

# ОСОБЕННОСТИ ВНУТРИВИДОВОГО СИНТЕЗА МУЗЫКАЛЬНОГО МАТЕРИАЛА И ПЛАСТИЧЕСКОГО ТЕКСТА В СОВРЕМЕННЫХ ХОРЕОГРАФИЧЕСКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ

*Н. В. Карчевская,*

*доцент кафедры хореографии Белорусского государственного университета  
культуры и искусств,  
кандидат искусствоведения, доцент*

Сегодня хореографические произведения представляют собой сложные синтетические образования, в которых воедино структурируется множество компонентов: музыкальная основа, хореографический текст, пантомима, звучащее слово, акробатические элементы, средства экранного искусства. Местами для их демонстрации все чаще становятся неспециализированные пространства – улицы, производственные помещения, музеи и т.п. Наиболее существенной особенностью развития современного хореографического искусства является трансформация традиционных форм взаимодействия между пластическим текстом и музыкальной основой внутри единой композиционной структуры хореографического произведения. Исследование данных трансформаций как нельзя более актуально, поскольку движения человеческого тела и музыка являются теми доминантами, которые лежат в основе хореографии как вида искусства.

Следует отметить, что в искусствоведении долгое время господствовали «музыкацентристские» взгляды на хореографическое искусство. Однако «установки о “неприкосновенности” партитуры композитора, о необходимости хореографу следовать за ней и во всем ей подчиняться сводили на нет возможность создания собственной концепции и собственной интерпретации музыки» [2, с. 157]. Далее рассмотрим основные особенности трансформации внутривидовой интеграции пластического текста и музыки в произведениях современной хореографии.

Одним из главных характерных для постсоветского пространства признаков использования музыки в структуре хореографического произведения стал чисто внешний – признак неучастия в создании произведения (будь то спектакль или хореографическая миниатюра) композитора. Здесь имеется в виду композитор как создатель оригинальной музыки к оригинальной постановке.

Отметим, что использование метода цитирования уже созданных музыкальных произведений характеризует и европейскую, и американскую хореографическую традицию, однако от художественной практики постсоветской хореографии их отличает принципиально иной подход: цитируемый отрывок или целое музыкальное произведение, как правило, не теряют авторской семантики, сохраняют относительную цельность формы и музыкальной драматургии, в то время как хореографы постсоветского пространства сознательно отказываются и от первоначальных смыслов, заложенных в цитируемом произведении, и от формы, в которой эти смыслы существовали.

Одним из ярчайших примеров западного подхода в использовании музыкальных «цитат» в виде фонограммы стал спектакль М. Бежара «Дом священника», посвященный рок-звезде Ф. Меркьюри и танцовщику Х. Донна. В качестве музыкального материала балетмейстер использовал и записи группы «Queen», и музыку В.-А. Моцарта. Укажем на принципиальную особенность использования музыки в этом спектакле: все композиции приведены в том виде, в котором их создал автор, без каких-либо купюр. Разностилевая музыка соединена Бежаром с помощью метода коллажа, т.е. в конфликтном столкновении без каких-либо музыкальных переходов или «связок». Этот метод наилучшим образом соответствовал замыслу постановщика – создать дивертисмент «воспоминаний» о тех, кто ушел молодыми в ту неведомую страну, куда мы все постепенно направляемся, и где Фредди Меркьюри и Моцарт сядут вместе за рояль [2, с. 57].

Однако иногда интеграция музыкального материала и собственно движущего текста строится по иным принципам. Не имея (в силу разных причин) возможности использовать оригинальную музыку в хореографическом произведении, балетмейстер сталкивается с еще одной проблемой – проблемой отсутствия готовой музыки, соответствующей замыслу спектакля от начала до конца. Решение этой проблемы возможно исключительно способом подбора нескольких музыкальных отрывков, отвечающих задачам драматургии произведения.

Зачастую балетмейстеры ориентируются исключительно на ритмическую основу музыкального произведения, предпочитая музыку динамически однородную, с минимальной драматургической разработкой. Разностилевые музыкальные отрывки подбираются в соответствии с художественно-техническими задачами.

С одной стороны, это обуславливается внутренней потребностью полистилистического мышления хореографов, характерного для искусства постмодернизма, с другой – стремлением к постоянному обновлению слухового восприятия в ходе развертывания пластического действия. Третья причина кроется, на наш взгляд, в намеренной ритмизации музыкальных эпизодов, создающих структуру вновь собранного материала, наподобие структуры барочной сюиты. Отметим, что при таком, в технологическом смысле музыкальном решении, функции «композитора» зачастую выполняет сам балетмейстер или звукорежиссер, который и занимается «сшиванием» отдельных музыкальных отрывков, их монтажом. И здесь перед постановщиком встает ряд технических задач, от решения которых зависит цельность и органичность музыкального ряда хореографического произведения. Это такие задачи, как необходимость стыковки тональностей и подготовленности модуляций, учет совпадения аранжировок, совпадений акустической обработки звука, единства темпов, звуковой насыщенности и пр. Иногда в соответствии с художественными задачами требуется не монтаж, а коллаж, отличающийся намеренным противопоставлением разнохарактерных музыкальных отрывков. Но в контексте компиляции звуковых фрагментов фонограммы (а не создания оригинальной музыки) феномен монтажности музыкального ряда зачастую связывается с разрушением подлинников, нарушением композиторской логики развития музыкальных образов, ослаблением или полной нивелировкой семантической стороны использованной музыки с целью пересоздания новой формы и нового образа.

Вышеописанные способы соединения (компиляции) музыкальных «цитат» имеют некоторые аналогии с методами композиторской техники, которые выделены А. Кудряшовым как категории диффузной и коллажной полистилистики. «Полистилистика коллажная – резкое противопоставление разных стилей, зачастую представленных прямыми цитатами», «полистилистика диффузная – плавный переход от одного стиля к другому, либо их синтетическое фактурно-гармоническое сплетение» [1, с. 381].

Между тем разница заключается в том, что в отличие от композиторской практики, где применение полистилистики призвано привести к созданию самоценного музыкального произведения, в практике хореографической такая задача не ставится изначально, и

в результате преобразования материала не происходит создания нового музыкального произведения. Тем не менее происходит рождение феномена внемusыкального. Формируется новое отношение к музыкальному материалу: вместо дифференцированной партитуры сложных связей внутри музыкальной ткани, тональной и тембровой игры, полифонических и полиритмических изысков звукового письма в музыкальных отрывках, лишенных своей семантической и структурной природы, слышится лишь моноритм или монотембр, т.е. то утилизированное качество, признак, по которому данный отрывок был отобран.

Именно появление фонограммы определило изменение отношения к самой музыке в хореографии. Фонограмма как средство тиражирования музыки девальвирует ценность музыкального произведения как неповторимого явления. Музыкальное произведение становится материалом для «пересоздания» музыкальной формы. Как итог второй характерной особенностью интеграции «внутри» хореографического произведения становится разрушение первоначального музыкального содержания.

Одним из способов решения этой проблемы стал метод, при котором существование танцовщика на сцене совершенно не зависит от звучащего музыкального материала. В этом случае необходимость в компиляции музыкальных отрывков исчезает сама по себе. Наиболее радикальной версией подобных опытов стала практика спонтанности включения-выключения фонограммы, а также собственно выбора музыкальной пьесы (т.е. танцовщик изначально не знает, какой музыкальный материал будет использован). Такие эксперименты обусловлены стремлением постановщиков к разрушению стереотипов восприятия танцевального искусства, стремлением к сосредоточению внимания зрителя исключительно на движении. Кроме того, как нам представляется, подобные методы красноречиво демонстрируют тенденцию поиска новых форм взаимодействия пластического текста с музыкой. Традиционный синтез музыка–движение трансформируется в концепцию интеграции, взаимодействия, характерную для представлений типа performance – концепцию неожиданного, спонтанного совпадения алгоритмов двух информационных потоков. В своих крайних проявлениях эта тенденция приводит к полному отказу постановщиков от любого взаимодействия пластического и музыкального текстов.

Итак, можно констатировать, что в современном хореографическом искусстве все чаще отмечается отход от музыки в том, что касается ее интонационной природы, временного становления, мелоса и т.п. То есть для некоторых хореографов-постановщиков роль музыки видится как обслуживающая, утилитарная. Однако перечисленные в данной статье принципы интеграции хореографического текста и музыки лежат в русле общего хода художественной культуры постмодернизма. Они, проявляясь в хореографическом искусстве, идущем по пути обновления языка и танцевальных форм, по сути отражают общеэстетические проблемы.

---

1. Кудряшов, А. Ю. Теория музыкального содержания / А. Ю. Кудряшов. – СПб. : Планета музыки, 2006. – 432 с.

2. Чурко, Ю. М. Линия, уходящая в бесконечность : Субъективные заметки о современной хореографии / Ю. М. Чурко. – Минск : Полымя, 1999. – 224 с.