса А. Халприн «Подарок».

Вслед за А. Халприн похожие методы сочинения танца применяли И. Райнер, Р. Эмерсон, С. Пакстон («Три ложки Сати», «Танец для трех человек и шести рук», «Плечо», «Слова, слова»). Их работы состояли из простых, заданных концептуально физических действий, исполненных в замедленном темпе и многократно повторенных. Например, композиция И. Райнер «Три морских пейзажа» состояла из бесконечно повторяемых перемещений по диагонали, призванных подчеркнуть индивидуальные физические возможности перформера. Пьеса была исполнена как часть «Поэмы для стульев, столов и скамеек (или других источников звука)» Л. М. Янга – одного из первых радикально новаторских сочинений композитора, соединяющих принципы музыкального

экспериментализма и нарождающихся приемов минимализма. Музыкальная конструкция опиралась на кейджевскую идею освобождения звуков от авторского контроля, в янговском варианте – идею «звуков, образующихся в результате трения». Движения перформанса, впоследствии названные хореографом «чистейшим примером репетитивности», накладывались на долгие повторяющиеся звуки.

Период становления минимализма отмечен всплеском тенденций, связанных со стремлением искусств к диалогу. Многие явления музыкальные и хореографические рождались под непосредственным влиянием идей визуальных искусств, что подтверждают творческие союзы Ф. Гласса и скульптора Р. Серра, хореографов А. Халприн, С. Форти и скульптора Р. Морриса, Л. М. Янга и художников Э. Уорхолла, М. Заилы, С. Райха и видеохудожницы Б. Корот. Отметим также, что концерты и танцевальные вечера проходили в известных художественных мастерских Гринич-Вилидж, галереях, музеях, парках в окружении акций и выставок художников.

В историю современного искусства вошла серия работ «Танцевальные конструкции» С. Форти, впервые публично представленных на совместной с К. Ольденбургом и Д. Дайном выставке в галерее Рубен. Сочинения оказали влияние на развитие хореографии постмодерна и минималистской скульптуры. Выставки танцевальных конструкций ознаменовали переломный момент, связанный с переосмыслением взаимодействия между телом перформера и объектами, движением и статичной скульптурой. Показательными для синтетических воззрений эпохи стали и творческие искания Р. Морриса. Художник неоднократно выступал в качестве перформера в собственных и совместных с хореографом С. Форти постановках. Композиция Р. Морриса «Местонахождение» демонстрирует синтетические идеи, акцентирующие проблему взаимодействия между скульптурой и танцем. Разработанные в перформансе идея «телесных переживаний» и принцип взаимодействия движения и статики были развиты Р. Моррисом применительно к скульптурным объектам. Примечательно, что последующие совместные с Ф. Глассом, С. Райхом, Дж. Адамсом работы Л. Чайлдс, а также И. Райнер, Т. Браун, М. Монк разрабатывали новый пластический язык движений, также исследуя пространство между танцем и скульптурой.

Таким образом, одна из ярких тенденций хореографии постмодерна связана с воплощением принципов минимализма. Среди важнейших творческих задач композиторов и хореографов отметим погружение зрителя в медитативное, созерцательное состояние; освобождение от устоявшихся системных и функциональных связей. Становление музыкального и хореографического ми-

нимализма происходило в ситуации тесного взаимодействия музыки, танца, скульптуры, живописи, что предопределило выбор близких эстетических принципов и художественных предпочтений. Их формированию способствовали авангардные установки 1950-х и 1960-х.

В разделе 4.2. «Репетитивная техника как ведущий метод организации музыкального и хореографического материала в постановках танца постмодерн» акцентируется внимание на важнейших объединяющих музыку и хореографию композиционных закономерностях.

Кристаллизация репетитивности, как основного метода сочинения музыки и хореографии, произошла в перформансах конца 1970-х – начала 1980-х. Времени, когда под влиянием музыкального минимализма в танце постмодерн утвердился принцип организации «бесконечно» развивающейся формы посредством множественных повторов кратких (звуковых и двигательных) структурных единиц – паттернов. Композиторов, хореографов и художников объединяла и концепция формообразования, основанная на редуктивном подходе. Отрицая в своих работах традиционные для искусства методы развития, они акцентировали внимание на простейшем материале и процессах, либо процедурах, примененных к нему. Важно, что повторность, свойственная музыке и танцу *a priori* и являющаяся одним из универсальных языковых принципов в искусстве, в период расцвета минимализма стала основной формой высказывания.

В диссертации отмечено избирательное отношение хореографов к музыкальным новациям классического минимализма. Танцу постмодерн оказались близки приемы, разработанные С. Райхом и Ф. Глассом, чьи методы отличались жестким рационализмом, математическим расчетом, внеперсональностью развития репетитивного процесса, а также принципиальным обращением к единственному паттерну в рамках сочинения.

Одной из ключевых идей для музыкально-хореографических перформансов 1970 – 2000-х стало понимание танца как бесконечно длящегося «процесса». В его основе лежало непрерывное, неподвластное автору саморазвитие паттерна. Знаменитый райховский принцип – слушать репетитивную музыку то же, что «оттягивать качели, отпускать их и наблюдать, как они постепенно возвращаются к покою», а также сравнение такой музыки с участием в ритуале, освобожденном от личностного и психологического начал – отражает и особенности восприятия перформансов танцевальных¹². Утверждение С. Райха о «процессе» как безжалостной работе по самоустранению наглядно иллюстри-

¹² Цит. по: Высоцкая, М. М. Музыка XX века: от авангарда к постмодерну [Текст] : учебное пособие / М.С. Высоцкая, Г.В. Григорьева. – М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2011. – 440 с., нот. – С. 341.

руют перформансы А. Т. де Кеерсмакер («Фаза», «Розы танцуют Роз», «Баранная дробь», «Дождь», «Восемь линий»).

Ярким примером является серия перформансов «Фаза», где в избранных хореографом музыкальных сочинениях требованию строжайшей систематизации материала в полной мере отвечал разработанный композитором прием «фазового сдвига» или «смещения фаз». Вошедшие в работу музыкальные партитуры были полностью построены на технике «постепенного фазового сдвига», открытой С. Райхом во второй половине 1960-х. Композитора заинтересовал студийный эффект десинхронизации музыки в процессе ее воспроизведения одновременно на двух закольцованных пленках. В результате, расхождение, изначально минимальное, приводило к постоянно увеличивающемуся временному сдвигу, напомиавшему своеобразный канон.

Каждая работа названного цикла демонстрирует освоение композитором и хореографом безличного самодвижущегося процесса. В «Фортепианной фазе» сознательное самоограничение, связанное со сведением к минимуму звуковысотного и хореографического рисунка и с акцентированием внимания на ритмическом потенциале модели, проявляется и в музыке и в танце на уровне структурирования начального паттерна – своеобразной «темы» сочинения. Основу музыкальной партитуры составляет краткий ритмически однородный паттерн, исполненный на фортепиано, которому вторит аналогичный хореографический. Структура обоих паттернов содержит в себе намек на последующее репетитивное развитие и расхождение, что проявляется благодаря заложенному в формуле эффекту десинхронизации. Вращение по кругу (потенциально бесконечное), от инструментального и хореографического унисона, через ряд рассогласованных сдвигов и рождения нового рисунка вновь к унисону – демонстрирует открытость процесса и акцентирует заложенное в нем соединение динамики и статики. Бесконечное круговое движение от унисона к унисону лежит и в основе перформанса «Выходи».

В «Скрипичной фазе» хореограф, вслед за композитором, представляет оригинальную работу с исходным паттерном и новый подход к длянущемуся минималистскому процессу. Эффект постепенной рассинхронизации достигается благодаря добавлению пауз в одну из партий музыкальной партитуры и пропуска одного из движений исходного паттерна хореографического. В качестве двигателя хореограф избирает найденный композитором принцип чередования динамичных разделов – в них происходит фазовое смещение и участков статичных, где процесс рассинхронизации приостанавливается и на первый план выходят скрытые, незафиксированные в тексте так называемые «итоговые» паттерны. В музыке – это образование новых, отсутствующих в партитуре, но

явных для слуха мелодических линий, созданных выделяющимися звуками верхнего, либо нижнего регистров инструмента. В хореографической партии, которую перформер исполняет на песке, словно вырисовывая танцевальные паттерны, – создание линий, складывающихся в прихотливый узор.

На приеме «внезапного фазового сдвига» основывается «Музыка хлопков». Бесконечное движение по кругу, заложенное в ритмическом паттерне, усилено хореографической линией. А.Т. де Кеерсмакер, используя музыкальную структуру С. Райха, развивает независимую формулу движения, которая словно добавляет музыке новое измерение, не иллюстрируя ее. Музыкальная и хореографическая линии перформанса создают оригинальную, напоминающую полифоническую фактуру, где каждый «голос» обладает собственной логикой развития. Образующаяся в результате их соединения полиритмия обнажает и буквально «визуализирует» ритмическую структуру сочинения.

Для понимания принципов взаимодействия музыки и хореографии в перформансах важны рассуждения С. Райха (представленные в книге «Заметки о музыке») о природе ритуального действия. Изучая внеевропейские музыкальные культуры, композитор приходит к идее создания на его взгляд идеальной – обобщенно-универсальной – модели синтеза музыки и танца на основе единой ритмической структуры. А.Т. де Кеерсмакер не только оригинально переосмыслила важнейшее качество композиторской техники С. Райха, но и смогла воплотить в жизнь философско-эстетические идеи композитора об искусстве как обобщенном, сверхличном процессе и экстатическом растворении в нем индивидуального начала, о восприятии творчества как некоего ритуального синтетического действия. Осознавая суть новаторских устремлений хореографа и их близость собственным идеалам, С. Райх и сам подчеркивал уникальность и сложность хореографических замыслов А.Т. де Кеерсмакер.

Творчеству А.Т. де Кеерсмакер оказался созвучным и интерес минималистов к полифоническим структурам старинной европейской музыки. Исходная модель цикла «Розы танцуют роз» скрывает в себе черты средневековой полифонической техники. В перформансе воплотилась узнаваемая особенность гокета: хореографическая линия словно «рассекалась» на отдельные жесты или группы движений, которые распределялись по разным «голосам». Работа с полифоническими техниками представлена и в перформансах «Токката», «Четыре органа».

На протяжении 1970-х в работах Л. Чайлдс («Трио без названия», «Лежащее рондо», «Мелодичная фраза», «Катема») складывались репетитивные приемы, оказавшиеся близкими принципам Ф. Гласса. Хореографический процесс Чайлдс, также как и музыкальные композиции Гласса, основывался на из-

менениях в паттерне, происходящих постепенно, дозировано. В сочинениях статика и репетитивность превалируют над динамикой изменений. Импровизационный, рождающийся подсознательно материал в дальнейшем претерпевает сложные разнопараметровые изменения, основанные на математических расчетах.

Разработанный Л. Чайлдс хореографический метод оригинально претворился в совместных работах с Ф. Глассом. К моменту их сотрудничества композитор разработал аддитивные процессы, с которыми он познакомился благодаря погружению в индийскую традицию музицирования, и создал оригинальные техники. Для творчества хореографа значимыми оказались глассовский «линейный процесс сложения» – для него характерно последовательное присоединение новых звуков к исходному паттерну и «линейный процесс вычитания» – со специфичным постепенным усечением первоначальной модели. В своих работах хореограф словно исследовала скрытый потенциал одного, часто развернутого, состоящего из нескольких сегментов хореографического паттерна, который подвергался непрерывному варьированию посредством аддитивного и субтрактивного процессов. Строгость, ясность, абсолютная визуализация заданных формул развития достигалась благодаря авторскому контролю над всеми компонентами хореографического рисунка на микро- и макро уровнях.

Наиболее последовательно метод аддиции, распространившийся на разные параметры хореографической структуры (ритм, расположение движения в пространстве), применен в совместных с композитором сочинениях «Танец», в хореографических номерах оперы «Эйнштейн на берегу», последней в диссертации уделено особое внимание. Отмечено рубежное положение «Эйнштейна» для развития американского музыкального театра: сочинение открывает новейшую историю американской оперы, находящуюся в течение двух предыдущих десятилетий в состоянии глубокого кризиса. Новаторство произведения, наряду с музыкальными методами Ф. Гласса и режиссерским решением Р. Уилсона, определяется минималистскими идеями и оригинальной репетитивной техникой Л. Чайлдс и Э. де Гро. В опере отсутствует традиционная линейная драматургия. Создатели спектакля акцентировали процесс погружения, медитативного вслушивания и вживания в мир сочинения, чему способствовали замедленное время действия, отсутствие нарратива, бесконечная оstinatность, пронизывающая все составляющие сценического целого. Хореографические номера играли в опере важную композиционную функцию.

На накопительном, близком аддитивному процессу Ф. Гласса и технике ритмических конструкций С. Райха основывались и некоторые работы Т. Браун, например, серии «Накопления», «Накопление с речью», перформансы

«Все соло», «Водный мотор», «Опаловая петля», «Установка и сброс». Родственный аддитивному накопительный процесс в хореографии Т. Браун включал временные изменения: длительность каждого паттерна и скорость их чередования постепенно увеличивались, либо сокращались на протяжении перформанса.

Завершая обзор концепций, связанных с воплощением репетитивной техники в танце постмодерн, отметим, что период 1970 – 2000-х характеризуется огромным интересом американских и западноевропейских хореографов к рассмотренным методам организации материала. Внушительный перечень включает сотни репетитивных композиций, среди них работы А. Халприн, Л. Дин, П. Бауш, С. Вальц.

Экспериментируя с повторяющимися действиями и приемами репетитивной техники, создатели перформансов стремились вывести логически выверенную формулу саморазвития исходной модели движения, либо музыкального паттерна. Ритмическая доминанта, влечение к сложной, изысканной ритмике, полиритмии, ярко выраженные в минималистской музыке, в творчестве хореографов становятся важнейшими организующими факторами, позволяющими отказаться от выразительности движения, от передачи субъективных переживаний в пользу растворения индивидуального начала в обобщенном сверхличном процессе.

В **Заключении** исследования подведены итоги и обозначены перспективы развития достигнутых научных результатов.

Настоящая диссертационная работа нацелена на формирование многоаспектного и объективного представления о танце постмодерн как крупном явлении художественной культуры второй половины XX века и феномене музыкальном. Основными ее итогами представляется ряд нижеследующих тезисов, отражающих новизну достигнутых научных результатов.

1. Формирование и плодотворное развитие танца постмодерн во второй половине XX века обусловил ряд факторов, важнейшее значение среди которых имели: наметившийся процесс развития искусства от авангарда к постмодерну; активизирующиеся и оказывающие влияние на искусство социальные движения; интенсивно развивающиеся компьютерные технологии. В период своего формирования в американской художественной культуре танец играл доминирующую роль, что определило насыщенность музыкально-театральной жизни, вовлечение в нее крупнейших творческих личностей – композиторов, хореографов, художников, значительные масштабы их наследия.

2. Музыкально-хореографические перформансы являются одной из наиболее ярких форм американского музыкального театра, поскольку период 1960 – 1970-х оказался кризисным для традиционных жанров оперы и балета. По-

следние воспринимались как устаревшие, консервативные. Появление новых театрализованных форм было связано с протестом художников против традиционного музыкального искусства, в частности, оперы, чье существование в эпоху постмодерна казалось бессмысленным. Балет не воспринимался столь остро, но ассоциировался скорее с тенденцией «договаривания» традиции, что демонстрировала преобладающая в нем неоклассицистская тенденция, нежели с поиском нового.

3. Музыкально-хореографические постановки стали своего рода творческой лабораторией. Важнейшие художественные идеи музыкального эксперимента, концептуализма, минимализма, а также синтетические поиски музыкально-театральных деятелей были либо впервые опробованы, либо ярко воплощены в музыкально-театральных постановках. Именно в этой области рождались новые формы представления искусства, со временем внедрившиеся и в музыку чисто инструментальную, где к концу XX столетия сформировалась тенденция к театрализации.

4. Стилиевые искания композиторов и хореографов отражали эволюционные процессы музыкального искусства второй половины XX века. С конца 1960-х в музыкально-хореографических перформансах намечается тенденция перехода от радикального новаторства к синтезу техник, форм высказывания, что отображает общий вектор развития искусства – от плюрализма к синтезу.

5. В танце постмодерн сложилась новая концепция синтеза искусства, согласно которой музыка и хореография, развиваясь по имманентным, но близким закономерностям, образовывали единое сценическое целое. Дизъюнктивный (рассогласованный) принцип взаимодействия искусств, сформировавшийся в постановках музыкально-хореографических, в дальнейшем получил развитие в оперных сочинениях конца 1970 – 1990-х.

Достигнутые в настоящем исследовании результаты имеют значительные перспективы для дальнейшего научного осмысления музыки и хореографии постмодерна, а также новых жанров и форм современного музыкального театра.

Публикации по теме диссертационного исследования

I. Статьи в журналах, рекомендованных ВАК Минобрнауки РФ

(общим объемом 8,1 п.л.)

1. Кисеева, Е. В. Визуальные и аудиальные технологии в музыкально-хореографическом перформансе [Текст] / Е.В. Кисеева // Современные наукоемкие технологии: научный журнал. 2014. – № 10. – С. 107 – 111 [0,5 п.л.].
2. Кисеева, Е. В. Музыка в цифровом перформансе [Электронный ресурс] / Е.В. Кисеева // Современные проблемы науки и образования: электронный

- научный журнал. – 2013. – № 6. – Режим доступа: <http://www.science-education.ru/pdf/2013/6/384.pdf> [0,5 п.л.].
3. Кисеева, Е. В. Н. Черепнин и новый русский балет начала XX века [Текст] / Е.В. Кисеева // Проблемы музыкальной науки: научный журнал. – 2011. – № 1. – С. 190 – 194 [0,5 п.л.].
 4. Кисеева, Е. В. О некоторых принципах музыкального формообразования в постановках танца постмодерн [Текст] / Е.В. Кисеева // Проблемы музыкальной науки: научный журнал. – 2015. – № 3. – С. 47 – 54 [0,6 п.л.].
 5. Кисеева, Е. В. О некоторых способах создания звуковой среды в музыкально-хореографическом перформансе [Текст] / Е.В. Кисеева // Проблемы музыкальной науки: научный журнал. – 2015. – № 1 – С. 32 – 37 [0,6 п.л.].
 6. Кисеева, Е. В. Особенности воплощения принципов музыкального экспериментализма в хореографических перформансах [Текст] / Е.В. Кисеева // Южно-Российский музыкальный альманах: научный журнал. – 2015. – № 4 (21). – С. 30 – 35 [0,6 п.л.].
 7. Кисеева, Е. В. От модернизма к постмодернизму: к проблеме становления танца постмодерн [Текст] / Е.В. Кисеева // Гуманитарные и социально-экономические науки: научно-образовательный и прикладной журнал. – 2015. – № 6. – С. 33 – 37 [0,5 п.л.].
 8. Кисеева, Е. В. Перформанс как форма представления музыкально-хореографического искусства второй половины XX века [Текст] / Е.В. Кисеева // Проблемы музыкальной науки: научный журнал – 2016. – № 3 (8). – С. 88 – 91 [0,6 п.л.].
 9. Кисеева, Е. В. Работа с пространством в танце постмодерн [Текст] / Е.В. Кисеева // Дом Бурганова. Пространство культуры: научно-аналитический журнал. – 2015 – № 4. – С. 63 – 74 [0,6 п.л.].
 10. Кисеева, Е. В. Роль танца постмодерн в культуре второй половины XX – начала XXI веков [Текст] / Е.В. Кисеева // Дом Бурганова. Пространство культуры: научно-аналитический журнал. – 2013. – № 3. – С. 97 – 108 [0,5 п.л.].
 11. Кисеева, Е. В. Спектакли русского балета начала XX века как синтетическое целое [Текст] / Е.В. Кисеева // Мир науки, культуры, образования: международный научный журнал. – 2012. – № 6 (37). – С. 378 – 381 [0,5 п.л.].
 12. Кисеева, Е. В. Становление художественных принципов минимализма в творчестве композиторов и хореографов второй половины XX века [Текст] / Е.В. Кисеева // Южно-Российский музыкальный альманах: научный журнал. – 2016. – № 2 (23). – С. 62 – 68 [0,6 п.л.].

13. Кисеева, Е. В. Танец постмодерн и авангардное искусство первой половины XX века [Текст] / Е.В. Кисеева // Южно-Российский музыкальный альманах: научный журнал: научный журнал. – 2016. – № 1 (22). – С. 48 – 54 [0,6 п.л.].
14. Кисеева, Е. В. Танец постмодерн и виртуальная реальность [Текст] / Е.В. Кисеева // European Social Science Journal (Европейский журнал социальных наук): научный журнал. – 2013. – № 8. – Т. 1. – С. 402 – 408 [0,5 п.л.].
15. Кисеева, Е. В. Тело как область эксперимента в современном пластическом театре [Текст] / Е.В. Кисеева // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики: научный журнал. – 2013. – № 2. Ч. 2. – С. 83 – 86 [0,5 п.л.].
16. Кисеева, Е. В. Художественное время в постановках танца постмодерн [Текст] / Е.В. Кисеева // Проблемы музыкальной науки: научный журнал. – 2015. – № 4. – С. 148 – 154 [0,6 п.л.].

II. Монографии и учебные пособия

17. Кисеева, Е. В. Музыка в цифровом перформансе [Текст] : монография / Е. В. Кисеева. – Ростов н/Д.: Изд-во «Антей», 2014. – 200 с. [12 п.л.].
18. Кисеева, Е. В. Творческие искания Н.Н. Черепнина в контексте культуры Серебряного века [Текст] : монография / Е.В. Кисеева. – Ростов н/Д.: Изд-во «Антей», 2012. – 240 с. [14 п.л.].
19. Кисеева, Е. В. Балет Серебряного века [Текст] : учебное пособие / Е.В. Кисеева. – Ростов н/Д.: Изд-во Ростовской государственной консерватории, 2012. – 50 с. [3 п.л.].

III. Публикации в сборниках научных трудов, материалах конференций

20. Кисеева, Е. В. Академический концерт в ситуации постмодерна [Текст] : сборник статей / Е.В. Кисеева // Fundamental science and technology-promising developments II. Vol. I. – North Charleston: CreateSpace, 2013. – С. 22 – 28 [0,5 п.л.].
21. Кисеева, Е. В. «Kontakthoff» П. Бауш: социальный проект или высокое искусство? [Электронный ресурс] / Е.В. Кисеева // Художественная культура : электронное периодическое рецензируемое научное издание. – 2012. – № 3 (4) – Режим доступа: <http://www.sias.ru/publications/magazines/kultura/2012-3/istoriya-i-sovremennost/511.html> [0,5 п.л.].
22. Кисеева, Е. В. Музыкально-хореографический перформанс в контексте экспериментального искусства [Текст] : сборник статей / Е.В. Кисеева // Со-

- временные проблемы гуманитарных и естественных наук. – М. : Изд-во «Перо», 2015. – С. 176 – 180 [0,5 п.л.].
23. Кисеева, Е. В. Начало «Русских сезонов» и искусство модерна [Текст] : Ч. II: Филология. Культурология. Образование / Е.В. Кисеева // Гуманитарное пространство современной культуры. – Ростов н/Д., 2005. – С. 116 – 122 [0,5 п.л.].
 24. Кисеева, Е. В. Николай Николаевич Черепнин в культуре Серебряного века [Текст] : сборник статей / Е.В. Кисеева // Композиторы «второго ряда» в историко-культурном процессе. – М.: Композитор, 2010. – С. 217 – 228 [0,7 п.л.].
 25. Кисеева, Е. В. Новые формы музыкального театра: танец постмодерн и его научное осмысление [Текст] / Е.В. Кисеева // Южно-Российский музыкальный альманах: научный журнал. – 2013. – № 1. – С. 99 – 107 [0,8 п.л.].
 26. Кисеева, Е. В. Особенности взаимодействия музыки и хореографии в перформансах 1950–1960-х годов: к проблеме воплощения принципов музыкального минимализма в хореографии постмодерна [Текст] : сборник статей / Е.В. Кисеева // В пространстве смыслов: текст и интертекст. – Петрозаводск: Verso, 2016. – С. 385 – 391. [0,5 п.л.].
 27. Кисеева, Е. В. Первый балет Н. Черепнина в контексте художественной культуры Серебряного века [Текст] / Е.В. Кисеева // Южно-Российский музыкальный альманах: научный журнал. – 2004. – № 1. – С. 146 – 154 [1,0 п.л.]
 28. Кисеева, Е. В. Пластические проекты П. Бауш [Текст] : сборник статей / Е.В. Кисеева // Менеджмент и звукорежиссура музыкальных проектов: актуальные проблемы науки и практики. – Ростов н/Д.: Изд-во Ростовской государственной консерватории, 2012. – С. 131 – 139 [0,5 п.л.].
 29. Кисеева, Е. В. Проблема синтеза искусств в русской художественной культуре рубежа XIX–XX веков [Текст] : материалы конференции / Е.В. Кисеева // Социально-гуманитарное знание: междисциплинарный аспект. – Ростов н/Д., 2006. – С. 118 – 121 [0,5 п.л.]
 30. Кисеева, Е. В. Проблема создания художественного времени и пространства в танце постмодерн [Текст] : сборник научных статей / Е.В. Кисеева // Экспериментальные формы современного музыкального искусств. – Ростов н/Д.: Изд-во Ростовской государственной консерватории, 2015. – С. 77 – 97 [0,8 п.л.].
 31. Кисеева, Е. В. Специфика формообразования в постановках танца постмодерн [Текст] : сборник статей / Е.В. Кисеева // Проблемы синтеза искусств в современной музыкальной культуре: Международная научная конференция.

- Ростов н/Д.: Изд-во Ростовской государственной консерватории, 2016. – С. 135 – 143 [0,5 п.л.].
32. Кисеева, Е. В. Танец постмодерн и музыкальный минимализм: точки соприкосновения [Текст] : материалы конференции / Е.В. Кисеева // Личность в современном обществе: культура, коммуникации, право, экономика: научно-практическая конференция. – Ростов н/Д.: Наука-Спектр, 2015. – С. 220 – 226 [0,5 п.л.].
33. Кисеева, Е. В. Танец постмодерн как социокультурный феномен второй половины XX – начала XXI веков [Текст] : сборник статей / Е.В. Кисеева // Музыкальное искусство в современном социуме. – Ростов н/Д.: Изд-во Ростовской государственной консерватории, 2014. – С. 132 – 148 [0,5 п.л.].
34. Кисеева, Е. В. Хореография постмодерна и авангардное искусство: к проблеме взаимовлияния [Текст] : сборник статей / Е.В. Кисеева // Проблемы синтеза искусств в современной музыкальной культуре: Международная научная конференция. – Ростов н/Д.: Изд-во Ростовской государственной консерватории, 2016. – С. 36 – 51 [0,75 п.л.].
35. Кисеева, Е. В. Цифровой перформанс как объект междисциплинарного исследования [Текст] : тезисы конференции / Е.В. Кисеева // Диалоги об искусстве: IV Всероссийская научно-практическая конференция. – Пермь: Изд-во Пермской государственной академии искусства и культуры, 2014. – С. 92 – 96 [0,3 п.л.].
36. Кисеева, Е. В. Этапы становления и развития танца постмодерн во второй половине XX – начале XXI веков [Текст] / Е.В. Кисеева // Южно-Российский музыкальный альманах: научный журнал. – 2014. – № 2. – С. 88 – 96 [1 п.л.].