

ARTS

THE AESTHETIC IDEAS OF MERCE CUNNINGHAM AS THE BASIS OF THE AESTHETICS OF POST-MODERN DANCE

Pogrebnyak M.

*Candidate of Art Criticism, Docent, Associate of Professor at the Department of Theory and Methods of Teaching Arts, Berdyansk State Pedagogical University,
Doctoral student at the Rylsky Institute of Art Studies, Folklore and Ethnology
National Academy of Sciences of Ukraine*

ЕСТЕТИЧЕСКИЕ ИДЕИ МЕРСА КАННИНГЕМА КАК ОСНОВАНИЕ ЭСТЕТИКИ ПОСТМОДЕРН-ТАНЦА

Погребняк М.М.

*кандидат искусствоведения, доцент, доцент кафедры теории и методики обучения Бердянского государственного педагогического университета;
докторантка Института искусствоведения, фольклористики и этнологии
имени М. Т. Рильского*

Abstract

The article analyzed the author's choreographic works of Merce Cunningham. His aesthetic-theoretical ideas and characteristic features of an individual ballet master style are identified and systematized. Put forward the hypothesis that these ideas formed the basis of aesthetics of the post-modern dance.

Аннотация

В статье проанализированы авторские хореографические произведения Мерса Каннингема. Выявлены и систематизированы его эстетико-теоретические идеи и характерные признаки индивидуального балетмейстерского стиля. Выдвинута гипотеза, что эти идеи легли в основание эстетики постмодерн-танца.

Keywords: dance theatre, post-modern dance, «theory probabilities», improvisation, ballet performance, disharmonious integrity.

Ключевые слова: танцтеатр, постмодерн-танец, «теория вероятности», импровизация, балетный спектакль, дисгармоническая целостность.

Постановка проблемы. Особенностью развития стиля «модерн» в хореографии второй половины XX ст. становится тот факт, что, с одной стороны, появляются новые его формы, рожденные слиянием разных техник, а с другой – возникает новое явление в мировой хореографической культуре – постмодерн-танец.

Постмодерн-танец зародился внутри танца «модерн», как «подпольное» течение, использующее технические принципы и композиционные приемы танца «модерн», но опираясь при этом на собственные эстетические каноны.

Постмодернизм в танце зарождается в США в конце 1950-х гг. и вступает в свою первую фазу в 1960-х гг. В дальнейшем он проходит следующий (второй) этап развития, связанный с его распространением в Европе в 1970-х гг., и вступает в третью фазу развития – формирования собственной культуры [2, с. 1-270].

Так как сегодня идеи хореографов постмодерна постепенно распространяются в мировом театральном пространстве, возникает потребность в теоретической поддержке балетмейстеров (хореографов), учебного процесса, и обращение автора к данной теме является своевременным и **актуальным**.

Степень научной разработки темы. Истории развития американского постмодерн-танца и сути его первых течений посвящена монография американской исследовательницы Салли Бэнз [2, с. 1-270]. Важным источником для изучения эстетических идей М. Каннингема являются работы Джека Андерсона [1, с. 201-202; 10, с. 1-243] и Эндрю Марка Вентинка [11, с. 280-297]. Маринелла Гваттерини на страницах своей книги описывает историю постановки, сюжет и хореографию балета М. Каннингема «Океан» [3, с. 223-229]. Светлана Дункевич на страницах своей диссертации касается философского аспекта постмодернистских тенденций современной сценической хореографии в культуре Украины [4, с. 11].

Также проблемам теории и истории современного танцтеатра и новых направлений театрального танца XX–XXI ст. посвящены немногочисленные научные работы исследователей современного хореографического искусства (Пётр Биляш, Карина Добротворская, Олег Левенков, Агнесса де Миль, Вера Малетик, Изи Парш-Бергсон, Виталина Пастух, Александр Плахотнюк, Марина Погребняк, Александр Чепалов, Елена Шабалина, и др.). Однако конкретизация и систематизация эстетико-теоретических идей Мерса Каннингема, характер-

ных особенностей его индивидуального балетмейстерского стиля как основания для эстетики постмодерн-танца, остаются вне существующих разработок, что и является **целью данного научного исследования.**

Изложение основного материала. Новое понимание взаимоотношений между движением и пространством, движением и музыкой открыло путь хореографическому авангарду ранних 1950-х гг., представители которого (Джеймс Уоринг, Эйлин Паслофф, Энн Халприн) отклонились от традиций в поисках собственных путей развития танца «модерн», оказав влияние на постмодернистов 1960-х гг.

Нарушая принципы «классического» танца «модерн» и даже авангарда 1950-х гг. хореографы постмодерна следуют индивидуальными путями, выдвигая на первый план *«средства танца»*, но не его значение [2, с. 1-270].

Без сомнения, переход от парадигмы модерна к постмодерну связан с экономическими и общественными трансформациями и обусловлен движением общества от индустриального технического уклада к постиндустриальному.

Обязанный своим возникновением развитию наисовременнейших технических средств массовых коммуникаций – телевидения, видеотехники, компьютерной техники, постмодернизм в искусстве сосредоточился не на отражении, а на моделировании действительности путем экспериментирования с искусственной реальностью – видеоклипами, компьютерными играми, диснеевскими аттракционами и т. д. Эти принципы работы с «другой реальностью» постепенно просачиваются в хореографический театр и театральный (сценичный) танец [6].

В поздних 1940-х гг. и ранних 1950-х гг., по словам Джилла Джонсона, наступила неотложная потребность в новом современном танце, так как «старый реально выглядел на свой возраст» [2, с. 4].

Многочисленные представители молодого поколения хореографов – учеников Марты Грэхэм, Мэри Вигман, Дорис Хэмфри, Анны Хольм, Лестера Хортон продолжали традиции старшего поколения.

Одним из тех, кто в то время проложил свой путь и основал собственную школу танца, предложив до него новый подход, стал Мерс Каннингем, солист труппы М. Грэхэм (1939–1945-й гг.). Начиная с 1944-го г., он выступал с концертами, которые радикально отличались от «традиционного» танца «модерн». Маринелла Гваттерини в своей книге «Азбука балета» цитирует слова М. Каннингема: «Танец имеет божественное начало, и поэтому пытаться дать ему объяснение невозможно – он не поддается объяснению. Но мы можем понять его суть, если посвятим всю свою жизнь любви к нему и будем покрываться правилами, которые он диктует» [3, с. 223].

Попав под влияние музыкального авангардиста Джона Кэйджа, М. Каннингем воплощает свои сценические идеи, используя многие произведения композитора на протяжении 1942–1992-го гг.

В лице Дж. Кэйджа, балетмейстер нашел вдохновение для своих исследований в области движения

и хореографии [3, с. 228]. Отвергая традиционные аксиомы стиля «модерн» в хореографии, он начал деконструировать танец, освобождать его от гармонии, от драматургии, от связи музыки с движениями.

С самого начала 1940-х годов фрагментарность была ключевой характеристикой работ М. Каннингема. В его танце разные части тела двигались как бы независимо одна от другой, переход между движениями был резким и нарушал текучесть и ритм. Особенно провокационными аспектами хореографической теории М. Каннингема стали: 1) использование случайности и неопределенности; 2) отношение к пространству сцены как к открытому пространству; 3) склонность рассматривать компоненты танцевальной постановки как самостоятельные «сущности». Желая, чтобы его танцы имели часть непредсказуемости самой жизни, балетмейстер начал использовать метод *«случайностей»*. Как правило, он заранее готовил множество всевозможных вариантов движения, а потом использовал их в *любой случайной последовательности* при создании хореографического произведения. Балетмейстер считал, что метод *«случайностей»* может открыть хореографу *способы соединения движений и построения хореографического текста*, каких не смог бы изобрести рациональный разум.

Как теоретик М. Каннингем пересмотрел понятие *пространства в танце* в духе научных теорий Альберта Эйнштейна. В композиции его танца центром действия могла стать *любая точка сцены*, относительно к принципам *симметрии* и *фронтальности*. Также характерной особенностью его индивидуального стиля становятся одновременно происходящие события в разных частях сцены.

Кроме того, хореограф рассматривает компоненты сценической постановки – движение, музыку, декорации – как сосуществующие *независимые явления*, которые просто занимают одно пространство и время, а хореография не иллюстрирует замысел сценического произведения [1, с. 185-186].

Так, согласно его утверждениям (М. Каннингем):

- любое движение может быть материалом для танца;
- любой способ действия может быть допустимым композиционным методом;
- любая часть тела может быть использована в танце с учетом естественных ограничений;
- музыка, костюм, декорация, освещение и танец подчиняются собственной логике;
- любой танцовщик в труппе может быть солистом;
- любое пространство может быть использовано для танца;
- танец может быть о чем угодно, но в своей технике он должен опираться на движения человеческого тела, начиная с ходьбы [2, с. 5; 10].

Так, для М. Каннингема *основа выразительности* человеческого движения заложена в *корпусе*. Это, согласно его теории, подтверждается тем, что каждый человек ходит по-разному, то есть если *ин-*

дивидуальность нашей ходьбы соответствует и характерна для нашей физиологии, то любое движение можно сделать индивидуальным.

В 1953 году М. Каннингемом была основана танцевальная труппа «Merce Cunningham Dance Company». Балетмейстер стал автором более чем 200 танцевальных композиций, поставленных в театрах США и Европы. Его знаковыми постановками являются спектакли «Дождевой лес» («Rainforest»), «Летний космос» («Summerspace»), «Зимние объятия» («Winterbranch»), «Квартет» («Quartet»), «Океан» («Ocean»), «Двухгранный» («Biped») и другие.

Спектакли М. Каннингема удивляли неожиданными композиционными решениями. Он рассматривал спектакли как *общность независимо созданных самостоятельных элементов*, которые впервые объединялись на премьере, удивляя и танцовщиков и аудиторию. Это касалось и музыкального оформления, что должно было освобождать танцоров от «рабского» подчинения танца музыке.

Несмотря на некоторые несоответствия между ритмом, тоном, танцем, музыкою и декорациями создавался эффект целостности спектакля. *Параллельное*, не связанное одно с другим *сосуществование музыки и движения*, выглядело ярким композиционным приемом. Так, по словам Дж. Андерсона, плавающие серебряные подушки в качестве декорации Энди Вархола к спектаклю «Дождевой лес» кажутся уместными. Спектакль «Зимние объятия» содержит в себе столько образов борьбы и угнетения, что напоминает зрителям ужасы войны. Композицию «Звуковой танец» («Sounddance») можно считать хореографическим криком. «Квартет», не смотря на свое название, является танцем для пятерых, в котором один посторонний человек напрасно пытается присоединиться к группе из четырех людей, что ассоциируется с явлением социального остракизма либо пропастью между поколениями [1, с. 187].

Эти работы иллюстрируют художественные принципы М. Каннингема, созданные им и на которые он опирается в своем творчестве с 1950-х гг. А именно: 1) абстрактная хореография, лишенная эмоциональной насыщенности, танцевальная лексика которой напоминает искривленные па академического танца: «tour channe» з головой, поднятой к потолку; шаги на расставленных циркулем ногах с втянутыми коленями, похожие на «ras suivi»; 2) отсутствие утонченных форм и сложная координация в движениях правой и левой рук и ног; 3) порядок движений и их комбинации в хореографическом тексте определяются с вышеупомянутым «случайным» методом «подброшенной монетки»; 4) не учитывается пол и индивидуальность танцоров; 5) соединение звука и движения происходит в последний момент создания хореографического произведения.

Композиционные приемы балетмейстера опираются на его философию, согласно которой современная жизнь выдвигает человеку требование жить, опираясь на разум, но не планируя ход событий. Поэтому танцы М. Каннингема *децентрализируют пространство, используют внезапное унисонное*

действие, повторение и разнообразие танцевальной лексики (рис. 1).



Рис. 1.

Хореография М. Каннингема (1989) [3, с. 225]

Хореография балетмейстера как будто покончила со знакомым комфортом и предсказуемостью танцевального движения. Его многочисленные композиции напоминают «живые абстрактные картины». Наиболее ярким свидетельством этого является балет «Океан», премьера которого состоялась 18 мая 1994-го года в Королевском цирке Брюсселя [3, с. 224].

«Океан» – балет без сюжета. Музыкальное сопровождение представляет собой смесь треска, плескания волн, рёва морских животных, металлических звуков. Хореографический текст состоит из «fouette» со смещением оси вращения танцора; «tour lent» со сменой поз; разнообразных поз «attitudes» со сложной координацией корпуса и рук, выворотных «passe» и так далее [9].

В 1991 г. М. Каннингем начал использовать в своей хореографии компьютерную программу под названием «Life Forms» («Формы жизни») [5], с помощью которой можно «оживлять» фигуру человека и создавать танец. Результатом таких экспериментов можно считать постановки балетмейстера «Beach Birds for Camera» (1991-й г.) с жесткими и угловатыми движениями рук и ног и «Biped» (1999-й г.).

Балет «Biped», состоит из двух частей: «живое» исполнение хореографической партитуры танцорами и видеопроекции, которая варьируется от абстрактных фигур до анимированных видео с нарисованными танцовщиками. Для создания анимации на троих исполнительниц устанавливали сенсоры, которые фиксировались видеокамерами. Все движения переводились в 3D модели человеческих силуэтов, а потом проектировались на сцену, где с ними взаимодействовали «живые» перформеры.

Танцоры-перформеры этого спектакля исполняют модифицированные «tombe», «tour» с согнутой впереди ногой, разнообразные «attitudes» с «flat backe», «tour channe», «grand battement», акробатические поддержки в позу «I arabesques» (3 партнера и 1 танцовщица) и т. д. [7].

Основное задание балетмейстера – создание хореографии, где каждый исполнитель творит ав-

торские движения и индивидуальный ритм. Характерными особенностями эстетики танца Мерса Каннингема становятся: прямая с сомкнутыми пальцами ладонь; смена плоскости торса при исполнении поз и положений «*passee*», «*attitud*»; «*relis*» торса при исполнении «*jump*» в положении «*attitudes*» обеих ног; «*attitudes*» с ногой впереди и одновременной «*contraction*» груди и другие. Эту эстетику дополняют технические инновации балетмейстера – использование *параллелей* (*скошенные арабески и аттитюды*) [3, с. 227]. Для техники М. Каннингема также характерно, что ноги функционируют в качестве сенсоров (органов чувств в пространстве) и в построении фигур. Любая «*пустота*» между частями тела считается «заполненной» в той мере, насколько она изменяет объём и вес всего образа. А *качество линий* в технике М. Каннингема является носителем выразительности, в то время как движение исключает какую либо психологичность.

Несмотря на видимое отсутствие танцевально-технической системы, можно проследить определенную логику в построении танцевальных композиций хореографа, которые опираются на «*теорию вероятности*». Используя случайные методы, похожие на подбрасывание монет или перетасовку карт, он создавал порядок движений в *танцевальной «фразе»*, определял количество «*фраз*» в танце, количество активных частей тела [2, с. 6; 10]. Его *творческий метод* допускал импровизацию танцоров, но достигнутые позиции каждый раз точно закреплялись, так как скорость исполнения и сложность лексики Мерса сделали бы определенные ситуации физически небезопасными.

Продолжая педагогические традиции хореографов танца «модерн», он, по его словам, не стремился сделать исполнителей похожими на него, а пытался через свою технику наделять их той силой, которая позволит раскрыть *собственную индивидуальность в помыслах и движениях*.

Выводы. Таким образом, можно считать, что М. Каннигем стал личностью, которая появилась на границе танца «модерн» и постмодерн-танца, а его эстетические идеи стали основой эстетики постмодерн-танца с такими его особенностями как: отказ от диктата балетмейстера и перенос внимания на

спонтанность и импровизационность; сближение с бытовой пластикой; ориентация на красоту ассансов и ассиметрии; дисгармоническую целостность как эстетическую норму; отказ от фронтальности и центричности; неклассическое трактование классических традиций и т. далее.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Anderson J. Ballet. Modern dance. A concise history. New Jersey: Princeton Book Company, Publishers, 1992. 235 p.
2. Benes S. Terpsichore in Sneakers. Post-Modern Dance. Boston: Houghton Mifflin Harcourt Publishing, 1980. 270 p.
3. Гваттерини М. Албука балета / пер. с ит. Ю. Лисовского. Москва : БММАО, 2001. 240 с.
4. Дункевич С. Сучасна сценічна хореографія в культурі України: філософський аналіз : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня к-та філос. наук : 26.00.01. Київ, 2012. 17 с.
5. Кибербалет – современный танец и цифровые технологии – Biletsofit.ru : веб-сайт. URL: <https://biletsofit.ru/blog/kibberbalet-tanec-icifrovyue-resheniya> (дата звернення 20.02.2020).
6. Маньковская Н. Б. Эстетика постмодернизма. Санкт-Петербург : Алетейя, 2000. 346 с.
7. Merce Cunningham Dance Company at BAM : Biped: веб-сайт. URL: <https://youtu.be/YHeoYdDMbLI> (дата звернення 20.02.2020).
8. Merce Cunningham Dance Company at BAM : Second Hand: веб-сайт. URL: <https://youtu.be/-FwiMIDQ7rl> (дата звернення 20.02.2020).
9. Merce Cunningham Ocean, Minnesota 2008: веб-сайт. URL: <https://youtu.be/1aBJdHnv5tM> (дата звернення 20.02.2020).
10. Merce Cunningham: dancing in space and time: essays 1944-1992 / by Jack Anderson, edited by Richard Kostelanets. Chicago : Chicago Review Press, Incorporated, 1992. 243 p.
11. Wentink A.M. The Complete Guide to Modern Dance. Library of Congress Cataloging-in-Publication Data Mcdonagh. Copyright 1976 by Don Mcdonagh. 509 p.