

УДК 7.013

ПАТТЕРНЫ ДВИЖЕНИЙ: ХОРЕОГРАФИЧЕСКИЙ МИНИМАЛИЗМ АННЫ ТЕРЕЗЫ ДЕ КЕЕРСМАКЕР

*Лаврова С. В.*¹ *Потолокова М. О.*^{1, 2}, *Василенко В. В.*¹

¹ Академия Русского балета, ул. Зодчего Росси, д. 2, Санкт-Петербург, 191023, Россия.

² Санкт-Петербургский государственный университет, Университетская наб., 7–9, Санкт-Петербург, 199034, Россия.

В статье освещается процесс создания хорео-музыкального художественного спектакля. Рассматривается механизм объединения музыкального и хореографического текстов. Описываются альтернативные принципы дискретности, независимости взаимодействия в создании современной хореографической постановки. Обосновывается необходимость рассмотрения альтернативных подходов к взаимозависимости музыки и движений как в технологическом, так и в творческом направлениях.

Ключевые слова: художественные коллаборации, музыкальный и хореографический материал, фазовый сдвиг минимализма, А. Т. Де Кеерсмакер, Стив Райх.

MOVEMENT PATTERNS: CHOREOGRAPHIC MINIMALISM BY ANNA TERESA DE KEERSMAKER

*Lavrova S. V.*¹, *Potolokova M. O.*^{1, 2}, *Vasilenko V. V.*¹

¹ Vaganova Ballet Academy, Rossi St., 2, Saint-Petersburg, 191023, Russian Federation.

² Saint-Petersburg State University, Universitetskaya nab., 7-9, Saint-Petersburg, 199034, Russian Federation.

The issues of creating a choreo-musical artistic product are highlighted. The mechanism of combining musical and choreographic texts is considered. Alternative principles of discreteness and independence and interaction in the creation of a modern choreographic production are described. The necessity of considering alternative approaches to optimizing the interdependence of music and movements in both technological and sensory directions is justified.

Keywords: Artistic collaborations, the use of musical and choreographic material, the phase shift of minimalism, Anna Teresa De Keersmaker, Steve Reich.

XX век стал свидетелем художественных коллабораций известных ком-

позиторов и хореографов: Игоря Стравинского и Джорджа Баланчина, Луи Хорста и Марты Грэм, Джона Кейджа и Мерса Каннингема, Филиппа Гласса и Люсинды Чайлдс, Стива Райха и Анны Терезы Де Кеерсмакер. Идея самостоятельного асинхронного сосуществования хореографии и музыки появилась в известном творческом тандеме Мерса Каннингема и Джона Кейджа. Вместе с асинхронностью, существует также и представление о взаимозависимости музыки и движений, которая занимает центральное место в корреляции хорео-музыкальных отношений.

Если в хореографическом искусстве XX века, в принципе, возможно существование хорео-музыкального континуума, то в таком ракурсе можно говорить именно о коллаборации Стравинского и Баланчина. Как противоположное направление, основывающееся на принципе дискретности и независимости, представлен тандем Кейджа и Каннингема. Баланчин в буквальном смысле визуализировал музыку, вживаясь в ее музыкальную структуру, переводя ее элементы на хореографический язык. Некоторые основополагающие музыкальные параметры, а именно: время, ритм, гармонические последовательности, структура языка — фразировка нашли свои движенческие аналоги (например, в позициях танцовщиков, в направлении их жестов в пространстве, в выборе словаря движений и их основных характеристик, в динамике, в ритмических пульсациях движений танцовщиков, в последовательности и синхронности отдельных, или же данных в унисон, жестов). С другой стороны, как движение, так и звук не имели между собой в буквальном смысле «ничего общего», кроме временных рамок, и рассматривались исключительно в изолированном качестве у Каннингема и Кейджа. Музыкально-хореографические партитуры в условиях алеаторики создавались исключительно изолированно друг от друга и сводились воедино лишь на финальном этапе. Этот принцип несоответствия стал результатом использования в хореографии так называемого «случайного метода» (алеаторического), в условиях которого, принимаются решения по воле случая, например, с помощью игральных костей. Таким образом, и Каннингем, и Кейдж пытались отойти от стереотипных представлений о соответствии музыки и движению, о возможности какой-либо сюжетности в пользу организуемого случая, в котором, согласно дзен-буддистским идеям Кейджа, великое Ничто всегда выше Нечто, создаваемого художником. Фрагментарность была ключевой характеристикой как хореографии, так и музыки, а также форм их взаимодействия.

Благодаря использованию случайности в качестве основного синтаксического принципа каждая звуковая единица, каждая музыкальная структура и единица движения были взаимно изолированы друг от друга.

Помимо синестезии и противоположного явления — независимости суще-

ствуют также и другие варианты хорео-музыкального дискурса. Такого рода связи между музыкой и хореографией представлены в творчестве известного бельгийского хореографа и танцовщицы Анны Терезы Де Кеерсмакер. В одном из интервью она утверждала: «Танец ни в коем случае не является визуальным воплощением музыки. Я категорически против такой трактовки. Для меня они партнеры, взаимодополняющие и взаимообогащающие. Это двустороннее движение» [1, с. 11].

Как Джордж Баланчин¹, Кеерсмакер довольно поздно начала заниматься танцем, отдавая предпочтение музыке. Только лишь в 18 лет она поступила в легендарную школу Мориса Бежара «Mudra» и окончила ее два года спустя. Концепция школы современного танца Бежара включала в себя также обучение цирковому искусству, пантомиме, актерскому мастерству и дыхательным практикам.

В 1995 году Кеерсмакер открыла собственную школу современного танца под названием «P.A.R.T.S»; лучшие выпускники которой становятся танцовщиками в компании ROSAS, также созданной Кеерсмакер. Ее хореографическая практика черпает свои формальные принципы из геометрии, числовых моделей природного мира и социальных структур, чтобы спроецировать все это в уникальную перспективу артикуляции тела в пространстве и времени.

В период с 1992 по 2007 годы танцевальная компания ROSAS была частью труппы брюссельского оперного театра Ла Монне / Де Мунт (Théâtre de la Monnaie). Кеерсмакер осуществила, помимо постановки танцевальных спектаклей, ряд оперных постановок которые сегодня исполняются репертуарными компаниями по всему миру.

Широкую известность и мировую славу хореографу принесла постановка 1982 года «Фаза» на музыку американского минималиста Стива Райха. Кеерсмакер создала своего рода новую парадигму, в которой танец не должен иллюстрировать музыку, а является отражением глубинных структурных связей, заложенных в музыкальной партитуре. Основные структурные единицы танца — это геометрические паттерны: линии, диагонали и круги. В отношении музыкального материала используются следующие друг за другом «Piano Fase», «Come Out», «Violin Fase» Стива Райха и его же «Clapping Music», созданная для поистине минималистического инструментария — хлопков ладонями.

Все четыре партитуры, используемые Кеерсмакер в «Фазе», были написаны Райхом в период с 1966 по 1972 годы, и все они же являются результатом экспериментирования Райха с принципом постепенного фазового сдвига, ис-

¹ Баланчин имел музыкальное образование и даже создал несколько композиторских опусов, что бесспорно стало основанием его хорео-музыкального языка.

пользуемого в качестве структурной парадигмы.

Стив Райх — композитор, открытый к всевозможным экспериментам с музыкальной материей, увлеченный музыкой различных культур. Его эксперименты с электроникой создали его уникальный авторский метод. В 1960-е годы он стал использовать пленку как музыкальный инструмент и как композиционный метод. Включая и прослушивая одну и ту же запись на двух магнитофонах одновременно, в силу несовершенства техники, он столкнулся с эффектом фазового сдвига, в результате которого возникали сложные ритмические отношения и размытые минималистические контрапункты. И именно в такой технике были созданы «Piano Phase» и «Violin Phase», музыку из которых Кеерсмакер включила в свой хореографический спектакль.

Стив Райх утверждает, что, если он сочиняет музыку, в которой используются повторяющиеся паттерны, то обязательно строит некие ритмические двусмысленности с целью направленного воздействия на слушательское восприятие. Человеческое ухо должно услышать конкретный паттерн, начинающийся и заканчивающийся в разных местах, в зависимости от небольших акцентов и от того, насколько эти тонкие структурные нюансы в принципе различимы [2]. Сказанное обращает наше внимание на артикуляцию Райха особенностей метрического языка. Во-первых, повторяющийся мотив может иметь более одной акцентной интерпретации; во-вторых, контрастные интерпретации различают повторяющиеся мотивы, а у слушателя возникает потребность в сравнении. Акцент на периодичности, в данном случае, видится уместным, поскольку творческое использование Райхом повторения в метрических границах придает его музыке значительный энергетический импульс и создает дансантную регулярность (что важно для хореографического воплощения). С. Райха увлекал хореографический замысел Кеерсмакер и он утверждал, что ее идеи отнюдь не умозрительны. Исследователь Е. В. Кисеева в связи с этим цитирует сказанное Райхом о Кеерсмакер: «То, как она трактовала в действительности очень сложный фазовый принцип — это и блестящее использование освещения в “Фортепианной фазе” работающее таким образом, что тени танцовщиц воспринимались как их Альтер эго, и демонстрация скрытой жестокости в “Выходи” — было аналогично музыке. На эмоциональном и психологическом уровне я почувствовал, что узнал нечто новое о своей музыке» [4, с. 66].

«Piano Phase» — одна из первых пьес, которая ясно демонстрирует интерес Райха к фазовым смещениям паттернов и иррегулярному постоянству повторений. Партитура состоит из четырех мотивов, сыгранных двумя пианистами: второй и четвертый мотивы становятся производными от первого и третьего. Композиция «Piano Phase» состоит из трех частей, базирующихся на трех различных ритмических паттернах.

Первоначально один из музыкантов начинает играть первый мотив. Вскоре к нему в унисон присоединяется второй пианист, играющий, постоянно повторяющийся паттерн. Затем один из пианистов ускоряется и сдвигает фазу на одну долю в пределах повторяющегося цикла. После 12 смен бесчисленного количества циклических повторений два музыканта возвращаются к унисону. Репетитивность мотивов с тонким и постепенным ускорением применяется ко всему материалу (см.: пример).

Piano Phase Reich (1967)

The image shows a musical score for 'Piano Phase' by Steve Reich. It consists of two staves: the upper staff is labeled 'r.h.' (right hand) and the lower staff is labeled 'l.h.' (left hand). The score is divided into three sections. The first section is marked '2 (x12-18)' and the second '3 (x4-16)'. The third section is marked '3 (x16-24)'. The tempo is marked 'hold tempo 1' in the first and third sections, and 'accel very slightly' in the second section. The dynamic marking 'mf' is present at the beginning of the first section. The notation includes rhythmic patterns with stems and beams, and a 'tr' (trill) marking at the end of the third section.

Прим. Стив Райх. «Piano Phase» (фрагмент партитуры)

Во время звучания музыки слушатель может сначала предпочесть первую линию, так как та сохраняет последовательность тактов из предыдущего раздела, а контрапункт является результатом исходной мелодии с циклическими перестановками, начинающимися на пятом звуке, а затем он может пойти по иному пути, предпочитая следить за второй линией. Процесс фазового сдвига описывается Райхом следующим образом: «После стабильного унисона второй исполнитель постепенно немного ускоряет темп и начинает очень медленно двигаться впереди первого фортепиано, пока примерно через промежуток от 4 до 16 повторов, он оказывается на 1/16 впереди первого пианиста» [5]. Фазовый сдвиг создает промежуточный участок метрически неоднозначной музыки, которая «дрейфует» между двумя противоположностями.

Анна Тереза Де Кеерсмакер создает для этой музыки параллельный хореографический язык. Она осуществляет это с помощью простого и достаточно ограниченного «абстрактного словаря движений», включающего в себя три паттерна, обозначенных хореографом как А, В и С. Это вариации движений в пространстве, это quasi-ходьба, и варианты этих же паттернов, данные в аддиции (прибавлении) к исходному элементу поворотов, и движения на одной ноге с участием верхней части тела. В хореографии Кеерсмакер применяет трехслойный принцип фазового сдвига. Два танцовщика исполняют основ-

ную последовательность — длинную серию движений, состоящую из математически выверенной комбинации повторений паттернов А, В и С, которые меняют свои качества в зависимости от модусов: традиционных / континуальных, воздушных и атакующих. Трансформация этих исходных паттернов (смена их изначальных качеств в рамках, прописанных Кеерсмакер) выполняется двумя танцовщиками в унисон. Сначала чередуются основные последовательности в континуальном варианте. Когда та же последовательность выполняется в первый раз, движение приостанавливается. И каждый раз, когда она же появляется при следующем повторении, происходит «торможение». Четвертое повторение воспроизводит «воздушную» версию, в которой все возможные движения вновь приостанавливаются. Постепенно последовательность трансформируется в паттерны, которые в замедленном темпе становятся доступны пониманию и запоминанию, так как происходят в максимальном временном увеличении, словно «под лупой».

По мере того, как танцовщики меняют свои изначальные заданные качества материала, они начинают также перемещаться в пространстве по трем боковым линиям или виртуальным коридорам: сначала у стены, затем по центральной линии и, наконец, за сценой. Фазовый сдвиг происходит сразу после того, как два танцовщика многократно исполняют одну и ту же фразу из движений — поворачиваясь вокруг своей оси слева направо и, наоборот, при повороте, действуя в унисон. Когда два танцовщика повторяют одни и те же паттерны, первый остается в том же темпе и постоянном ритме, а другой ускоряет темп в повторениях. И это происходит до тех пор, пока движение себя не исчерпает. Затем паттерн ускоряется вновь, чтобы завершить круг и снова вернуться к унисону. Это третий слой — рассеяние, постепенное размытие паттернов в фазовых сдвигах, демонстрирующее композиционный принцип минимализма Райха ярко, наглядно и почти что дидактически.

Что касается взаимодействия структур танца и музыки, то следует добавить, что фазовый сдвиг в качествах движения совпадает со сдвигом в пространстве в трех линиях, которые также перекрываются трехчастной структурой партитуры Райха, в результате чего фазовый сдвиг становится зеркальным. Все это происходит помимо очевидной согласованности двух композиционных структур и, конечно же, помимо традиционного использования повторений с небольшими темповыми вариациями в качестве общей композиционной связки.

Амплитуда движений в хореографии Кеерсмакер также минималистична: танцовщики остаются по большей части на месте при повороте и шагах. Они продвигаются вперед и назад по четко ограниченной траектории, постепенно перемещаясь к передней части сценического пространства. Активные широкие движения, с помощью которых можно было бы пересечь пространство, отсутствуют. В то же время, танцевальный темп существенно

не меняется. Остановки, паузы, изменения в качествах движений происходят, но большая часть остается с неизменной скоростью. Такое минимальное использование пространства и темпа можно рассматривать как параллельные заданному контуру высоты тона и неизменной ритмической форме музыкальных ячеек-паттернов.

Таким образом, становится очевидным, что «...хореографическая структура вдохновлена музыкальной структурой. Этот параллельный процесс структурирования возникает через транспозицию принципа фазового сдвига, спроецированного на хореографию посредством изменения качества движений и пространственных модуляций. Однако по времени, структуры музыки и танца совершенно независимы друг от друга» [2]. Так, например, в тот момент, когда два пианиста начинают процесс фазового вращения, два танцовщика «входят и выходят» из процесса фазовой синхронизации, и происходит это только тогда, когда вторые выполняют более длительные повторения движенческого паттерна. Этот процесс повторяется в общей сложности шесть раз на протяжении одной фазы фортепиано. Плавность движений до приостановки и атаки, а также расширение паттернов за счет аддиции или пауз, возникающее во временном пространстве, принцип ритмо-временной организации, используемые в хореографии и в музыке, не тождественны. Они происходят асинхронно. Хотя танцовщики и повторяют свои ритмические «реплики», заимствуя их из музыки, и движутся в контурах трех структурных линий, которые пересекаются во времени, это происходит в общем хорео-музыкальном пространстве. Несмотря на эти общие точки и единый структурный принцип, все же очевидно, что хореография имеет свою собственную временную логику. Формальные идеи в основном определяются именно изменениями в качествах движений и имманентной динамикой развития, а не постоянством (несмотря на то, что последовательности движений и созданы аналогично паттернам Райха из различных комбинаций и повторений фрагментов А, В и С).

Этот принцип взаимоотношений хореографии и музыки оказывается аналогичным фазовому сдвигу минимализма: противопоставленное визуальное отображение двух теней идентично ансамблевому взаимодействию двух пианистов в «Фазе». Это своего рода интерсубъективная, или транс-субъективная темпоральность, которая является результатом изменчивого ритмического взаимодействия и результатом смещения временной оси, образующим в конечном итоге процесс фазового сдвига. Реакция Райха на хореографию «Piano Phase», когда он впервые увидел эту постановку 17 лет спустя после премьеры (в 1999 году), была удивительной. Он сказал: «Из всей хореографии, поставленной когда-либо на мою музыку, она была, безусловно, лучшим, что я когда-либо видел. Поразительно именно то, как Кеерсмакер

использовала фазовый принцип, который в действительности очень сложно применить» [3, с. 49]. Кроме того, Райх отметил блестящее использование игры света и тени в световой партитуре «Phase», высказав, что «...эти тени были подобны альтер-эго» и они были абсолютно аналогичны самой музыке, как на эмоциональном, так и на психологическом уровнях [3, с. 50].

Хотя у Кеерсмакер хореографическая структура и оказывается прямым отображением музыкальной структуры, которая в случае с минимализмом очевидна и поверхностна, хореограф, тем не менее, устанавливает динамические отношения с музыкой. Другими словами, вместо того, чтобы быть зеркальным отражением или имитацией музыкальной структуры, хореографическая структура не совпадает со структурой музыки, а, скорее, служит контрапунктом к ней.

В 1986 году для четырех танцовщиц Кеерсмакер поставила балет на музыку «Струнного квартета № 4» Бартока. Это был ее первый шаг в сторону от геометрических паттернов Стива Райха, первый опыт работы с музыкальной классикой XX века. А далее хореограф вновь возвратилась к музыке американского минималиста.

В «Drumming» (1998) и «Rain» (2001), созданных совместно с ансамблем современной музыки Ictus, образуются значительно более сложные геометрические структуры, которые действуют как в изолированных точках движений, так и в контрапунктах с минималистической музыкой Стива Райха.

«Drumming» (1998) — одна из самых знаковых хореографий Кеерсмакер, поставленная на минималистическую партитуру Стива Райха. Музыка начинается с единственного ритмического мотива, который впоследствии умножается и разворачивается во множестве различных текстур. Применяя все ту же технику фазового сдвига, Райх усиливает ее: за счет незначительных ускорений темпа музыканты почти незаметно выходят из унисона, что приводит к бесконечным отражениям и канонам. В хореографии структура была разработана аналогичным образом: одна фраза движения служит основой для бесконечного количества вариаций во времени и пространстве.

В постановке «Rain» (2001), созданной также на «Музыку для 18 музыкантов» Райха, использовался аналогичный принцип танцевальных паттернов, которые затем также появились в одной из частей танцевального фильма 2003 года. «Rain» — это также одна из самых ярких работ Кеерсмакер, в которой в течение 70 минут десять танцовщиков, заряженных единой энергией, находятся в непрерывном потоке движений, в вихре бесконечно пульсирующего минималистического ритма смещающихся ритмических фаз, а пластические вариации, так же как и в «Фазе», действуют внутри четко заданной математически выверенной и геометрически определенной структуры.

Подводя итоги, следует подчеркнуть, что язык Кеерсмакер основывается

на структурной определенности и является зеркальным отображением музыкальной структуры, однако его анаморфическая сущность, о которой говорилось выше, может быть представлена как новый ракурс творческого взаимодействия композитора и хореографа.

ЛИТЕРАТУРА

1. Сидельникова М. «Нет ничего современнее тела». Анна Тереза Де Кеерсмакер о музыке, танце и феминизме [Электронный ресурс]. URL: <https://www.kommersant.ru/doc/4219449> (дата обращения: 12.01.2021).
2. Reich S. Non-Western Music and the Western Composer // Music Analysis. 1988. № 11. P. 45–46.
3. De Keersmaecker A. T., Cveji B. A. Choreographer's Score: Fase // Rosas E. Aria, Bartók. Bruxelles: Mercatorfonds, 2012. 248 p.
4. Кисеева Е. В. Репетитивная техника как ведущий метод организации материала в музыкально-театральных постановках (на примере танца постмодерн) // Южно-Российский музыкальный альманах. 2017. № 3 (28). С. 65–70.
5. Sulcas R. Rendezvous with Reich // The New York Times. 2008. October 17.
6. Goldberg R. Performance: The Art of Notation // Studio International. 1976. July/August. P. 54–86.
7. Reich S. Writings about music. 1965–2000 / Ed. with an introduction by Paul Hillier. London: Oxford University Press, 2002. 272 p.
8. Reich S. Piano Phase for 2 pianos or 2 marimbas score. Vienna: Universal Edition, 1967, 36 p.
9. Лаврова С. В. «Vortex Temporum» Жерара Гризе в хореографической интерпретации Анны Терезы Де Кеерсмакер // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2016. № 6 (47). С. 80–86.

REFERENCES

1. Sidel`nikova M. «Net nichego sovremennee tela». Anna Tereza De Keersmaker o muzy`ke, tance i feminizme [E`lektronny`j resurs]. URL: <https://www.kommersant.ru/doc/4219449> (data obrashheniya: 12.01.2021).
2. Reich S. Non-Western Music and the Western Composer // Music Analysis. 1988. № 11. P. 45–46.
3. De Keersmaecker A. T., Cveji B. A. Choreographer's Score: Fase // Rosas E. Aria, Bartók. Bruxelles: Mercatorfonds, 2012. 248 p.
4. Kiseeva E. V. Repetitivnaya texnika kak vedushhij metod organizacii materiala v muzy`kal`no-teatral`ny`x postanovkax (na primere tancza postmodern) // Yuzhno-Rossijskij muzy`kal`ny`j al`manax. 2017. № 3 (28). S. 65–70.

5. *Sulcas R.* Rendezvous with Reich // The New York Times. 2008. October 17.
6. *Goldberg R.* Performance: The Art of Notation // Studio International. 1976. July/August. P. 54–86.
7. *Reich S.* Writings about music. 1965–2000 / Ed. with an introduction by Paul Hillier. London: Oxford University Press, 2002. 272 p.
8. *Reich S.* Piano Phase for 2 pianos or 2 marimbas score, Vienna: Universal Edition, 1967, 36 p. 9.
9. *Lavrova S. V.* «Vortex Temporum» Zherara Grize v xoreograficheskoj interpretacii Anny` Terezy` De Keersmaker // Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj. 2016. № 6 (47). S. 80–86.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Лаврова С. В. — д-р искусствоведения, доц.; proscience@vaganovaacademy.ru
Orchid ID: 0000–0002–0887–8075
Researcher ID: U-3307-2017

Потолокова М. О. — д-р экон. наук, mpotolokova@yandex.ru

Василенко В. В. — д-р ист. наук, доц; vasilvika@yandex.ru
SPIN-код: 7193-7444

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Lavrova S. V. — Dr. Habil.; Ass. Prof.; proscience@vaganovaacademy.ru
Orchid ID: 0000–0002–0887–8075
Researcher ID: U-3307-2017

Potolokova M. O. — Dr. Habil.; mpotolokova@yandex.ru

Vasilenko V. V. — Dr. Habil.; Ass. Prof.; vasilvika@yandex.ru
SPIN-код: 7193-7444