

Корнишина Ирина Сергеевна

ЭСТЕТИКА ТАНЦА ПОСТМОДЕРН В РАННИХ ПЕРФОРМАНСАХ МЕРЕДИТ МОНК

В статье представлен краткий обзор ранних перформансов американского композитора Мередит Монк с точки зрения их взаимодействия с основными тенденциями американского танцевального постмодерна конца 60-х - начала 70-х годов XX века, сформировавшегося вокруг творческого объединения "Judson Dance Theater". Более подробно рассматривается перформанс "Juice: A Theatre Cantata in Three Installments" ("Сок: театральная кантата в трёх частях", 1969), где автор экспериментирует с категориями пространства и времени, исследует границы в отношениях публики и исполнителя, расширяя горизонты современного музыкального театра США второй половины XX века.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/3/2016/9/21.html

Источник

Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2016. № 9(71) С. 87-90. ISSN 1997-292X.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/3.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/3/2016/9/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net
Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: hist@gramota.net

УДК 78.072.2

Искусствоведение

В статье представлен краткий обзор ранних перформансов американского композитора Мередит Монк с точки зрения их взаимодействия с основными тенденциями американского танцевального постмодерна конца 60-х – начала 70-х годов XX века, сформировавшегося вокруг творческого объединения «Judson Dance Theater». Более подробно рассматривается перформанс «Juice: A Theatre Cantata in Three Installments» («Сок: театральная кантата в трёх частях», 1969), где автор экспериментирует с категориями пространства и времени, исследует границы в отношениях публики и исполнителя, расширяя горизонты современного музыкального театра США второй половины XX века.

Ключевые слова и фразы: Мередит Монк; танец постмодерн; перформанс; современная хореография; телесность; американские хореографы; театр XX века; творчество композитора.

Корнишина Ирина Сергеевна

*Нижегородская государственная консерватория имени М. И. Глинки
ikornishina@mail.ru*

ЭСТЕТИКА ТАНЦА ПОСТМОДЕРН В РАННИХ ПЕРФОРМАНСАХ МЕРЕДИТ МОНК

Современный танцевальный театр второй половины XX века представляет собой сложный комплекс хореографических, музыкальных, литературных, кинематографических, изобразительных искусств, в сочетании друг с другом образующих нестандартные явления на горизонте новейшей истории художественной культуры. Одно из них – танец постмодерн (Postmodern Dance) – вызывает особый интерес радикальностью отношения к традиционной хореографии, которое обозначено в известном «Нет манифесте» («No manifesto») американской танцовщицы и хореографа Ивонн Райнер. Этот документ выражает центральный принцип экспериментального коллектива 1960-х годов «Judson Dance Theater», помимо И. Райнер, включавшего в себя Симон Форти, Стива Пакстона, Тришу Браун, Дэвида Гордона, Элайн Саммерс, Дебору Хей. Молодые хореографы, а также примкнувшие к ним композиторы и художники стремились уйти от ограничений ритмопластики танца модерн, отменить любые условности в форме, одежде, пространстве, музыке, вдохновляясь простотой и свободой повседневного движения. Салли Бейнс в книге «Демократическое тело. Джадсоновский танцевальный театр. 1962-1964» отмечает, что инновации Джадсон-группы послужили в какой-то степени импульсом для развития американского современного танца второй половины XX века, вдохновив следующее поколение мастеров на смелые эксперименты [10, р. xviii].

Говоря о последователях Джадсон-сообщества, нельзя не затронуть творчество композитора, певицы, хореографа и режиссёра Мередит Джейн Монк, обладательницы престижных американских музыкальных премий (National Music Theatre Award, Demetrio Stratos International Award for musical experimentation, New Musica USA Founders Award), Национальной медали США в области искусств. Основная сфера интересов Монк лежит в области вокальной музыки, где она демонстрирует нестандартные возможности голосового аппарата, ориентируясь на принципы устного музицирования, традицию бесписьменного, слухового восприятия знания.

Однако знакомство с творчеством Мередит Монк будет неполным, если не затронуть область, включающую её перформансы и хореографические эксперименты, а также тему взаимодействия с основными представителями американского танцевального постмодерна конца 60-х – начала 70-х годов XX века.

Знакомство с танцем, осознание связности музыки, ритма и движений собственного тела у Монк состоялось ещё в детские годы, когда она окончила курсы ритмики по системе Ж.-Э. Далькроза. Следующий этап становления М. Монк как хореографа связан именно с участием в «Judson Dance Theater». Присоединившись к составу джадсоновцев после окончания Колледжа Сары Лоуренс в 1964 году, она некоторое время участвовала в совместных перформансах, проходивших в Мемориальной церкви Джадсона в Нью-Йорке. Хотя нельзя утверждать, что Мередит Монк всецело разделяла жёсткую радикальность эстетических взглядов «Judson Dance Theater». В отличие от первого поколения театра Джадсон Монк всегда проявляла повышенный интерес к театральности, броскости, яркости сценических образов, к повествовательным конструкциям, где есть сюжет и тематика, к наблюдению за человеческой личностью и её развитием в произведении. Асинхронность соединения музыки и хореографии, искусственное упрощение техники, эксперимент ради эксперимента – эти характеристики постановок «Judson Dance Theater» не вполне отвечали творческим устремлениям Монк.

Салли Бейнс в книге «Обновлённый танец 1960-х: всё возможно» пишет о том, что Мередит Монк вместе с единомышленниками Кеннетом Кингом и Фиби Невилл образовала оппозиционное второе поколение джадсоновцев [18, р. 115]. Несмотря на то, что в дальнейшем профессиональная карьера трёх начинающих хореографов сложилась по-разному, в период с 1964 г. по 1968 г. их первые авторские опыты объединены общими чертами. Сюда стоит отнести интерес к нелинейным структурам в театре, использование техники коллажа, включение элементов видеоряда, литературного текста, контрастных звуковых эффектов, нестандартный подход к восприятию тела в пространстве.

Характерный пример работы Монк на данном этапе – это перформанс «16 Millimeter Earrings» («16-миллиметровые серьги»), премьера которого состоялась в церкви Джадсона 5 декабря 1966 года. «Серьги» отчётливо демонстрируют, что уже в самом начале своей деятельности круг интересов будущего композитора не ограничивался хореографией. В этом смелом опыте, родившемся внутри танцевального театра Джадсон, собственно танцевальный компонент никак не выделяется из ряда визуальных или звуковых элементов, способствующих созданию целостного впечатления. Напротив, движение наравне с особенностями человеческого голоса, внешности, мимики воздействует на восприятие зрителя. Тело во всей совокупности его проявлений является материалом для творца, который выстраивает с его помощью художественный образ.

«Body art», эксперименты с собственным телом как с некой вещественной средой, которая образует пространство искусства, в конце 1960-х получают широкое распространение не только в США, но и Европе. Подобными практиками занимался, к примеру, Стеларк, киприото-австралийский мастер перформансов. Начиная с 70-х годов XX века, он осуществляет серию работ, в которых подвешивает тело на металлические крюки, вживляет в предплечье искусственное ухо, применяет роботизированную третью руку, управляемую с помощью мышц живота и ног. В опытах Стеларка часто задействованы различные механические устройства, робототехника, интернет-технологии, медицинские приспособления. Тем самым он будто бы отрицает уязвимость человеческого тела, приписывая ему свойства физического объекта с расширенным набором функций.

Интересны также исследования Марины Абрамович, сербского автора перформансов. Основное зерно её творческих размышлений лежит в сфере совместных переживаний художника и публики во время исполнительской практики. Одна из самых провокационных акций «Rhythm 0» («Ритм 0», 1974) длилась шесть часов, в течение которых зрители могли любыми способами дотрагиваться до неподвижной фигуры М. Абрамович, используя заранее подготовленные предметы, в том числе те, что способны причинить боль (заряженный пистолет, цепь, хлыст, нож). Это привело к тому, что поначалу нерешительные действия участников, не обнаружив открытого противостояния, переросли в откровенно опасные для жизни мастера. Такое испытание показывает, насколько далеко исследователь готова зайти в процессе постижения человеческой природы, снимая тонкий налёт цивилизации и обнажая её первобытную стихийность.

В отличие от Стеларка и Абрамович, телесный мир Мередит Монк не содержит сложных механизированных деталей, не шокирует жестокостью и избыточной анатомичностью. Здесь, скорее, можно говорить о театральности, множественности образов. В «16 Millimeter Earrings» Монк отстраняется от своего тела, становясь неким символом анонимной женственности, на фоне которого, словно на чистом холсте, рождаются запоминающиеся персонажи перформанса (девушка с огненно-рыжими волосами, эпизод «Джейн Джонс», видеопроекции с использованием линз разных диоптрий, искажающих лицо, заключительная часть «Greensleeves» с тающей в огне куклой).

Ещё одна характерная черта американского танцевального постмодерна, которая незаурядно проявилась в работах Мередит Монк, – это эксперименты с пространством. Хореографы постмодерна старались вынести танец за пределы ограниченной сценой территории. Нередко спектакли осуществлялись на улицах или крышах, в парках или галереях без предварительного объявления времени и приглашения зрителей.

Для Мередит Монк такой попыткой выхода за рамки условностей сцены стал перформанс «Juice: A Theatre Cantata in Three Installments» («Сок: театральная кантата в трёх частях»). Его исполнение состоялось 7 ноября 1969 года в музее Соломона Гуггенхайма. На тот момент «Juice» стал первым образцом «живого искусства», реализованным в знаменитом здании архитектора Фрэнка Ллойда Райта. Монк к тому времени также не имела в карьере произведений подобного уровня сложности и масштабности замысла. В «Juice» она предпринимает попытку внести изменения в устоявшуюся схему отношений между публикой и исполнителем, используя необычное архитектурное пространство. Таким образом, архитектура наряду с характерным для Монк объединением элементов вокала, кино, театра и хореографии становится неотъемлемым звеном новаторской практики художника, дополняя общий мультидисциплинарный портрет новыми красками.

Мередит Монк задумывала «Juice» одновременно с серией спектаклей 1969 года, посвящённых музейным пространствам. Первый эпизод под названием «Tour: Dedicated to Dinosaurs» («Тур: посвящённый динозаврам») был поставлен в Национальном музее естественной истории (Вашингтон). Второй – «Tour 2: Barbershop» («Тур 2: парикмахерская») – в Музее современного искусства Чикаго. Обе работы в той или иной степени обыгрывают тему путешествия, в котором зрители принимают активное участие, изучая коридоры музеев, сталкиваясь с ожившими картинами, наблюдая за артистами с неожиданных ракурсов. Впоследствии появились продолжения «Туров» (с третьего по седьмой), датированные 1970 годом.

Однако «Juice» остаётся самым оригинальным в ряду перформансов тех лет. Здесь Монк рискнула пойти дальше, включив в этот истинно постмодернистский эксперимент не только категорию пространства, но и категорию времени. Открывшись в музее Гуггенхайма 7 ноября, трёхчастный «Juice» продолжился в театре Барнард-колледжа с 29 ноября по 1 декабря. Завершающий показ состоялся в лофте Мередит Монк в Ист-Виллидж 7 декабря спустя месяц после экспозиционного фрагмента.

Обдумывая структуру каждого блока «Juice», Монк, прежде всего, отталкивалась от архитектурных особенностей той локации, где намечено его исполнение. В зависимости от характера звуковой среды и всякий раз меняющегося расположения между группой посетителей и группой исполнителей в помещении она выстраивает логику произведения по принципу «от общего к частному». Это можно сравнить с движением постепенно приближающегося объектива камеры – общий план, фиксирующий событие целиком, и последующая конкретизация деталей, сокращение расстояния, ведущее к более тесному контакту с актёрами.

В первом спектакле в музее Гуггенхайма большую часть времени публика находится внизу в главной ротонде музея, которая отделена от спиральных ярусов, устремлённых к стеклянному куполу. Таким образом, вокалисты и тансоры, разместившиеся в ярусах разной высоты, практически изолированы от аудитории значительной дистанцией, иногда целиком скрывающей их перемещения. В театре Барнард-колледжа Мередит Монк сжимает пространство взаимодействия зрителей и артистов, используя меньшее число участников (всего четверо из восьмидесяти пяти) по сравнению с показом в музее. В финальном эпизоде Монк полностью исключает исполнителей, появляются лишь кадры видеосъёмки, на которых запечатлены крупные планы их лиц и тел, а также элементы декораций и костюмов из предыдущих перформансов. С того дня, как была представлена вступительная часть «Juice», прошёл месяц, поэтому очевидцы заключительного фрагмента могли воспринимать происходящее только через временные фильтры собственной памяти и воображения. Тем самым, увеличивая степень визуального сближения со своей работой, Монк параллельно ограничивала реальное человеческое присутствие.

В конечном итоге в «Juice» она создаёт оригинальную многомерную систему связей между соседством событий в пространстве и времени, многообразием мест действия, общностью людей на сцене и в зале. Для хореографов американского постмодерна такое внимание к роли зрителя весьма характерно, так как многие из них полагали, что лишь коллективная сумма всех энергий, лежащих в основе какой-либо постановки, способна сполна раскрыть замысел художника.

Хотелось бы подробнее рассмотреть сюжетную последовательность самой известной и зрелищной «гуггенхаймской» части «Juice». Собственно перформанс начинается уже на Пятой авеню, где гостей встречает женщина, сидящая верхом на лошади. Далее посетители располагаются в центре нижнего этажа, а артисты поют и выполняют пластические комбинации на разных уровнях верхних рядов. Среди восьмидесяти пяти участников можно выделить несколько важных категорий персонажей. Это, прежде всего, хор в белых одеждах, представляющий наиболее многочисленную группу. Также присутствует небольшой ансамбль из четырёх человек, целиком окрашенных в красный цвет, среди которых можно обнаружить саму Мередит Монк. Кроме того, привлекают внимание три женские фигуры, одетые в исторические костюмы (образ Марии-Антуанетты, дама с картин А. де Тулуз-Лотрека, византийская монахиня). Они стоят возле лифтов на трёх ярусах и вращаются на месте. Помимо этого в зале параллельно разворачивается диалог между актёрами, играющими роли зрителя и недовольного охранника.

После короткого затемнения публика перемещается на пандусы галереи, где сталкивается с исполнителями, разбившимися на тринадцать обособленных команд численностью от одного до десяти человек. Будто бы не заметив появления аудитории, артисты совершают повторяющиеся, целеустремлённые жесты в тишине, словно живые скульптуры. Позднее, переходя к заключительной сцене, они сбегают вниз по лестнице и, объединившись на первом этаже, некоторое время танцуют под звуки варганов, а затем покидают помещение.

При кажущейся произвольности и экспромтности действия «Juice» представляет собой чётко организованный, дисциплинированный опыт. На первый план выступает явная и логически продуманная идея сжатия пространства, которая просматривается как на уровне всех трёх серий перформанса, так и в рамках части, показанной в музее. В течение вечера участники, поначалу рассредоточенные на разной высоте спиралей, концентрируются ближе друг к другу, тогда как в поведении зрителей намечается противоположная тенденция. Собравшись в центре ротонды, они постепенно распределяются по галереям. Такие эксперименты с пространственно-временным измерением в работах Мередит Монк и других хореографов постмодерна отвечали их потребностям в господстве внеличного характера творчества, восприятию искусства как непрерывного потока, который несёт в себе одновременно динамику и статику.

Возвращаясь к «Juice», хотелось бы обратить внимание на цветовое решение постановки, о чём упоминает также Дебора Джоувит в книге, посвящённой Мередит Монк [13, р. 45-46]. В частности, можно говорить об особом положении красного цвета. Если опираться на мысль о том, что здание – это единая, слаженно функционирующая система, то можно предположить, что группа людей в красном, движущаяся вверх по этажам, является символическим изображением циркулирующей крови в живом организме. Отсюда возникает аналогия с названием произведения. Мередит Монк вкладывает в слово «Juice» («Сок») идею присутствия некой витальной силы, созидательной энергии, которая лежит в основе мирового устройства. Здесь прослеживается связь с практикой буддизма, обращение к восточной философии и культуре, свойственное не только интересам Монк, но и в целом американскому искусству второй половины XX века.

После премьеры «Juice» в 1969 году композитор вернулась к материалу перформанса лишь сорок лет спустя. В 2009 году в связи с открытием в музее Гуггенхайма выставки «The Third Mind: American Artists Contemplate Asia, 1860-1989» («Третий ум: американские художники рассматривают Азию, 1860-1989») она преобразовала спектакль, включив его структурные элементы в новую версию под названием «Ascension Variations» («Вариации восхождения»). Также отголоски первоначального варианта находят выражение в «Songs of Ascension» («Песни восхождения») – необычной музыкально-пластической программе, которая была исполнена в октябре 2008 года в Башне Энн Гамильтон.

Подводя итоги ранних опусов Мередит Монк конца 60-х – начала 70-х, зафиксируем снова, что работы того времени, такие как театральная кантата «Juice», а также появившиеся вслед за ней «Education of the Girlchild» («Воспитание девочки», 1970) и «Vessel» («Корабль», 1971), близки по духу и средствам воплощения новаторским опытам американских хореографов постмодерна. Восприятие телесности как главной

сущности в танце, эксперименты с пространством, исследования границ в отношениях публики и исполнителя – эти аспекты творческого метода объединяют Монк с пионерами нового направления.

Однако радикальность первого поколения хореографов, сконцентрированных в Джудсон-театре, их стремление к абстрактности и отвлечённости чистого движения не свойственны наполненным смыслом и яркой образностью перформансам Мередит Монк. Кроме того, данные постановки показательны с точки зрения постепенной смены направления от широкомасштабных мультидисциплинарных экспериментов к более сфокусированным вокальным опытам. Пластический компонент наряду с формами визуальных искусств, безусловно, продолжают присутствовать и в более поздней практике, но голосовой жест теперь занимает генеральное положение, определяя всё прочее. В вокальных спектаклях, появившихся позднее, Мередит Монк заявляет о неограниченных возможностях человеческого голоса и добивается мирового признания благодаря исключительным результатам, достигнутым в этой сфере.

Список литературы

1. **Джон Кейдж. К 90-летию со дня рождения:** матер. науч. конф. / под ред. Ю. Н. Холопова и др. М., 2004. 174 с.
2. **Дубинец Е. А.** Made in USA: музыка – это всё, что звучит вокруг. М.: Издательский Дом «Композитор», 2006. 415 с.
3. **Кисеева Е. В.** Новые формы музыкального театра: танец постмодерн и его научное осмысление // Южно-Российский музыкальный альманах. 2013. № 1 (12). С. 99-107.
4. **Кром А. Е.** «Классическая фаза» американского музыкального минимализма: дисс. ... д. искусствоведения. Нижний Новгород, 2011. 457 с.
5. **Кром А. Е.** Стив Райх и судьбы американского музыкального минимализма: дисс. ... к. искусствоведения. Н. Новгород, 2003. 271 с.
6. **Курюмова Н. В.** Современный танец в культуре XX века: смена моделей телесности: автореф. дисс. ... к. культурологии. Екатеринбург, 2011. 25 с.
7. **Манулкина О. Б.** От Айвза до Адамса: американская музыка XX века. СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2010. 784 с.
8. **Сыров В. Н.** Типологические аспекты композиторского стиля // Стилиевые искания в музыке 70-80-х годов XX века. Ростов н/Д: РГК, 1994. С. 53-70.
9. **Тимошенко А. А.** Американский музыкальный экспериментализм первой половины XX века: представления о звуке, концепция инструмента, композиции (Г. Коуэлл, Дж. Кейдж, Л. Хэррисон): дисс. ... к. искусствоведения. СПб., 2004. 254 с.
10. **Banes S.** Democracy's Body. Judson Dance Theater. 1962-1964. Durham, N. C. – London: Duke University Press, 1995. xviii+288 p.
11. **Bederson A.** New York Avant-Garde Theatre: Values, Goals and Resonances: Ph. D. Dissertation / The Florida State University; College of Arts and Science. Tallahassee, 2009. 98 p.
12. **Cage J.** Silence: Lectures and Writings. Middletown: Wesleyan University Press, 1973. 276 p.
13. **Jowitt D.** Meredith Monk. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1997. 213 p.
14. **Nicholls D.** The Cambridge History of American Music. Cambridge – N. Y. – Melbourne: Cambridge University Press, 1998. 637 p.
15. **Oteri F. J.** Meredith Monk: Composer First [Электронный ресурс]. URL: <http://www.newmusicbox.org/articles/meredith-monk-composer-first/12/> (дата обращения: 08.06.2016).
16. **Reinventing Dance in the 1960s: Everything Was Possible** / ed. by S. Banes. Madison: University of Wisconsin Press, 2003. 233 p.
17. **Strickland E.** American Composers: Dialogues on Contemporary Music. Bloomington – Indianapolis: Indiana University Press, 1991. 223 p.
18. **Taruskin R.** Oxford History of Western Music. N. Y.: Oxford University Press, 2010. Vol. 5. 610 p.

AESTHETICS OF POSTMODERN DANCE IN THE EARLY PERFORMANCES OF MEREDITH MONK

Kornishina Irina Sergeevna

*Glinka Nizhny Novgorod State Conservatory
ikornishina@mail.ru*

The article presents a brief review of early performances of the American composer Meredith Monk from the viewpoint of their interaction with the main tendencies of the American postmodern dance of the end of the 60s – the beginning of 70s of the XX century, having formed around the creative unity “Judson Dance Theater”. The performance “Juice: A Theatre Cantata in Three Installments”, 1969, is examined more thoroughly, where the author experiments with the categories of space and time, investigates the boundaries in relation to public and performer thus expanding the horizons of modern musical theatre of the USA of the second half of the XX century.

Key words and phrases: Meredith Monk; postmodern dance; performance; modern choreography; physicality; American choreographers; theatre of the XX century; creative work of a composer.