

ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА

УДК 7.067

С. В. Лаврова

ТРИЛОГИЯ «PROFESSOR BAD TRIP» ФАУСТО РОМИТЕЛЛИ В ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ МОД ЛЕ ПЛАДЕК

Творчество итальянского композитора Фаусто Ромителли (1963–2004), в своих изысканиях выходящего далеко за пределы академического музыкального авангарда, погранично. Этот факт объясняет всесторонний и всевозрастающий в настоящее время интерес к его творчеству, обращенному к множеству внешних источников: психоделической литературе, рок-музыке, изобразительному искусству Френсиса Бэкона, а также к современным технологиям, преобразующим художественную реальность с помощью современных средств коммуникации. Выход за пределы академического понимания звука, равно как и за границы собственно музыкального искусства, в полной мере характеризует одну из важных работ в творчестве композитора — трилогию «Professor Bad Trip» (1998–2000).

На создание этой пьесы композитора вдохновили три художественных источника: серия «Три наброска к автопортрету» Фрэнсиса Бэкона, психоделическая поэзия мескалиновых экспериментов Анри Мишо — книга «Познание через пучины» (*Connaissance par les gouffres*, 1961) — и образ художника-карикатуриста Джанлука Леричи, прозванного Professor Bad Trip. Деформация реальности, преломленной через «психоделические фильтры» сознания, отражает пристрастие композитора к фантазмагорической интерпретации реальных событий в вымысел. Эпиграф, предпосылаемый читателю А. Мишо, заимствуется из «Искусственного рая» Бодлера: композитор обращается за особыми состояниями сознания и психики, делая шаг навстречу безумию. В книге «Великое испытание рассудка» (*Les grandes épreuves de l'esprit et les innombrables petites*, 1961) А. Мишо пишет о своем желании «рассекретить нормальность», с неведомой силой которой поэту удалось «познакомиться благодаря ее обратной стороне — «ненормальности»: «даже зауряднейший из людей в минуту самой полной расслабленности осуществляет громадное число операций, причем не подозревая об этом, не обращая на это никакого внимания, для него это рутинные операции, в них его интересует лишь результат, а не механизм их действия, совершенно, между прочим, удивительный — в отличие от мыслей этого же человека, которыми он так дорожит и которые часто оказываются самыми посредственными, банальными и недостойными того неординарного аппарата, который выдает их наружу и с ними работает» [1, с. 202]. Стремление А. Мишо к трансформации восприятия времени, пространства, цвета и звуков, обусловлено поисками новых ощущений, спровоцированных различными

экспериментами над собой при помощи определенных препаратов. Пограничные состояния, разгерметизирующие сознание, интересовали и Ф. Ромителли, однако композитор никогда не применял методов, подобных А. Мишо. Его трагический ранний уход из жизни в возрасте 41 года, причиной которого послужила неизлечимая болезнь, возможно, объясняет его интерес к пограничным состояниям и стремлению к прорыву в область «бессознательного».

Высвобождение сознания и нарушение привычных связей между телом и сознанием «нормального» человека — общая точка для всех трех источников: Ф. Бэкона, А. Мишо и Дж. Леричи. Обретение новой телесности звуковой материи через обострение слуховых ощущений «высвобожденного сознания», к которому стремится Ф. Ромителли, оказывается одной из основных причин интереса к триптиху «Professor Bad Trip» со стороны хореографа, заинтересованного, в свою очередь, в возможности телесной реинтерпретации уже четырех источников: трех вышеупомянутых в интерпретации и четвертого в музыкальной композиции Ромителли. «Отражение отражений», «проекция проекций» создают своеобразную зеркальную анфиладу интерпретаций, преобразующую первоначальный объект до неузнаваемости. И эта идея для итальянского композитора является весьма эстетически привлекательной. При этом особый эффект возникает в тесной взаимосвязи разнородных элементов, где, как писал М. Ботюр об А. Мишо: «Живопись — средство продвинуть вперед язык, а язык — средство достичь успехов в живописи. Только во взаимосвязи между ними можно распутать некоторые узлы» [1, с. 202]. В 1951 году для поэтического сборника «Движения» Анри Мишо нарисовал 64 рисунка — «псевдоидеограммы», в которых исчезает грань между графикой текстового знака (иероглифом и абстрактным изображением) (см. рис. 1).

Равнозначность визуального и «слышимого» для Ромителли аналогична принципам Мишо. В литературном творчестве и рисунках Мишо, по словам композитора, его привлекла идея исчезновения видения и цвета: он нашел нечто общее между слуховыми процессами и формой «внутреннего слышания» [2, с. 15]. Ис-



Рис. 1. «Псевдоидеограмма»
А. Мишо

следование перцептивных механизмов сознания стало проводником к освобождению от академизма, разгерметизации культивированного и структурированного звука, в котором, по словам Ромителли, «нет ни тела, ни плоти, ни крови» [2, с. 15].

Эстетика итальянского композитора также является продуктом синтезированного слышания, где сплавляются элементы субкультуры популярной англосаксонской музыки с 1960–2000-х годов (Sonic Youth и Aphex Twin), спектральная технология с внемузыкальными ассоциациями представленных выше источников. Во взаимоотношениях этих источников для Ромителли, так же как и для Ф. Бэкона, по словам Ж. Делёза, важны в первую очередь ощущения в качестве композиционной коммуникации, так как «свойство ощущения — переходить с уровня на уровень под действием сил.

Но иногда два ощущения, каждое на своем уровне, в своей зоне, встречаются, и их уровни вступают в коммуникацию. И из области простой вибрации мы переходим в область резонанса» [3].

Триптих «Professor Bad Trip» троичен, так же как и портретная серия Ф. Бэкона. Повествовательность, которая проявляется в симметричности и в самой идее раскадровки киноленты, не пугала ни художника, ни композитора Ф. Ромителли. Взаимосвязь музыкальной и изобразительной композиций очевидна: согласно утверждению Ж. Делёза, «триптих — одна из самых музыкальных картин Бэкона» [3]. Бэкон пытается отойти от статичного, фотографического представления о человеке. Он стремился отразить впечатление, возникающее при живом общении с выражением эмоций, мимикой и жестами. Ромителли, не опасаясь некоторой повествовательности, в трехчастной структуре композиции уходит от фрагментарности мышления, ставшего, начиная с сериализма 1950-х годов, академической чертой. «В «Professor Bad Trip» преобладает гипнотическое — ритуальное начало, пристрастие к деформированному и искусственному материалу, где в процессе искажения возникает череда навязчивых повторений, преобразующихся во времени — сжимающихся и скручивающихся, дрейфующих в направлении шумового хаоса и белого шума» [2, с. 22]. Не менее значителен этот аспект и для автора портретного триптиха: у Бэкона внешние деформации — следствие не только агрессивного влияния окружающей среды, когда мир — источник коррозии тела, но также и невозможности жесткой фиксации изменчивого, находящегося в постоянном движении объекта. При этом, у обоих (и у художника, и у композитора) в работе с материалом (как визуальным, так и звуковым) присутствует строгий композиционный расчет.

В основе ромителлевского триптиха лежит следующая симметричная гармоническая структура: [4] Рис. 2.

В использовании спектрального метода Ф. Ромителли гармония становится инструментом, который генерирует звук и временные процессы, через определение границы между гармоническими и шумовыми компонентами. Использование в качестве материала элементов, заимствованных из психоделического рока, позволяет ему привлечь внимание слушателя к пограничным звучаниям и культурам, где границы между элитарным и массовым, воображаемым и реальным размыты, и музыка обитает именно на этих пограничных территориях.

Музыкальная форма триптиха основывается на специфических свойствах времени. Она направлена на управление восприятием, даже в том случае, когда речь идет о его дестабилизации. Общая композиция складывается из трех частей, обозначенных автором как «Урок-1» (lesson I), «Урок-2» (lesson II) и «Урок-3» (lesson III). Первый урок, состоит из интродукции, четырех разделов и коды; второй — из интродукции, четырех разделов, виолончельной каденции и коды, аналогичный по строению, и третий урок также включает 4 эпизода. В целом, конструкцию «Professor Bad Trip» можно интерпретировать не только как «урок»,

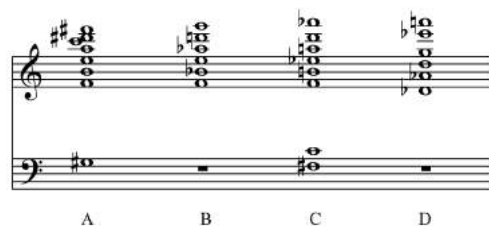


Рис. 2. Гармоническая структура «Professor Bad Trip»

но и как экзистенциальную метафору, в которой часто бывает трудно различать разницу между моделированием и реальностью и где синтетический продукт оказывается более близким и понятным, чем естественный» [6, с. 6].

«Вот спорные утверждения профессора Bad Trip, который, очевидно, питает пристрастие к психоделическому року, в той же степени, что и к авангарду техно вселенной. Я думаю, что популярная музыка изменила наше восприятие звука, установив новые формы коммуникации. Композиторы классической музыки отказались от роли “последних защитников искусства” в результате тесного взаимодействия с коммерческой музыкой, в результате чего понятия о “чистоте музыкального материала” оказываются нейтрализованы. Сегодня потребностью для музыкантов моего поколения становится осознанный отказ от абстракции в поисках новых форм восприятия, которые приводят нас к изобретению новых звуковых элементов и к принятию моделей электроакустической и даже популярной музыки. Необузданная энергия новых созвучий способна открыть “двери восприятия”: большинство этих инновационных аспектов выразительности кажется достаточным для того, чтобы удовлетворить спрос некоторых современных композиторов. Я пытался интегрировать в мое творчество звуковые архетипы рок-музыки в сложном взаимодействии с инструментальной и электроакустической обработкой звука и инструментальным жестом. Однако для меня не представляют интерес ни гармонические, ни мелодические структуры рок-музыки, которая так и не смогла “вырваться на свободу” и уйти от тональных клише» [2, с. 24].

При том, что общая композиционная схема «Professor Bad Trip» не выглядит слишком сложной; цель Ромителли состоит в том, чтобы «подорвать» стихийной энергией ритмо-временных трансформаций предустановленную им же самим форму. Аналогичен и подход к форме Ф. Бэкона: в двух «противопоставляемых ритмах», — утверждает Ж. Делёз, «каждый является «ретроградацией» другого, в то время как общую постоянную величину представляет ритм-свидетель, ретроградный по отношению к самому себе. Однако эта относительность триптиха не исчерпывает его закон. Ведь если нам кажется, что один из противостоящих ритмов — «активный», а другой — «пассивный», у этого должна быть причина, даже если мы назначаем два эти термина с очень неустойчивой точки зрения, меняющейся от картины к картине, и даже от одной части триптиха к другой» [3, с. 29]. Так же как и у Бэкона, в творчестве Ромителли мы наблюдаем сложные отношения между собственно техникой и процессом ее трансформации в чистую энергию. Воображаемая, а не реальная «фигуративность», размывающая форму до основания, в конечном счете, трансформирует повествовательность в абстракцию. Активный и пассивный ритмы, описанные у Ф. Бэкона Ж. Делёзом, чередуются и в музыке «Professor Bad Trip». Накал возрастающего возбуждения сменяет аморфные фазы. Это неравномерное чередование сопротивляется существующим законам музыкальной драматургии, основывающимся на принципах контраста, или равновесия, вступая в резонанс с «ожидаемым». Нелинейный принцип драматургии, свойственный современной музыкальной композиции в целом, отмечал и Ромителли: «композитору сегодня приходится иметь дело с широчайшим спектром элементов современного музыкального ландшафта. В этом смысле современность не имеет линейной траектории и не обладает свойствами одностороннего движения: чтобы двигаться вперед, она

должна быть в состоянии восстановить картину прошлого, оставляя его позади и по сторонам, при этом двигаясь вперед» [5, с. 75]. Итальянский композитор признает важность современных технологий, предопределившую развитие принципов управления звуком и эмансипированным шумом. Вместе с тем, композитора не привлекает получение «стерильного» «лабораторного» звука, который не является отражением личности автора. Его концепция искаженного, деформированного звука — проекция культивированного звука сквозь фильтры массового сознания, призванная к слуховой «де-макдональдизации». При этом, так же как итальянский карикатурист Джанлука Леричи, на которого Ромителли ссылается в названии своего сочинения, композитор стремится создать художественную альтернативу миру всеобщей глобализации, реализованную при помощи его же инструментария. У Леричи — это психоделические комиксы, обладающие метафоричностью и образностью мышления, присущими подлинному искусству, однако созданные в массовом жанре, пригодном для тиражирования на футболках (см. рис. 3).

Средства выражения у Леричи аналогичны ромителлиевским: он стремился к масс-культурному псевдо-примитивизму, таким образом, выражая экзистенциальный ужас через детское восприятие.

У Ромителли — это реминисценции психоделического рока, использование акустических искажений и ссылки на литературные и художественные источники «икон» поколения битников: У. Берроуза, философа-эссеиста Сьорана, а также на поэзию А. Мишо. «Композиторское творчество — это для меня объективизация через звук, которая проецируется через композиторскую технику и становится представлением. То, что я хочу выразить, должно обладать направленной силой воздействия, поэтому звуку необходимо материализоваться через ту среду, продуктом которой он является. Этот звук “грязный”, искусственный — метафорический» [5, р. 87]. Так же как Ж. Гризе и другие композиторы-спектралисты, Ф. Ромителли стремился к отражению «лиминальных» (пороговых) состояний звука. Однако в его творчестве «пограничный эффект» реализуется несколько иначе: композитора привлекают звуковые объекты из мира массовой культуры, которые обмениваются свойствами с академическими «культивированными» звуками, меняют свои свойства под воздействием вездесущих и искажающих технологий. Этот метод несет в себе двоякую функцию: это — граница и обработка звуков из области техно и рок-культуры за счет формализации композиторского процесса, стирающая грань между письменной академической и бесписьменной — массовой музыкальной культурой, и одновременно «вливание» свежей стилистической струи, обогащающей



Рис. 3. Комиксы Джанлука Леричи

весьма академизированную новую музыку. Композитор утверждал, что сегодня, в эпоху новых технологий, применение компьютера в творческой деятельности становится аналогом письменной фиксации и нотации. При этом стоит также отметить, что сам Ф. Ромителли работал с партитурой исключительно «вручную», и сейчас все его партитуры, которые можно обнаружить — рукописные. «Концентрированный материал», используемый в качестве гармонической основы и источника трансформаций, подлежит постепенному рассеиванию за счет множества повторов. Этот процесс, генерирующий циклическое повторение материала, продуцирует эффект транса. Он берет на себя два значения эстетики Ф. Ромителли: с одной стороны, — это вихрь звуковых ощущений, в котором тело участвует в акте слушания, с другой, — это бегство от реальности посредством прорыва в «бессознательное» через бесконечность репрезентаций энергетических вибраций звука, наподобие мантры. Психоделический характер рок-музыки и техно в своих повторных структурах становится одним из главных средств в достижении «лиминального» эффекта. Размываются границы между реальным и воображаемым, культивированным и «грязным», порожденным технокультурой, звуком, между элитарностью и продуктами массового потребления. Современный мир для композитора — это метафора всеобщего тщеславия и ничтожности каждого из нас в отдельности. Индивидуальные экзистенциальные проблемы только усиливаются: эпоха не предлагает никакой точки отсчета в общем движении к дегуманизации, где музыка также берет на себя негативные контуры распада и вырождения. «Сегодня музыка должна быть жестокой и таинственной, — говорил Ф. Ромителли, — только так она может отразить насилие массового отчуждения и окружающих нас процессов стандартизации» [7, с. 90].

Идея «размывания телесной чувствительности к звуку, опровержения музыкального интеллекта в пользу его немедленного физического восприятия» [6, р. 75] вдохновила французского хореографа Мод Ле Пладек (Maud Le Pladec) на создание хореографического спектакля на музыку Ф. Ромителли. Он шел на различных площадках (таких как Национальный театр Бретани, Национальный центр хореографии в Монпелье) с 2010 года¹. В русле профессиональных интересов Мод Ле Пладек — исследование органики взаимоотношений тела и музыки, и этим обусловлено ее обращение к Ромителли. В 2010–2011-е годы она создает два спектакля («Professor» и «Poetru»), которые образуют диптих на музыку Фаусто Ромителли. Первоначально хореографа заинтересовала композиция «Trash TV Trance» Ромителли, на которую также поставлен спектакль. В своем хореографическом решении автор стремился обрести новый сенсорный опыт акустического погружения танцора в материю звука, в котором, по ее словам, необходимо «вступить в диалог с видениями и представлениями звука, играя одновременно роль слушателя и визуализатора звучания»².

¹ Centre Chorégraphique National de Montpellier Languedoc-Roussillon; Les Rencontres chorégraphiques internationales de Seine-Saint-Denis; Théâtre National de Bretagne / Rennes; Musée de la Danse — CCNRB / Rennes; Le Triangle / scène conventionnée danse à Rennes; Centre Chorégraphique National Le Havre — Haute Normandie.

² Maud Le Pladec. Professor Live // URL: <http://www.maudlepladec.com/wp-content/uploads/2013/07/FR-Professor-Maud-Le-Pladec.pdf> buklet (дата обращения: 13.04.2017).

Основополагающей художественной установкой в спектакле Мод Ле Пладек становится визуальная проекция слушательского восприятия; его формализация и структурирование. Это взаимодействие позволяет выйти на новый рецептивный уровень. Следуя творческим идеям Ф. Ромителли, вдохновляясь творчеством Анри Мишо, хореограф стремилась к «лиминальной» хореографии, существующей на грани взрывной энергии рок-музыки и сдержанного академизма. В литературных опусах и рисунках Мишо, по словам Ромителли, композитор нашел особый вид взаимоотношений между «развернутыми перспективами» галлюцинаций и звуковыми территориями, которые всегда очаровывали его: «механика возникновения звука, трансформация и исчезновение зрительных образов и цвета, которые были чрезвычайно близки к формам его собственного слухового воображения» [7, с. 89].

Композиционная идея постановки трилогии «Professor Live» математически выверена. В спектакле задействованы три исполнителя: два танцора (Жюльен Галле, Феликс Отт) и один музыкант — Том Пуэлс. Хореографу было необходимо перевести звук в физическую плоскость, выразив телесными средствами то, что эфемерно улавливается слухом и одновременно зафиксировано в нотном тексте. Этот процесс материализации эфемерной звуковой субстанции проходит сквозь лабиринты хореографической графики двух танцоров к музыканту. В процессе взаимодействия они в какой-то момент меняются ролями. Их актерское мастерство заключается в перевоплощении друг в друга, растворении индивидуального создания в общем, и в их взаимообмене. Ф. Ромителли придерживался мнения, что «телесность снова должна быть поставлена в центр музыкального опыта, так как музыка — это, в том числе, и, прежде всего, физиологические реакции тела» [7, р. 86].

Еще одним весьма значительным источником для Мод Ле Пладек стали рисунки Мишо, отраженные в графическом решении хореографических жестов (см. рис. 4, 5).

Спектакль начинается из тишины. Начальные жесты танцора напоминают дирижерские. Далее вступает музыка и движения переходят из рациональных в иррациональные, навязчивые и повторяющиеся. Идею навязчивых и одновременно, вводящих в трансное состояние, повторов Мод Ле Пладек спроецировала в хореографическую плоскость из музыки Ромителли. Перенос специфики развития музыкальной композиции в русло хореографической драматургии основывается на идее сенсорного погружения танцора в материю звука. Один из главных вопросов, который задает себе хореограф в этой постановке: что дает телу свободу или, напротив, сковывает ее больше, чем ритм и пульсации? Необходимо подчиниться ритмической стихии, приблизиться к состоянию транса, под действием вибраций осуществить трансформацию рационального в иррациональное и трансцендентное, попытаться изменить его изнутри. Именно эту идею поставил в центр концепции и композитор (Фаусто Ромителли). Для Ромителли, так же как и для Мод Ле Пладек, художественная практика становится оптикой анализа реальности, позволяющей фиксировать мутации перцептивных реакций. Для композитора звук — это отражение искусственной синтетической природы окружающей действительности в мире, который перегружен новыми технологиями, разрушающими идентичность личности. Хореограф передает эту идею средствами движения, жестов, перевода в физическую реальность того, что звучит.



Рис. 4. Идеограммы Анри Мишо



Рис. 5. Сцена из спектакля
Мод Ле Пладек

ЛИТЕРАТУРА

1. Мишо А. Портрет А. // Симпозиум. Серия: Ex Libris. 448 с.
2. Romitelli F. Notas al programa de Professor Bad Trip, Festival de Música de Estrasburgo, 2000. 14 pp.
3. Делёз Ж. Фрэнсис Бэкон: Логика ощущения. URL: <http://vkist.ru/francis-bacon-l-o-g-i-q-u-e-de-la-s-e-n-s-a-t-i-o-n-frensis/index8.html> (дата обращения 12. 03.2017).
4. Michel P. Professor Bad Trip (Lessons I, II, III) // Conferences de la Universidad Marc Bloch de Estrasburgo // URL: <http://www.tallersonoro.com/anterioresES/14/Professor%20Bad%20Trip.pdf> (дата обращения: 12.03.2017).
5. Denut E. Produrre uno scarto: low-fi e scrittura in Il corpo elettrico. Viaggio nel suono di Fausto Romitelli // Trieste Stella 2003. Quaderni di cultura contemporanea IV. P. 50–106.
6. Le Pladec M. Professor Live: buklet // URL: <http://www.maudlepladec.com/wp-content/uploads/2013/07/FR-Professor-Maud-Le-Pladec.pdf> buklet (дата обращения: 12.03.2017).
7. Arbo A. (éd.). Le corps électrique. Voyage du son de Fausto Romitelli. Paris: L'Harmattan, 2005. 200 pp.
8. Лаврова С. В. «Vortex Temporum» Жерара Гризе в хореографической интерпретации Анны Терезы Де Кеерсмакер // Вестник Академии русского балета им. А. Я. Вагановой. 2016. № 5 (47) С. 80–86.
9. Лаврова С. В. Феномен трансмедийности в творчестве Фаусто Ромителли // Вестник Академии русского балета им. А. Я. Вагановой. 2016. № 4 (46). С. 101–106.
10. Лаврова С. В. Проекция основных концептов постструктуралистской философии в музыке постсериализма: дис. ... докт. искусствovedения. Казань, 2016. 535 с.