

УДК 792.8

ЗВУЧАЩИЕ ТЕЛА:
АУДИАЛЬНЫЕ АСПЕКТЫ СОВРЕМЕННОГО ТАНЦА

*Попова М. Ю.*¹

¹ Российский государственный институт сценических искусств, ул. Моховая, д. 34, Санкт-Петербург, 191028, Россия.

Статья посвящена аудиальным аспектам художественных практик современного танца, таким как создание живого и электронного звука, использование голоса, речи и вербального выражения в танцевальных произведениях. В статье обозначается ряд ключевых моментов истории отношений танцующего тела и звука в современном танце с начала XX века. Автор статьи уделяет внимание некоторым зарубежным исследованиям роли и значения звука в современном танце и хореографии. С целью проанализировать использование звука и вербального выражения на локальной танцевальной сцене в статье рассматриваются произведения российских хореографов Александра Кукина, Михаила Иванова и Нины Гастевой, Евгении Андриановой. Автор приходит к следующим выводам: источником практик работы со звуком в современном танце являются внимание к телу и эмансипация тела, движения и танца; работа с аудиальным измерением в танцевальных произведениях расширяет границы телесности и создает условия для генерирования сложных смыслов.

Ключевые слова: современный танец, танец постмодерн, телесность, звук, голос, вербальное выражение, вокализованная хореография, новые медиа, компьютерные технологии.

SOUNDING BODIES:
AUDITORY ASPECTS OF CONTEMPORARY DANCE

*Popova M. Yu.*¹

¹ Russian State Institute of Performing Arts, 34, Mokhovaya St., Saint Petersburg, 191028, Russian Federation.

This article is devoted to the auditory aspects of the artistic practices of contemporary dance, such as – making live and electronic sound, the use of voice, speech and verbal expression in a dance pieces. The article identifies a number of key moments in the history of the relationship between the dancing body and sound in contemporary dance since the beginning of the 20th century.

The author also takes into account some foreign studies of the role and significance of sound in the artistic practices of contemporary dance. In order to analyze the use of sound and verbal expression in dance on the local dance scene, the article examines some dance works by such Russian choreographers as — Alexander Kukin, Mikhail Ivanov and Nina Gasteva, Evgenia Andrianova. The author comes to the following conclusions: the drivers behind the practice of working with sound in contemporary dance are the attention to the body and the emancipation of the body, movement and dance; working with the auditory dimension in dance pieces expands the boundaries of corporeality and creates conditions for generating complex meanings.

Keywords: contemporary dance, postmodern dance, corporeality, sound, voice, verbal expression, vocalized choreography, new media, computer technologies.

С конца XIX века в общемировой практике современного танца неоднократно переосмысливались отношения тела и движения, танца и музыки, различных сценических медиа. Размывание видовых и жанровых границ, диффузное взаимопроникновение медиа характерны для процесса развития современного искусства в целом. Автор концепции постдраматического театра Ханс-Тис Леман утверждает, что в театральном искусстве наблюдается «отступление синтеза» и происходит поиск надындивидуального уровня контакта, что выражается в неоднозначности, поливалентности, симультанности элементов и знаков театрального события [1, с. 132–134]. Философ и куратор Кристоф Кокс полагает, что искусство — это привилегированная область, в которой есть место для сенсорного экспериментирования, создания коллабораций между звуком и визуальностью, а также для исследования порождаемых ими интенсивностей [2, с. 296]. Восприятие звука и аудиальная культура с конца XIX века менялись в связи с развитием технологий звукозаписи и медиа, прогрессом в фиксации и трансляции звука [3, с. 174–178]. Звук — как самостоятельный объект — в XX веке стал предметом интереса композиторов, кинорежиссеров, саунд-художников, практиков театра, перформанса и танца. В XXI веке художественный язык произведений современного танца довольно часто включает различные способы производства звука: в хореографических спектаклях и перформансах танцоры говорят, поют, играют на музыкальных инструментах, создают интерактивные аудиовизуальные образы с помощью компьютерных программ. Данная тенденция расширения исполнительских практик современного танца представлена и на отечественной танцевальной сцене.

Задачи статьи — определить предпосылки возникновения и основания практик работы со звуком в современном танце, обозначить ключевые моменты

истории отношений танцующего тела и звука в практике современного танца, выявить эстетическую значимость и ценность аудиального измерения танца.

Создание звука в танце проявлено в традиционном фольклоре. В таких формах, как выстукивание ритма, хлопки, пение, использование кастаньет, колокольчиков, музыкальных инструментов, практики звучания танцующего тела и движения проявлены в танцевальных культурах многих народов на протяжении веков. Подобные возможности создания звука, в несколько меньшей степени, представлены и в сценических формах народно-характерных танцев.

Одной из важных конвенций эстетики классического балета является культивирование тела, двигающегося беззвучно. Бояна Кунст в своем эссе «Голос танцующего тела» подчеркнула, что с раннего Нового времени в практике балета бесшумность танца, отсутствие произносимого текста, а также отсутствие звуков вздохов и звучания слов стали основным кодом репрезентации танцующего тела. По ее мнению, в балете дисциплинированное тело скрывает физические усилия и бросает вызов ограничениям гравитации, но в то же время именно танец (или хореография) становится членораздельным и цивилизованным языком, речью [4].

С начала XX века в раннем современном танце возникает и формируется новое понимание тела, или, как это называет Бояна Кунст, диспозитив, через который танцующее тело претерпевает глубокие изменения, а «сонорность тела затрагивает тело изнутри» [4]. Бояна Кунст подчеркивает, что в практике современного танца возникает танцующее, дышащее звучно тело — гравитационное и шумное, способное говорить (в прямом смысле этого слова), в то же время текучее и неуловимо открытое. Одним из первых шагов на пути открытия голоса тела в современном танце, по мнению Бояны Кунст, была практика «слушания тела» Айседоры Дункан, которая писала, что в поиске источника движения подолгу пребывала в неподвижности, вслушиваясь в собственное тело. Фактически возможность звучания тела является следствием возможности слушать и слышать его внутреннее пространство.

При этом Бояна Кунст подчеркивает, что практики слушания в современном танце не направлены на проникновение в «психологическое тело как нарративное внутреннее», которое могло бы приблизить танец к театру; напротив, возникновение значений и смыслов является следствием сложного сопоставления тела и его голоса, никогда не сливающихся в единую структуру. Звучность тела в современном танце ведет к определенному уровню автономии: «Речь идет не только об эстетической стратегии, но и в более широком смысле — о необходимости обретения голоса как способа артикуляции слышимости тела и способа раскрытия голоса иной телесности» [4]. Слышимость тела в современном танце и в современном искусстве тесно связана с эмансипирующей позицией по отношению к телу и субъективности. Тело обретает собственный голос,

который больше не имитирует членораздельную речь: «Аффекты, события тела, воспоминания его мускулов и скелета воспринимаются уже не просто как шумы, через которые проявляется боль или борьба тела, а как речь, которую можно услышать» [4]. Именно такой голос тела, в понимании Бояны Кунст, стал репрезентативной речью нового художественного жанра и в то же время глубоко повлиял на то, как тело вошло в перформативные искусства XX века.

Открытием пионеров современного танца было осознание важности исследования отношений тела и гравитации. Рудольф фон Лабан, основоположник выразительного танца (*Ausdruckstanz*), хореограф, исследователь танца и движения, связал вопрос о памяти тела с законами гравитации, а вопрос ритма движений — с переносом веса тела [5, с. 360–364]. Вера Малетич пишет, что в своих ранних экспериментах он был движим желанием освободить танец от влияний музыки и драмы и создал принцип «свободного» или «абсолютного» танца, фундаментальные средства выражения которого следовало извлечь из ритма движения тела, из его пространственных и динамических компонентов. В 1910–1920-е Рудольф фон Лабан начал экспериментировать со взаимосвязью Танец – Звук – Слово (*Tanz – Ton – Wort*), однако, в отличие от вагнеровского *Gesamtkunstwerk* эта триада не стремилась к слиянию разнородных художественных элементов, но должна была уходить корнями в выразительные возможности жестов, песен и речи [6, р. 6]. Помимо произвольной танцевальной импровизации, Рудольф фон Лабан предлагал своим студентам исследование различных художественных стимулов, в числе которых ритм, значение произносимого слова, музыкальная гармония, игра на барабанах как сопровождение танца или как движение, и т. д. [6, р. 6–7].

Хореограф танца модерн Дорис Хамфри писала о том, что танец в тишине и использование звуковых эффектов были популярны в 1920–1930-е годы, так как в тот период многие хореографы стремились доказать самостоятельность танца как вида искусства. В качестве примеров танца с использованием тишины и звуков, создаваемых движением танцоров, она упомянула постановку Хосе Лимона «Всеу своё время» («*There Is a Time*», 1956), в которой в качестве звукового сопровождения одного из эпизодов используются производимые танцорами хлопки по телу и полу; и также привела в пример собственную постановку — «Этюд о воде» («*Water Study*», 1928). «Этюд о воде» исполняется в тишине, сопровождается лишь звуками движений танцоров и их дыхания. Конкретная музыка и естественные звуки повседневности, по мнению Дорис Хамфри, также применимы в танце [7, с. 142–143]¹. Она писала,

¹ Термин «конкретная музыка» в 1948 году был введен композитором Пьером Шеффером для обозначения сочинений, при создании которых используются звуки природного происхождения, записанные с помощью магнитофона или другого звукозаписывающего средства.

что оторванность танца от слова может преодолеваться множеством различных способов: танцовщики могут петь и говорить, а слова могут быть использованы как звук или набор звуков [7, с. 122–130].

С начала 1950-х в совместных работах и экспериментах творческого танца хореографа Мерса Каннингема и композитора Джона Кейджа были проблематизированы отношения танца, музыки, звука, слова и тишины. В качестве хрестоматийного примера раннего перформанса ряд исследователей приводят перформанс «Событие без названия» Джона Кейджа, представленный в 1952 году в Блэк Маунтаин колледже. Перформанс исполнялся участниками (композиторами, музыкантами, художниками, танцовщиками, поэтами) на основе партитур с указанием временных рамок и количества повторов конкретных действий, но без указаний, какое именно действие следует совершить, а главное, без необходимости учитывать некую общую концепцию или задачу всего выступления. Аудиальный план «События без названия» складывался из чтения различных текстов вслух, живой игры на экзотических музыкальных инструментах и подготовленном фортепиано, шумов, производимых конкретными действиями участников [8, с. 240–243; 9, с. 157–160; 10, с. 144–145]. Исследователь театра, автор концепции эстетики перформативности Эрика Фишер-Лихте предположила, что установить некую связь между событиями этого перформанса зрителям удавалось лишь благодаря их субъективному восприятию, и именно звук или неожиданное появление нового звука могли переключать внимание зрителей на ту или иную акцию [8, с. 240–241].

Хореографическая постановка Мерса Каннингема «Как пасовать, бить, падать и бегать» («How to pass, kick, fall and run», 1965) также сопровождалась живым чтением текста. Она исполнялась танцорами в то время, как Джон Кейдж с различной скоростью рассказывал короткие истории (по одной в минуту). Паузы между этими историями и тишина могли длиться около двух-трех минут [11, с. 107–108; 216]. Ханс-Тис Леман полагает, что танцевальный спектакль Мерса Каннингема и Джона Кейджа «Роараторио» («Roaratorio», 1979), также включавший чтение текстов вслух, является одним из примеров возникновения новых театральных текстур, создающих нелинейное развитие музыкального плана спектакля и наложение друг на друга различных звуковых миров [1, с. 149].

Идеи и работа Джона Кейджа, его внимание к шумам, тишине и звуку как элементам музыки, его экспериментальная практика композиции оказали влияние на многие искусства, в том числе на танец [12, с. 348–355]. Совместная работа Мерса Каннингема и Джона Кейджа позволила установить новые взаимоотношения между музыкой и танцем, включая их независимость, индивидуальную автономию, и ввести в художественную практику случайность (chance) в качестве ресурса создания композиции события — спектакля или перформанса.

Понимание танца, предложенное Мерсом Каннингемом, создало основу дальнейшего радикального переосмысления материала и средств хореографии, открыло путь к использованию любых движений, действий, композиционных методов, способов организации танцевального произведения [13, с. 47].

Помимо этого, новаторство Мерса Каннингема и Джона Кейджа создавало условия для авангардного поиска следующего поколения — хореографов танца постмодерн. Ивонн Райнер, Стив Пэкстон, Триша Браун, Симон Форти и другие начали свою экспериментальную работу в танце с 1960-х. В целом практика танца постмодерн переопределила понимание танца, тела, движения, значение и смысл техники танца [13, с. 86–87].

Хореографами танца постмодерн были впервые использованы различные стратегии создания музыкального или звукового сопровождения для танцевальных работ. Салли Бейнс писала, что в 1960-е тенденция минимализма привела к определенному разобщению различных видов искусства, а поиск сущности каждого из искусств стал изолированным. Танцоры часто обходились без музыкального сопровождения и, доводя разделение танца и музыки до крайности, самостоятельно делали музыку с помощью предметов и действий, которые производили звук [14, р. 315]. Например, в перформансе Стива Пэкстона «Музыка для словесных слов» («Music for Word Words», 1963) звук производился с помощью пылесоса, посредством которого надувался и сдувался большой пластиковый куб с руками и ногами, который в итоге становился костюмом. Симон Форти включала в свою хореографию пение, разговоры, крик, чтение вслух, смех и другие звуки, издаваемые самими танцорами. Ивонн Райнер использовала в своих работах магнитофонные записи монологов стендап-комика Ленни Брюса или записи собственного голоса [14, р. 315–317]. Мередит Монк для своих танцевальных работ часто писала музыку сама, пела, играла на музыкальных инструментах. В ранних работах Молиссы Фенли танцоры создавали «собственную перкуссию», используя маракасы, колокольчики, баллоны с песком [14, р. 322].

«Гибридная деятельность» танцоров, возобладавшая с 1980-х, в том числе в области производства звука, по мнению Салли Бейнс, теперь была свидетельством двойной специализации, а не анти-специализации, как это было в 1960-е годы [14, р. 325]. Также с 1980-х расширился диапазон видов и жанров музыки, используемой для танца; оппозиция между так называемыми высокими и низкими жанрами перестала быть актуальной, перестала быть критерием выбора для хореографов. В этот период в танец постмодерн вернулся интерес к нарративу, в результате чего был найден новый способ «рассказывать истории», а сценический танец присвоил право на вербальное выражение и возможность артикуляции темы танцевального произведения без ее иллюстрации в движении [13, с. 22].

С 1960-х и по настоящее время совершенствование и распространение средств записи звука, развитие электронной музыки, появление компьютерных программ захвата движения и звука, обработки звука и сигналов в числе прочего обеспечивают усложнение художественного языка произведений современного театра и танца. В некоторых случаях именно применение медиасредств и технологий может оказывать влияние на эстетику и форму спектаклей. Ханс-Тис Леман пишет, что возможности электронной музыки позволяют произвольно манипулировать параметрами звука, и это открывает новые возможности для музыкализации голосов и звуков в театре. Также электронный звук позволяет манипулировать всем звуковым пространством спектакля и структурировать его вполне целенаправленно [1, с. 149].

Примером искусствоведческого исследования отношений тела, голоса и звука на актуальном этапе развития современного танца является статья Фрейи Васс Ри «Слуховой поворот: вокализованная хореография Уильяма Форсайта». В статье рассматриваются танцевальные работы, созданные хореографом для собственной компании: «Разрушение» («Decreation», 2003); «Ты сделал меня монстром» («You made me a monster», 2005); «Гетеротопия» («Heterotopia», 2006). В создании аудиального плана этих хореографических произведений участвовали композиторы Том Виллемс (Thom Willems), Дэвид Морроу (David Morrow) и композиторы-программисты, саунд-дизайнеры, мастера работы с программами обработки голоса и цифровой обработки сигналов.

Хореограф практически исследовал отношения аудиальных и кинетических аспектов танца в работе с труппой Балет Франкфурт (Ballet Frankfurt), затем в работе с собственной труппой Компания Форсайта (The Forsythe Company) [15, р. 388]. Фрейя Васс Ри считает, что поворот к аудиальному и даже вокальному плану танца, состоявшийся в работе Уильяма Форсайта, подчеркивает не только звуковые измерения танца, но также их театральный потенциал [15, р. 391].

К 2003 году Уильям Форсайт и его ансамбль разработали импровизационные парадигмы, в которых танцевальное движение порождает вокализованный звук. Вокализация и работа с голосом основаны на исследовании связей, пронизывающих тело, в том числе на уровне фасциальных структур и мускульной связности. Телесность танца в этой технике расширяется из-за активного использования связи между внешней поверхностью танцующего тела и голосовым аппаратом. Такой подход позволяет «исследовать танец как визуально-звуковую практику», не ограничиваясь тем, как движение выглядит, но обращаясь к тому, как тело в движении звучит [15, р. 389]. Вместо того, чтобы отражать музыкальную композицию, созданную извне, тела танцоров становятся источниками не только танцевального движения, но и родственного ему звука.

Исследовательница сравнивает технику вокализации танца с практикой перевода: «Когда танцоры переводят движение в вокальный звук, они переназначают голос, который обычно служит передатчиком текстового значения, как [новый] вектор для слухо-висцеральной передачи телесного значения. Танец, который таким образом переозвучивается, открывает пространство для переосмысления того, как танцующие тела передают смысл...» [15, р. 391].

Вокализованный звук в танцевальных работах «Разрушение», «Ты сделал меня монстром», «Гетеротопия» проходил серию искажений: во-первых, он изменялся в связи с активным движением танцоров, во-вторых, в каждой из работ применялись определенные технологические возможности ремоделирования и трансляции звука. При этом танцоры не стремились произносить слова отчетливо и узнаваемо, напротив, в их задачи входило отделить звучание слов от их значений. Разработанные Уильямом Форсайтом приемы вокализации, импровизационные модальности и хореографические структуры намеренно противостоят привычным склонностям в области перцепции как у исполнителей, так и у зрителей, что позволяет активизировать осознание конвенций, которые окружают танец и практику зрительства [15, р. 390].

В практике российского современного танца также исследуются отношения кинетических и аудиальных аспектов танца, а звучание производится с помощью различных исполнительских практик и художественных стратегий. К возможности вербального выражения в своих танцевальных работах с 1990-х обращались хореографы Александр Пепеляев, Ольга Пона, Александр Гиршон и др. Как правило, использование технологий российским хореографам не столь доступно, как их зарубежным коллегам, тем не менее, и в практике отечественного современного танца есть примеры танцевальных работ, созданных с помощью интерактивных компьютерных технологий и программ преобразования звука.

В первой половине 2000-х был создан междисциплинарный совместный проект «Noise & Silence», возникший в результате сотрудничества петербургского Театра танца «Игуан» (хореографы Михаил Иванов и Нина Гастева, танцоры Нина Гастева, Михаил Иванов, Артем Игнатъев, Анастасия Кадрулева, Алиса Панченко) с композитором, медиахудожником Ричардом Дойчем (Richard Deutsch) и программистом Кристианом Вогелем (Christian Vogel). Описание, размещенное на сайте композитора, сообщает, что при производстве и в ходе исполнений проекта «Noise & Silence» использовалась компьютерная технология захвата движения, танцевальные последовательности вживую записывались на сцене с помощью веб-камеры и в реальном времени преобразовывались в данные для управления различными аспектами звука [16]. Следовательно, звук, который слышали танцоры и зрители проекта «Noise & Silence», был результатом серии технологических операций захвата

образов движений веб-камерой, преобразования этих образов в электронный звук компьютерной программой и т. д. При этом доступные фрагменты видеодокументации перформанса «Noise & Silence» позволяют увидеть, что возникший в результате работы компьютерных программ электронный звук создавал среду для интенсивного переживания живого опыта танца.

Начиная со второй половины 2000-х Нина Гастева и Михаил Иванов начали активно работать со словом и речью; возможность вербального выражения была реализована ими в танцевальных перформансах «Радиотанец» (2007), «Любовь в супермаркете» (2009), «Древо стажа» (2013) и др. В перформансе «Любовь в супермаркете» соло Нины Гастевой также сопровождалось звукоподражанием. Используя микрофон, Михаил Иванов издавал звук, замещающий то ли звук бега оленя, то ли звук бега персонажа — Нины, бегущей по супермаркету как олень. В целом из-за того, что оба перформера использовали микрофоны, «Любовь в супермаркете» создавала впечатление интерференции между танцем, интеллектуальным кабаре и радио-жанром «театр у микрофона». Сам акт говорения в танцевальных работах Нины Гастевой и Михаила Иванова стал важным средством выражения и эмансипации тела. Говоря на сцене, они вводят в действие принцип, который в своем эссе «Голос танцующего тела» подчеркнула Бояна Кунст: «...видимость [в том числе, и тела] является следствием слышимости» [4].

Возможность производства звука, напрямую не связанная с использованием технологий, представлена в хореографическом опусе Александра Кукина «Кольца Борромео», который исполняется тремя танцовщицами (Юлия Кузнецова, Лотта Головачева, Елена Андреева / Наталья Антипова. Театр танца Александра Кукина, 2006.). В этой работе использована музыка скрипичного концерта Иоганна Себастьяна Баха (J. S. Bach, Double Violin concerto in D minor BWV 1043) и музыка современного североамериканского авангардного композитора Джона Зорна (John Zorn). Отношения аудиального плана в «Кольцах Борромео» строятся на разрывах ожидаемой связности и последовательности отношений музыки, танца и звука, а драматургия всей работы тяготеет к алогизму.

Костюмы напоминают повседневную одежду и не создают конкретных персонажей; танцовщицы одеты в обычные футболки, рубашки, юбки. Танцевальный вокабуляр работы «Кольца Борромео» виртуозен, основан на многолетнем поиске Александра Кукина в области языка движения, работе с модернистскими танцевальными техниками, включая технику партнеринга. Однако хореограф дополнительно усложняет исполнительские задачи: в течение всего опуса три танцовщицы как бы «не видят», удерживая качество взгляда, характер движения и поведения, присущие незрячим людям. Мотив слепоты изменяет пластику тел, в позах и движениях танцовщиц

появляется микросмещение центра тяжести тела, их походки выглядят неуверенно. Танцуя, девушки сохраняют манеру «не-видеть», но двигаются виртуозно, и от этого в танце проявляется необъяснимая странность.

Хореографическая структура «Колец Борромео» не позволяет состоять танцу на музыку трехчастного концерта Иоганна Себастьяна Баха как последовательному переводу музыкальной формы в танцевальное движение. Аудиозапись *Allegro* первой части скрипичного концерта, едва начавшись, обрывается, через пару минут продолжается и вновь подхватывается виртуозным танцем. После завершения *Allegro* одна из танцовщиц в тишине начинает создавать ритм хлопками по собственному телу, вскоре в создание ритма включаются и две другие танцовщицы. Параллельно «телесной музыке», создаваемой хлопками и шагами танцовщиц, звучит композиция Джона Зорна с неявным ритмом. Весь ритмический фрагмент длится около четырнадцати минут и воспринимается как длительный, долгий. Различные ритмические структуры производятся танцовщицами последовательно и одновременно, шлепки танцовщиц по собственным телам также заставляют их наклоняться, падать, поворачиваться.

Следующие эпизоды опуса «Кольца Борромео» исполняются со второй частью концерта *Largo*, с композицией Джона Зорна, и с третьей частью концерта *Vivace*. Атмосфера, заданная вначале, остается без значительных изменений. В течение всей работы три танцовщицы остаются на сцене, их состояние изменяется незначительно, их действия и отношения не создают длинных цепочек причинно-следственных связей. «Незрячесть» танцовщицами не психологизируется, не ранит их персонажей и, предположительно, не порождает симпатизирующее сочувствие у зрителей, так как зрителю предъядвляется очевидно виртуозное исполнение хореографии. При этом в «Кольцах Борромео» проявляется сложное противоречие между уязвимостью танцовщиц, создаваемой исполнением слепоты, и агентностью звука и ритма, которые также сами танцовщицы производят.

В длительном ритмическом эпизоде опуса «Кольца Борромео» три танцовщицы, создавая звук, непосредственно воздействуют как на свои тела, так и на тела зрителей. Эрика Фишер-Лихте подчеркивает, что звук воспринимается всем телом и оказывает длительное воздействие на того, кто его слышит [8, с. 221–222]. По мнению исследователей искусства кино, Томаса Эльзессера и Мальте Хагенера, звук как волновое явление обладает тактильными и гаптическими свойствами. В определенном смысле звук буквально «касается» тела зрителя (слушателя), а чувствительность человека к звуковому восприятию, как правило, высока [17, с. 273]. В то же время танцовщицы и зрители подвергаются воздействию ритма, поскольку, как подчеркнула Татьяна Гордеева, «единение в ритмическом движении заложено глубоко в человеческом

опыте», а возможность и потребность в ритмическом единении укоренена в телесных структурах — нервной и мышечной системах человеческого тела [18, с. 61].

Другая стратегия звучания тел и движений использована создателями перформанса «Круговая порука» (автор идеи, режиссер и хореограф Евгения Андрианова, звуковой дизайн — Марина Поднебеснова, вокал — Игорь Поднебеснов, исполнительницы — Ольга Сорокина, Елена Малкова, Елена Дергачева, Марианна Бекетова, Евгения Андрианова). Этот танцевальный перформанс, созданный в 2017 году, посвящен событиям 1917 года и защитницам Зимнего дворца — полуроте женского батальона². Основой этой работы послужил текст воспоминаний Марии Бочарниковой, одной из участниц исторических событий, а сами создатели «Круговой поруки» обозначили эту работу как «спиритический перформанс». Костюмы исполнительниц по форме напоминают одежду начала XX века (белые платья, юбки и рубашки). В центре площадки — низкая белая платформа в форме круга, напоминающая столешницу. Стулья для зрителей расставлены по кругу. До начала спектакля зрители рассаживаются, исполнительницы берут со стульев небольшие коробки и садятся среди зрителей. Начало «Круговой поруки», продолжительное и тихое, незаметно подключает модальность тактильного восприятия. Исполнительницы вынимают из коробок мелкие предметы или кусочки бумаги с текстами, передают зрителям, безмолвно приглашают продолжить передачу по кругу. Сколько держать предмет в руках, всматриваться в предмет или в текст, каждый из зрителей решает самостоятельно. Рассматривание, ощупывание и передача предметов незаметно складываются в ритм маленьких, обыденных, движений. Постепенно входит аудиальный план: запись шумов ветра, города, ретро-пластинок, хода поезда.

В следующем эпизоде исполнительницы садятся на пол вокруг круглой белой платформы и начинают кидать на нее яблоко. Каждое соприкосновение предмета с платформой создает интерактивный электронный звук. Этот звуковой эффект изменяет атмосферу и окончательно выводит происходящее за рамки отношений повседневности.

Когда звук стихает, сидящие на полу исполнительницы начинают произносить фрагмент текста воспоминаний Марии Бочарниковой: сначала — поочередно и последовательно, затем, — смещая ритмы, накладывая фразы друг на друга. Возникает полифония, звуковое нагромождение слов, обрывков

² «Женские батальоны» были созданы летом 1917 года Временным правительством, которое было высшим исполнительно-распорядительным и законодательным органом государственной власти в России в период между Февральской и Октябрьской революциями 1917 года. Один из женских батальонов, наряду с другими воинскими частями, принимал участие в защите Зимнего дворца, в котором располагалось Временное правительство.

описания уже несуществующего быта, утраченных отношений, переживаний. Создателями спектакля выбран относительно нейтральный по содержанию фрагмент текста Марии Бочарниковой, но форма, которую он обретает при произнесении, несет собственную драматургию. Тела говорящих спокойны, почти неподвижны, но звуки голосов, слова, возникающие образы пребывают в движении. Фрагмент воспоминаний одной женщины в многократном повторе разными женскими голосами из монолога превращается в хор или в эхо.

В дальнейших эпизодах «Круговой поруки» участницы перформанса исполняют танцевальные соло, звучащие при соприкосновении с платформой-столом. Движение в этих соло возникает не столько как танец, но, скорее, как производство звука. К обратной стороне круглой платформы прикреплены пьезодатчики, снимающие возникающий от прикосновения тела звук, который затем обрабатывается процессором эффектов, передается далее через звуковоспроизводящие устройства. Каждое соло звучит по-своему из-за различий в движениях и также из-за применения различных эффектов обработки звука. В результате захвата и ремоделирования звука в «Круговой поруке» происходит изменение отношений между конкретным телом и производимым им звуком: отделяясь от своего первоисточника, звук становится нездешним, даже зловещим.

Аудиальный план «Круговой поруки» также включает живое чтение текста на немецком языке, пение: исполнительницы поют солдатскую песню, голос невидимого певца исполняет песню Председателя из «Пира во время чумы» (певец находится за пределами круга зрителей). Завершающее танцевальное соло одной из исполнительниц сопровождается тем, что сидящие вокруг платформы женщины многократно бросают в нее нечто сыпучее, похожее на картель. Каждый бросок звучит, потом женское тело на круглой платформе останавливается и затихает. Броски картель прекращаются. Затем женщины встают в линию плечом к плечу и, сохраняя строй, медленно поворачиваются. Их тела в белых платьях становятся экраном, поверхностью, на которую транслируются кадры военной кинохроники, художественных фильмов 1930-х годов об Октябрьской революции 1917 года и Гражданской войне. Одновременно с этой видеотрансляцией образов войны идет аудиотрансляция звуков и шумов: ветра, топота, марша, выстрелов, обрывка из «Марсельезы».

Все кульминационные моменты «Круговой поруки» связаны как с визуальным, так и с аудиальным планом этого спиритического перформанса. Одной из целей создателей «Круговой поруки» была работа с коллективной памятью, или, точнее, с пробелом в коллективной памяти. Потому живое исполнение песен и текста воспоминаний Марии Бочарниковой обретало значение форм биологической и социальной памяти.

Опираясь на понимание форм захвата звука, предложенное композитором Крисом Катлером, Кристоф Кокс пришел к умозаключению, что первичные формы биологической и социальной памяти могут как актуализировать, так и виртуализировать устные формы передачи и песню: «... она [песня] не просто произносится определенным телом, в определенное время и в определенном месте, а течет сквозь множества тел и поколений, удерживая прошлое и одновременно выступая резервуаром для всякой новой конкретизации» [2, с. 84]. Таким образом, аудиальное измерение перформанса «Круговая порука» стимулирует различные уровни восприятия, обращаясь как к индивидуальной памяти каждого зрителя, так и к памяти коллективной.

В работах российских хореографов, рассмотренных в данной статье, применяются принципиально различные способы работы со звуком, голосом и вербальным выражением, при этом аудиальное измерение каждой из работ создает не только сложность и богатство художественного языка, но и условия активизации зрительского восприятия.

Обращение к работам современных европейских исследователей, взгляд на историю отношений танцующего тела и звука в современном танце, а также анализ конкретных танцевальных работ позволяет сделать ряд выводов:

– Источником практик работы со звуком, голосом и вербальным выражением в современном танце является, прежде всего, внимание к телу и эмансипирующее понимание тела, движения и танца.

– Утверждение значимости голоса тела и его звучности в современном танце является результатом поиска и работы многих поколений художников танца, а также результатом плодотворного сотрудничества с композиторами, музыкантами, саунд-художниками. Большое значение в этом процессе имеют эксперименты, направленные на переосмысление отношений танца и музыки, и танцевальные исследования звуковых аспектов танца.

– Активная работа с аудиальным измерением в танцевальных работах проблематизирует устоявшиеся конвенции репрезентации и восприятия тела, движения и танца, расширяет границы телесности и создает условия для порождения сложных смыслов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Леман Х.-Т. Постдраматический театр. М.: ABCdesign, 2013. 312 с.
2. Кокс К. Звуковой поток. Звук, искусство, метафизика. М.: Новое литературное обозрение, 2022. 304 с.
3. Шион М. Звук: слушать, слышать, наблюдать. М.: Новое литературное обозрение, 2021. 312 с.

4. *Kunst B.* The voice of the dancing body [Электронный ресурс]. URL: <https://kunstbody.wordpress.com/2009/03/20/the-voice-of-the-dancing-body/> (дата обращения: 25.08.2022).
5. Сюке А. Память материи // История тела: в 3 т. / под ред. Корбен А., Куртин Ж.-Ж., Вигарелло Ж. М.: Новое литературное обозрение, 2016. Т. 3: Перемена взгляда: XX век. 664 с.
6. *Maletic V.* Body – space – expression: the development of Rudolf Laban’s movement and dance concepts. Berlin, New York, Amsterdam: Mouton de Gruyter, 1987. 264 p.
7. *Хамфри Д.* Искусство сочинять танец. Эмансипация спящей красавицы. М.: Арт-Гид, 2019. 192 с.
8. *Фишер-Лихте Э.* Эстетика перформативности. М.: «Play & Play»; Канон+, 2015. 376 с.
9. *Голдберг Р.* Искусство перформанса. От футуризма до наших дней. М.: Ад Маргинем Пресс, 2014. 320 с.
10. *Костелянец Р.* Разговоры с Кейджем. М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. 400 с.
11. *Каннингем М.* Гладкий, потому что неровный... М.: Арт Гид: Музей современного искусства «Гараж», 2019. 240 с.
12. *Росс А.* Дальше — шум. Слушая XX век. М.: АСТ: CORPUS, 2015. 560 с.
13. *Бейнс С.* Терпсихора в кроссовках. Танец постмодерн. М: Арт-Гид, 2018. 312 с.
14. *Banes S.* Writing dancing in the age of postmodernism. Hanover: Wesleyan University Press, University Press of New England, 1984. 428 p.
15. *Vass-Rhee F.* Auditory turn: William Forsythe’s vocal choreography // *Dance Chronicle*, 2010. Vol. № 33. P. 388–413.
16. Noise & Silence, GroupGravity & Iguan Dance Theatre St. Petersburg [Электронный ресурс]. URL: http://richard-deutsch.com/?page_id=1035 (дата обращения: 10.11.2022).
17. *Эльзесер Т., Хагенер М.* Теория кино. Глаз, эмоции, тело. СПб.: Сеанс, 2018. 440 с.
18. *Гордеева Т. В.* «Мышечное связывание» в истории современного танца: от режима массовости к режиму коллективности // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2016. № 6. С. 59–68.

REFERENCES

1. *Leman Kh.-T.* Postdramaticheskii teatr. М.: ABCdesign, 2013. 312 s.
2. *Koks K.* Zvukovoi potok. Zvuk, iskusstvo, metafizika. М.: Novoe literaturnoe obozrenie, 2022. 304 s.
3. *Shion M.* Zvuk: slushat`, slyshat`, nablyudat`. М.: Novoe literaturnoe obozrenie, 2021. 312 s.
4. *Kunst B.* The voice of the dancing body [Ehlektronnyi resurs]. URL: <https://kunstbody.wordpress.com/2009/03/20/the-voice-of-the-dancing-body/> (data obrashcheniya: 25.08.2022).

5. Syuke A. Pamyat` materii // Istoriya tela: v 3 t. / pod red. Korben A., Kurtin Zh.-Zh., Vigarello Zh. M.: Novoe literaturnoe obozrenie, 2016. T. 3: Peremena vzglyada: XX vek. 664 s.
6. Maletic V. Body – space – expression: the development of Rudolf Laban's movement and dance concepts. Berlin, New York, Amsterdam: Mouton de Gruyter, 1987. 264 p.
7. Khamfri D. Iskusstvo sochinyat` tanets. Ehmansipatsiya spyashchei krasavitsy. M.: Art-Gid, 2019. 192 s.
8. Fisher-Likhte Eh. Ehstetika performativnosti. M.: Play&Play; Kanon+, 2015. 376 s.
9. Goldberg R. Iskusstvo performansa. Ot futurizma do nashikh dnei. M.: Ad Marginem Press, 2014. 320 s.
10. Kostelyanets R. Razgovory s Keidzhem. M.: Ad Marginem Press, 2015. 400 s.
11. Kanningem M. Gladkii, potomu chto nerovnyi... M.: Art Gid: Muzei sovremennogo iskusstva «Garazh», 2019. 240 s.
12. Ross A. Dal` she – shum. Slushaya XX vek. M.: AST: CORPUS, 2015. 560 s.
13. Beins S. Terpsikhora v krossovkakh. Tanets postmodern. M: Art-Gid, 2018. 312 s.
14. Banes S. Writing dancing in the age of postmodernism. Hanover: Wesleyan University Press, University Press of New England, 1984. 428 p.
15. Vass-Rhee F. Auditory turn: William Forsythe's vocal choreography // Dance Chronicle. 2010. Vol. № 33. 2010. P. 388–413.
16. Noise & Silence, Group Gravity & Iguan Dance Theatre St. Petersburg [Elektronnyi resurs]. URL: http://richard-deutsch.com/?page_id=1035 (data obrashcheniya: 10.11.2022).
17. Ehl`zesser T., Khagener M. Teoriya kino. Glaz, eh Motsii, telo. SPb.: Seans, 2018. 440 s.
18. Gordeeva T. V. «Myshechnoe svyazyvanie» v istorii sovremennogo tantsa: ot rezhima massovosti k rezhimu kollektivnosti // Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A.Ya. Vaganovoi. 2016. № 6. S. 59–68.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Попова М. Ю. — аспирант кафедры русского театра; mayya_popova@mail.ru
ORCID ID: 0000-0002-1133-5899

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Popova M. Yu. — Postgraduate Student of the Russian Theater Department,
mayya_popova@mail.ru
ORCID ID: 0000-0002-1133-5899