

УДК 73; 75; 7.03

ХОРЕОГРАФИЧЕСКАЯ АЛЕАТОРИКА М. КАННИНГЕМА В КОНТЕКСТЕ МОБИЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ИСКУССТВА

*М. В. Переверзева*¹

¹ Российский государственный социальный университет, ул. Вильгельма Пика, 4/1, Москва, 129226, Россия.

Под воздействием научно-философской мысли XX века произошли кардинальные изменения в области изобразительного, музыкального и хореографического искусства и литературы. В 1950-е годы в музыке расцвела алеаторика, однако алеаторные или близкие ей концепции задолго до музыки возникли в архитектуре, живописи, литературе и хореографии.

В статье представлен результат анализа хореографической алеаторики М. Каннингема с точки зрения контролируемой и произвольной организации произведения искусства; сделан вывод об исключительном влиянии М. Каннингема — крупнейшего танцора и хореографа, интегрировавшего в своем творчестве ведущие художественные тенденции эпохи, на мировое искусство и предположение о неизбежности дальнейшего развития его идей в хореографической культуре XXI века.

Ключевые слова: хореография, алеаторика, М. Каннингем, мобильность, случайность в искусстве, импровизация

CHOREOGRAPHIC ALEATORY OF MERCE CUNNINGHAM IN THE CONTEXT OF MOBILE WORKS OF ART

*Marina V. Pereverzeva*¹

¹ Russian State Social University, 4/1, Wilhelm Pik St., Moscow, 129226, Russian Federation.

Introduction. Under the influence of scientific and philosophical thought of the twentieth century there were radical changes in the field of painting, musical and choreographic art and literature. In the 1950th years the chance music has developed in music, however aleatoric concepts or close to it have arisen long before music in architecture, painting, literature and choreography.

Methods and methodology of a research include the analysis of theoretical, historical scientific material, synthesis of information from primary sources (the statements of artists on the topic), and the analysis of the art works from the point of view of the controlled and aleatoric organization of the work.

Conclusion. Perhaps, Cunningham's experiments will remain experiments only, however influence of this largest modern dancer and choreographer (who integrated the leading art tendencies of the twentieth century) on the creativity of world art is so strong that his ideas, undoubtedly, will gain further development in the culture of the twenty first century.

Keywords: choreography, aleatory, Merce Cunningham, mobility, chance in art, improvisation

В искусстве постоянно соприкасались индивидуальное и типовое, единичное и всеобщее, случайное и закономерное: неустойчивые периоды переоценки пройденного, переосмысления фундаментальных художественных принципов и экспериментальных поисков нового уступали место стабильным этапам «закрепления» найденных путей творчества, практического применения обнаруженных средств и методов. Исполнительские виды искусства — музыка, хореография, актерское мастерство — априори подразумевают некоторую степень свободы интерпретатора: «Искусство не может без нее — как воздух, ему нужна непредсказуемость» [1, с. 424].

Под воздействием научно-философской мысли конца XIX — начала XX века (релятивистские концепции, квантовая механика, принцип неопределенности Гейзенберга, закон относительности Эйнштейна и др.), перевернувшей многие традиционные представления о вселенной и открывшей новые стороны мироздания в области изобразительного, музыкального и хореографического искусства и литературы, произошли кардинальные изменения. Научно доказанная неопределенность и относительность мира, его познания развенчала представления о законченности, совершенстве творческого акта. «В этих условиях глубоко закономерным становится введение случайности в жизнь художественного произведения, стремление приблизить ее к сложности, изменчивости, всегда присутствующему элементу нестабильности естественных процессов» [2, с. 275–276]. В 1950-е годы в музыке расцвела алеаторика [3]. Однако алеаторные или близкие ей концепции задолго до музыки возникли в архитектуре, живописи, литературе и хореографии.

Методы исследования алеаторики как принципа композиции, породившей мобильные, подвижные, или открытые произведения искусства в области архитектуры, живописи, хореографии и литературе XX столетия, включают в себя анализ научно-теоретического материала, первоисточников (высказываний художников по освещаемой теме), техник создания произведений искусства с точки зрения влияния фактора случайности на организацию целого или его частей и художественно-эстетических принципов авторов.

Один из наиболее значимых новаторов XX века, вдохновленный идеей об-

новления искусства, Ле Корбюзье смело применял свободные формы в архитектуре, способной дать ощущение пространства, «чувствительного» к предназначению, новым функциям и художественным смыслам. Характерными признаками его стиля, среди прочих, были: поднятые над землей объемные объекты, с находящимися под ними колоннами; плоские крыши-террасы, используемые как сады; прозрачные фасады; обширное внутреннее пространство помещений со «свободным планом», позволяющим избежать изолированности комнат.

Испанский архитектор-модернист Антонио Гауди-и-Корнет в 1910 году завершил строительство дома Мила («Ла Педрера»), предложив новое для того времени решение, впоследствии названное «свободным планом». Здание и квартиры этого шестиэтажного дома отличает сложный криволинейный план, ломаные очертания внутренних перегородок, отсутствие внутренних несущих стен, поддержка междуэтажных перекрытий колоннами и наружными стенами, опора кровли на аркады и расположение на крыше террасы сложной композиции; даже вентиляционные трубы, шахты и лестницы здания имеют сложные пластические решения и биоморфные формы. «Не только волнистая поверхность фасада, но и весь декор дома воплощают характерные для стиля модерн образы и мотивы природы (моря, пещер, подводного мира) и идею подвижных биоморфных форм. Тем самым они выразили иное ощущение пространства, любая часть которого могла поменять местоположение и наполниться разным функциональным и художественным смыслом» [3, с. 50].

Влиятельный немецкий архитектор-модернист Людвиг Мис ван дер Роэ, представитель «интернационального стиля», с 1938 года живший и работавший в США, создавал здания со «свободной планировкой», внутри которых можно было образовывать квартиры и комнаты разного размера и формы. В 1927 году, возглавляя Международную выставку жилища в Штутгарте, Роэ разрабатывает проект поселка Вайсенхоф, в домах которого все пространство, кроме помещенных в отдельную секцию кухонь и уборных, свободно и произвольно делилось подвижными перегородками. В 1946–1951 годы в Плейно (Иллинойс) Мис ван дер Роэ строит знаменитый «Стеклянный дом» для известной в Чикаго женщины-хирурга Эдит Фарнсуорт. Дом представляет собой полностью остекленный белый каркас, стоящий на плите, приподнятой на стойках над уровнем разлива воды. Дом как будто парит в пространстве. Стеклянные стены отделены от несущих стоек, подчеркивая тем самым эфемерность конструкции. В доме нет внутренних перегородок, он состоит из единственной комнаты, полностью раскрытой в окружающий его пейзаж. Единственным замкнутым объемом является стойка, содержащая санузел и подсобное помещение. Дом одновременно контрастирует и сливается

в единое целое с природой.

В работах ваятеля Умберто Боччони («Уникальные формы непрерывности в пространстве» и «Развитие бутылки в пространстве», 1913), Генри Мура («Две формы», 1934; «Квадратная форма с прорезью», 1960) и многих других визуализируется принцип именно движения одной и той же формы, а, значит, изменения одного и того же образа, чувства, смысла. Фигуры Боччони преисполнены энергии, создают впечатление, что предмет вот-вот начнет двигаться. Такими же текучими были формы объектов на полотнах и в скульптурах С. Дали. В 1940-е годы американский скульптор-абстракционист Александр Колдер, «известный всему миру как художник, заставивший скульптуру двигаться» [4, с. 3], создавал объемные, часто металлические, подвесные конструкции с подвижными частями, которые спонтанно меняли свои очертания из-за движения воздуха. Марсель Дюшан назвал их «мобилями», противопоставляя «стабиям». Конструкции Колдера из цветных металлических, деревянных или пластмассовых кусков соединялись болтами или проволокой. Для мобиля 1941 года скульптор разрезал металлический лист на несколько частей, соединив последние в звенья одной цепи, так что «лепестки» постоянно двигались из-за потоков воздуха. Ныне мобили — современные украшения интерьера, состоящие из металлических, бумажных, деревянных, кожаных полос или перьев, колышущихся в потоке воздуха (напр.: рис. 1; 2).



Рис. 1. Уникальные формы непрерывности в пространстве. У. Боччони. 1913



Рис. 2. Мобиль. А. Колдер. 1941

Проблема случайного в искусстве занимала умы творцов абстрактного экспрессионизма (Поллока, Горки, де Кунинга, Стилла, Мазервелла). Сам термин «абстрактный экспрессионизм» по отношению к искусству живописцев

нью-йоркской школы стал применяться после соответствующего адресного упоминания критиком Р. Коутсом¹. Стиль художников нью-йоркской школы сложился под влиянием геометрической абстракции пуристов и конструктивистов. Он также произведен от угловатых форм кубистов и зрительной насыщенности постимпрессионистов, свободного рисунка Кандинского и открытого пространства Миро, биоморфных или гибридных форм Арпа, автоматического письма Массона, теорий бессознательного Фрейда и архетипов Юнга. Например, один из лидеров дадаизма и сюрреализма Ганс Жан Арп (1886–1966) применял технику «автоматической живописи»: он брал открытую бутылку чернил, белый лист бумаги и опрокидывал бутылку на бумагу, оставляя на ней большое бесформенное пятно. Близкими экспрессионистам также оказались восточный мистицизм и экзистенциальные идеи. В конце 1940-х годов живописцы в своих эстетических дискуссиях в нью-йоркском «Артистическом клубе» призывали «умышленно оставлять свои работы в „эскизном“ виде для того, чтобы они казались еще незаконченными, неуверенными и нерешительными, и не подчинялись абсолютным определениям, что значило бы для них бесплодность и гибель» [5, с. 87].

Поиски оригинального стиля и новой живописной традиции, которая бы соединила истинное самовыражение, пламенное воплощение сильных чувств, создавала бы ощущение движения, почти физического присутствия здесь и сейчас, приводили к отказу от готовых формул и замкнутых форм, четкой разграниченности и очерченности пространства. На смену палитре шла свободная техника и импровизированные пассажи, состоящие из ярких и не смешанных красок. Благодаря сочным мазкам, хаотично рассекающим поверхность полотна, возникала зримо осязаемая фактура, а очертания предметов становились расплывчатыми. Отсюда — новая техника письма и открытая форма, главными качествами которых становятся течение и движение, а также ряд других оригинальных новаций и художественных экспериментов, вызвавших широкий резонанс в среде деятелей всех видов искусства.



Рис. 3. Номер 28 (фрагмент).
Дж. Поллок. 1950

¹ Творчество ньюйоркцев также называли «абстрактным импрессионизмом» (из-за влияния позднего Моне), «интрасубъективизмом» (из-за глубокого психологического содержания работ) и «абстрактным сюрреализмом».

С 1940-х годов Джексон Поллок (1912–1956) пользовался методом произвольного наложения насыщенных красочных пятен, создавая своего рода динамическую геометрию, живописную хореографию («Существо»; «Номер 28» (рис. 3); «Номер 31»; 1950; «Эхо», 1951).

Пространство картин «художник структурировал ритмически соотносенными красками и линиями разных форм, спонтанным расположением пятен и автоматическими пассажами, словно плавающими в смутном живописном водовороте, воплощающем абсолютное, вневременное и нематериальное — первичную материю, безликую массу, в которой стихийно зарождается жизнь» [3, с. 53].

Поллок разрабатывает новый жанр «all-over», в котором цвет и линия покрывают всю поверхность полотна. Он «стремится наделять общее ощущение огромной властью сил природы» [5, с. 72]. Этим объясняется его тяготение к быстрому, бессознательному, стихийному исполнению полотна; большое внимание к фактуре поверхности и изобретение техники «дриппинга» — непосредственного выливания из банки, выдавливания из тюбика, стекания с кисти, расплескивания или разбрызгивания краски по холсту. Результат «живописи действия» (по выражению Э. Розенберга) Поллока был продуктом случайности: «Поллок пользуется этой техникой исключительно для организации <...> плотных сетей постепенно, в прогрессии, восходящих и нисходящих сгущений и утончений» [5, с. 86]. По воспоминаниям современников, расплескивая краску, художник словно «танцевал» вокруг холста (рис. 4).

Текущие формы Дали, открытая форма Поллока, формы де Кунинга, Стилла получат дальнейшее развитие в работах других живописцев США и Европы, например, в «безсоотнесительной» композиции Ньюмана и Ротко. В условиях больших и простых форм цветное поле (как правило, равномерно распределенная по всему холсту краска или структурированное сочетание красок) выходит за рамки картины, делая форму открытой. Такова же форма и в работах Пита Мондриана, в частности, в «Композиции с линиями». В ташизме (от франц. *tache* — пятно) — французском виде «живописи действия»



Рис. 4. Дж. Поллок в процессе работы над картиной

1950-х годов случайные мазки и пятна цвета служат средством бессознательного выражения глубинного познания мира и интеллектуально-духовной жизни человека. Среди ташистов наибольшую известность получили Г. Хартунг, А. Тапиес, Б. Ван Вельде, Ж. Матье и П. Сулаж (последний работал исключительно с черным цветом).

Истории изобразительного искусства известны и более ранние опыты создания картин методом разбрызгивания чернильных пятен или иной красящей жидкости. Спонтанность и загадочная неопределенность таких полотен стимулировали интуицию и творческое воображение как самого художника, так и зрителя. Еще в XVIII столетии выдающийся английский художник и график Александр Козенс (1717–1786) применял новый для той эпохи и поразивший современников прием произвольного разбрызгивания кистью пятен чернил или туши по бумаге. С помощью техники «blotting» (от англ. blot – пятно) Козенс создавал абстрактные полотна, а затем, путем совмещения пятен и добавления к ним конкретных форм, превращал изображения в законченные пейзажи [6]. В случайных формах Козенс видел эффект самовыражения природы. Наблюдая за этими формами, художник открывал для себя и зрителя нечто скрытое самой природой.

В период экспериментов в области американской «живописи действия» хореограф-новатор, один из основоположников танца-модерн Мерс Каннингем (1919–2009) в творческом сотрудничестве с известным композитором-экспериментатором Джоном Кейджем (1912–1992), длившемся многие десятилетия, разработал хореографическую алеаторику, обусловившую мобильную форму танцевальной постановки. Каннингем – авангардный американский хореограф, новатор, чей стиль сложился под влиянием дадаизма, абстракционизма, сюрреализма и других направлений современного искусства. С Каннингемом, тогда еще учеником известного в США хореографа Б. Берда, Кейдж познакомился в 1938 году. Каннингем был на 7 лет моложе Кейджа, но взгляды талантливого танцора и композитора на современное искусство совпали. Результатом их сотрудничества стала новая форма художественной деятельности, которой Кейдж посвятил большую часть своего времени, занимая должность музыкального директора танцевальной компании Каннингема с 1944 по 1966 годы. Именно в творческом союзе два смелых экспериментатора создадут так называемую «хореографическую алеаторику», допускающую в построении композиции фактор случайности и подразумевающую не синтез, но коллаж шумов с новыми, нетрадиционными пластическими движениями.

В качестве хореографических элементов Каннингем вводил необычные, в том числе произвольные телодвижения и жесты человека, занимался расширением традиционного репертуара современного танца, допускал элемент слу-

чайности в сценических композициях. Моделью новых движений стали случайные соединения ежедневных звуков, фактов, событий. Каннингем учился в Корнуоллской школе изящных искусств, Миллз-колледже, затем выступал как солист в хореографической труппе Марты Грэм. Первые работы Каннингема были связаны с музыкой Кейджа, а именно: «Верую в нас» и «Тотемный предок» (1942), «Причина несфокусированности» и «Четыре стены» (1944), «Таинственное приключение» и «Опыты» (1945). К середине 1940-х Кейдж и Каннингем стали лидерами современного искусства США. К ним присоединились художник-сюрреалист М. Эрнст и его супруга П. Гуггенхайм, поэт К. Патчен. Воплощаемая Кейджем идея независимого взаимоотношения музыки и танца вызвала огромный интерес у многих деятелей культуры, особенно с момента внутренней перестройки самого Кейджа как композитора экспериментального направления. С 1944 года Кейдж, занимая должность музыкального директора компании Каннингема, писал музыку к спектаклям и часто выступал в совместных с балетмейстером сценических проектах [7].

Каннингем ставил хореографические спектакли также на музыку Л. Моро Готчока, Э. Сати, И. Стравинского, А. Хованесса, Л. Харрисона, П. Булеза, К. Вулфа, Э. Брауна, М. Фелдмана, Г. Маммы, Д. Бермана, Б. Нилсона, Б. Джонсона, К. Нэнкэрроу, Т. Ичиянаги, Л. М. Янга, П. Оливерос, А. Люсьера, М. Монк, Т. Косуги, Л. Остина, Р. Эшли, П. Шеффера и П. Анри. Мы не просто составили внушительный список имен музыкантов, а перечислили крупнейших композиторов XIX–XX веков. Каннингем создал одноименную хореографическую композицию на музыку «Симфонии для одного человека»² и представил ее перед зрителями в 1952 году: так состоялось первое в США исполнение конкретной музыки. С того времени Каннингем тесно сотрудничал с Кейджем вплоть до 1978 года, создав на его музыку десятки хореографических постановок и спектаклей. Летом 1952 года в колледже Блэк Маунтин Кейдж осуществил «Незванное событие» — «синкретический мультимедийный перформанс, основанный на спонтанно происходящих событиях. Одновременно звучали стихи (их читали Олсон и Ричардс), фортепианная музыка (играл Тюдор), грамзаписи и лекция (в исполнении автора), происходил показ картин Раушенберга, хореографической композиции Каннингема, слайдов, а также другие действия. Участники находились в разных точках зала вокруг слушателей. Это 45-минутное действие позднее назовут первым хэппенингом, а концепция искусства как „театра реальных событий“ вызовет большой резонанс среди творческой молодежи США и Европы» [7, с. 27].

В 1954 году состоялось очередное концертное турне Кейджа и Тюдора по

² Произведение является образцом так называемой «конкретной музыки» — звукозаписи шумов окружающей среды.

Европе, во время которого прозвучали алеаторические пьесы композитора. В 1955 году в Нью-Йорке прошел большой концерт из музыки Кейджа с хореографией Каннингема. В 1964 Кейдж отправился с танцевальной компанией Каннингема в мировое турне по Японии, Индии и другим странам Азии, а также по Европе. В 1974 году Каннингем, нередко участвовавший в «событиях» и хэппенингах Кейджа, организовал свой хэппенинг, в котором несколько танцев и музыкальных фрагментов соединялись друг с другом на основе фактора случайности. Наконец, «в 1989 году Кейдж, Каннингем и Джонс провели в Лондоне и Ливерпуле мультимедийные гала-концерты из произведений композитора» [7, с. 42].

Танцовщика-новатора и композитора-экспериментатора объединило стремление уйти от однонаправленной логической последовательности изложения мысли и развития образа в произведении искусства, а также идея «случайности» как способа создания художественного целого. Случайностью Каннингем «пользуется на всех уровнях создания танца, определяя ею и лексику, и композицию, и взаимоотношения с другими авторами — музыкантом, художником» [8, с. 173]. Новаторские принципы мастера современного танца основывались на его желании ввести возможность одновременного исполнения разных движений (чтобы все танцоры были солистами, действия которых имели художественный смысл и позволяли по-новому взглянуть на происходящее), использовать произвольные движения танцоров и их случайные комбинации с целью достижения эффекта непредсказуемости и непредвиденности, усиливающего выразительность и смысловую глубину хореографического спектакля. Наконец, Каннингем пытался создать многомерное сценическое пространство, где каждая точка равнозначна всем остальным и показывает одну из многочисленных граней художественного образа: «Когда я случайно прочитал известное высказывание Альберта Эйнштейна о том, что „в пространстве нет никаких неподвижных (постоянных, неизменных) точек“, я подумал, если нет никаких неподвижных точек, тогда каждая точка в равной степени интересна и в равной степени заменяема» [9, с. 18]. Случайность открывает перед хореографией безграничные выразительные и композиционные возможности: «Так как вы не связаны с определенной последовательностью, вы всегда можете менять все, что угодно, движение может быть непрерывным, а количество трансформаций — невообразимым» [9, с. 18].

Каннингем уподоблял танец воде, а композицию — текучей, меняющейся, подвижной, нестабильной стихии. В другом разговоре он сообщил, что «считает танец постоянной трансформацией самой жизни» [9, с. 77]. Отсюда — многомерная, полилинейная, гибкая и мобильная драматургия хореографического спектакля. Также художник, по его признанию, «никогда не думал и все еще не думает, что танец это нечто интеллектуальное», скорее

это «нечто инстинктивное» [9, с. 72]. Для хореографа танец перестал быть статичным пространством, в котором все действия связаны друг с другом. Его танцоры исполняли разные движения в разных ритмах, легко присоединялись к происходящему, добавляли в композицию любой художественный элемент, создавали разные группы из солистов и меняли состав ансамблей на протяжении всей композиции. Каннингем стремился к индивидуализации танца, поэтому выстраивал хореографические спектакли, используя метод случайных действий («И-Цзин») и множество планов, чертежей и таблиц для отбора и соединения элементов будущего произведения. Например, для танца «Соло без названия» (1953) хореограф «сначала подготовил комплекс движений для рук, ног, торса, головы, записав их все; затем, подбрасывая игральные кубики, установил их порядок и комбинации; наконец, также произвольно соединил случайно сложившиеся танцевальные фразы» [3, с. 60–61]. По признанию Каннингема, опыт работы со случайностью убедил его в том, что «можно идти от одного движения к другому, возникающему самопроизвольно, без моего участия, что можно создать собственную координацию движений и, что, вероятно, человеческое тело может сделать то, что раньше считалось невозможным» [8, с. 174]. Применение же игровых кубиков открыло ему, что «было возможно все, что мы считали недостижимым, и стало очевидным, что мы могли бы сделать это, если бы только мыслили в данном направлении (использовали ум данным способом; восприняли бы такой образ мышления)» [9, с. 81].

Другой метод приложения фактора случайности заключается в том, что Каннингем определял для каждой части тела все движения и записывал их все на листках бумаги. Затем вытягивал листы, пока у него не собирался полный набор движений для головы, рук, корпуса, ног и т. д. Также хореограф предлагал каждому танцовщику большое число различных жестов, которые те могли выбрать по своему желанию и показать в любом порядке, как в третьей части спектакля «Бывший в употреблении» (1970). Эти жесты «танцор мог сохранить или изменить по своему усмотрению в сочетании с другими движениями, которые он исполнял» [9, с. 87]. Такое произвольное формирование хореографического произведения и едва заметные в спектакле изменения Каннингем сравнивал с листьями деревьев: «Если вы посмотрите на дерево, вы не найдете двух похожих листьев, даже если они имеют одинаковую форму и структуру» [9, с. 87]. В процессе работы над танцем «Гирлянда» (1976) Каннингем заранее подготовил отдельные фразы, состоящие из движений от одного до шестидесяти четырех (по количеству гексаграмм «Книги перемен») и схему сцены, разбив ее на шестьдесят четыре (8x8) квадрата, а затем методом случайных действий определял номера и комбинации фраз, количество и местоположение танцовщиков на сцене. Танец формировался

сам собой, символизируя, по признанию хореографа, непрерывное изменение, свойственное природе. Эксперименты с большим количеством фигур определялась не только художественными, но и чисто практическими задачами — желанием Каннингема разработать все возможные движения пальцев и кистей рук. Но главное — постановщику была необходима неповторимость каждой последовательности движений, возникающая в случайной комбинации движений.

Произвольные движения танцоров и перемещения по сцене Каннингем изображал схематически в виде большого квадрата, разделенного на мелкие (см.: рис. 5).

В клетки хореограф по методу случайных действий записывал цифры, обозначающие пронумерованные движения, и поскольку цифры следовали произвольно (Каннингем подбрасывал кубики, как при гадании по китайской «Книге перемен»), то и движения также сменяли друг друга по воле случая.

На своем творческом пути хореограф отказался от традиционного типа образно-эмоциональной выразительности в пользу принципиально нового содержания хореографического спектакля. Каннингем и Кейдж избегали «литературности» и «описательности» художественного произведения, которое не должно иметь никакого сюжета, не должно ни о чем повествовать и ничего не выражать. Содержанием музыки должна была быть музыка, танца — танец, живописи — живопись. Из этой основополагающей идеи проистекают все остальные, характеризующие творчество ведущих американских деятелей культуры середины и второй половины XX века. Для Каннингема и многих последующих за ним танцовщиков «танцем могло стать все» [8, с. 172]. И для того, чтобы сконцентрировать внимание публики на самом танце, происходящее на сцене не должно было связываться с определенным сюжетом, т. е. упорядоченной последовательностью конкретных событий. Отсюда характерная «бессвязность» неожиданных комбинаций движений, «бессюжетность» спектаклей, когда «события совершаются без видимых причин» и «то, что из них следует, — несущественно» [8, с. 176].

Случайность открыла Каннингему не просто путь к свободе, а к ранее не использовавшимся хореографическим возможностям. Она позволила расши-

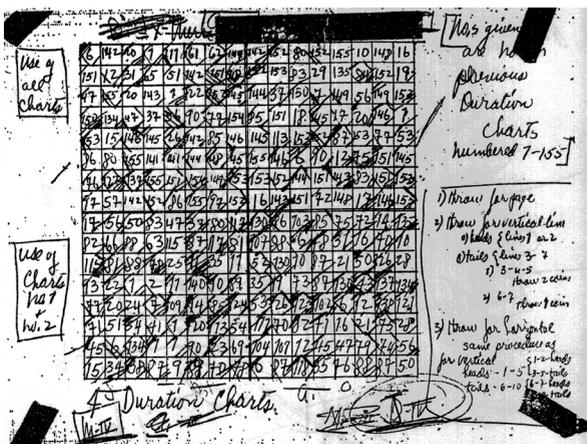


Рис. 5. Схема М. Каннингема к «Сюите на основе случайности». 1953

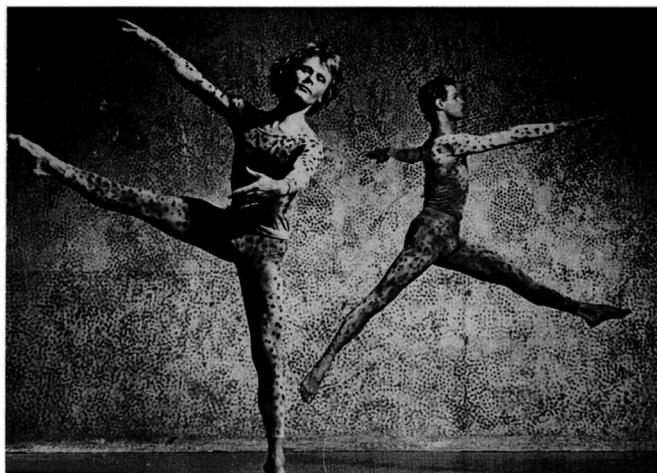


Рис. 6. Фрагмент спектакля «Летнее пространство». 1975

рить круг используемых в танце движений, но главное — привела к неожиданным находкам в отношении и самих движений, и их последовательностей, самым непредвиденным результатам и невиданным ранее комбинациям. Танцевальный спектакль приобретает непривычную форму и неожиданный характер из-за «рассогласованного» сочетания положений корпуса, новых движений и нетрадиционного ракурса при большой скорости. По утверждению Каннингема, случай открывает ему мир, стоящий за пределами воображения. При этом меняется само ощущение пространства и времени; форма танца становится мобильной, когда все участники все время находятся в движении, исчезая и появляясь в самых неожиданных местах. Характеристики сцены изменяются: все ее участки становятся одинаково важны, а все танцовщицы и направления их движения равны по своему значению (рис. 6).

Однако случайность не имела абсолютного значения в спектаклях Каннингема. Как заметил философ Н. Гудмен, «даже полотна абстракционистов спустя какое-то время приводят глаз к определенной геометрической регулярности, круговым формам, арабескам, черно-белым контрастам, цветовым консонансам и диссонансам» [10, с. 724]. Каннингем же использовал в своих постановках прием периодического подключения всех танцоров к унисонной группе, играющей роль стабилизирующего фактора композиции, и последующего распада этих групп, когда исполнители продолжают двигаться в разных направлениях, ритмах и динамике, а затем вновь воссоединяются. Хореограф применял и метод ритмической организации времени, основанной на числовом ряде с повторяющимися группами чисел. Объединяющую композиционную функцию в его постановках также выполнял определенный тип движения, периодически возвращающийся на протяжении всего спектакля.

Случайное сочетание разных видов искусства Каннингем практиковал



Рис. 7. Фрагмент спектакля «Сигналы», 1970

в творческом союзе с Кейджем и другими единомышленниками (Д. Тюдором, Д. Берманом, К. Вулфом, Ла Монте Янгом, Р. Раушенбергом, Дж. Джонсом). Хореограф использовал словесные тексты композитора в спектакле «Как передавать, бить, падать и бежать»: танец исполнялся под чтение Кейджем историй из его цикла «Неопределенность». Художники стремились к полной независимости танца от музыки, декораций и наоборот. Случайность сочетаний позволяла полностью сохранить собственную логику развития и выразительность каждого рода искусства, максимально активизировать внимание и творческое соучастие зрителей, стимулировать их воображение. Композитор, хореограф и живописец согласовывали лишь продолжительность действия, размеры сцены, общий характер представления: «Это не было слиянием составных частей в одно целое, в один спектакль – совсем нет. Это был коллаж, где элементы сосуществуют, не соединяясь. От нас, зрителей, хотят, чтобы мы воспринимали их на трех разных уровнях одновременно, дерзали, создавая три разные формы, и ощущали те легкие моменты взаимодействия, которые возникают. Результат очень сложен, требует сознательного зрительского участия, но и полон неожиданностей как ни одно другое известное театральное впечатление» [8, с. 177] (см.: рис. 7; 8; 9).

Не меньший резонанс вызвали новации в поэзии и литературе. Мобильная поэтическая форма была разработана С. Малларме в его поэме «Бросок костей никогда не исключает случайность» (1897)³. Произведение заканчивалось словами: «Каждая мысль — это бросок костей». Листы книги свободно заменяются и читаются в любом порядке при некоторых ограничениях: «В проекте поэмы автор предусмотрел альтернативные варианты реализа-

³ Была издана в Париже в 1914 г.



Рис. 8. Фрагмент спектакля «Квадратная игра». 1976

ции замысла. Также свободно распределяются строки, расставлены по всей странице: Малларме предлагает читателю двигаться по странице в разных направлениях и по-разному выстраивать фразы и предложения, отсюда — множество разных вариантов прочтения» [3, с. 63].

В предисловии к поэме автор отмечает: «Свободное пространство появляется на бумаге всякий раз, когда образ исчезает из поля зрения или возвращается, обогащенный другим образом, и из-за того, что здесь нет соразмерно звучащих отрезков, нет регулярного стиха как такового — скорее, призматические преломления и отражения некой Идеи, которые возникают только на миг, пока длится их роль в той или иной духовной мизансцене, — то сам текст и определяет постоянно меняющееся расположение строк в зависимости от их приближения или удаления от скрытой сквозной нити и соответственно с требованиями правдоподобия. Что же касается собственно литературных преимуществ, если можно так выразиться, заключенных в графическом отображении расстояний между словами или группами слов, в сознании отделенных друг от друга, то они <...> образуют целокупное видение страницы, ибо последняя предстает как самостоятельная единица текста, подобно тому как в других случаях таковой служит стих или совершенная строка. Сюжет появляется и мгновенно исчезает благодаря динамике изложения, подчиняясь дроблению магистральной фразы, обозначенной в заглавии. Короче говоря, все происходит как бы гипотетично; повествовательные приемы избегаются» [11, с. 271].

Французские писатели-сюрреалисты, например, А. Бретон и Ф. Супо, применяли алеаторику письма — автоматическую, не контролируемую разумом запись того, о чем мечтает или вспоминает автор в данный момент времени. В 1919 году были опубликованы «Магнитные поля» — один из первых



Рис. 9. Фрагменты из сольного спектакля Каннингема «Странная встреча». 1958

текстов, написанных в технике автоматического письма, ставшей традиционным стилистическим приемом сюрреалистов. Поэт Р. Деснос практиковал написание стихов методом автоматической фиксации сновидений, считая, что пришедшие во сне и внешне лишённые смысла фразы образно богаче, чем созданные разумом. Автоматические тексты писателя М. Мориза также представляли собой пересказы снов и видений. Примечательно, что, по воспоминаниям поэта-символиста П. Кана, С. Малларме случайно услышала основная строка его стихотворения в прозе «Демон аналогии» (1874) — «флексия мертва». Главным устремлением сюрреалистов было слияние объективного и субъективного начал в творческом процессе. Носителем первого становился «объективный случай» — нечто, не связанное с разумом и намере-

ниями автора, выражение внешней необходимости, ведущее к человеческому бессознательному: совокупность предчувствий, неожиданных встреч и совпадений, происходящих во сне и наяву и способствующих проявлению чудесного в повседневном. Важнейшими художественно-эстетическими принципами А. Бретон считал творчество, свободное от контроля разума и открытое каждому.

В эстетике проблема мобильного (открытого) произведения искусства занимала особое место. Немецкий эстетик Т. Адорно изучая феномен «открытой формы», связанной с семантической и структурной неопределенностью художественного произведения XX века, ввел соответствующий термин, а итальянский эстетик и семиотик У. Эко предложил понятия «открытого произведения» и «произведения-в-движении» [12]. Оба явления обусловлены идеей преодоления традиционной, сложившейся в последние столетия установки на завершенность формы.

Эко различает «открытое произведение» и «произведение-в-движении», называя «открытыми» произведения, имеющие завершенную форму, но допускающие бесконечное множество интерпретаций, например, роман «Поминки по Финнегану» Дж. Джойса. Эко отмечает «текучесть универсума Поминоков: текучесть временных и пространственных ситуаций, взаимное наложение исторических времен, двусмысленность символов, взаимообмен функциями между персонажами... и, наконец, ...текучесть лингвистического аппарата, в котором каждое слово, сконструированное как каламбур, является не одним, а несколькими словами, а каждая вещь — своей противоположностью» [13, с. 351]. «Произведение-в-движении» предполагает изначально незавершенную форму, складывающуюся на основе фактора случайности, как в «Книге» Малларме, страницы которой могут быть расположены и прочитаны в любой последовательности, так что «случайность оказывается не только структурным свойством, определяющим ее мобильность, но и последовательно разворачиваемым сюжетом» [14, с. 19]. В этих и других произведениях искусства особую значимость имеет категория новизны, оригинальности и художественной неповторимости опуса, в том числе — уникальности формы, не предусматривающей окончательной и четко зафиксированной структурной организации и вызывающей эффект незавершенности. В связи с этим повышается роль исполнителя в интерпретации сочинения и истолковании его формы. Одним из ярчайших примеров открытой и подвижной формы литературного произведения служит роман Джеймса Джойса «Поминки по Финнегану».

В XX веке возникло множество романов в мобильной форме, произведений-в-движении и литературных мобилей, типа трилогии «Моллой. Мэллон умирает. Безымянный» (1951) С. Беккета, «Хазарского словаря» (1984), «романа-игры» «Последняя любовь в Константинополе» (1994) М. Павича [15] или

гипертекстов Интернета с многочисленными ссылками, меняющими направление движения мысли. Для многих современных театральных произведений, как известно, также характерны открытая форма и открытая драматургия [16]. В киноискусстве также существует несколько примеров алеаторной композиции: «Случайные песни» Энди Вода (1979), фильм «Перестановки» (1971) Барри Солта, «SN» (1984) Фреда Кемпера и др.

Научные открытия и художественные новации в разных видах искусства стали стимулами изменения художественно-эстетических принципов, жанрово-стилевой палитры и композиционно-технического арсенала разных видов искусства [17]. Оригинальные идеи и новые методы Поллока, Колдера, Каннингема, Миса ван дер Роэ, Джойса, Малларме и других, кардинально отличающиеся от тех, на которые ориентировались художники прежних эпох, надолго определили путь развития американского искусства, начиная с середины 1950-х годов. К 1960-м годам западноевропейская музыка вступила в новый этап развития, во многом связанный с алеаторными идеями, реализованным в других видах искусства.

Изучая природу случайного, А. Дж. Айер выделил пять оснований, обуславливающих случайность феномена:

первое — состояние отдельной составляющей множества, позволяющее лишь статистическое обобщение (движение малых частиц в физике);

второе — принадлежность явления серии подобных, следующей таблице вероятностей, независимо от опыта (выпадение «орла» или «решки» при подбрасывании монеты);



Рис. 10. Каннингем со своей танцевальной компанией

третье — отклонение отдельного события от установленной частоты или скорости (мутация в биологии);

четвертое — отсутствие связи между событиями одного порядка (статистическая вероятность происходящего, причем в данной области за случайностью нередко скрывается закономерность);

пятое — собственно беспричинность (непреднамеренность и неумышленность человеческого выбора или решения) [18, с. 52–54]. Последнее основание случайного нашло применение в композиционной и исполнительской хореографической алеаторике XX века. Возможно, эксперименты М. Каннингема так и останутся экспериментами, однако влияние этого крупнейшего, интегрировавшего в своем творчестве ведущие художественные тенденции эпохи, танцора и хореографа на мировое искусство настолько сильно, что его идеи, несомненно, получают дальнейшее развитие в культуре XXI века. Каннингем жил и творил долго. На протяжении всей своей карьеры, вплоть до преклонных лет он преподавал, проводил мастер-классы и лекции-демонстрации, путешествуя по США и странам Европы (особенно часто его приглашали в Париж) (рис. 10). Поэтому его концепции танца-модерн и хореографической алеаторики Каннингема до сих пор волнуют авангардистов по обе стороны Атлантики.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Кюрегян Т. С.* Алеаторика // Теория современной композиции: уч. пос. / отв. ред. В. С. Ценова. М.: Музыка, 2005. 616 с.
2. *Валькова В.* Алеаторика Любославского и особенности ее использования во Второй симфонии // Проблемы музыки XX века: сб. ст. Горький: Горьковская гос. консерватория им. М. И. Глинки, 1977. С. 272–291.
3. *Переверзева М. В.* Алеаторика как принцип композиции: уч. пос. СПб.: Планета музыки, 2018. 608 с.
4. *Arnason H. H.* Calder. Princeton: D. Van Nostrand & Co., 1966. 192 p.
5. *Роуз Б.* Американская живопись: Двадцатый век. Женева, Лозанна. Париж: Skira Booking International, 1995. 175 с.
6. *Cozens A.* A. New Method of Landscape by Alexander Cozens // New York: Puddington, 1977. 96 p.
7. *Переверзева М. В.* Джон Кейдж: жизнь, творчество, эстетика. М.: Рысаки, 2006. 336 с.
8. *Суриц Е.* Балет и танец в Америке: Очерки истории. Екатеринбург: Изд-во Урал. гос. ун-та, 2004. 392 с.
9. *The Dancer and the Dance. Merce Cunningham in Conversation with Jacqueline Lesschaeve.* New York, London: Marion Boyars Publishers, 1991. 235 p.

10. *Антисери Д., Реале Д.* Западная философия от истоков до наших дней. СПб.: Петрополис, 1997. Т. 4. От романтизма до наших дней. 880 с.
11. *Малларме С.* Сочинения в стихах и прозе / сост. Р. Дубровская. М.: Изд-во «Радуга», 1995. 568 с.
12. *Эко У.* Открытое произведение. Форма и неопределенность в современной поэтике / пер. с ит. А. Щурбелева. СПб.: Академ. проект, 2004. 384 с.
13. *Эко У.* Поэтики Джойса / пер. с ит. и прим. А. Ковалю. СПб.: Симпозиум, 2006. 496 с.
14. *Хрущева Н. А.* Взаимодействие музыки и литературы в творчестве П. Булеза, Л. Берио, Дж. Джойса: автореф. дисс. ... канд. искусствоведения. СПб.: Санкт-Петербург. гос. консерватория, 2014. 25 с.
15. *Павич М.* Хазарский словарь / пер. с серб. Л. Савельевой. М.: Азбука-классика, 2003. 352 с.
16. *Коренева М.* Литературное измерение абсурда // Художественные ориентиры зарубежной литературы XX века. М.: ИМЛИ РАН, 2002. С. 477–507.
17. *Холопова В.* Типология музыкальных форм второй половины XX века (50–80-е годы) // Проблемы музыкальной формы в теоретических курсах вуза: сб. тр. / сост. Э. А. Стручалина. М.: РАМ им. Гнесиных, 1994. Вып. 132. С. 46–69.
18. *Ayer A. J.* Chance // *Scientific American*. 1965. October. No. 213 (4). P. 44–54.

REFERENCES

1. *Kyuregyan T. S.* Aleatorika // *Teoriya sovremennoj kompozitsii: uch. pos. / otv. red. V. S. Tsenova*. М.: Muzyka, 2005. 616 s.
2. *Val'kova V.* Aleatorika Lyutoslavskogo i osobennosti eyo ispol'zovaniya vo Vtoroj simfonii // *Problemy muzyki KHKH veka: sb. st. Gor'kij: Gor'kovskaya gos. konservatoriya im. M. I. Glinki*, 1977. S. 272–291.
3. *Pereverzeva M. V.* Aleatorika kak printsip kompozitsii: uch. pos. SPb.: Planeta muzyki, 2018. 608 s.
4. *Arnason H. H.* Calder. Princeton: D. Van Nostrad & Co., 1966. 192 p.
5. *Rouz B.* Amerikanskaya zhivopis': Dvadtsatyj vek. ZHeneva, Lozanna. Parizh: Skira Booking International, 1995. 175 s.
6. *Cozens A. A.* New Method of Landscape by Alexander Cozens // *New York: Puddington*, 1977. 96 p.
7. *Pereverzeva M. V.* Dzhon Kejdzh: zhizn', tvorchestvo, estetika. М.: Rysaki, 2006. 336 s.
8. *Surits E.* Balet i tanets v Amerike: Ocherki istorii. Ekaterinburg: Izd-vo Ural. gos. un-ta, 2004. 392 s.
9. *The Dancer and the Dance. Merce Cunningham in Conversation with Jacqueline Lesschaeve.* New York, London: Marion Boyars Publishers, 1991. 235 p.
10. *Antiseri D., Reale D.* Zapadnaya filosofiya ot istokov do nashikh dnei. SPb.: Petropolis, 1997. Т. 4. От романтизма до наших дней. 880 с.

11. *Mallarme S.* Sochineniya v stikhakh i proze / sost. R. Dubrovskaya. M.: Izd-vo «Raduga», 1995. 568 s.
12. *Eko U.* Otkrytoe proizvedenie. Forma i neopredelennost' v sovremennoj poetike / per. s it. A. SCHurbeleva. SPb.: Akadem. proekt, 2004. 384 s.
13. *Eko U.* Poetiki Dzhojsa / per. s it. i prim. A. Kovalya. SPb.: Simpozium, 2006. 496 s.
14. *KHruscheva N. A.* Vzaimodejstvie muzyki i literatury v tvorchestve P. Buleza, L. Berio, Dzh. Dzhojsa: avtoref. diss. ... kand. iskusstvovedeniya. SPb.: Sankt-Peterburg. gos. konservatoriya, 2014. 25 s.
15. *Pavich M.* KHazaraskij slovar' / per. s serb. L. Savel'evoj. M.: Azbuka-klassika, 2003. 352 s.
16. *Koreneva M.* Literaturnoe izmerenie absurda // KHudozhestvennye orientiry zarubezhnoj literatury KHKH veka. M.: IMLI RAN, 2002. S. 477–507.
17. *KHologova V.* Tipologiya muzykal'nykh form vtoroj poloviny KHKH veka (50–80-e gody) // Problemy muzykal'noj formy v teoreticheskikh kursakh vuza: sb. tr. / sost. E. A. Struchalina. M.: RAM im. Gnesinykh, 1994. Vyp. 132. S. 46–69.
18. *Ayer A. J.* Chance // Scientific American. 1965. October. No. 213 (4). P. 44–54.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ

М. В. Переверзева — д-р искусствоведения; melissasea@mail.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Marina V. Pereverzeva — Dr. Sci. (Arts); melissasea@mail.ru