

Петров В.О.

## Исторические истоки современного перформанса

**Аннотация:** Предметом исследования в статье стал один из знаковых феноменов искусства XX столетия – перформанс, подразумевающий синтез искусств в одном отдельно взятом произведении, а синтез искусств, как известно, – главный признак постмодернизма, олицетворяющего современное общество. Его становление длилось на протяжении всего эволюционного пути развития искусства. Истоки перформанса можно найти, разумеется, в синкретическом ритуале, площадном театре Средневековья, а также – в отдельных образцах театральных представлений XV–XVII веков – итальянского Возрождения и барокко. Эти истоки подробно рассматриваются в статье. Исследование перформанса как целостного объекта осуществляется сквозь призму его исторической эволюции. Главным при этом предстает возможность сопоставления истоков перформанса с перформансными представлениями XX века, что позволяет охватить предмет исследования достаточно глобально. Новизна исследования заключается в том, что впервые перформанс предстает явлением не только олицетворяющим искусство XX столетия, но и широко представленным в прошлых веках. Генетические прототипы современного перформанса находят свое выражение в синкретических ритуалах, в комедии *dell'arte*, в творчестве Л. да Винчи, Д. Бернини и других художников, музыкантов и литераторов прошлого.

**Ключевые слова:** Искусство, искусствознание, перформанс, хэппенинг, акционизм, ритуал, синтез искусств, музыка, архитектура, эпатаж.

**Review:** The research subject of the article is one of the most significant art phenomena of the XXth century, performance art that involves synthesis of arts in one piece of art and it is well-known that synthesis of arts is the main feature of post-modernism, the symbol of the modern society. Performance art has been developing through the evolution of general art. The sources of performance art can be found in the syncretic ritual, Medieval street theatre and some theatrical performance of the XV<sup>th</sup> – XVII<sup>th</sup> centuries during Italian Renaissance and Baroque. These sources are studied by Petrov in his article in detail. The research of performance art as an integral phenomenon is performed from the point of view of the historical evolution of art. The main advantage of the research is an opportunity to compare the sources of performance art and performance ideas of the XX<sup>th</sup> century. This approach allows to fully cover the research subject. The novelty of the research is caused by the fact that for the first time performance art is viewed not only as an art phenomenon of the XX<sup>th</sup> century but of the past centuries as well. Genetic prototypes of modern performance art were expressed in the syncretic rituals, *dell'arte* comedy and artwork created by Leonardo da Vinci, Gian Bernini and other artists, musicians and writers of the past.

**Keywords:** Art, art studies, performance art, happening, actionism (the action art), ritual, synthesis of arts, music, architecture, epatage.

**П**ерформанс – одна из ведущих форм выражения искусства XX – XXI веков. Притягательность его для композиторов, художников, режиссеров, литераторов, представителей других творческих профессий указанного времени обусловлена спецификой самого явления. Дело в том, что перформанс подразумевает синтез искусств в одном отдельно взятом произведении, а синтез искусств, как известно, – главный признак постмодернизма, олицетворяющего современное общество. По замечанию Р. Голдберг, «Перформанс рассматривался как способ воплощения в жизнь множества формальных и концептуальных идей, на которых основыв-

вается создание искусства. Непосредственные публичные жесты постоянно использовались в качестве оружия в борьбе с традициями устоявшихся жанров искусства»<sup>1</sup>. Действительно, постмодернизм всеми своими проявлениями перечеркивает все известные до середины XX столетия формы бытия искусства, синтез же разных видов искусства способствует более концептуальному воплощению авторских идей. Наиболее подходящей формой такого синтеза является в широком смысле *акционизм* – макропонятие, макрожанр, идей произведений которого

<sup>1</sup> Голдберг Р. Искусство перформанса от футуризма до наших дней. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2014. С. 7.

становится преднамеренное акцентирование любыми способами определенного концепта.

Акционизм, в свою очередь, имеет две основные противоположные по специфике своего воплощения разновидности, связанные со степенью предоставления исполнителям свободы – *хэппенинг*, основанный на принципе случайности (развитие определенного концепта путем импровизированных действий как исполнителей, так и всех людей, присутствующих во время его реализации, например, – публики)<sup>2</sup>, и, собственно, *перформанс*, основанный на принципе закономерности (развитие определенного концепта путем выполнения всех предписанных автором действий, без элемента импровизационности и без вовлечения в процесс реализации публики). Среди исполнителей хэппенинга и перформанса – как явлений синтеза искусств – могут значиться и музыканты, и представители изобразительных искусств, и танцоры, и актеры, и литераторы. Отметим, что и хэппенинг, и перформанс имеют также собственное разделение на подвиды. Безусловно, они делятся по степени доминирования того или иного искусства – так, можно выделить музыкальный хэппенинг/перформанс, литературный хэппенинг/перформанс, театральные хэппенинг/перформанс и т.д. Помимо этого, например, музыкальный перформанс также может иметь ряд подвидов – инструментальный театр, хоровой театр, вокально-инструментальный театр и т.д.<sup>3</sup> Следовательно,

<sup>2</sup> См. о теории и истории хэппенинга: *Петров В.О.* Музыкальный хэппенинг: эстетика явления // *Философия и искусство: Материалы II Международной конференции / Отв. ред. Т.П. Заборских.* – М.: РАМ им. Гнесиных, 2013. С. 28-35; *Петров В.О.* Хэппенинг в искусстве XX века // *Вестник Костромского государственного университета им. Н.А. Некрасова.* – 2010. – № 1. Том 16: Основной выпуск. С. 212-215.

<sup>3</sup> Зачастую, эти разновидности не учитываются, и все перформансные произведения называют инструментальным театром, хотя это не так. Например, А. Папенина допускает ряд неточностей, относя оперу «Из Германии» (1977) М. Кагеля, в процессе исполнения которой принимают участие солисты, хор и оркестр, к жанру инструментального театра (Папенина, А.Н. Музыкальный авангард середины XX века и проблемы художественного восприятия. – СПб.: Изд-во СПбГУП, 2008. С. 63). Такая позиция свойственна и другим исследователям. С. Сигида отмечает, что инструментальным театром называют «элемент театрализации большинства вокально-инструментальных произведений» (*Сигида, С.Ю.* Музыкальная культура Европы. Вторая половина XX века. Великобритания // *История за-*

хэппенинг и перформанс (шире – акционизм в целом) – явления сложные, многогранные, имеющие внутреннюю специфику и ряд собственных им разновидностей.

Возвращаясь к перформансу как основному объекту данной статьи, необходимо указать на то, что, несмотря на его лидирующее положение лишь в эпоху постмодернизма, его становление длилось на протяжении всего эволюционного пути развития искусства. Истоки перформанса можно найти, разумеется, в синкретическом ритуале, площадном театре Средневековья, а также – в отдельных образцах театральных представлений XV–XVII веков – итальянского Возрождения и барокко.

Рассмотрим эти истоки более подробно.

**Синкретический ритуал**, бытовавший в первобытном строе, совмещал в себе разные формы жизнедеятельности человека. Так, например, древний шаман во время вызывания духов или заклинаний прибегал к танцу, пению, игре на музыкальном инструменте, проносил тексты, обличал себя в особом рода костюмы. Синкретический ритуал в своем привычном облике нашел воплощение и в ряде перформансов XX века.

Приведем в пример инструментальный перформанс (инструментальный театр<sup>4</sup>) «При-

рубежной музыки. XX век: Учебное пособие / Отв. ред. Н.А. Гаврилова. – М.: Музыка, 2005. С. 435). А в книге «Знаки звуков. О современной музыкальной нотации» Е. Дубинец к инструментальному театру относит ряд сочинений, выражающих хэппенинг, с одной стороны, также соотносящийся с идеями концептуализма и музыкального акционизма, с другой стороны, не становящийся в силу своего «расширенного» исполнительского состава олицетворением жанра инструментального театра, а также – некоторые образцы оперы. Например, – генталогию «Свет» К. Штокхаузена (Дубинец, Е.А. Знаки звуков. О современной музыкальной нотации. – Киев: Гамаюн, 1999. С. 107). В связи с этим можно говорить относительно отечественного музыковедения о проявлении в нем тенденции любое произведение, в котором инструменталистам предписано прибегать к сценическому действию (в своих операх Кагель и Штокхаузен предполагают передвижение оркестрантов по сцене), относить к жанру инструментального театра

<sup>4</sup> Теория инструментального перформанса (театра) рассмотрена нами в следующих изданиях: *Петров В.О.* Инструментальный театр: функции передвижения исполнителей // *Актуальные проблемы высшего музыкального образования: Научно-аналитический и научно-образовательный журнал.* – 2011. – № 2 (18). С. 40-45; *Петров В.О.* О событийности сюжетов в произведениях инструментального театра // *Музыковедение.* – 2011. – № 12. С. 9-14; *Петров В.О.* Под знаком перформанса // *Музыкальная академия.* – 2012. – № 2. С. 123-127.

зрачная опера» (1995) для китайской лютни и струнного квартета **Тан Дуна**. Композитор предложил исполнителям произвести силами пяти инструментов и голосами *действие*, которое должно напоминать, с одной стороны, оперу, с другой, – ритуал. В контексте инструментальной музыки эти жанры оказались близки: инструменталистам при воплощении оперы и ритуала необходимо использовать весь арсенал звуковоспроизводящих средств, в том числе и голос. В «Призрачной опере» воплощены детские впечатления Тан Дуна о ритуалах шаманизма, присутствующих в китайской культуре. В предисловии к партитуре он отмечал: «Во время чьих-то похорон вся деревня превращалась в сумасшествие... Обученные люди профессионально плакали, ...их шаманских хор воспроизводил скорбные мелодии. В провинции Хунань, где я вырос, люди считали, что они будут вознаграждены после смерти за их страдания. Смерть была “белым счастьем”, и музыкальные ритуалы сопровождали усопшего на территорию новой жизни». Идея Тан Дуна – размышление о духовности человека, жизненные позиции которого могут быть уничтожены в результате катастроф, обрушивающихся на современное общество. Эта идея реализуется посредством звучания музыки, значение которой в рамках шаманского ритуала сводится к способу коммуникации людей с богами: как правило, музыкальное звучание не имеет формы – оно отражает «ход» обряда. При этом, помимо того, что композитором сопоставляются лютня и струнный квартет, каждый из инструменталистов наделен своим музыкальным материалом, поведением, в связи с чем достигается драматургическое сопоставление ряда музыкальных и поведенческих пластов. Это сопоставление заявляет о себе уже в I акте («Бах, монахи и Шекспир встречаются на воде»), начинающемся с инструментального вступления – «звучания» воды (лютнист переливает воду из одного сосуда в другой – ритм выделен в партитуре), на фоне которого возникает мелодия Баха (Прелюдии *cis-moll* из II тома «ХТК»), исполняемая квартетом. Лютнист, ассоциирующийся с шаманом, обладает собственным музыкальным материалом, строящимся на воссоздании шумового фона. В контексте сочинения тема Баха – это *лейт-браз*, олицетворяющий духовность человека. Позже в этом же акте используется мелодия китайской народной песни «Маленькая капуста», становящаяся носителем светлого, жизненного начала. Происходящее на сцене дей-

ство акцентируется световой гаммой: вначале зажигается лампа, направленная на исполнителей; а стоящие на сцене емкости с водой от света начинают «радужно переливаться». Тема Баха, вначале исполненная на фоне звуков капающей воды, в дальнейшем имитационно сочетается с различного рода созвучиями. Уже через несколько минут на фоне солирующей скрипки раздается голос – сначала текст одного из древних китайских стихов («Di Li Huang Ya San liang»), затем – крик, основанный на фонемах «уя-уя-уя» и «я-о-я-о»<sup>5</sup>.

Помимо шаманского ритуала средствами инструментального ансамбля композиторы могут воспроизводить иные виды ритуала: *осенний трудовой обряд* («Осенняя музыка» (1975) для четырех исполнителей К. Штокхаузена), *языческий обряд* («Последний языческий обряд» (1978) Б. Кутавичюса), *акт ритуального соблазна* («Последний истукан острова Пасхи» (2000) для скрипки В. Екимовского), *траурную процессию* («Эхо времени и реки» (1967) для оркестра Д. Крама). Во всех них ключевым моментов драматургии становится сценическое действие, выполняемое исполнителями, будь-то прохождение траурной процессии, как в произведении Крама, или выполнение свойственных осенним трудовым работам действий, как в сочинении Штокхаузена.

**Площадный театр**, господствующий на территории всей Европы, начиная с эпохи средневековья (комедия dell'arte, базирующаяся на основе карнавальных празднеств, – в Италии, мистерия во Франции, Италии и Англии, фарс, импровизированная комедия, ярмарочные представления – во Франции, балаган – в России, имел репертуар, состоящий из простых по содержанию и актуальных для того времени сенок, разыгрываемых участниками, зачастую – непрофессиональными исполнителями. Каждый из них олицетворял определенного персонажа – Панталоне, Арлекина, Пьеро, Коломбину, Петрушку и т.д. Главными формами народного театра М. Бахтин считал «обрядово-зрелищные формы (празднества карнавального типа, различные площадные смеховые действия и пр.); словесные смеховые (в том числе пародийные) произведения разного рода...; различные формы и жанры фамильярно-площадной речи (ругательства, божба, клятвы, народные блazoны и

<sup>5</sup> Следует отметить, что подобная фонема используется в ритуальных танцах успеха у иорданских племен.

др.)»<sup>6</sup>. При этом, функции актера, чтеца, певца и игрока на музыкальных инструментах выполняла одна личность (как в сольном выступлении, скажем, трубадуров, так и при воссоздании на сцене таких «ансамблевых» по количеству задействованных лиц жанров, как фарс и мистерия). Допускались передвижения, привлечение пластики – все то, что станет характерным для неофрманса в XX столетии. Именно поэтому народный театр может считаться одним из его прототипов<sup>7</sup>.

*Персонажи театра* логичным образом могут быть воплощены в инструментальном театре – одной из разновидностей музыкального перформанса, совмещающей в себе игру на инструменте и игру сценическую. Так, персонажи *итальянской комедии dell'arte* получили характеристику в инструментальной трилогии американского композитора **Л. Липкиса**: в 1989 году им создан концерт для виолончели с оркестром «**Скарамуш**», в 1997 – концерт для бас-тромбона с оркестром «**Арлекин**», в 2002 – концерт для фагота с оркестром «**Пьеро**». Во всех концертах солист изображает персонажа, оркестр либо дополняет его характеристику, либо вступает с ним в конфликт. Скарамуш и Пьеро тракуются композитором *обобщенно*. Так, *Скарамуш*, как и в итальянской комедии, в произведении Липкиса труслив, хвастлив – недаром его называли «призраком рыцаря». Его музыкальный материал на протяжении всех семи частей концерта едва ли выделяется из общей атмосферы оркестрового звучания. В «Скарамуше» особо проявляет себя пантомима и хореография: виолончелисту необходимо выражать состояние персонажа движениями, принимать позы, характеризующие хвастливость и трусость. *Пьеро* Липкиса – жертва собственных переживаний, в

<sup>6</sup> Цит. по: Терехин, А.В. Социально-философский аспект концепции народной смеховой культуры М.М. Бахтина // Искусство XX века: Парадоксы смеховой культуры: Сб. статей. – Нижний Новгород, 2001. С. 241.

<sup>7</sup> Констатируем, что в области народной музыки театрализация – обязательное условие любого инструментально-исполнительского процесса. Яркий тому пример – упоминаемые ранее инструментальные наигрыши, допускающие помимо воспроизведения музыки наличие ряда дополнительных средств эмоционального выражения – передвижения, пританцовывания и т.д. Поскольку инструментальные наигрыши зачастую используются в более глобальных действиях (например, в обрядах), такой синтез является вполне закономерным.

связи с чем музыкальный материал фаготиста лирико-трагичен, вызывает у публики (как и сам облик персонажа, одетого в известный белый костюм) эмоции жалости. Во время игры фаготисту предписано принимать жалостливые позы. В «Скарамуше» и «Пьеро» сольные партии инструменталистов *контекстны* оркестру: все звучание представляет собой единый музыкальный монолит – здесь налицо *бесконфликтная драматургия*. Однако, вопросо-ответная система между солистом и оркестром, выполняющим аккомпанирующую функцию, является отличительной особенностью самой большой части трилогии Липкиса – «Арлекин»; здесь явственен *конфликт*, в котором *Арлекин* предстает убедительным «спорщиком» по отношению к оркестру. При этом, тромбонист имеет ряд монологов, драматических в основе. Знаковый элемент театрализации – передвижения, как солиста, так и оркестрантов (этот прием не используется в «Скарамуше» и «Пьеро»), а наличие сложностей в партии тромбониста (скачки более, чем на две октавы в переменной метрике и ритмике) придает музыкальную «действенность». Арлекин, трактованный Липкисом, в отличие от Скарамуша и Пьеро, *детально* разнохарактерен: тромбонист играет то простые мелодии, окрашенные в лирические тона, то резко атональные фразы, разъединенные паузами, вызывающие ассоциации с экспрессионистской манерой музыкального письма. Особенно явно экспрессионистская сущность Арлекина выявляется в каденции.

Более детальная характеристика одного из ярких персонажей итальянской комедии dell'arte Арлекина представлена в моноспектакле сквозного развития «**Арлекин**» (1975) – «инструментально-хореографической композиции», длящейся 15 минут, написанной для кларнетистки-танцовщицы С. Стивенс **К. Штокхаузена**. В задачу исполнителя входит не только воспроизведение тематического материала, но и его сценическое «обыгрывание», включающее различного рода передвижения, выполнение пластических этюдов. Партитура представляет собой музыкальную формулу, обладающую звуковысотностью и ритмическим оформлением. Вариативность формулы произвольна. Единственное условие – она должна постоянно изменяться, а эти изменения должны отражать происходящие на сцене события. Сюжет, сочиненный Штокхаузенем (комедия dell'arte всегда являлась сценической импровизацией на ос-

нове определенного сценария) и имеющий несколько очерченных разделов, таков: в начале Арлекин – *очарованный мечтатель*. Кларнетист должен неожиданно выбежать из-за кулис, начать активно танцевать, отбивая ногами ритмические фигуры, что привносит в композицию дополнительный звуковой контекст – основная мелодическая формула и ее развитие звучат на фоне определенных ритмов. Дальше Арлекин – *изривый импровизатор*. Он варьирует мелодическую формулу со стремлением к более медленному темпу и ясному произнесению отдельных звуков. Он может покинуть сцену, играть из-за кулис, делать акробатические трюки – все то, что соответствует понятию «импровизация». В данном разделе звучащий материал по своей структуре наиболее отдален от заданной в начале формулы. Исполнитель может показать всем свое мастерство владения инструментом. Затем Арлекин засыпает (исполнитель ложится на сцену) и в своих снах он видит себя *лирическим героем*, смотрящим в пустоту, играющим дважды одну и ту же мелодию, постепенно припадая на левое колено, и *педантичным учителем*, бескомпромиссным, строгим. Во сне он очаровывает всех своей мелодией, преображая уродство мира во внутреннюю красоту. Ему снится музыка. Когда Арлекин *просыпается* и поднимается, он демонстрирует миру услышанную во сне музыку. Он старается сыграть ее как можно ярче, ошибается, останавливается, волнуется и начинает играть заново, направляя свои звуки в космос. Все заканчивается *неистовым танцем* Арлекина (используется специальная подошва, позволяющая услышать на большом расстоянии шум от удара ноги об пол). Другим словом, Арлекин на протяжении пьесы превращается из мечтателя в личность, составляющую часть всеобщего разума-космоса. Все остальные действия исполнителя во время сценической реализации опуса Штокхаузена произвольны, в связи с чем партитура может быть уподоблена сценарию комедии dell'arte, бытовавшей многими веками ранее, в котором была представлена лишь структура, очередность событий спектакля. Этот приблизительный сценарий, способствовавший актерской импровизации, прикреплялся на кулисы с обратной стороны, чтобы артисты имели возможность посмотреть какая сценка будет разыграна следующей, сформировать свой текст. Следует указать, что в конце моноспектакля Арлекин должен упасть на колени пе-

ред публикой; только в этот момент основная мелодия сочинения, постепенно кристаллизуемая в процессе исполнения, должна прозвучать в своем «итоговом» виде *целостно*, а не фразами, как во время сценической реализации композиции в связи с действиями персонажа – передвижениями, актерской игрой, хореографией. В «Арлекине» Штокхаузена двигательное выражение эмоций контекстно музыке. Встречается в партитуре и ряд замечаний насчет того, как необходимо исполнять материал: «поставить звук на фермату, словно птица кричит», «быстро при игре поворачивать голову из стороны в сторону, чтобы возникло ощущение неровного тремоло» и т.д. Арлекин у Штокхаузена – собирательный образ, ведь этот персонаж в комедии dell'arte трактовался по-разному: мог предстать глуповатым слугой, вечно спорящим с Панталоне, или вызывающим сочувствие влюбленным мечтателем. Композитором в примечании выявляется не только сценическая драматургия (ложится на сцену, поднимается и т.д.), не только условие исполнения (варьирование формулы), но и образные типы преобразования формулы (например, если указано, что Арлекин – очаровательный мечтатель, игривый импровизатор или лирический герой, это эмоциональное состояние должно быть выражено, как поведением исполнителя, так и музыкой). Театральный колорит вносят цветастый костюм (для премьерных исполнений произведения С. Стивенс дизайнером выступил сам Штокхаузен) и яркий грим, персонажирующие образ.

***Итальянское Возрождение и барокко*** – еще один кладезь прототипов современного перформанса. Приведем в пример представление «**Рай**» (1490) – театрализованное действие, автором которого является знаменитый художник **Л. да Винчи**, придумавший саму идею и подобравший декорации, костюмы, световые и цветовые эффекты, музыкальный материал. Драматическое действие «Рай» было посвящено тогдашней герцогине Милана Изабелле Арагонской и было поставлено в ее присутствии 13 января 1490 года прямо в зеленой комнате Миланского замка, оборудованной специально для данного представления: среди настенных гобеленов были заметны полотна да Винчи, среди подвешенных под потолок гирлянд с искусственными овощами, фруктами и цветами (материальное воплощение Рая) просматривались картины других художников, изображавшие военные

подвиги герцога Франческо Сфорца, супругой которого и была Изабелла Арагонская. Особенно ярким, по мнению свидетелей<sup>8</sup>, стал сам Рай – спроецированная да Винчи отдельная сценическая площадка, включающая высокий подиум, на котором зажженными факелами имитировалось присутствие звезд, а придворные актеры, одетые в «костюмы» различных планет, имели возможность передвигаться, олицетворяя круговорот жизни в природе. В целом же, образными концептами для создателя явились – образ самой Изабеллы (текст представления повествует о ее судьбе, красоте, все персонажи – Аполлон, Юпитер, Меркурий – покидают Рай, чтобы насладиться ее красотой), образ Вселенной (известна увлеченность да Винчи астрологией и астрономией), образ Религии (Рай, небо, наполненное Богами и т.д.). Как видно, да Винчи выступил универсальной фигурой, совместившей в себе разные виды творческой деятельности.

Таковыми же универсальными фигурами предстают во многих случаях и авторы перформансов XX века. Например, при сочинении инструментального перформанса «Эонта» (1964) для фортепиано и группы духовых инструментов, его автор – **Я. Ксенакис** – явился одновременно и композитором, и режиссером происходящих на сцене событий: им создан драматургический план передвижения инструменталистов, свето-цветовая гамма. Идея же Ксенакиса связана с определением места индивидуальной, неповторимой личности в социуме и с утверждением превалярования общества (группа духовых инструментов) над индивидуальностью (фортепиано). Театральный процесс, включающий, по мнению композитора, стохастическую (основанную на теории вероятностей) и символическую (основанную на логистике) музыку, как и в любом перформансе, расписан в партитуре. На первой ее странице представлена диспозиция инструментов в пространстве сцены (черные точки – места, где духовикам во время своих многочисленных перемещений придется останавливаться). Произведение одночастно, но в нем можно выделить три раздела, обусловленных *сценической драматургией*. Каждый из разделов заканчивается перемещением ансамбля духовых инструментов в полной тишине. В *I разделе* фортепиано

стоит обособленно в левой стороне зала, все духовики сидят на стульях посередине сцены. Музыка экспрессивна; особенной выразительностью отличается сложная фортепианная партия, со звучания которой начинается произведение. После фортепианного соло духовики встают со своих мест и начинается собственно спектакль – его сюжетная завязка. Партии всех духовых инструментов контрастны партии фортепиано: если фортепиано звучит агрессивно, то духовые спокойно делят звуки, воссоздавая кантилену. Постепенно – в момент первой кульминации – они подходят к фортепиано (оно используется без крышки) и становятся за его корпусом по отношению к залу. Пианист музыкально «обороняется» от них, прибегая к громкому ритмическому остинату. Духовые инструменты перекрывают игру пианиста своим динамическим преимуществом, играя стаккато тремоло. Пианист прекращает свою игру, указывая на свое «поражение» в этой акустико-звуковой «битве». После чего в тишине духовики строем проходят по сцене и садятся на стулья, приготовленные в ее правой стороне. С началом *II раздела* весь музыкальный материал «меняется местами»: фортепиано, «сглаживая» присутствующую ранее агрессию, издает спокойные и тихие звуки в верхних регистрах («аккордовые пульсации», по Ксенакису), духовики же играют резко и диссонантно. Это обострение конфликта и его кульминация. Постепенно хаотичность и агрессивность проявляется у всех исполнителей; при этом, велика доля диалога – обмена фразами между инструментами (происходит конфликт «на равных»). В этом процессе духовики вновь встают, окружают фортепиано, продолжая играть свой материал, что выписано в партитуре. Затем – в момент второй кульминации – направляют на его струны фортепиано и активно исполняют свой материал «внутри рояля», подавляя его громкость, хотя пианист именно в это время играет на клавиатуре сложные пассажи в предельной динамике, «проваливающейся» в конце в тишину. В этой тишине духовой ансамбль отходит (исполнители медленным шагом идут строго друг за другом) от фортепиано, садятся на другие стулья, заранее поставленные посередине сцены. *III раздел* «Эонты» представляет собой разрешение конфликта: здесь наблюдается хаос не только музыкальный, но и поведенческий, то есть сценический. Ансамбль духовых инструментов перестает быть ансамблем – каждый

<sup>8</sup> См. об этом: *Malinverni L.* 13 gennaio 1490: la Festa del Paradiso // [http://lauramalinvorni.net/pdf/13\\_GENNAIO\\_1490\\_LA\\_FESTA\\_DEL\\_PARADISO.pdf](http://lauramalinvorni.net/pdf/13_GENNAIO_1490_LA_FESTA_DEL_PARADISO.pdf)

из инструменталистов начинает двигаться в любом направлении. Эта часть III раздела может быть названа превалирующей «каденцей» духового ансамбля, поскольку фортепиано не принимает в ней участие. После рассредоточения в пространстве, духовики объединяются в группу и садятся на стулья, стоящие в правой стороне сцены. Сочинение заканчивается драматично: фортепиано и духовой ансамбль вновь вступают в борьбу, образуя третью кульминацию, точно также, как и предыдущие, обрывающуюся с прекращением звучания фортепиано. В наитишайшей динамике выдержанное созвучие, дующее трубами и тромбонами, позволяет считать их победителями в конфликте. Следовательно, на уровне сюжетной линии «Эонта» имеет три стадии, каждая из которых выполняет определенную функцию в драматургическом процессе – завязка, кульминация конфликта и его разрешение. Фортепиано здесь – персонаж, активно борющийся с массой, представленной группой духовых инструментов. Но любая его попытка стать полноправным участником этой массы терпит поражение – внезапное прекращение игры и уход в тишину. Этот прием диктуется не только сценически: шесть духовых инструментов в акустико-звуковом отношении, действительно, способны перекрыть звучание солирующего фортепиано. Именно этот фактор сыграл важную роль для Ксенакиса при выборе инструментов во время написания «Эонты».

Стоит особо отметить, что в эпоху барокко формируется новый тип времяпровождения светского человека: образуются так называемые «светские кружки», участники которых, собираясь вместе, придавались совместному разыгрыванию определенных театральных действий. Такой кружок, к примеру, существовал в доме герцога Альфонсо II (1533–1597): каждый четверг в нем собирались люди высокого ранга, танцевали, пели, читали стихи – и все это было объединено заданной тематикой, одним сюжетом. Чтобы подчеркнуть индивидуальность каждой такой встречи, специально подбирались декорации, шились костюмы. В XX же веке площадкой для реализации перформанса могло стать абсолютно любое пространство: футуристы во главе с Ф. Маринетти считали идеальной площадкой театральных подмостки («Манифест сладострастия» (1913) В. де Сен-Пуан поставлен в Театре комедии на Елисейских полях), также могли быть использованы – клубы (перформанс «Сцена со столом» (1974) М. Хаимовича

был исполнен в лондонском клубе «Гараж»), галереи (перформанс «Магнолия» (1976) С. Рассел был показан в Нью-Йоркской галерее «Artist Space»), образовательные учреждения (перформанс «Пора двигаться» (1994) М. Чайдри исполнялся в лондонском Институте современного искусства), крыши старых зданий (перформанс «Задержка» (1972) Д. Джонаса был представлен публике на крыше старого пятиэтажного здания), парковые зоны (перформанс «Основание мира» (1961) П. Мандзони исполнялся в парке на окраине датского города Хернинга), магазины и торговые центры (перформанс «Магазин» (1962) К. Ольденбурга в торговом центре на Восточной улице Далласа). Становится очевидным, что место исполнения перформанса не являлось столь значимым; главным становилась сама форма подачи материала, идея, концепт.

Одним из главных представителей барочного перформанса был известный итальянский архитектор, скульптор и художник **Д.Л. Бернини** (1598–1680), в 1630–х годах построивший собственный театр и писавший сценарии для комедийных постановок<sup>9</sup>. В качестве актеров выступали брат Бернини Луиджи, художник Г. Аббатини, студенты школы изобразительного искусства. Сами же постановки включали в себя наличие обильных декораций и нарочитых костюмов, дополнительных визуальных рядов (например, картин), архитектурных сооружений и специально созданных, изобретенных конструкций и предметов, исполнение литературных и музыкальных произведений. Для своих постановок Бернини создал специальную машину, благодаря которой на сцене могли быстро меняться декорации, освещение, меняться сценический план в целом<sup>10</sup>. Комедии ставились в ограниченном пространстве и предполагали присутствие в зале лишь небольшого количества зрителей, чем достигался определенный сакральный уровень происходящих действий. В качестве сюжетов, как правило, избирались либо абсурдистские ситуации, либо реальные события, актуальные для своего времени, являющиеся «слепком» современной жизни.

<sup>9</sup> Укажем, что увлечение перформансами не было у Бернини спонтанным. В начале 1630–х гг. он являлся организатором Римских карнавалов, сотрудничавший с постановками ярких и веселых шоу.

<sup>10</sup> Некоторые вопросы театральных постановок Бернини рассмотрены в следующей статье: Lucignani L. Il gran teatro di Bernini // la Repubblica. – 11.04.1992.

Эти же сюжеты характеризуют в целом и перформанс XX века.

Примером **абсурдистской ситуации** может стать постановка Бернини перформанса «**Два театра**» (1637), при сценической реализации которого происходили следующие события: публика, пришедшая на представление, оказалась словно перед зеркалом, поскольку на сцене в таком же расположении сидели артисты, обличенные в черные костюмы и маски. Цель этого представления – показать эмоции публики со стороны: актеры реагировали на эмоции и движения зрителей, копируя их. При этом, актеры читали разные тексты: один в Прологе обосновал цель данного представления, второй непосредственно обращался к публике, говоря о том, что существует несколько типов аудитории, несколько разных вариантов восприятия происходящих на сцене событий. Зрители, пришедшие на представление, вели себя по-разному: кто-то громко аплодировал, кто-то вставал и покидал зал в негодовании (причем, артисты на сцене делали то же самое!). Не напоминает ли это в какой-то степени хрестоматийный пример музыкального перформанса середины XX века – композицию «4'33"» (1952) **Д. Кейджа**? У Бернини публика, ожидавшая яркое сценической представление и не получившая его, создавала реально происходящие на сцене события, то есть отсутствие сценического ряда прекращалось с действиями зрителей. У Кейджа публика, ожидавшая музыкальную игру исполнителя и не получившая ее, сама создала звуковую атмосферу произведения, начиная шуметь, вставать с мест, высказывать свое недовольство, хлопать дверьми, топтать ногами, то есть отсутствие музыкального ряда прекращалось с действиями публики (напомним, что любой шум, по Кейджу, – есть музыка окружающего мира). Шум всегда сопровождал действия исполнителей перформансов: еще **Ф. Маринетти** в 1914 году в своем манифесте «Динамическая и синоптическая декламация» отмечал, что в перформансах необходимо создание нового типа чтения текста, при котором цель техники состояла в том, чтобы «освободить интеллектуальную среду от старой декламации, статической, пацифистской и ностальгической». Для этого требовалась новая декламация, динамическая, воинственная. Маринетти провозгласил свое «неоспоримое первенство в декламации верлибра и слов на свободе»... Декламатор-футу-

рист, утверждал он, должен декламировать ногами не в меньшей степени, чем руками. Вдобавок руки декламатора должны оперировать различными инструментами, производящими шум»<sup>11</sup>. Эта идея реализована в перформансах «Пьедигротта» (1914) самого Маринетти, «Печатный станок» (1914) Д. Баллы (поставлен для С. Дягилева и в связи с этим в большей степени имеет отношение к хореографическому искусству: 12 человек изображали разные детали механических машин). А благодаря написанию манифеста «Искусство шумов» (1913) Л. Руссо в среде перформансистов утвердилась точка зрения, что источником звука может стать все, что угодно и, в первую очередь, разного рода предметы, машины и аппараты.

«Зеркальный» вариант «общения» исполнителя с публикой – по сравнению с «Двумя театрами» Бернини – происходит при постановке театрального перформанса «Безумие» (1920) **М. Десси**. Его суть такова: ничего не подозревающая публика заполняет зал, садится на свои места и начинает наблюдать за событиями, происходящими на сцене. На сцену же выходит человек, на протяжении большого количества времени показывающий публике симптомы своего безумия (хождение по кругу, рычание, произнесение лишь одного слова – «безумие») с целью «заразить» безумием находящихся в зале зрителей. На премьерном исполнении данного перформанса исполнителю удалось ввести часть публики в некое магическое состояние, при котором они также начинали выполнять соответствующие действия, выкрикивать слово «безумие». То есть публика стала проделывать те же вещи, что и исполнитель – вновь возникла идея двух театров.

Кроме того, пролонгированное влияние этого представления Бернини заметно в XX столетии в тех перформансах, при исполнении которых сценическое пространство «*расслаивается*» на ряд самостоятельных пространств или *предполагает присутствие исполнительниц среди публики*. «Расслоение» сцены на два самостоятельных участка характеризует постановку театрального перформанса «Симультанность» (1915) Ф. Маринетти, где показаны взаимоотношения двух семей (использован прием параллельной драматургии), а на три участка – перформанса «Сообщающиеся сосуды» (1916)

<sup>11</sup> *Голдберг Р.* Искусство перформанса от футуризма до наших дней. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2014. С. 22.

того же Маринетти. В обоих случаях действия, происходящие в одном из пространств, не аккумулировались только в одном участке сцены – исполнители могли передвигаться и, в зависимости от сюжетных перипетий, переходить из одного пространства в другое. Присутствие исполнителей среди публики – явление, часто встречающееся в музыкальных перформансах XX века. Укажем лишь на хрестоматийный пример – пьесу «Терретектор» (1966) для 88 исполнителей **Я. Ксенакиса**, партитуре которой предпослана схема, из которой видно, что в круговом пространстве в центре находится дирижер, расположение инструменталистов выделено жирными точками, мелкими – публики. Ксенакис долго апробировал свои идеи, пока не нашел уникальное, с его точки зрения, расположение для визуализации сценического пространства, с одной стороны, с другой стороны, – для специфического тембрового ореола. Е. Назайкинский отмечал: «В “Терретекторе” каждый из музыкантов снабжался дополнительно ударными инструментами и свистками, с помощью которых создавалось вихреобразное вращение четырех резко различных по характеру шумов – своеобразный “сонотрон”, как определил этот прием Ксенакис по аналогии с синхрофазотроном»<sup>12</sup>. Помимо этого, Ксенакис предлагал исполнять «Терретектор» в свободных от каких-либо предметов балльных залах, дабы избежать неправильное формирование своеобразного акустического потока, который мог быть искажен в традиционных залах.

Возвращаясь к искусству барокко, отметим, что примером проявления **реализма** в перформансах Бернини может предстать представление «**Разлив Тибра**» (1638), в котором сценически воплощалось наводнение, произошедшее в Италии годом ранее. Перформансность достигалась необычной атмосферой воплощения сюжета – по стенам сцены все время стекалась вода, публика находилась в состоянии непрерывно приближающихся волн, поскольку этому способствовал и преднамеренно созданный звуковой фон. Кроме того, определенный отрезок Тибра был воссоздан на сцене и визуально: в центре находилась река, в далекой перспективе (декорации и иллюстрации) – замки Святого Анджели и Святого Петра. На премьерном представлении некоторые зрители, приняв за реальность происходящие события, стали стремительно

покидать зал с криками «Опять наводнение!». Присутствие определенных спецэффектов, позволяющих в большей степени стать соучастниками происходящих на сцене событий, наличествовало и в других представлениях Бернини. Например, в поставленном в том же году представлении «Справедливость» на сцене присутствовал настоящий огонь, что также привело зрителей, особенно сидевших в первом ряду, в состояние шока. Аналогичные способы воздействия на публику заметны и в ряде перформансов XX века.

Также в указанное время существуют перформансы с полной заменой живого исполнения набором эффектных с театральной точки зрения технических средств. Так, сценическая реализация «Футуристического механического бала» (1922) **И. Паннаджи** включала в себя звучание музыки и наличие передвижных декораций, в которые были встроены механические фигуры, изображающие людей.

В целом же, XVII век ознаменован большим количеством поставленных представлений, которые по праву можно назвать прототипами перформанса. В первую очередь, это объясняется полной прерогативой светского начала над религиозным в указанное время (так широко в истории развития искусства). К ним можно отнести комедии масок «Маска черноты» (1605) Б. Джонсона с музыкой А. Фаррабоско, костюмами И. Джонсона и «Оберон» (1611) того же Б. Джонсона с музыкой А. Фаррабоско и Р. Джонсона, фантазийное представление в нескольких актах «Триумф мира» (1634) Д. Ширли в постановке И. Джонсона с музыкой У. Лэвиса, С. Айвза и Б. Уайтлока.

Таким образом, укажем на основные жанровые признаки перформанса, которые проявились в этих представлениях и которые знаменуют собой перформанс как жанр в XX столетии:

- наличие мобильной сцены, позволяющей быстро менять сценические планы («Маска черноты») или ряда расположенных поблизости подиумов («Рай» да Винчи),
- коллективное («Маска черноты», «Триумф мира») или «монополистическое» («Рай» да Винчи) создание представления,
- четко прописанный авторами план действий (во всех постановках), который обязательно должен соблюдаться,
- наделение музыкантов-инструменталистов функциями актера (в «Триумфе мира» группа лютнистов была одета в костюмы священников и имела возможность передвигаться по сцене – один из ранних прототипов осо-

<sup>12</sup> Назайкинский, Е.В. Пространственная музыка // Теория современной композиции: Учебное пособие / Отв. ред. В.С. Ценова. – М.: Музыка, 2007. С. 452.

бой формы перформанса XX века – инструментального театра),

– использование в представлении реалистических элементов (живые лошади в «Триумфе мира»),

– применение особой эффектности сценического действия (в «Маске черноты» использован прием воплощения морской волны специфическим раздуванием синей ткани на подиуме),

– синтезирование искусств в рамках одного произведения (в «Обероне» для оформления сцены были использованы специально созданные расписные холсты, архитектурные сооружения, стоящие по бокам от зрителей, придающие эффект присутствия публики в гуще происходящих событий, для дополнительной расшифровки смыслов текста – хореография и т.д.).

Значение перформанса в искусстве XX века подчеркивает Р. Голдберг: «...радикальная позиция позволила перформансу стать катализатором в истории искусства XX века: всякий раз, когда казалось, что та или иная школа, будь то кубизм, минимализм или концептуализм, зашла в тупик, художники обращались к перформансу с целью сломать рамки категорий и определить новые направления»<sup>13</sup>. Соглашаясь с мнением исследователя, отметим также, что все перформансы, так или иначе, по форме своего воплощения опираются на преднамеренный или непреднамеренный эпатаж, явившийся в XX столетии прерогативой огромного количества произведений искусства<sup>14</sup>. Что останется в истории развития искусства в целом, а что приобретет лишь локальный характер – покажет время!

#### Библиография:

1. Голдберг Р. Искусство перформанса от футуризма до наших дней. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2014. 320 с.
2. Дубинец Е.А. Знаки звуков. О современной музыкальной нотации. – Киев: Гамаюн, 1999. 314 с.
3. Назайкинский Е.В. Пространственная музыка // Теория современной композиции: Учебное пособие / Отв. ред. В.С. Ценова. – М.: Музыка, 2007. С. 450–464.
4. Папенина А.Н. Музыкальный авангард середины XX века и проблемы художественного восприятия. – СПб.: Изд-во СПбГУП, 2008. 152 с.
5. Петров В.О. Инструментальный театр: функции передвижения исполнителей // Актуальные проблемы высшего музыкального образования: Научно-аналитический и научно-образовательный журнал. – 2011. – № 2 (18). С. 40-45.
6. Петров В.О. Музыкальный хэппенинг: эстетика явления // Философия и искусство: Материалы II Международной конференции / Отв. ред. Т.П. Заборских. – М.: РАМ им. Гнесиных, 2013. С. 28-35.
7. Петров В.О. Новаторские образы искусства XX века: в ракурсе эпатажа // Культура и искусство. – 2013. – № 5. С. 562-569.
8. Петров В.О. О событийности сюжетов в произведениях инструментального театра // Музыкаведение. – 2011. – № 12. С. 9-14.
9. Петров В.О. Под знаком перформанса // Музыкальная академия. – 2012. – № 2. С. 123-127.
10. Петров В.О. Хэппенинг в искусстве XX века // Вестник Костромского государственного университета им. Н.А. Некрасова. – 2010. – № 1. Том 16: Основной выпуск. С. 212-215.
11. Петров В.О. Эпатаж в искусстве XX века // Культура и искусство. – 2013. – № 6. С. 623-632.
12. Сигида С.Ю. Музыкальная культура Европы. Вторая половина XX века. Великобритания // История зарубежной музыки. XX век: Учебное пособие / Отв. ред. Н.А. Гаврилова. – М.: Музыка, 2005. С. 217–233.
13. Терехин А.В. Социально-философский аспект концепции народной смеховой культуры М.М. Бахтина // Искусство XX века: Парадоксы смеховой культуры: Сб. статей. – Нижний Новгород, 2001. С. 240–246.
14. Lucignani L. Il gran teatro di Bernini // la Repubblica. – 11.04.1992.

<sup>13</sup> Голдберг Р. Искусство перформанса от футуризма до наших дней. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2014. – С. 7 (320 с.).

<sup>14</sup> См об этом: Петров В.О. Новаторские образы искусства XX века: в ракурсе эпатажа // Культура и искусство. – 2013. – № 5. С. 562-569; Петров В.О. Эпатаж в искусстве XX века // Культура и искусство. – 2013. – № 6. С. 623-632.

15. Malinverni L. 13 gennaio 1490: la Festa del Paradiso // [http://lauramalinverni.net/pdf/13\\_GENNAIO\\_1490\\_LA\\_FESTA\\_DEL\\_PARADISO.pdf](http://lauramalinverni.net/pdf/13_GENNAIO_1490_LA_FESTA_DEL_PARADISO.pdf)

**References (transliterated):**

1. Goldberg R. *Iskusstvo performansa ot futurizma do nashikh dnei*. – M.: Ad Margi-nem Press, 2014. 320 s.
2. Dubinets E.A. *Znaki zvukov. O sovremennoi muzykal'noi notatsii*. – Kiev: Gamayun, 1999. 314 s.
3. Nazaikinskii E.V. *Prostranstvennaya muzyka // Teoriya sovremennoi kompozitsii: Uchebnoe posobie / Otv. red. V.S. Tsenova*. – M.: Muzyka, 2007. S. 450–464.
4. Papenina A.N. *Muzykal'nyi avangard serediny KhKh veka i problemy khudozhestven-nogo vospriyatiya*. – SPb.: Izd-vo SPbGUP, 2008. 152 s.
5. Petrov V.O. *Instrumental'nyi teatr: funktsii peredvizheniya ispolnitelei // Aktu-al'nye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya: Nauchno-analiticheskii i nauchno-obrazovatel'nyi zhurnal*. – 2011. – № 2 (18). S. 40-45.
6. Petrov V.O. *Muzykal'nyi kheppening: estetika yavleniya // Filosofiya i iskusstvo: Materialy II Mezhdunarodnoi konferentsii / Otv. red. T.P. Zaborskikh*. – M.: RAM im. Gnesinykh, 2013. S. 28-35.
7. Petrov V.O. *Novatorskie obrazy iskusstva KhKh veka: v rakurse epatazha // Kul'tura i iskusstvo*. – 2013. – № 5. S. 562-569.
8. Petrov V.O. *O sobytiinosti syuzhetov v proizvedeniyakh instrumental'nogo teatra // Muzykovedenie*. – 2011. – № 12. S. 9-14.
9. Petrov V.O. *Pod znakom performansa // Muzykal'naya akademiya*. – 2012. – № 2. S. 123-127.
10. Petrov V.O. *Kheppening v iskusstve KhKh veka // Vestnik Kostromskogo gosudarstvennogo universiteta im. N.A. Nekrasova*. – 2010. – № 1. Tom 16: Osnovnoi vypusk. S. 212-215.
11. Petrov V.O. *Epatazh v iskusstve KhKh veka // Kul'tura i iskusstvo*. – 2013. – № 6. S. 623-632.
12. Sigida S. Yu. *Muzykal'naya kul'tura Evropy. Vtoraya polovina KhKh veka. Velikobri-taniya // Istoriya zarubezhnoi muzyki. KhKh vek: Uchebnoe posobie / Otv. red. N.A. Gavrilova*. – M.: Muzyka, 2005. S. 217–233.
13. Terekhin A.V. *Sotsial'no–filosofskii aspekt kontseptsii narodnoi smekhovoii kul'tury M.M. Bakhtina // Iskusstvo KhKh veka: Paradoksy smekhovoii kul'tury: Sb. statei*. – Nizhnii Novgorod, 2001. S. 240–246.
14. Lucignani L. *Il gran teatro di Bernini // la Repubblica*. – 11.04.1992.
15. Malinverni L. 13 gennaio 1490: la Festa del Paradiso // [http://lauramalinverni.net/pdf/13\\_GENNAIO\\_1490\\_LA\\_FESTA\\_DEL\\_PARADISO.pdf](http://lauramalinverni.net/pdf/13_GENNAIO_1490_LA_FESTA_DEL_PARADISO.pdf)