

УДК 78.01

ХОРЕОГРАФ — КОМПОЗИТОР: ПРОБЛЕМЫ ТВОРЧЕСКОГО ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ В БАЛЕТЕ И ТАНЦЕ ПОСТМОДЕРН

С. В. Лаврова¹

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

В статье поднимается проблема создания балета в соавторстве балетмейстера и композитора. Противопоставляются различные профессиональные точки зрения на творческий процесс создания балета, анализируются представления различных хореографов о взаимодействии с композиторами на примерах творческих тандемов Стравинского – Нижинского, Стравинского – Баланчина, Грэм – Копленда, Бернштейна – Роббинса и Кейджа – Каннингема. Выявляются и описываются две диаметрально противоположные целевые установки музыкального творчества с позиции композитора: на создание музыки для балета, с одной стороны, и музыки, которая гипотетически может стать основой хореографического произведения, с другой.

Ключевые слова: композитор и хореограф, балет, танец постмодерн, Стравинский, Баланчин, Грэм, Копленд, Бернштейн, Роббинс, Кейдж, Каннингем

CHOREOGRAPHER AND COMPOSER: PROBLEMS OF CREATIVE INTERACTION IN POSTMODERN BALLET AND DANCE

Svetlana V. Lavrova¹

¹ Vaganova Ballet Academy, 2 Zodchego Rossi Str., St. Petersburg 191023, Russian Federation.

The article raises the problem of creating a ballet in collaboration with the choreographer and composer. Different points of view are contrasted on the creative process of creating ballet. The article analyzes the representations of various choreographers about interaction with composers; creative tandems are given as examples: Stravinsky – Nizhinsky, Stravinsky – Balanchine, Graham – Copland, Bernstein – Robbins and Cage – Cunningham. Two diametrically opposed targets for musical creativity from the perspective of a composer are the creation of music for ballet and music, which hypothetically could become the basis of a choreographic work.

Keywords: composer and choreographer, ballet, postmodern dance, Stravinsky, Balanchine, Graham, Copland, Bernstein, Robbins, Cage, Cunningham

ВВЕДЕНИЕ

Творческий союз композитора и хореографа — объемная исследовательская тема, которую в рамках данной статьи мы попытаемся рассмотреть лишь в первом приближении: пунктирно наметить основные типы творческого тандема «композитор-хореограф», характеризующие представления каждого из партнеров о роли музыки в создании балета.

С композиторской точки зрения, создание музыки, которая, возможно, станет основой хореографического произведения, и создание музыки непосредственно для хореографии — это две диаметрально противоположные целевые установки музыкального творчества, оказывающие влияние на его характер. В первом случае композитор пытается реализовать себя в границах «своего» музыкального жанра, действуя, при этом, независимо и свободно. Ориентируясь в создании музыки на конкретную хореографическую постановку, он отчасти утрачивает и право на свободу самовыражения, и свободу воли, так как берет на себя обязательства привести конечный результат своей деятельности в соответствие с замыслом хореографа и законами тяготеющего к музыке, но все же иного вида искусств — искусства танца.

Ситуация создания произведения искусства в соавторстве является проблемной и для хореографа. О чем, в частности, свидетельствует следующее высказывание одной из основоположниц танца модерн — американского хореографа Дорис Хамфри: «выбор музыки, в теории, довольно прост, однако на практике существует множество возможных осложнений, которые следует учитывать» [1, р. 68]. Эти «осложнения» — следствие разногласий по поводу ведущей роли одного из двух основных компонентов спектакля: музыки или движения (танца). Определяя и сравнивая общие лексические элементы музыки и танца, композиторы и хореографы могут лучше понять композиционный процесс друг друга и прийти к решению проблемы в рамках совместного творческого процесса. Несмотря на то, что и в музыке и в танце есть общие установки — такие как ритм, структура и функция частей или паттернов — композитор и хореограф нередко подходят к этим факторам с различных позиций.

История и психология сотворчества как добровольного и сознательного ограничения личной творческой свободы во имя совместной деятельности, одновременного и параллельного претворения в жизнь различных художественных замыслов заслуживает внимания и пояснения.

Цели настоящего исследования: с помощью примеров проследить направления развития взаимозависимых и необходимых профессиональных отношений в творческой паре «композитор — хореограф»; охарактеризовать условия (принципы) возможного и успешного совместного творчества в союзе композитора и хореографа.

История искусства знает немало примеров творческого взаимодействия композитора и хореографа, часть из которых была не очень успешной, часть — привела к созданию подлинных шедевров. За рамками конечного результата, остается долгий поиск взаимопонимания и точек взаимодействия, способствующих обоюдному раскрытию грани таланта в решении общих художественных задач.

Известно, что официальное название должности композитора при Императорских театрах в России в XIX веке звучало как «сочинитель балетной музыки». В своих воспоминаниях о Петипа Ширяев пишет, что музыка Чайковского создавала для него немалые затруднения, так как привычка работать со штатными балетными композиторами — дедом Ширяева Пуни и Минкусом позволяла Петипа вынуждать последних до бесконечности менять музыку тех или иных номеров. Так, Пуни мог провести ночь в нотной конторе за пересочинением и переработкой целых действий балета. И, несмотря на то, что и Чайковский и Глазунов охотно шли на встречу Петипа, «балетмейстер, конечно, стеснялся требовать с них, как с Пуни и Минкуса, которые по его желанию перерабатывали свои композиции прямо тут же на репетиции. Поэтому Петипа было довольно трудно работать над «Спящей красавицей». Если же музыка ему не нравилась, по словам Ширяева, он заявлял: Пусть Иван или Ширай ставит...», переиначивая таким образом, фамилии балетмейстеров Льва Иванова и Ширяева. [2, с.217]

Приемы музыкального развития усложнили музыкальную драматургию благодаря приходу в балет композиторов-симфонистов, благодаря чему, уже в начале XX века, в театральном искусстве наметилась, а вскоре отчетливо проявилась тенденция одновременного усложнения музыки и танца. Она добавила недопонимания в отношения хореографов и композиторов и еще более провоцировала кон-

фликт между ними. Сказанное достаточно убедительно иллюстрируют фрагменты воспоминаний Игоря Стравинского, относящиеся к истории создания балета «Весна священная» (1913) в соавторстве с Вацлавом Нижинским.

В. НИЖИНСКИЙ — И. Ф. СТРАВИНСКИЙ

Свои впечатления от совместной работы с В. Нижинским И. Стравинский поведал своему биографу — американскому дирижеру и музыкальному критику Роберту Крафту. Из «Диалогов с Крафтом» следует, что композитор невысоко оценивал музыкальные способности Нижинского, так как не обнаруживал у постановщика врожденного «настоящего чувства ритма». «Можете себе вообразить, — восклицал Стравинский, — ритмический хаос, который являла собой „Весна священная“ в особенности в последнем танцевальном номере, когда бедная мадемуазель Пилец — Избранница, приносимая в жертву, — не могла понять даже смены тактов» [3, с. 126].

Судя по эмоциональности высказываний, Стравинского раздражало независимое поведение Нижинского, руководствовавшегося собственными представлениями о том, что и как должно происходить на сцене под музыку: «Нижинский не сделал ни малейшей попытки проникнуть в мои собственные постановочные замыслы в „Весне священной“. Например, в Пляске щеголих мне представлялся ряд почти неподвижных танцовщиц. Нижинский сделал из этого куса большой номер с прыжками... <...> ...все дело в том, что он не знал музыки, и поэтому держался примитивного представления о ее взаимосвязи с танцем» [3, с. 126–127].

Конфликт соавторов имел глубинный характер, хотя обвинения в примитивности взглядов, при незнании их истинных причин, совершенно ошибочно могут быть истолкованы как признак личной неприязни или ссоры. Стравинский полагал, что хореография «...должна обладать своей собственной формой, не зависящей от музыкальной, хотя и соразмеряемой с ее строением. Хореографические конструкции должны базироваться на любых соответствиях, какие только может изобрести балетмейстер, но не просто удваивать рисунок и ритм музыки» [4, с. 126–127]. Устаревшая, по мнению Стравинского, концепция Нижинского строилась на диаметрально противоположном мнении о том, что танец должен выявлять музыкальную метрику и ритмический рисунок посредством постоянного согласования. Нежелательным результатом использования устаревшей, с точки зрения

Стравинского, творческой установки балетмейстера в совместной постановке могла стать примитивная имитация («ритмическое дублирование») музыки в танце.

ДЖ. БАЛАНЧИН — И. Ф. СТРАВИНСКИЙ

Творческий союз Игоря Стравинского с Джорджем Баланчиным был пропитан большим взаимопониманием, поскольку хореограф получил основы композиторского образования. Кроме того, их представления о музыке и танце не имели под собой тех глубинных идейных разногласий, которые обнаружились в работе Стравинского с Нижинским. В своем исследовании, посвященном проблеме музыкально-хореографического синтеза в творческом союзе Баланчина и Стравинского, С. В. Наборщикова утверждает, что в раскрытии этой темы невозможно не учитывать высказывания композитора и хореографа друг о друге. Известно, что Стравинский всячески подчеркивал музыкальность в работе Баланчина, а Баланчин — хореографическую природу музыки Стравинского, тесно связанную с движением и танцем [5, с. 24].

Уважая автономию музыки, Баланчин представлял хореографию будущего совместного спектакля, как продолжение идей Стравинского. Представляя хореографическую интерпретацию музыки композитора, он, по его собственным словам, старался не скрывать ее за сложными хореографическими решениями, то есть не мешать музыке [4, р. 1]. Таким образом, Стравинский и Баланчин заранее оговорили и установили допустимые стилистические и практические границы свободы творчества каждого, а их работа стала результатом претворения в жизнь согласованной художественной концепции взаимодействия музыки и хореографии. С этим связана и наивысшая субъективная оценка, выставленная Стравинским Баланчину за совместный труд: «Я не знаю, как можно быть балетмейстером, не будучи в первую очередь музыкантом, подобным Баланчину» [3, с. 126]. Это — пример благотворного творческого альянса, в котором, согласно утверждению Гарриса: «безоблачности альянса препятствовали два обстоятельства — композиторский снобизм Стравинского в отношении балетмейстерской профессии и несовпадение взглядов композитора и хореографа на использование в балете музыки, для него не предназначавшейся» (цит. по: [5, с. 38]). В этом творческом союзе, безусловно, речь идет о фигурах равномасштабных. Это равенство осложняет совместный

творческий процесс, обозначенными выше обстоятельствами. Очевидно, что проблема совместного творчества хореографа и композитора в балете обусловлена целым комплексом противоречий.

У. ФОРСАЙТ — Т. ВИЛЛЕМС

Еще один творческий тандем композитора и хореографа, который в отношении органичного взаимодействия считается равным Баланчину и Стравинскому — это совместная работа Уильяма Форсайта с композитором Томом Виллемсом. Однако необходимо подчеркнуть, что Виллемса вряд ли будет правильным сравнивать со Стравинским: это абсолютно разные композиторские фигуры. И, если балетная музыка Стравинского — это только одна из страниц его богатейшего многообразного и многожанрового наследия, то Виллемс, прежде всего, — композитор балетов Форсайта.

Виллемс и Форсайт подходят к взаимоотношению музыки и танца с позиции того, что оба компонента спектакля самодостаточны. При этом Форсайт, так же как и Баланчин, в достаточной мере музыкально образован: будучи внуком известного скрипача, он в детстве играл на скрипке и флейте, а также пел в хоре [6]. Как утверждает хореограф в одном из своих интервью, подобно Баланчину, он стремится к созданию контрапунктических структур [6]. Форсайт пытается отобразить преобразование исходной идеи из акустической области — в визуальную: «Это определяется принципами симметрии, руководствующейся идей «выравнивания» или «идентичности». Виллемс — композитор, получивший известность именно благодаря работе с Форсайтом. В отношении их сотрудничества он однажды сказал: «Я знаю, что моя музыка в хороших руках» [7]. В музыке голландского композитора сочетаются музыкальные звуки с шумовыми, например, звуком бьющегося стекла, металлическим скрежетом. Большинство его композиций для Форсайта — электронная музыка. Нужно также подчеркнуть, что в балетах Форсайта-Виллемса ни музыка, ни танец не иллюстрируют друг друга, а, скорее, выступают в синтетическом единстве. Композитор создает определенный акустический ландшафт для хореографии, а хореограф в этом звуковом пространстве выстраивает движения. Ландшафт включает в себя набор различных предварительно записанных звуков. Сама же композиция складывается как импровизационная, где звуки смешиваются в реальном времени в ответ на сигналы, поступающие от танцовщиков. В синхронизации звуковых объектов и движений именно система сигналов стала жизненно необходимой

формой передачи информации для построения общей quasi-импровизационной композиции. В одной из многочисленных совместных работ — спектакле «In the Middle Somewhat Elevated» — сценическое пространство лишено декораций, но заполнено различными урбанистическими звуками: грохочущими, скрежещущими агрессивными звучаниями постиндустриальной эпохи. Движения, существующие в единстве со звуками, демонстрируют почти механическую синхронность. Хореографа не увлекают жестко фиксированные формы, он действует на границе пространства и времени, звука и движения. Применяя специальные технологии импровизации, Форсайт особым образом относится к музыке: она помогает ему проецировать смысл на движение и функционально организовывать последнее. Смысл возникает из сцепления всех сосуществующих в спектакле элементов и случайностей, что дает свободу, как самому хореографу, так и восприятию.

М. ГРЭМ — А. КОПЛЕНД

В другом творческом тандеме хореографа Марты Грэм и композитора Аарона Копленда в процессе совместной работы над балетом «Весна в Аппалачах», описанной в исследовании Джоан Касс, возникли разногласия в понимании процесса тематического развития [6, р. 50]. Копленд взялся за создание музыки для балета за весьма незначительный гонорар в 500 долларов, испытывая большое желание работать с хореографом. Впервые Грэм использовала музыку Копленда в 1931 году для балета «Дифирамбный» (Difframbic) это была пьеса (Вариации) для фортепиано. Грэм высоко ценила дарование Копленда: вскоре после того как композитор согласился совместно работать над «Весной в Аппалачах», другой композитор, Карлос Чавес, также согласился написать пьесу, которую Грэм назвала «Темный луг». По поводу сотрудничества с обоими композиторами Грэм в написала письме к Копленду: «Кажется я самая счастливая танцовщица в мире, ведь у меня есть Вы и Чавес. До сих пор не могу в это поверить» [8, с. 187]. В процессе совместной работы содержание балета постоянно корректировалось: замысел создателей эволюционировал от первоначальной идеи воспроизвести на сцене античный сюжет с участием древнегреческой героини Медеи до вымышленной истории жизни на фронтире между нерабовладельческими и рабовладельческими штатами Америки. Копленд предложил соединить материал, присланный Грэм с «Нашим городком» Торнтон Уайлдера — одной из наиболее известных пьес драматурга, в которой автор разворачивает действие в пери-

од с 1901 по 1913 годы. Казалось бы, не происходит ничего особенного и, вместе с тем, перед простыми на первый взгляд героями встают серьезнейшие вопросы человеческого бытия. В оригинале «...персонажи представляли собой безымянные американские архетипы: Мать олицетворяла чистоту американской души доиндустриальной эпохи, Дочь — типаж решительного пионера, Гражданин, который женится на Дочери и переносит ее через порог своей только что построенной фермы, — борец за гражданские права, возможно даже интеллектualan и, безусловно, аболиционист, Беглец представляет рабов, Младшая Сестра — „сегодняшний день“. Беглец приносит с собой всю боль и ужас Гражданской войны. Но драма заканчивается стихающей сценой воскресенья, которая, по словам Грэм, „может передавать ощущение от собрания шейкеров¹, когда движения странны, упорядочены и одержимы, или ощущение от присутствия в негритянской церкви с ее лирическим экстазом спиритчуэлс“» [7].

Грэм стремилась создать именно американский балет и первоначально даже пыталась ввести эпизод из «Хижины дяди Тома» в сюжет, однако позже, они вместе с Коплендом пришли к выводу, что он не работал во благо общей идеи. Когда Копленд спросил Грэм о названии балета, хореограф ответила, что «Весна в Аппалачах» не имеет никакого отношения к тому, что происходит, это, по существу, — «танец места» [8, с. 192] В оригинале партитура была написана для ансамбля из тринадцати музыкантов, состав которого затем был увеличен. Наряду с тем, Грэм утверждала, что ей нравится работать именно с клавиром. В тесном сотрудничестве с пианистом, она просила его отмечать смену инструментов в клавире, ссылаясь на физическую память в работе с «фазами тела». Копленд доверился Грэм и использовал музыкальную цитату гимна шейкеров «Простые дары», не имея ни малейшего представления об этой секте. Исходя из временной продолжительности, как общей, так и каждой сцены в отдельности, хореограф и композитор пришли к созданию временной структуры балета. Далее А. Копленд создал небольшие эскизы к каждой отдельной сцене и показал их М. Грэм на фортепиано. Затем он инструментовал эту музыку для ансамбля из тринадцати струнных и духовых инструментов. Неоднократно им приходилось решать сложные задачи на соответствие музыки

¹ Шейкеры (англ. — Shakers) — протестантская религиозная секта в США, официальное название которой — Объединённое сообщество верующих во второе пришествие Христа. Шейкеры считали, что Бога следует искать внутри себя самого, а не через священников или обряды, при этом следует стремиться к совершенству и безгреховному существованию.

и хореографии, представляя друг другу уже завершенные концепции. Общим творческим вектором стало объединение разнородных элементов хореографии, исходящих от народного танца и народной музыки с основами танца модерн, со спецификой техники современной музыкальной композиции. Нередко, говоря о Копленде, критики обращали внимание на его своеобразное творческое «двуличие»: мелодичная, основанная на народных мелодиях «Весна в Аппалачах», написана тем же автором, что и додекафонное сочинение под названием «Подразумеваемое» (Connotations).

Работая с Джанкарло Менотти, в конце 1940-х над балетом «С вестью в лабиринт», Грэм написала подробнейший сценарий, однако, в конечном виде танец не имел ничего общего с предварительным сценарием. Композитор был явно расстроен, но пообщавшись с Коплендом он успокоился. Копленд сказал: «она всегда так делает» [8, с. 194].

ЛЕОНАРД БЕРНСТАЙН — ДЖЕРОМ РОББИНС

В работе над Бродвейской постановкой «Вестсайдской истории» появился еще один известный творческий тандем — композитора Леонарда Бернштейна и хореографа Джерома Роббинса. Оригинальная, драматически наполненная хореография и органичное слияние трагического сюжета и музыкальных номеров открыли новую эпоху в истории музыкального театра. Роббинс, средствами хореографии раскрыл на сцене тему взаимодействия маленького человека и урбанистического пространства большого города. По словам хореографа, они с Леонардом шутили, что в хореографическом рисунке обязательно было па, которое предложил он, а в партитуре — несколько нот, которые предложил Роббинс [9, р. 11]. В целом, творческий процесс выглядел следующим образом: вначале Роббинс в мельчайших подробностях описывал Бернштейну настроение, атмосферу и тип движений, которые он хотел бы отобразить. Отталкиваясь от этих идей, композитор предлагал музыкальные решения. Совместный процесс создания «Вестсайдской истории» включал также дополнительного соавтора — драматурга Артура Лоранса. Первоначальная концепция Роббинса состояла в том, чтобы перевести трагическую историю любви Шекспира, Ромео и Джульетту, в современный Нью-Йорк. Роббинс сначала работал с Лораном, а затем делился историей с Бернштейном.

ДЖОН КЕЙДЖ — МЕРС КАННИНГЕМ

Известный весьма успешный творческий тандем Джон Кейдж — Мерс Каннингем основывался на изначальных установках о независимости музыки и танца: «в совместной работе с Мерсом [Каннингемом] первое, что мы сделали, это освободили Музыку из необходимости следовать за танцем, и освободили танец от требования музыкальной интерпретации» [9, р. 5] Эксперименты с композиционным подходом являются важной частью сотрудничества. Композитор и хореограф стремятся понять композиционный процесс друг друга или разработать новую *модель совместного художественного процесса*.

Союз хореографа Мерса Каннингема и композитора Джона Кейджа стал катализатором творчества обоих художников. Знакомство Дж. Кейджа с М. Каннингемом состоялось в 1938 году. В тот период Каннингем был студентом известного в США хореографа Б. Бёрда. Результатом их сотрудничества, основанного на общности взглядов, стала новая форма художественной деятельности. Кейдж занимал должность музыкального директора «Танцевальной компании М. Каннингема»² (1944–1966). Они начали работать вместе в конце 1930-х годов, в 1951-м основали легендарную *The Cunningham Dance Company* (вначале появившуюся как результат их пребывания в летней школе экспериментального колледжа в Северной Каролине). С начала сотрудничества они следовали единому эстетическому принципу: три элемента — танец, музыка и сценография создаются совершенно независимо друг от друга, а спектакль становится результатом случайной их комбинации. Многослойность лежит в основе самого композиторского процесса Кейджа: «Я различаю три разных способа сочинения музыки в настоящее время. Первый хорошо известен — записывать ноты на бумаге, что я и делаю. Второй возник благодаря электронной музыке и новым источникам звука, позволяющим создавать музыку прямо во время исполнения. А третий появился в студиях звукозаписи — это похоже на то, как художники в своих мастерских пишут картины. Музыка накладывается слой за слоем на ленту; она не исполняется и не записывается нотами, а появляется сразу на звуконосителе» [10, с. 47]. Кейдж уверял, что первое, что он заметил, работая с хореографической труппой, это желание танцовщиков превалировать над музыкой. Танцовщики показывали танец музыканту не раньше, чем танец был полностью

² Merce Cunningham Dance Company.

готов, что было прямой противоположностью принципам работы автора музыки в балете: там музыка должна быть готова до начала репетиций. Несмотря на то, что ни тот, ни другой способ работы Кейджу не нравился, он, согласно его утверждениям, был согласен на любой. Хотя, было бы предпочтительнее, чтобы «...двое, работая вместе, могли работать, не подчиняясь друг другу...», «...работая независимо друг от друга, то есть находясь в разных местах...» с последующей встречей и соединением двух равноценных произведений. «Я никогда не восхищался сотрудничеством Баланчина и Стравинского, которое основывалось на том, что десять пальцев пианиста становятся двумя ступнями танцовщика, что заведомо невозможно» [11, с.132]. В работе с Мерсом Каннингемом Кейдж задавал ритмическую структуру музыки, раз уж гармоническая была недоступна, и создавал «...ритмические отрезки на основе квадратного корня, а Мерс создавал танец внутри этой Структуры» [11, с. 183]. Затем музыка и танец совмещались, не навязывая друг другу деталей. «Танец был независим — но внутри структуры». Итогом было взаимодействие двух компонентов, даже не связанных общностью структуры. В творческом тандеме М. Каннингема и Дж. Кейджа создана так называемая «хореографическая алеаторика», подразумевающая возможность свободного и случайного взаимодействия шумовых звуков с нетрадиционной пластикой движений.

Сотрудничество Кейджа с современными хореографами началось еще и до знакомства с Каннингемом: в 1937 году Кейдж переехал в Ситл по приглашению хореографа Б. Берда для работы в качестве концертмейстера и композитора на факультете современного танца. Первым шагом на пути создания музыки к танцу был первый заказ, который композитор получил от кафедры физвоспитания Калифорнийского Университета в Лос-Анджелесе. Нужно было создать аккомпанемент для водного балета. Применив ударный инструментарий, включавший в себя барабаны и гонги, Кейдж пришел к выводу, что исполнители не слышали их под водой. Он пришел к остроумному решению, погрузить их в воду [11, с. 117]. Работа по музыкальному оформлению хореографических занятий в Корнуоллской школе искусств и Миллз-колледже также была творческой. Одним из итогов работы с танцовщиками стало изобретение препарированного фортепиано в 1938 году и создание в 1940 пьесы «Вакханалия».

Полагая, что средства танца в сущности самодостаточны, так как у него уже есть ритм, Кейдж считал, что единственное, в чем нуждается танец, так это в звуке. Танцовщик может быть даже более оснащенным, нежели музыкант, так как в его распоряжении больше средств [12,

с. 118]. Форма музыкально-танцевальной композиции складывается в результате совместных усилий как со стороны композитора, так и хореографа. А музыка должна стать неотъемлемой частью движения, считал Кейдж, и Каннингем его поддерживал в этом.

Самодостаточность и независимость музыки и движения даже в творчестве Каннингема проявляли себя не во всех случаях. На раннем этапе творчества хореографа, связь с музыкой была еще довольно тесной. В истории создания одной из известных совместных работ Кейджа и Каннингема «Cheap Imitation» особую роль сыграл вполне традиционный музыкальный ритм: в 1945 году Каннингем осуществил попытку поставить балет на первую часть музыки симфонической драмы «Сократ» Эрика Сати. Симфоническая драма, как в жанровом ключе определил ее композитор, была написана по трем «Диалогам» Платона, которые документировали финал жизни Сократа. Кейдж создал аранжировку для двух фортепиано и в 1969 году совершил попытку добиться от держателей авторских прав Сати разрешения на ее использование в постановке Каннингема. Так как ему не удалось добиться получения разрешения, пришлось проявить невероятную изобретательность, чтобы полностью не отказываться от идеи Каннингема. Кейдж осознал, что заменить музыку Сати какой-либо другой, уже невозможно, так как хореография была с ней весьма тесно связана. Изобретательность Кейджа состояла в том, что оставив ту же самую ритмическую структуру, он сохранил лишь «тень» музыки Сати, простирающую сквозь мелодический контур и ритмический каркас. Название говорило само за себя: «Cheap Imitation» (Дешевая имитация), а у Каннингема название было иным — «Second Hand».

Джон Кейдж и Мерс Каннингем ставили творческие эксперименты, стремясь выработать новую концепцию пространства. Как утверждал Кейдж, время его не интересовало, и пространство — тоже, однако слово «концепция» вызывало живой отклик [9, с. 148]. Он следовал двум путям для разрушения стереотипов и всяческих установок, в связи с чем, вспоминает одну из лекций Дайсэцу Судзуки: «В начале лекции он подошел к доске, нарисовал овал и слева начертил две параллельные прямые. Указав на эти параллельные прямые, он сказал, что это эго, а указав на овал — что это сознание. Потом он сказал, что эго имеет свойство закрываться от нового опыта, который через чувства поступает из окружающего мира, назовем его родственный мир, и тогда он уходит вниз, «в землю», как сказал бы Майстер Экхарт, и возвращается к эго в виде снов. Эго может отсечь себя, сказав, что какие-то вещи внешнего мира ему нравятся или не нравятся, то есть вынеся оценочное

суждение и так далее. Оно запоминает то, что ему не нравится, а потом видит это в снах, порой в страшно искаженной форме. То есть, так или иначе, вы остаетесь в одиночестве. Или же, пройдя полный цикл, вы наконец выходите во внешний мир и, как Рильке, глядя на дерево, не знаете, человек вы или дерево. Именно этого, по словам Судзуки, хочет от нас дзэн: не нужно ограждать себя от опыта» [10, с. 136]. Каждая творческая личность привносит свой собственный духовный опыт в создание художественного произведения и организации его пространства. Их тип творческих взаимоотношений в Каннингемом, в соответствии с этим, можно было бы назвать «сотрудничеством на расстоянии», в связи с чем, хореография вступала в более условные или случайные (алеаторные) отношения с музыкой. В отличие от романтического экспрессионизма и драматической иронии, которые характеризовали работу их современников, подобный новый подход был признан целым поколением художников. Эта взаимонезависимость звука и движения сразу же спровоцировала создание особого способа работы с танцовщиками: они должны были узнавать последовательность движений во времени, независимо от того, что они могли услышать. Каннингем использовал секундомер на репетициях. Этот способ работы был трудным, но в то же время он был невероятно интересным. Танец был абсолютно свободным от ритмического и образного диктата музыки, воплощая свои собственные ритмы, согласованные с физическими ритмами танцовщиков.

Алеаторика, как одна из важнейших граней в творческой философии Джона Кейджа, основывается на провозглашении принципа случайности, который есть сущность всего природного и живого. Алеаторика стимулирует творческую инициативу исполнителя, а возможная степень свободы зависит от создания различных вариантов заготовок композитора (в некоторых случаях достигает полной свободы). Импровизационность полноправно действует там, где автором указаны только самые приблизительные компоненты музыкального языка: ритм, динамика, тембр, штрихи, время звучания и т.д. «Хореографическая алеаторика» строится на свободном взаимодействии элементов, предложенных автором-хореографом и выученных исполнителем из единого комплекса пластических движений, в заданных условиях избранной метрической сетки. Одним из творческих «кредо» Каннингема была убежденность в том, что танец не обязан что-либо выражать: его ценность в нем самом, в движении как таковом. «Хватит собирать картину мира, расслабляйтесь и получайте удовольствие. Жизнь все сделает за вас» [13, с. 20], — утверждал хореограф. Экспериментируя с различ-

ными возможностями движений во времени и пространстве, Каннингем, также как и Кейдж, доверял великой «воле случая». Записывая на клочках бумаги различные движения, он перетасовывал их, выбирая возможные последовательности элементов при помощи игрального кубика. Е. В. Кисеева в своей диссертации утверждает, что в творчестве Каннингема постепенно складывалось представление о спектакле в качестве континуального процесса с внеавторским и внеличным началом, так как конечной целью является создание замысла, концепта, что, в конечном счете, снимает вопрос авторства текста [16, с. 63].

В совместном творчестве — балете «Beach birds», положенном на музыку струнного квартета Дж. Кейджа «Four» (1958), пианист мог исполнять любую из четырех возможных партий в сопровождении звуков моря, записанных на магнитофонную ленту.

С 1991 года Мерс Каннингем стал использовать в своих хореографических решениях программу «Life Forms» («Формы жизни»), о создании которой говорил еще в 1968 году задолго до возникновения компьютерной анимации. Эта программа давала ему возможности для визуализации форм движения и создания на основе заданных параметров специфических танцевальных движений, подобных движениям роботов в мультфильмах, источником идей которых выступала компьютерная анимация.

Применение новых средств работы над движением дает возможность при помощи сенсоров, закрепленных на теле танцовщиков, перевести в цифровое изображение, транслируемое на экран, установленный, на сцене. Композиция «Viped» (1999), применяет технику «остановленного движения», существенно расширяющую координатные возможности танцовщика.

Очевидно, что творческий союз композитора и хореографа обусловлен рядом противоречивых обстоятельств. В одном случае, хореографу удобнее работать с композитором, которому можно с легкостью поручить переделку уже подготовленного материала (классические примеры — Петипа и Минкус, Петипа и Дриго), в другом — (например, сотрудничая с великим композитором уровня П. И. Чайковского) нет. Взаимодействие равновеликих, с точки зрения дарования, художников, подобных Стравинскому и Баланчину, — пример гармоничного творческого тандема, и также, отнюдь не безоблачного, отягощенного рядом противоречий. Зависит ли конечный художественный результат от взаимоотношений? Как показывает история, оценка произведения искусства, созданного совместно с хореографом, композитором

не всегда справедлива, и здесь можно вновь упомянуть отношение Стравинского к хореографии Нижинского.

Союз Форсайта и Виллемса объединен совпадением художественных устремлений, интересом к особому соотношению структурированного и импровизационного материала. Музыка урбанистической среды Виллемса становится звуковой средой хореографических экспериментов Форсайта. При этом, мы знаем голландского композитора именно как автора музыки к балетам Форсайта (в творческом багаже композитора музыка более чем к 80 балетам Форсайта).

Принцип взаимовлияния, представленный на примере последнего из анализируемых творческих тандемов композитора и хореографа — Кейджа и Каннингема — основывается на использовании новейших технических возможностей, а также опирается на общие философские установки творческих оснований. Он плодотворен для развития обоих художников, и, тем не менее, не говорит о художественной состоятельности каждого отдельного произведения, из числа совместно созданных. В своем стремлении к независимости составляющих хореографического спектакля, Кейдж и Каннингем все же создавали единство, обладающее рядом внутренних противоречий, но объединенное общими эстетическими установками.

Параллельный путь развития идей — не единственно возможный: в некоторых случаях, именно в жарких спорах о концепции балета и самооценности каждого из составляющих его художественных компонентов и рождается истина (и «Весна Священная» в первой постановке — тому яркий пример).

ЛИТЕРАТУРА

1. *Humphrey D. The Art of Making Dances*. Pollack B (ed). Princeton: Princeton Book Company, Publishers, 1987. 189 p.
2. Мариус Петипа: Материалы. Воспоминания. Статьи. Л.: Искусство. Ленингр. отд-ние, 1971. 446 с.
3. Игорь Стравинский. Диалоги с Робертом Крафтом: избранные места / пер. с англ. В. А. Линник. М.: Libra Press, 2016. 257 с.
4. *Joseph Charles M. Stravinsky and Balanchine. A Journey of Invention*. New Haven and London: Yale University Press, 2002, 440 p.
5. Набоицкова С. В. Балачин и Стравинский: К проблеме музыкально-хореографического синтеза: дис. ... д-ра искусствоведения. М. 340 с.
6. *Whittenburg Z. William Forsythe in conversation with Zachary Whittenburg // Critical Correspondence 4.27.2012* [Электронный

- песури]. URL: https://movementresearch.org/criticalcorrespondence/blog/wp-content/uploads/2012/05/Forsythe_Whittenburg_4.27.2012.pdf (дата обращения: 10.10.2018).
7. Cass J. *Dancing Through History*. New Jersey: Prentice Hall, 1993. 368 p.
 8. Грэм М. Память крови. Автобиография. М.: Artguide Editions, 2017. 240 с.
 9. Witchel L. Robbins–Bernstein: New York City Ballet / West Side Story Suite // *The Dance View Times*. 2004. Spring.
 10. Banes S. Dancing the music: Vicissitudes of Collaboration in American Postmodern Choreography // *Journal of Choreography and Dance*. 1992. Vol. 1, Part 4.
 11. Костелянец Р. Разговоры с Дж. Кейджем М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. 280 с.
 12. Кейдж Дж. Тишина. Лекции и статьи // Вологда: Библ-ка моск. концептуализма Г. Титова, 2012. 380 с.
 13. Петрусёва Н. А. О переписке Пьера Булеза и Джона Кейджа // *Музыка и время*. 2010. № 1. С. 18–22.
 14. Чувашева А. Мерс Каннингем 2011 [Электронный ресурс]. URL: http://www.theatre34.ru/merce_cunningham.html (дата обращения: 01.09.2018).
 15. Кейдж Дж., Каннингем М. An interview with Merce Cunningham and John Cage — Миннесота, 1981 [Электронный ресурс]. URL: http://vk.com/video28878106_162819354 (дата обращения: 01.09.2018).
 16. Кисеева Е. В. Танец постмодерн как музыкальный феномен: дис. ... д-ра искусствования. Ростов на Дону. 2016. 338 с.

REFERENCES

1. Humphrey D. *The Art of Making Dances*. Pollack B (ed). Princeton: Princeton Book Company, Publishers, 1987. 189 p.
2. Marius Petipa: Materialy. Vospominaniya. Stat'i. L.: Iskusstvo. Leningr. otd-nie, 1971. 446 s.
3. Igor' Stravinskij. Dialogi s Robertom Kraftom: izbrannye mesta / per. s angl. V. A. Linnik. M.: Libra Press, 2016. 257 s.
4. Joseph Charles M. Stravinsky and Balanchine. *A Journey of Invention*. New Haven and London: Yale University Press, 2002. 440 p.
5. Naborshchikova S. V. Balanchin i Stravinskij: K probleme muzykal'no-khoreograficheskogo sinteza: dis. ... d-ra iskusstvovedeniya M. 340 s.

6. *Whittenburg Z.* William Forsythe in conversation with Zachary Whittenburg // Critical Correspondence 4.27.2012 [Elektronnyj resurs]. URL: https://movementresearch.org/criticalcorrespondence/blog/wp-content/uploads/2012/05/Forsythe_Whittenburg_4.27.2012.pdf (data obrashcheniya: 10.10.2018).
7. *Cass J.* Dancing Through History. New Jersey: Prentice Hall, 1993. 368 p.
8. *Grem M.* Pamyat' krovi. Avtobiografiya. M.: Artguide Editions, 2017. 240 s.
9. *Witchel L.* Robbins–Bernstein: New York City Ballet / West Side Story Suite // The Dance View Times. 2004. Spring.
10. *Banes S.* Dancing the music: Vicissitudes of Collaboration in American Postmodern Choreography // Journal of Choreography and Dance. 1992. Vol. 1, Part 4.
11. *Kostelyanets R.* Razgovory s Dzh. Kejdzhem M.: Ad Marginem Press, 2015. 280 s.
12. *Kejdzh Dzh.* Tishina. Lektsii i stat'i // Vologda: Bibl-ka mosk. kontseptualizma G. Titova, 2012. 380 s.
13. *Petrusyova N. A.* O perepiske P'era Buleza i Dzhona Kejdzha // Muzyka i vremya. 2010. № 1. S.18–22.
14. *Chuvashева A.* Mers Kanningem 2011 [Elektronnyj resurs]. URL: http://www.theatre34.ru/merce_cunningham.html (data obrashcheniya: 01.09.2018).
15. *Kejdzh Dzh., Kanningem M.* An interview with Merce Cunningham and John Cage — Minnesota, 1981 [Elektronnyj resurs]. URL: http://vk.com/video28878106_162819354 (data obrashcheniya: 01.09.2018).
16. *Kiseeva E. V.* Tanets postmodern kak muzykal'nyj fenomen: dis. ... d-ra iskusstvovedeniya. Rostov na Donu. 2016. 338 s.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

С. В. Лаврова — д-р искусствovedения;
proscience@vaganovaacademy.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Svetlana V. Lavrova — Dr. Sci. (Arts);
proscience@vaganovaacademy.ru