

УДК 782.91

РОЛЬ КОМПОЗИТОРОВ НЬЮ-ЙОРКСКОЙ ШКОЛЫ  
В СТАНОВЛЕНИИ И РАЗВИТИИ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО  
ПЕРФОРМАНСА

Е. В. Кисеева<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Академия Архитектуры и искусств Южного федерального университета, пр. Буденновский, д. 39, Ростов-на-Дону, 344082, Россия.

В статье рассматриваются тенденции обновления искусства, ярко проявившиеся в американском и западноевропейском музыкальном театре, в котором во второй половине XX столетия большое развитие получает танец постмодерн. Автор доказывает, что все многообразие музыкально-хореографических работ в танце постмодерн опирается на единые эстетические принципы, сформировавшиеся под влиянием идеологии американского авангарда и экспериментализма, отчетливо проявившиеся в творчестве композиторов нью-йоркской школы. В работе применен комплексный подход, предполагающий, помимо исследования хореографических и музыкальных текстов, анализ социокультурной ситуации.

Автор характеризует художественно-эстетическую платформу хореографического перформанса, анализирует сложившуюся в нем концепцию движения и принципы организации композиционного целого, намечает линию преемственности и протягивает связующие нити между, казалось бы, разными сочинениями американских (М. Каннингем, Т. Браун, И. Райнер) и европейских (А. Т. Кеерсмакер, П. Бауш, С. Вальц) хореографов.

**Ключевые слова:** хореографический перформанс, танец постмодерн, музыкальный экспериментализм, авангард, нью-йоркская композиторская школа

**Благодарности:** Публикация подготовлена в рамках научного проекта № 17–04–00198, поддержанного Российским фондом фундаментальных исследований (РФФИ).

THE ROLE OF NEW YORK'S SCHOOL COMPOSERS  
IN THE FORMATION AND DEVELOPMENT  
OF CHOREOGRAPHIC PERFORMANCE

Elena V. Kiseyeva<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Academy of Architecture and Fine Arts of Southern Federal University, 39, Budennovskiy Prospect, Rostov-on-Don, 344082, Russian Federation.

The article discusses trends in the renewal of art, clearly manifested in the American and Western European musical theater in the second half of the 20<sup>th</sup> and early 21<sup>st</sup> centuries. The author argues that all the diversity choreographic works in Postmodern Dance is based on common aesthetic principles, the formation of which took place under the direct influence of the American avant-garde ideology and experimentalism, which was vividly expressed in the works of composers of the New York school and then found its embodiment in the works of choreographers. This article presents an integrated approach to combining both as studying choreographic and musical texts and a study of the sociocultural situation.

The author characterizes the artistic and aesthetic platform of choreographic performance, analyzes the concept of movement and the organizing principle an integral composition.

On the basis of analytical conclusions, the author outlines a line of continuity and stretches the connecting threads between seemingly different works of American (M. Cunningham, T. Brown, I. Rainer) and European (A. T. Keersmaker, P. Bausch, S. Waltz) choreographers.

**Keywords:** choreographic performance, postmodern dance, musical experimentalism, avant-garde, New York school of Music

**Acknowledgements:** Acknowledgements: The paper was prepared within the framework of the scientific project No. 17-04-00198, supported by the Russian Foundation for Basic Research (RFBR).

Рассматриваемый в настоящей статье художественный феномен хореографического перформанса имеет более чем полувековую историю развития, является неотъемлемой частью современной хореографии и входит в репертуары ведущих музыкальных и танцевальных театров мира. Имена легендарных хореографов-новаторов — М. Каннингема, Т. Браун, Л. Чайлдс, П. Бауш, А. Т. Кеерсмакер, стоявших у истоков хореографического постмодернизма и ассоциирующихся с проблемой глобального переосмысления основ сценического танца, вошли в историю искусства второй половины XX века. И, если на заре постмодернизма совместные работы композиторов и хореографов воспринимались не иначе как авангардные и шокировали академического театрального зрителя радикализмом высказываний, вызывая, порой, отторжение и неприятие, то сегодня они являются признанными в профессиональной среде шедеврами.

Тем не менее, в связи с функционированием современного искусства в музыкально-театральной сфере продолжают оставаться актуальными некоторые проблемы восприятия. Одна из них связана

с пониманием постмодернистских сочинений, которые часто интерпретируются лишь как экспериментальные опыты. Другая проблема кроется в множественности и кажущейся разрозненности хореографических направлений и художественных идей перформансов. Кроме того, хореографический постмодернизм не всегда воспринимается как целостная художественная система, в которой сложилась своя эстетика, представление о природе и трактовке движения, выработались технические каноны. Лишь в ходе пристального рассмотрения, предполагающего включение в исследовательское поле музыкальных новаций, в полной мере раскрывается специфика хореографического перформанса.

В современном американском искусствоведении термином «нью-йоркская школа» обозначаются две (а именно: композиторов и художников) на первый взгляд совершенно разные творческие группы, работавшие с начала 1940-х и до начала 1970-х на Манхэттене. В исторически более раннее объединение художников вошли поколения творческой интеллигенции, вовлеченные в поиски новых принципов представления искусства<sup>1</sup>.

Вслед за манхэттенскими живописцами критики и исследователи стали называть «нью-йоркской школой» круг музыкантов-эксперименталистов, в том числе: Дж. Кейджа, М. Фелдмана, Э. Брауна, К. Вулфа, Д. Тюдора, создавших огромное количество новых техник и подтолкнувших, тем самым, развитие многих направлений современной музыки<sup>2</sup>.

Применение термина «нью-йоркская школа» для творческих групп, принадлежащих к разным видам искусства, не является простым совпадением, а, скорее, свидетельствует о тесных личных и творческих контактах композиторов и художников. Всех их объединяли идеи Дж. Кейджа, связанные с радикальным отказом от европейской традиции репрезентации искусства, с культивированием всевозможных идеологических, технических и технологических инноваций, с экспериментальной направленностью творчества. Плодотворное сотрудничество нью-йоркских композиторов, художников и хореографов способство-

<sup>1</sup> По отношению к нью-йоркской школе живописи сложно говорить о какой-либо единой системе эстетических взглядов; скорее, она объединила ряд независимых в стилевом отношении художников: абстрактных экспрессионистов В. Де Кунинга, Дж. Поллока, Б. Ньюмана, М. Ротко, ассоциированных с концептуализмом, поп-артом, нео-дадаизмом Дж. Джонсом, Р. Раушенбергом, К. Олденбургом (см. об этом, напр.: [1]).

<sup>2</sup> Для нескольких поколений музыкантов оказалась важна кейджевская идея создания статичных композиций на основе простейших повторов, либо длящихся созвучий, а также его эксперименты с электроникой.

вало развитию хореографического перформанса как специфической формы представления<sup>3</sup>.

В подобном ключе можно говорить и о существовании нью-йоркской хореографической школы, представителями которой стали М. Каннингем, И. Райнер, Т. Браун, С. Пакстон и другие авторы — участники проектов знаменитого Джадсон театра. Для настоящего исследования важен и тот факт, что благодаря деятельности художников, композиторов и присоединившихся к ним позднее хореографов, Нью-Йорк, ранее находившийся на периферии художественной жизни, вышел на мировую арену и «стал крупнейшим международным центром послевоенного искусства» (цит. по: [1, с. 17]). Новая хореография, зародившаяся в Нью-Йорке, получившая широкое распространение с конца 1970-х и в 1980-е годы в Германии, Франции, Бельгии, Великобритании, уже к концу 1990-х существенно расширила территорию своего влияния и распространилась в США, России, странах Западной и Восточной Европы.

«Новый словарь Гроува» сообщает об огромном влиянии Дж. Кейджа на мировую музыку [6, с. 334]. Р. Тарускин в своем исследовании о музыке конца XX столетия перечисляет десятки имен известных художников, композиторов и других деятелей культуры, для которых Кейдж стал «гуру» в мире искусства [7]. К сказанному добавим и то, что становление новых принципов в творчестве М. Каннингема, Т. Браун, И. Райнер, С. Пакстона и других хореографов также происходило под непосредственным влиянием Дж. Кейджа, в пользу чего говорят и их воспоминания, и художественные манифесты, и конкретные творческие методы и приемы.

Остановимся вкратце на исторических условиях формирования новых принципов. В хореографическом искусстве 1950–60-х годов сложилась мощная школа с центром в Нью-Йорке, оказавшая сопротивление европейской традиции и способствовавшая развитию хореографии постмодерна. Новое движение в сценическом танце, получившее название «танец постмодерн» сформировалось в контексте авангарда, опиравшегося на концепцию нео-дадаизма. Важную роль в нью-йоркской художественной среде играли идеи М. Дюшана (известно, что художник с 1942 года обосновался в Нью-Йорке) и его установка на анти-искусство.

<sup>3</sup> Перформанс понимается нами как театрализованная форма представления, пришедшая на смену традиционному спектаклю и ставшая его альтернативой в искусстве постмодерна. В современном искусствознании эта позиция активно прорабатывается в работах Э. Фишер-Лихте [2], Р. Голдберг [3]. Е. В. Кисеевой [4; 5].

Дж. Кейдж и М. Каннингем стали зачинателями музыкального и хореографического перформанса, создав своего рода «аналоги» дюшановских *ready-mades*. Временные искусства взяли на вооружение их типичные эстетические свойства: музыкальные и хореографические работы демонстрировались как арт-объекты с нулевым означающим и обретали изначально отсутствующие в них коннотативные смыслы лишь благодаря особым социокультурным условиям их преподнесения. Актуализации латентных, никогда прямо не называемых, коннотаций способствовала характерная для художественной культуры 1960–70-х ситуация, связанная с пониманием искусства как социального института, когда артефакты, при условии их принятия профессиональным сообществом в качестве объектов искусства, встраивались в художественную систему и даже обретали статус произведения. В данной ситуации смысловую нагрузку сочинений определял именно культурный контекст.

С нашей точки зрения, в хореографии М. Каннингема в полной мере воплотилась идея реди-мейда. В работах отсутствовали выразительность и мастерство. Подобно дюшановским реди-мейдам, они намеренно размещались в пространстве академического искусства и, тем самым, противопоставлялись традиции его репрезентации. Более того, перформансы представляли собой провокационный жест, направленный на субъективизм классического танца (балета), и по отношению к нему выступали как анти-искусство, однако обретали поэтический смысл благодаря ироничному, отчасти абсурдистскому отрицанию традиции. Благодаря потребности человеческого сознания означивать вещи и под воздействием иронии, направленной на общественный «здравый смысл» «пустая» форма в них наполнялась; хореографические работы получали виртуальный статус произведения.

С точки зрения проблематики, обозначенной в названии данной статьи, важным является то, что идея проецирования принципов реди-мейдов на временные искусства изначально воплотилась в эстетических теориях Дж. Кейджа. Знаменитая «найденная музыка» и музыкальное «Ничто», нашедшие применение в многочисленных музыкальных и вербальных работах композитора (включая «4'33», «Концерт для фортепиано и оркестра», «Лекцию о Ничто»), буквально манифестировали отрицание понимания музыкального искусства как коммуникации, языка, либо повествования и демонстрировали возможность воплощения «пустой» формы; в музыкальной концепции Кейджа — временной рамки. (подробнее об этом см.: [8]).

Далее в совместных работах Дж. Кейджа и М. Каннингема были

либо впервые опробованы, либо закреплены художественные принципы и методы (включая создание «пустой формы», индетерминизм и случайные действия), которые способствовали пониманию танца и музыки в качестве свободных неконтролируемых и независимо развивающихся процессов.

Например, в 1951 году, во время открытия композитором метода случайных действий, М. Каннингем, находясь под влиянием художественно-эстетических идей Дж. Кейджа, разработал хореографическую алеаторику. Их совместная работа — «Шестьдесят танцев для солиста и трио» (*«Sixteen Dances for Soloist and Company of Three»*, 1951) — стала первым образцом применения метода случайных действий для организации композиционного целого. В основе хореографической композиции лежали разработанные хореографом для каждого танцовщика последовательности движений, напоминающие повседневные действия, либо репетиционные упражнения, которые танцовщики самостоятельно развивали в процессе исполнения. Музыкальная «пьеса» для фортепиано и оркестра включала последовательности звуковые, часть которых менялась для каждой новой пары танцев. В следующем сочинении «Вариации» (*«Variation»*, 1951) М. Каннингеми М. Фелдман воплотили разработанный Дж. Кейджем принцип диалога танца и музыки. Их рассогласованное соединение было организовано с помощью единой временной структуры.

Принцип «пустой» формы, воплощенной посредством временной рамки, характерен и для поздних работ композитора и хореографа. Ярким примером являются кейджевские «Пьесы числа» (*«Number Pieces»*, 1987–1992), часть из которых предназначалась для хореографических постановок. С точки зрения музыкальных новаций, сочинения интересны техникой временных пределов. Основу композиции в них составляют краткие, предписанные автором, фрагменты (часто — один звук с динамическими градациями). Предполагается, что дальнейшее звуковое развитие отдается на откуп исполнителю. По аналогии с музыкальной партитурой, хореография включает в себя набор разрозненных движений, либо жестов, соединяя которые случайным образом, танцоры экспериментировали с ощущениями во времени и пространстве. Организующим приемом и в музыке и в хореографии являются предписанные «временные рамки», обозначающие время начала и окончания разделов.

Ярким примером воплощения новой концепции танца, основывающегося на авангардных идеях, а также специфического принципа построения композиции, опирающегося на время продолжительности,

является постановка «Прогулки во времени» («*Walk around Time*», 1968) М. Каннингема. Перформанс состоит из двух частей и антракта, во время которого исполнители продолжают действовать на сцене. Акустическое сопровождение — композиция Д. Бермана «...приблизительно час...» («...*for nearly an hour*...») указывает на время исполнения и основывается на чередовании долгих медленных медитативных и кратких подвижных музыкальных разделов. В свою очередь, хореографическая партитура (рассчитанная на большой состав из девяти танцоров) опирается на похожие принципы. Перформанс начинался в тишине, танцоры на короткое время приходили в движения, чтобы затем быстро остановиться. На протяжении танца медленные соло сменялись быстрыми точными движениями и краткими остановками. Хореографические последовательности были принципиально просты, не экспрессивны и представляли собой фрагменты из повседневных тренировочных упражнений. Работа интересна и тем, что содержит прямые отсылки к сочинениям М. Дюшана. Сценография включала большие полупрозрачные надувные фигуры, на которых были изображены знаменитые работы художника: «Большое стекло» и «Невеста, раздетая холостяками».

Практика репрезентации «готовых» объектов с нулевым означением в качестве претендентов на статус произведения станет основополагающей и для следующего поколения хореографов — Т. Браун, И. Райнер, С. Пакстона, Л. Чейлдс. Будучи представителями знаменитой творческой группы Джадсон театра и в некотором смысле, продолжателями эстетики Кейджа–Каннингема, они экспериментировали с хореографическими последовательностями, основанными на элементарных многократно повторенных движениях, словно вырванных из повседневности. В своих работах хореографы стремились к преодолению субъективизма посредством беспристрастного исполнения абстрактных композиций, скомбинированных, в том числе, с помощью выбрасывания жребия.

С точки зрения воплощения названных выше идей, показательны перформансы Т. Браун «Накопления» («*Accumulations*», 1971–1973) и «Водный мотор» («*Watermotor*», 1978). Они состоят из блоков элементарных повторяющихся движений кистей рук, пальцев и предплечий, воспроизводимых механически. И отдельно взятое движение, и их последовательности означали только самих себя. Представляя свои работы зрителям, хореограф подчеркивала эстетическое безразличие, называя перформансы «структурированной импровизацией» и выводя на первый план четкую структуру сочинения [9, с. 45]. Вместе с тем,

в процессе исполнения Т. Браун вводила в художественную ткань сочинения рассказы личных историй-воспоминаний, напрямую не связанных с танцем, но накладывающих отпечаток на его восприятие.

Необходимость включения вербальных текстов определялась тем, что для понимания таких постановок, в связи с отсутствием условности, требовались комментарии и текстуальная поддержка. Перформансы создавали разрыв означающих в контексте культуры. Своего рода необходимым контекстом являлись манифесты, тексты, объяснения самих хореографов. Смысловой контекст также составляли сложившиеся институты и профессиональные сообщества, оценивающие постановки, а также сложившаяся в американской культуре система вкусовых оценок.

Однако к концу 1970-х и в 1980–90-е годы хореографы ощутили ограниченность возможности экспериментирования с повторяющимися простыми действиями. И лишь возможность зрительского участия в процессе ментального формирования смыслов, а также конструирование на сцене особых художественных пространственно-временных координат, в которые автор погружал зрителя с целью натолкнуть его на осмысление тех или иных (часто острых социальных) проблем, способствовали тому, что новая хореография обрела эстетическую ценность.

Хореографы актуализировали проблему телесности, побуждая и зрителей, и перформеров, задействованных в исполнении сочинения, исследовать человеческое тело. Его концептуализация позволяла зрителю означить перформанс и осмыслить его с точки зрения персонального опыта. Хореографы погружали зрителя в художественную среду, где создавалась аллюзия изображения «чужого» как «своего». Это позволяло, с одной стороны, стереть границы между зрительским и авторским «Я», с другой, — освободиться от власти знаков. Необходимую коннотацию при этом составляли идеи социальных движений, вскрывающих злободневные общественные проблемы.

Например, европейские хореографы А. Т. Кеерсмакер, П. Бауш, С. Вальц стали вводить в свои работы ассоциации с идеологией феминистского движения, а также с проблемами поиска женской самоидентификации, скрытой за социальной маской. В сочинениях «Розы танцуют Роз» («*Rosas danst Rosas*», 1983) А. Т. Кеерсмакер и «Кафе Мюллер» («*Café-Müller*», 1978) П. Бауш, ставших эталонными для постмодернистской хореографии, эмоциональное напряжение создается с помощью противоречащих друг другу приемов.

Так, в серии перформансов А. Т. Кеерсмакер, название которых буквально означает: «Розы танцуют самих себя» и отсылает к субъективному опыту, танцовщицы выполняют серии строго организованных

репетитивных движений, противоречащих выражению какой-либо экспрессии. Многократное повторение движений под аккомпанемент синкопированных ударов барабана выводит на первый план внутренние процессы — минимальные изменения скорости, динамики, акцентуации — и обнажает структуры. Ассоциации с названными социальными проблемами и намек на выражение субъективности создают отдельные движения: танцовщицы проводят рукой по волосам, а затем закидывают голову вверх, чтобы убрать их с лица; импульсивно поднимаются и опускаются; с силой раскачивают обе руки с плотно сжатыми пальцами. Движения эти с реалистической точностью отсылают к резким подростковым жестам и вызывают ассоциации с определенным психологическим состоянием. Но, кажущиеся личными, жесты, скорее, являются поверхностной игрой, нежели выражением внутреннего мира. Минималистская монотонность повторения обыденных жестов ассоциирует их с жестами навязчивыми, выполняемыми по предписанному заранее сценарию поведения. В результате, движения оказываются направленными на разрушение рождающихся смысловых ассоциаций и составляют «пустую» форму, своего рода бесцельность цели; «пустую» форму, организованную в пределах определенного времени.

В отношении перформансов А. Т. Кеерсмакер в полной мере применимы рассуждения Р. Краус о минималистских работах С. Ле Витта. Приведем выдержки: «...предмет этой „мысли“ целиком и полностью заключается в совершенствовании самого процесса... Именно ироническое присутствие ложной „проблемы“ придает этому всплеску мастерства его особую эмоциональную окраску...» и далее: «Проникнуть внутрь системы такого искусства... — значит именно вступить в мир, лишенный центра, в мир подмен и перестановок, которые нигде не освещены откровениями трансцендентального субъекта» [10, с. 257–258].

«Кафе Мюллер» («*Café Müller*», 1978), «Зона контактов» («*Kontaktthof*», 1978) и другие сочинения П. Бауш выполнены в похожем ключе, несмотря на кажущийся психологизм и выразительность. Композиция здесь основывается на повседневных повторяющихся движениях, которые образуют своего рода хореографические паттерны. Их хореограф предлагает в качестве материала для импровизации. В первом сочинении, импровизируя с закрытыми глазами (!), танцовщики исследуют свои физические возможности и особенности взаимодействия друг с другом при столкновении, соприкосновении. Мнимый психологизм здесь создает музыка Г. Перселла, но она расходится с пластическим действием, образуя, как и в перформансах Кейджа–Каннингема, параллельный ряд.

Иными словами, Дж. Кейдж, воплотивший в совершенности авангардные подходы, и, в частности, — дюшановскую *«идею объекта»*, создал *«идею концертного ритуала»*, которая далее была взята на вооружение хореографами и переосмыслена в *«идею сценического ритуала»*.

В период становления хореографического перформанса значимую роль сыграли разработанные Дж. Кейджем и композиторами нью-йоркской школы методы работы с исходным материалом и композиционные приемы. Некоторые из них были изначально найдены в музыкальном искусстве и затем экстраполированы на хореографию. Д. Тюдор, Г. Мамма, Э. Браун, К. Вульф были постоянными соавторами хореографических перформансов, ставших своего рода творческой лабораторией для воплощения новых идей.

Так, ко времени формирования танца постмодерн в экспериментализме выработалась оригинальная концепция звука. Специфическое понимание и ощущение звука были связаны с поисками интернационального языка (Г. Коуэлл) и «всезвучовой музыки» (Дж. Кейдж). Композиторы нью-йоркской школы вводили в музыкальные партитуры экзотические инструменты, искали новые тембровые соединения и техники звукоизвлечения на академических инструментах, соединяли акустические звуки и шумы, экспериментировали с электронными звучаниями.

В музыке для танца разрабатывались идеи звукоизобретения и проектирования звуковых пространств, поиска новых тембровых красок и генерации звука от незвуковых источников. Особый интерес для композиторов представлял микромир отдельно взятого звука, его сочинения в процессе живого перформанса, управление внутризвучовыми процессами и тембровыми пластами. В свою очередь, хореографы экспериментировали с отдельно взятым движением и возможностями пространственно-временного экспериментирования с ним в процессе перформанса. Авторы постановок интересовали как проблемы самоценности отдельно взятого жеста, так и поиск их (жестов) неординарных сочетаний.

Проведем некоторые параллели между приемами звукообразования в композиторских работах и способами создания новой пластики в хореографических перформансах. Важнейшим принципом работы со звуком, связанным с поиском нового качества звучания в музыкальных партитурах, созданных для хореографических постановок, стало экспериментирование с неакустическими источниками. Еще с конца 1960-х годов Дж. Кейдж, Д. Тюдор и Г. Мамма вводили в звуковую среду танцевальных перформансов измененные электронным способом

звуки. Одной из композиторских находок стал новый тембр, найденный благодаря электронному усилению очень тихих, спектрально обедненных звуков, при обработке которых сохранялось минимальное количество обертонов. Чтобы услышать в сценическом воплощении этот новый, обладающий «сюрреалистической» (выражение Г. Маммы) окраской тембр, композиторы использовали электронное звукоусиление. В свою очередь, хореографы использовали всевозможные искусственно скомбинированные, порой противоречащие природе хореографии, движения; либо частично измененные, либо целиком созданные компьютерными программами последовательности хореографических действий. Многие постановки М. Каннинггема и Б. Т. Джонса, в том числе: «Береговые птицы» («*Beach Birds*», 1991), «Вербейник» («*Loosestrife*», 1991), «Ввод» («*Enter*», 1992), «CRWDSPCR» (1993), «Океан» («*Ocean*», 1994), «Поиск призраков» («*Ghostcatching*», 1999) были выполнены с помощью программного обеспечения «*LifeForm*», «*Biped*», и, позднее, «*3D StudioMax*». Названные работы, созданные совместно с видеохудожниками, исследовали бесконечные возможности тела перформера и являлись своего рода художественными манифестами хореографической концепции, основанной на индетерминизме и принципе случайности.

Не меньший интерес представляет излюбленный Д. Тюдором, Г. Маммой и М. Каннингемом метод наложений предварительно записанного материала. Если в музыкальных партитурах исходными компонентами являлись записи из различных акустических и неакустических источников, то танцевальные действия создавались с помощью предварительно записанных на видео и затем соединенных путем наложения фрагментов. На них также могли накладываться движения танцоров, совершаемые в реальном времени на сцене. В совместных работах М. Каннинггема и видеохудожника Н. Дж. Пайка, режиссера Ч. Атласа «Мерс» («*Merceby Merceby Paik*», 1978), «Место действия» («*Locale*», 1979) сценические образы претерпевали фантазмагорические трансформации, выполненные с помощью наложений видео.

В музыкальном экспериментализме 1960-х особую область составляли эффекты создания и последующего контролирования звука посредством производимых действий. В частности, А. Лусье стал одним из первых авторов, создавших на сцене особую звуковую событийность, напрямую связанную с производимыми перформером действиями. Его известная работа-эксперимент «Музыка для перформера соло» («*Music for Solo Performer*», 1965) опиралась на эстетические идеалы Дж. Кейджа и представляла собой подготовленный автором про-

цесс, развитие которого происходило по независимым от создателя имманентным законам. Суть перформанса состояла в том, что с помощью электродов, установленных на голове исполнителя, снималась электроэнцефалограмма мозга. Далее усиленный сигнал колебал диффузоры установленных на сцене динамиков, благодаря чему последние заставляли звучать различные ударные инструменты.

Найденный принцип интерактивного взаимодействия движения со звуком будет взят на вооружение хореографами 1990-х и 2000-х. Например, генерация процесса звукообразования от движения, либо возможность управления в режиме реального времени звуком, движением, изображением является неотъемлемой частью хореографических постановок компаний «Палиндром» («*Palindrom*», Нюрнберг), «Оптик» («*Optic*», Лондон). «Тройка Ранч» («*TroikaRanch*», Нью-Йорк). Основой перформансов «Прикосновения», «Интерактивные примеры», «Принцип неопределённости» и многих других работ стали специфические переходы движения в звуковые последовательности, либо в видео изображения. Скорость и интенсивность движений, производимых танцорами, влияли на процесс звукообразования, а также на управление звучанием: медленные движения генерировали звуки низкие и плавные, ускорение движений активировало реверберирующие и ритмичные созвучия.

В хореографии воплотился и характерный для кейджевских композиций принцип индетерминизма, ярко проявившийся в алеаторических формах и связанный с поиском подходящих для соединения музыки и хореографии структурных решений. Так как в своих постановках М. Каннингем использовал процедуры выкидывания жребия, танец мог выстраиваться согласно чертежам и таблицам для отбора движений.

Известно, что в творчестве композиторов нью-йоркской школы сформировались и получили дальнейшее развитие открытые мобильные формы, где общая неизменная конструкция складывалась из нескольких изменяемых элементов. Для нашего исследования особую важность представляет тот факт, что идеи воплощения мобильности в искусствах временных были впервые опробованы Э. Брауном в музыкальных партитурах, предназначенных для хореографических постановок К. Браун. Так, композиционное целое в «Музыке к „Трио для пяти исполнителей“» («*Musicfor 'Trio for Five Dancers'*», 1953) и «1953» содержит ряд разрозненных элементов и складывается, в том числе, из разделов, опирающихся на спонтанные исполнительские действия, из-за которых сочинение каждый раз обретало буквально новую форму.

Обе музыкальные партитуры ограничены лишь временем длительности партитуры хореографической.

В первом сочинении метод случайных действий лежит в основе построения и музыкального, и хореографического рядов. Музыкальным символам, которые определены звуковысотной, но не фиксированы по времени звучания, соответствуют определенные группы танцевальных движений: продолжительному по длительности символу соответствуют четные группы, краткому — нечетные. Во втором произведении особый интерес представляет интуитивное ощущение времени. В музыкальной партитуре нотная строка ограничивается 15 сек, в течение которых звуки свободно появляются и исчезают. Неметрическая танцевальная композиция складывается из последовательности движений, при исполнении которых танцоры опирались на внутреннее ощущение временных процессов и скорости, а также на тонкости взаимодействия внутри ансамбля. Следует отметить, что принцип индетерминизма и всевозможные разновидности алеаторных форм в дальнейшем найдут воплощение в работах М. Каннингема, Т. Браун, И. Райнер.

Таким образом, формирование и развитие хореографического перформанса в американском музыкальном театре происходило на основе художественных и эстетических идей авангардного искусства. Представители нового направления — танца постмодерн — выдающиеся хореографы М. Каннингем, Т. Браун, И. Райнер, К. Браун в сотворчестве с композиторами нью-йоркской школы — Дж. Кейджем, Д. Тюдором, М. Фелдманом, Э. Брауном — осуществили «революцию» в консервативной сфере академического танца, открыв новые перспективы для его развития. В последующие десятилетия, несмотря на смену стиливых ориентиров, расширение географических границ, авангардные установки остались неизменными. В танце, помещенном в социокультурную ситуацию зарождающегося постмодернизма, утвердились не характерные для искусства хореографии свойства — смысловая неопределенность и нулевое означающее, создавшие благоприятные условия для коннотаций и, тем самым, способствовавшие формированию поля для интерпретаций вокруг «пустой формы». При отсутствии экспрессии и субъективности на первый план вышли идеи самоценности микроэлементов — звука и жеста, а также уникального формотворчества.

В становлении эстетики и художественных принципов хореографического перформанса важнейшую роль сыграли творческие идеи композиторов нью-йоркской школы. В последующие десятилетия, ког-

да на смену авангарду и экспериментализму приходит музыкальный и хореографический минимализм, тесная взаимосвязь между композиторскими и хореографическими идеями сохраняется. Кроме того, основные константы минимализма — особое понимание времени как континуального процесса, специфическое моделирование сценического и звукового посредством оstinatных образований, акцентирование структур, вслушивание и вживание в мир отдельного звука и движения — коренились в кейджевском окружении, в творчестве эксперименталистов нью-йоркской школы.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. *Nicholls D.* Getting Rid of the Glu. The Music of New York school // The New York schools of music and visual arts: John Cage, Morton Feldman, Edgard Varese, Willem de Kooning, Jasper Johns, Robert Rauschenberg / ed. by Steven Johnson. NY: Routledge, 2012. P. 17–57.
2. *Фишер-Лихте Э.* Эстетика перформативности / пер. с нем. Н. Кандинской; под общ. ред. Д. В. Трубочкина. М: Play&Play: Канон-плюс. 2015. 375 с.
3. *Голдберг Р.* Искусство перформанса: от футуризма до наших дней / пер. с англ. А. Асланян. М.: Ад Маргинем Пресс, 2014. 320 с.
4. *Кисеева Е. В.* Перформанс как форма представления музыкально-хореографического искусства второй половины XX века // Проблемы музыкальной науки. 2016. № 3. С. 50–55.
5. *Кисеева Е. В.* Музыкально-хореографический перформанс как актуальная форма музыкального театра // Южно-Российский музыкальный альманах. 2017. № 4. С. 90–95.
6. *Hamm Ch.* Cage, John (Milton, Jr.) // New Grove Dictionary of American Music, Vol. I. London: Macmillan. 1986. 619 p.
7. *Taruskin R.* Cage and the «New York School». Chapter 2. Indeterminacy // Oxford history of western music. Vol. 5. Late Twentieth Century. Oxford; New York: Oxford University Press. 2005. 610 p.
8. *Цареградская Т. В.* Пространство жеста в творчестве Дж. Кейджа [Электронный ресурс] // Музыкальная наука в едином культурном пространстве: III Международная интернет-конференция. URL: <http://gnesinstudy.ru/wp-content/uploads/2014/10/Tcaregradskaya-2014.pdf> (дата обращения: 01.09.2018).

9. *Brown T.* An Interview, in Anne Iivet edited Contemporary Dance. NewYork: Abbeville. 1978. 307 p.
10. *Краусс Р.* Подлинность авангарда и другие модернистские мифы / науч. ред. В. Мизиано. М.: Художественный журнал. 2003. 318 с.

#### REFERENCES

1. *Nicholls D.* Getting Rid of the Glu. The Music of New York school // The New York schools of music and visual arts: John Cage, Morton Feldman, Edgard Varese, Willem de Kooning, Jasper Johns, Robert Rauschenberg / ed. by Steven Johnson. NY: Routledge, 2012. P. 17–57.
2. *Fisher-Lihte E.* Estetika performativnosti / per. s nem. N. Kandinskoy; pod obshch. red. D. V. Trubochkina. M: Play&Play: Kanonplyus. 2015. 375 s.
3. *Goldberg R.* Iskustvo performansa: ot futurizma do nashih dnei / per. s angl. A. Aslanyan. M.: Ad Marginem Press, 2014. 320 s.
4. *Kiseeva E. V.* Performans kak forma predstavleniya muzykal'no-horeograficheskogo iskustva vtoroi poloviny XX veka // Problemy muzykal'noi nauki. 2016. № 3. S. 50–55.
5. *Kiseeva E. V.* Muzykal'no-horeograficheskii performans kak aktual'naya forma muzykal'nogo teatra // YUzhno-Rossiiskii muzykal'nyi al'manah. 2017. № 4. S. 90–95.
6. *Hamm Ch.* Cage, John (Milton, Jr.) // New Grove Dictionary of American Music, Vol. I. London: Macmillan. 1986. 619 p.
7. *Taruskin R.* Cage and the «New York School». Chapter 2. Indeterminacy // Oxford history of western music. Vol. 5. Late Twentieth Century. Oxford; New York: Oxford University Press. 2005. 610 p.
8. *Tsaregradskaya T. V.* Prostranstvo zhesta v tvorchestve Dzh. Kejdzhha [Elektronnyj resurs] // Muzykal'naya nauka v edinom kul'turnom prostranstve: III Mezhdunarodnaya internet-konferentsiya. URL: <http://gnesinstudy.ru/wp-content/uploads/2014/10/Tcaregradskaya-2014.pdf> (data obrashcheniya: 01.09.2018).
9. *Brown T.* An Interview, in Anne Iivet edited Contemporary Dance. NewYork: Abbeville. 1978. 307 p.
10. *Krauss R.* Podlinnost' avangarda i drugie modernistskie mify / nauch. red. V. Miziano. M.: Hudozhestvennyj zhurnal. 2003. 318 s.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Е. В. Кисеева — д-р. искусствоведения; e.v.kiseeva@mail.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Elena V. Kiseyeva — Dr. Sci. (Arts); e.v.kiseeva@mail.ru