

В. Ю. КИСЕЕВ*Ростовская государственная консерватория имени С. В. Рахманинова
г. Ростов-на-Дону, Россия**ORCID: 0000-0002-1730-353X, studiocons@mail.ru*

Роль экранных изображений в музыкальных перформансах Мередит Монк*

В статье охарактеризованы перформансы Мередит Монк – современного американского композитора, одного из зачинателей и идеологов перформативного движения, – в которых концептуальную роль играют экранные изображения. Автор рассматривает специфику перформанса как формы представления, являющуюся, в отличие от академического спектакля с завершённым текстом, открытым художественным событием. В нём зритель становится непосредственным участником действия, взаимодействует с исполнителями, осуществляет ментальное конструирование содержания сочинения. Для исследования важно, что в своих перформансах Мередит Монк подвергает зрителя в лиминальное – кризисное состояние, чему способствует стремление автора к разрушению соотношения между эстетической и социальной сферами. С помощью сопоставления фактов из реальной действительности, а также благодаря суггестивным свойствам музыки и видеоизображений, композитор открывает для реципиента возможность взглянуть на знакомые реалии действительности под особым углом зрения, самостоятельно провести параллели между разрозненными ситуациями, прочувствовать в рамках эстетического опыта острые социальные проблемы, либо пережить определённые жизненные ситуации. В статье акцентируется внимание на том, что в музыкальных перформансах Монк экранные изображения не только формируют дополнительную реальность, но и с помощью ассоциаций отсылают зрительское сознание к происходящим в реальной жизни событиям и таким образом создают смысловое поле сочинения.

Ключевые слова: современная музыкальная культура, музыкальный перформанс, экранные изображения, Мередит Монк.

Для цитирования / For citation: Кисеев В. Ю. Роль экранных изображений в музыкальных перформансах Мередит Монк // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2020. № 3. С. 77–85. DOI: 10.33779/2587-6341.2020.3.077-085.

* Работа выполнена при финансовой поддержке Российского фонда фундаментальных исследований, грант РФФИ № 20-012-00366 А «Перформативные формы музыкального искусства как феномен современной культуры».

VASILY YU. KISEYEV

Rostov State S. V. Rachmaninoff Conservatory, Rostov-on-Don, Russia

ORCID: 0000-0002-1730-353X, studiocons@mail.ru

The Role of Screen Images in Meredith Monk's Musical Performances

The article provides characterization of the musical performances of Meredith Monk, – a contemporary American composer, one of the founders and ideologues of performative motion, – in which a conceptual role is played by screen images. The author examines the specific features of theatrical performance as a form of artistic presentation, unlike an academic performance of a completed musical text, an open artistic event. In it the listener becomes a direct participant of an artistic action, interacts with the performance and carries out the mental construction of the composition's content. It is important for the present research that in her performances Meredith Monk subjects the listener to a liminal state of crisis, which is aided by the composer's aspiration towards the destruction of the correlation between the aesthetical and the social sphere. With the help of juxtaposition of facts from real life, as well as due to the suggestive traits of music and video images, the composer discloses for the listener the possibility to look at familiar circumstances of reality from a particular perspective, to bring in parallels independently between dispersed situation, to feel keenly acute social problems within the framework of an aesthetic experience, or to live through particular life situations. The article accentuates the attention to the fact that in Monk's musical performances the screen images not only form an additional reality, but also by means of associations refer the listener's consciousness to the events taking place in real life and thereby create the semantic field of the musical composition.

The publication is prepared within the framework of scholarly project No. 20-012-00366 A supported by the RFFI "Performative forms of musical art as a phenomenon of modern culture."

Keywords: contemporary musical culture, musical performance, screen images, Meredith Monk.

Творчество Меридит Монк – композитора, хореографа, видеохудожника является ярким и значимым явлением художественной культуры Северной Америки второй половины XX – начала XXI века, что подтверждается как общественным признанием – многочисленными престижными наградами и премиями, изданием дисков и осуществляемой по всему миру концертной деятельностью, так и интересом исследователей к изучению творческого наследия (подробнее об этом см.: [1]). Начало её творческого пути пришлось на рубеж

1960–1970-х годов – период, ассоциирующийся с возникновением мощного перформативного движения, охватившего практически все виды искусства. Находясь у истоков формирования музыкального перформанса, автор разработала уникальный вид представления, содержащего вокально-инструментальное исполнение, пластические движения, а также видеопроекции и звукозаписи, транслируемые с экранов.

В настоящее время творчество М. Монк представлено обширной жанровой палитрой, включающий музы-



кально-театральные жанры – оперы, кантаты, а также многочисленные сольные, ансамблевые, оркестровые и хоровые сочинения, жанровую принадлежность которых сложно определить, руководствуясь подходами, разработанными в академическом искусствознании. Тем не менее, в них можно отметить тяготение композитора к театрализации, трактуемой особым образом: в музыкально-театральных постановках преобладает понимание произведения как процесса, в котором зрители взаимодействуют с исполнителями и становятся частью происходящего действия. Можно утверждать, что перформанс во всем многообразии его проявлений является ведущей формой представления в творчестве М. Монк.

В отечественном искусствоведении проблема изучения перформативных форм современного музыкального искусства не получила должного освещения. В современной музыковедческой науке нет единого мнения о трактовке термина перформанс. Будучи самобытным феноменом, прочно вошедшим в новейшую историю музыки, функционирующим на границе видов и жанров искусства, перформанс с трудом поддается теоретизации. В данном исследовании мы опираемся на позицию, активно разрабатываемую в области современного зарубежного искусствознания в работах Э. Фишер-Лихте [3], Р. Шехнера [8]. Соответственно, перформанс понимается как «театрализованная форма представления», альтернативная традиционному спектаклю, в определённой степени разрушающая установившиеся нормы европейской драмы (подробнее см. об этом: [2]).

Существенное отличие перформанса от спектакля связано с трактовкой функции зрителя, который не занимает

пассивную роль наблюдателя за происходящими сценическими событиями, но становится непосредственным «соучастником» разворачивающегося действия. Для перформанса важно погрузить зрителя (участника) в такую ситуацию, которая будет способствовать формированию у него нового взгляда на знакомые художественные явления, либо проблемы социальной действительности. Особое состояние, возникающее в результате разрушения привычного процесса взаимодействия исполнителя и зрителя, и вовлечения последнего в действие Э. Фишер-Лихте называет пограничным, или лиминальным. Следует отметить, что понятие «лиминальность», являющееся центральным для теории перформативности, было ранее разработано в сфере ритуаловедения В. Тёрнером [10]. Последний на примере ритуалов перехода продемонстрировал тот факт, что участники действий находятся в пограничном состоянии и обретают опыт, несущий символическую нагрузку¹.

В рамках статьи мы не берёмся утверждать ритуальную природу перформансов Монк и проводить прямые параллели методов работы автора с ритуальными практиками, хотя исследователи неоднократно применяли определение «ритуальные» к музыкально-театральным сочинениям композитора (см., например: [4, pp. 7, 12]). В перформансах Монк состояние лиминальности возникает в первую очередь, как следствие расшатывания границ между искусством и действительностью. Во все свои постановки композитор вводит элементы действительности, они становятся неотъемлемой составляющей действия. Ведущую роль в обозначенном процессе соединения повседневной и сценической реальностей играют экранные изображения.

Следует отметить, что экранное воспроизведение художественных и повседневных образов в работах Монк не направленно на создание эффекта киноиллюзии, и не связано с какими-либо сюжетными перипетиями театрализованного действия. Композитор применяет их для ведения фрагментарного, или нелинейного повествования. Согласно авторской концепции, принцип линейности, характерный для развития сюжетной фабулы академического спектакля, не соответствует реалиям современного мира, в то время как «фрагментарность действий и образов постоянно пронизывает наше сознание» (цит. по: [9, р. 93]).

В качестве яркого примера приведём один из ранних перформансов Монк «16-ти миллиметровые серьги» («16 Millimeter Earrings»), ставший своего рода «визитной карточкой» автора в конце 1960-х. В данном сочинении композитор погружала зрителя в специально смоделированное и наделённое суггестивными свойствами перформативное пространство, пребывание в котором способствовало созданию лиминальности. В сочинении соединялись электронная композиция, живое пение, хореографические движения и кинопроекции. Основу перформанса составляли простые действия, которые автор совершала, свободно перемещаясь среди собравшихся зрителей. Ритуальный характер происходящих событий подчёркивался благодаря монотонному пению абстрактных слогов, многократному повторению простых пластических движений в нарочито замедленном темпе.

Особый интерес в названном перформансе представляют экранные изображения – короткометражные документальные фильмы, которые демонстрировались на протяжении всего

времени действия. Менялась лишь их последовательность, наличие, либо отсутствие цветного изображения, и тип экранной поверхности.

Первый показ фильма происходил на привычном прямоугольном экране в чёрно-белом исполнении и содержал следующую последовательность событий: на экране транслировались изображение искажённого увеличительной и уменьшительной линзами взгляда Монк, замедленный процесс вытекания слёз из глаз, разрывания волос, и иные деструктивные действия, совершаемые над телом перформера и демонстрируемые с высокой степенью натуралистичности.

Для трансляции второго фильма был применён большой шарообразный каркас, который располагался на голове перформера и являлся основой для реалистичных видеоизображений, проецируемых через кинопроектор. Видеообразы на экране отличались от первого фильма большей экспрессией благодаря яркости цвета, пульсации изображения, эффектам затемнения его отдельных участков. Кульминационным моментом стало транслирование нижней части лица перформера, искажённого в безмолвном крике, сменяемого изображением прорисованных слёз. В конце перформанса Монк появлялась в окружении пламени, спроектированном на одной из стен помещения.

Следует отметить, что в основе электронной музыкальной композиции перформанса лежали записанные и обработанные автором голосовые сэмплы. В звуковой обработке второго фильма использовались временные задержки и реверберация, что создавало реалистичный эффект скандирующих голосов, сливающихся в сплошной гомон, и усиливало негативный эмоциональный эффект.

Для настоящего исследования важно, что совершаемые перформером действия были направлены на передачу зрителям определённых ощущений. Следует отметить, что перформансы Монк сложно анализировать, опираясь лишь на подходы, сложившиеся в академическом искусствоведении в силу того, что сочинения эти не укладываются в рамки традиционных методов, направленных на выявление специфики художественного образа. Для автора важно, с одной стороны, воздействовать на зрителя таким образом, чтобы обратить внимание на определённые социальные проблемы, с другой – она стремится не вжиться в какую-либо роль, а скорее передать личные ощущения, которые зрители могут прочувствовать на собственном опыте в процессе постановки.

Рассматриваемый перформанс «16-ти миллиметровые серьги» вызывал множественные ассоциации с социальными, культурными, политическими событиями своего времени. Так, его премьера походила в рамках фестиваля «Неделя протестного искусства», посвящённого одной из животрепещущих для американского общества проблем – войне во Вьетнаме. В данном контексте постановку можно было интерпретировать как критику общественного порядка, а элементы реальной действительности, проникающие через экранные изображения в сценическое пространство, способствовали формированию смыслового поля сочинения.

Кроме того, происходящие события формировали художественную реальность, которую зрители могли познавать, опираясь на персональный чувственный опыт, не поддающийся анализу логическому. Этому способствовала идея экспериментирования автора с телесными ощущениями. Наиболее экспрессивные

моменты – приближение к глазам двух разнотипных линз, формирующих искажённый взгляд, а также символическое сгорание фигуры перформера в пламени, – способствовали переживанию негативных, даже болевых ощущений. Соответственно, смешивая художественную и социально-политическую акции, соединяя через экраны искусство и действительность, автор, находясь в едином со зрителем пространстве, подвергала их в пограничное (лиминальное) состояние, связанное с ощущением эмоционального и физиологического кризиса.

Продолжая раскрытие заявленной темы, отметим, что в творчестве Монк особый интерес представляют «сайт-специфик», или пространственно-ориентированные перформансы. В них автор использует пространственные особенности окружающей среды, вписывая в них сочинение и предоставляя его участникам дополнительные возможности для взаимодействия. Такие постановки не только привязаны к месту исполнения, но связаны с ним концептуально. Их замысел направлен на раскрытие свойств конкретной локации.

Рассмотрим подробнее сайт-специфик перформансы «Сценарий 1 и 2» («Blueprint I», «Blueprint II»), «Сок» («Juice»), замысел которых подразумевает включение экранов. Последние являются неотъемлемой частью концепции, которая базируются на идее «картирования» (термин М. Монк). В одном из интервью автор объясняла это следующим образом: «Я думала об идее остатка: что было до и что останется после завершения творческого процесса? И работала над тем, чтобы соединить прошлое и настоящее в одном произведении» [7, р. 18]. Согласно замыслу, образ геогра-

фической карты здесь становится своеобразной метафорой памяти: «Карта всегда используется как путеводитель, показывает то место, от которого мы отталкиваемся до начала путешествия, а также способствует сохранению в памяти всего процесса» [Ibid.].

Перформансы «Сценарий 1 и 2», в которых М. Монк создавала художественные события при непосредственном участии зрителей, построены на игре с восприятием крупного и общего планов. Для постановки была задействована территория церкви Джадсона² [5, р. 161]. Наблюдение за процессом создания происходило также через оконный или дверной проёмы (первая степень дистанцирования – пространственная) церкви, а также через экраны (вторая степень дистанцирования – пространственно-временная). Кроме того, части постановки были разделены временными границами. В композиции «Сценарий 1» действия совершались в режиме реального времени, в то время как осуществляемый несколькими днями позже «Сценарий 2» включал видеопроекции с записями событий первой постановки.

Применение экранов в названных перформансах было направлено не только на формирование пространственно-временного диалога. Представляя на экранах разные, географически удалённые, но идеологически связанные друг с другом события, кинопроекции активизировали зрительскую память и подталкивали к ментальному диалогу, образуемому между действиями, происходящими в реальности и на экранах.

Не менее интересна концепция перформанса «Сок», где автор намеренно распределила событие по разным географическим точкам, «картографируя» таким образом его историю. Три части

перформанса были разделены существенным временным промежутком и происходили с перерывом в месяц. Для создания единого, но разделённого во времени восприятия событий автор формировала в зрительском сознании определённые воспоминания. «Я хочу, чтобы воспоминания были частью зрительского опыта», – объясняла свой замысел Монк, включая во вторую и третью части напоминания о событиях первой [6].

Рассмотрим подробнее концепцию «Сока» и охарактеризуем роль экранных изображений в её реализации. Для первой части перформанса было выбрано большое и оригинальное по архитектурному решению помещение музея С. Гутгенхайма, где вместо картин публике были представлены оригинальные акустические экспонаты. Цилиндрическая конструкция со спиралевидными пандусами, объединяющая в единое акустическое пространство все этажи здания, позволяла создать уникальное музыкальное событие, которое вступало в контрапункт с визуальным рядом.

В основе сочинения лежал общий принцип движения: исполнители перемещались по спиралевидному пандусу музея с верхних этажей на нижний, в то время как зрители совершали противоположное восхождение. Вслушивание в мельчайшие изменения музыкальной ткани, прямое взаимодействие с перформерами, возможность выбора событий и погружение в них являлись частью художественного замысла. Особое значение в перформансе имела игра с психофизиологическими особенностями восприятия звука в огромном пространстве помещения. Для перемещения звука из одной удалённой точки в другую требовались сотни миллисекунд, а местонахождение зрителя по отношению к той или иной группе певчих

в каждый конкретный момент времени определяло музыкальный материал, который будет акустически преобладать. Поэтому выбранная зрителем траектория движения и скорость перемещения становились главными факторами, влияющими на восприятие музыкальной композиции.

Экранные изображения подключались во второй и третьей частях перформанса. Для их постановки были задействованы пространства Бернард-колледжа и лофта Монк, где были организованы своеобразные выставки предметов, напоминающих о событиях первой части. На экранах демонстрировались отдельные предметы и музыкально-пластические фрагменты из музейной постановки. То есть, художественные события «Сока» были распределены во времени и пространстве. Зритель принимал непосредственное участие в их создании, осуществляя переход из одного пространственно-временного континуума в другой, что позволило прочувствовать на личном опыте авторскую идею «картирования», буквально ощутить процесс запоминания.

Таким образом, идеи исследования специфики взаимодействия зрителя и перформера, получения зрителем нового ментального, физического, чувственного опыта, способного изменить его видение мира, являются основополагающими для рассмотренных перформансов Монк. В пространственно-ориентированных сочинениях, исполнение которых концептуально связано с местом действия, важнейшую роль играют экранные изображения. С их помо-

щью Монк выстраивает ассоциативные связи между событиями, разворачивающимися в разных пространствах, акцентирует процесс отображения разновременных событий в памяти. Кроме того, посредством экранных изображений осуществляется проникновение элементов реальной действительности в художественную ткань перформанса и возможность прямого воздействия на психологические, либо физиологические ощущения зрителя, что и создаёт эффект лиминальности.

В заключение отметим, что происходящие со зрителем в процессе перформанса трансформации, в отличие от ритуала, носят временный характер, поскольку действие лиминальности распространяется лишь на время длительности музыкально-театральной постановки. Трансформации эти, в первую очередь, связаны с физиологической, психологической реакцией реципиента. Однако нельзя исключать и возможности изменения статуса – в связи с перформансами М. Монк можно говорить об объединении индивидов в новые сообщества. Конечно, вопрос переосмысления зрителем окружающей действительности и восприятия в ней себя каждый раз остаётся открытым. Не исключено, что выход из перформативного пространства разрушит ощущение кризиса и дезориентации в сознании реципиента, и он вернется к своим прежним мировоззренческим установкам. Тем не менее, в процессе перформанса зритель переживает пограничную ситуацию, что возможно в дальнейшем, приведёт к переосмыслению восприятия действительности.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ В. Тёрнер выделяет три обязательных стадии ритуала перехода: отделение – когда индивидууму необходимо отключиться от привычных явлений повседневности; переход (трансформацию) – в момент ритуала его участнику приходится пережить пограничное, дезориентирующее его состояние и получить новый опыт; реагрегацию – интегрирование в социум в новом, приобретённом в процессе ритуала статусе. Согласно концепции В. Тёрнера, погружение в состояние лиминальности «позволяет опробовать

новую манеру поведения, новые смысловые комбинации, чтобы позднее отвергнуть, или принять их» (цит. по: [3, с. 319]).

² Попутно отметим, что Церковь Джадсона (Judson Memorial Church) в конце 1960-х стала одним из центров экспериментального и акционального искусства в Нью-Йорке. Здесь выступали с публичными лекциями и открытыми концертами Дж. Кейдж и Д. Тюдор, ставили свои первые постановки И. Райнер, М. Каннингем, С. Пакстон.

ЛИТЕРАТУРА

1. Кисеев В. Ю. Музыкальный театр Мередит Монк: традиции и новаторство // Южно-Российский музыкальный альманах. 2017. № 3. С. 60–64.
2. Кисеева Е. В. Перформанс как форма представления музыкально-хореографического искусства второй половины XX века // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2016. № 3. С. 50–55. DOI: 10.17674/1997-0854.2016.3.050-055.
3. Фишер-Лихте Э. Эстетика перформативности / пер. с нем. Н. Кандинской; под общ. ред. Д. Трубочкина. М.: Play & Play; Канон-плюс, 2015. 375 с.
4. Banes S. The Art of Meredith Monk // Performing Arts Journal. 1978. Vol. 3, No. 1, pp. 3–18.
5. Bremser M., Sanders L. (ed.) Fifty Contemporary Choreographers. London: Routledge, 1999. 224 p.
6. Enright R. The Voice of Moving Meditation. An Interview with Meredith Monk // Bordercrossings. 2016. No. 140.
URL: <https://bordercrossingsmag.com/article/the-voice-of-moving-meditation> (11.06.2020).
7. Jowitt D. Meredith Monk. Baltimore and London: Johns Hopkins University Press, 1997. 213 p.
8. Schechner R. Performance Theory. London and New York: Routledge, 2004. 432 p.
9. Smithner N. P. Meredith Monk: Four Decades by Design and by Invention // TDR: The Drama Review. 2005. Vol. 49, Issue 2, pp. 93–118.
10. Turner V. Variations on a Theme of Liminality // Secular Rites. Assen, 1977, pp. 36–52.

Об авторе:

Кисеев Василий Юрьевич, заведующий студией звукозаписи, Ростовская государственная консерватория имени С. В. Рахманинова (344002, г. Ростов-на-Дону, Россия), **ORCID: 0000-0002-1730-353X**, studiocons@mail.ru

 REFERENCES

1. Kiseev V. Yu. Muzykal'nyy teatr Meredith Monk: traditsii i novatorstvo [The Musical Theater of Meredith Monk: Traditions and Innovation]. *Yuzhno-Rossiyskiy muzykal'nyy al'manakh* [South-Russian Musical Anthology]. 2017. No. 3, pp. 60–64.
2. Kiseeva E. V. Performans kak forma predstavleniya muzykal'no-khoreograficheskogo iskusstva vtoroy poloviny XX veka [Multimedia Performance as a Form of Presenting the Art of Music and Choreography in the Second Half of the 20th Century]. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2016. No. 3, ppp. 50–55. DOI: 10.17674/1997-0854.2016.3.050-055.
3. Fisher-Likhte E. *Estetika performativnosti* [Fischer-Lichte E. The Aesthetics of Performativity]. Translation from the German by N. Kandinskaya; under the general editorship of D. Trubochkin. Moscow: Play & Play, Kanon +, 2015. 376 p.
4. Banes S. The Art of Meredith Monk. *Performing Arts Journal*. 1978. Vol. 3, No. 1, pp. 3–18.
5. Bremser M., Sanders L. (ed.) *Fifty Contemporary Choreographers*. London: Routledge, 1999. 224 p.
6. Enright R. The Voice of Moving Meditation. An Interview with Meredith Monk. *Bordercrossings*. 2016. No. 140.
URL: <https://bordercrossingsmag.com/article/the-voice-of-moving-meditation> (11.06.2020).
7. Jowitt D. *Meredith Monk*. Baltimore and London: Johns Hopkins University Press, 1997. 213 p.
8. Schechner R. *Performance Theory*. London and New York: Routledge, 2004. 432 p.
9. Smithner N. P. Meredith Monk: Four Decades by Design and by Invention. *TDR: The Drama Review*. 2005. Vol. 49, Issue 2, pp. 93–118.
10. Turner V. Variations on a Theme of Liminality. *Secular Rites*. Assen, 1977, pp. 36–52.

About the author:

Vasily Yu. Kiseyev, Head of the Recording Studio, Rostov State S. V. Rachmaninoff Conservatory (344002, Rostov-on-Don, Russia), **ORCID: 0000-0002-1730-353X**, studiocons@mail.ru

