

ФОРМУВАННЯ МЕТОДОЛОГІЇ ТВОРЧОСТІ М. КАННІНГЕМА В КОНТЕКСТІ АВАНГАРДНИХ ТЕЧІЙ У МИСТЕЦТВІ СЕРЕДИНИ ХХ СТ.

У статті досліджено новітні тенденції в мистецтві та філософії середини ХХ ст., що вплинули на формування творчих методів американського хореографа М. Каннінгема. Контекст його творчості окреслено концепціями мистецтвознавців А. Кумарасвами, Д. Судзукі, митців М. Дюшана, Дж. Кейджа, М. Грехем та ін.

Ключові слова: танець модерн, техніка танцю, методологія творчості, композиція танцю, процедури випадковості, авангардизм, східна філософська парадигма.

В статье исследованы новейшие тенденции в искусстве и философии середины ХХ ст., повлиявшие на формирование творческих методов американского хореографа М. Каннингема. Контекст его творчества очерчен концепциями искусствоведов А. Кумарасвами, Д. Т. Судзуки, художников М. Дюшана, Дж. Кейджа, М. Грэхем и др.

Ключевые слова: танец модерн, техника танца, методология творчества, композиция танца, процедуры случайности, авангардизм, восточная философская парадигма.

The article studies latest trends in art and philosophy, the mid-twentieth century, influenced the formation of creative methods of the American choreographer M. Cunningham. The context of his work art concepts outlined A. Coomaraswamy, DT Suzuki, artists Marcel Duchamp, John Cage, M. Graham and others.

Key words: modern dance, dance technique, creative methodology, dance composition, chance procedures, avant-guard, eastern philosophical paradigm.

Сучасний танець як мистецьке явище розвивається в Україні все динамічніше. Дослідження стосується творчості американського хореографа М. Каннінгема (1919–2009) – одного з провідних майстрів в історії сучасного танцю. *Актуальність теми* полягає в аналізі матеріалу, недостатньо висвітленого в українських мистецтвознавчих дослідженнях.

Метою дослідження є розгляд явищ, які вплинули на формування творчого методу М. Каннінгема. Відповідно поставлені такі *завдання*:

- визначити аспекти розвитку американського танцю модерн 1930-х рр.;
- визначити роль мистецьких пошуків композитора Дж. Кейджа у формуванні творчих методів М. Каннінгема;
- визначити значення новітніх світоглядних парадигм, пов'язаних з інтенсифікацією впливу культур Сходу (Індія, Китай, Японія) на формування мистецьких поглядів М. Каннінгема;
- співвіднести методологічні засади творчості М. Каннінгема з пошуками митців-сучасників у галузі музики, образотворчого мистецтва, літератури, драматичного театру.

Дослідження контекстів, у яких сформувалися творчі методи М. Каннінгема, дає змогу комплексного аналізу цих методів. Тільки такий підхід дає можливість зрозуміти методологію сучасного мистецтва. Практичне значення такої роботи полягає у формуванні лексики мистецтвознавчої рефлексії творів сучасного танцю, що впливає на усвідомлення аспектів власної роботи практиками.

Спеціальних досліджень, присвячених методології творчості М. Каннінгема, в українському мистецтвознавстві не здійснювали. Проте під час розроблення інших тем українські автори тією чи іншою мірою зупинялися на роботі М. Каннінгема як такої, що визначила провідні тенденції в розвитку сучасного танцю. Це стосується праць О. Чепалова, Д. Бернадської, Д. Шарикова, О. Шабаліної та інших дослідників.

Робота ґрунтується в основному на дослідженнях іноземних авторів. Найбільше значення в розгляді аспектів творчості М. Каннінгема мають праці Р. Копеланда, Д. Вогана, Ж. Лешав, Д. Рейнолдс та інших дослідників. Значний фактичний матеріал, присвячений творчості М. Каннінгема, міститься в монографії Є. Суриц «Балет и танец в Америке: Очерки истории».

Французький письменник П. Лартіг зазначав: «Схоже, ми приходимо до розуміння того, що М. Каннінгем спровокував у царині танцю перелам, який можна порівняти зі здійсненням П. Пікассо в живописі в «Авіньйонських панянках» 1909 р. чи Т. Тцара в поезії в «25+1 поеми» 1918 р. Перелам, передусім, в плані техніки» [5, 32–33].

В історії сучасного танцю, що почалася тільки в ХХ ст., 50–60-ті рр. стали періодом кардинальних змін. Творчість М. Каннінгема дала потужний поштовх до цих змін і багато в чому визначила їх напрям. Його робота, початок якої припадає на 1940-і роки, кардинально змінила образ сучасного танцю як мистецького явища.

М. Каннінгем відомий передусім як радикальний реформатор, чії ідеї реалізувалися не лише в його власній творчості, а й також дали імпульс до подальших досліджень. Проте, з іншого боку, методологія М. Каннінгема вміщує багато елементів та ідей, запозичених у попередньому часі, але реалізованих ним у безкомпромісному, абсолютному вигляді. У цьому аспекті Каннінгем – продовжувач традицій, він перевів творчий пошук у сучасному танці з вужчої, суто хореографічної площини, в контексті авангардних експериментів в образотворчому, музичному та театральному мистецтвах. Це стало важливим джерелом його новацій. У підсумку аналіз каннінгемівської методології повинен містити розгляд усіх трьох названих компонентів: новацію, традицію, інтеграцію. Ця стаття стосуватиметься передусім останньої з названих складових.

Перше ознайомлення М. Каннінгема з новітніми хореографічними техніками (танцю модерн) відбулося 1937 р., коли він вступив до Корнішської школи в Сіетлі (нині – Корнішський коледж мистецтв). М. Каннінгем прагнув здобути професію актора. Проте програма Корнішської школи не мала на меті вузьку спеціалізацію студентів. Проголошувалося, що це «Школа для культурного та професійного вивчення музики, драми, танцю, радіо, графічних мистецтв, евритміки (за Е. Жак-Далькросом – О. М.), іноземних мов» [1].

У Cornish School М. Каннінгем навчався техніки танцю модерн у Б. Берд (танцівниці трупи М. Грехем) та хореографічної композиції – в Л. Хорста (музичного

керівника цієї ж трупи). Після закінчення першого року навчання Б. Берд запропонувала М. Каннінґему відвідати курси Беннінгтонської школи танцю. Завдяки цьому він одержав можливість ознайомитися з іншими методологіями танцю модерн, адже під час літніх резиденцій у Беннінгтоні працювали (окрім М. Грехем) Д. Хамфрі та Ч. Вейдман, Х. Хольм (учениця М. Вігман), Л. Хортон.

За рік М. Грехем запропонувала М. Каннінґему стати учасником її трупи. На той час (1939) вона тільки-но почала залучати до своїх творів танцівників-чоловіків. Упродовж десяти попередніх років трупа М. Грехем складалася тільки з танцівниць-жінок. За рік до запрошення М. Каннінгема в трупі почав працювати Е. Хокінз. Отже, відбувалася зміна естетики грехемівських вистав. Протягом шести років (1939–1945), які М. Каннінґем працював у Martha Graham Dance Company, були створені постановки, які й нині вважаються одними з найкращих у доробку М. Грехем і є постійними в репертуарі: «Every Soul Is a Circus» («Кожна душа – цирк», 1939 р.), «El Penitente» («Розкаюваний», 1940 р.), «Letter to the World» («Лист до світу», 1940 р.), «Punch and the Judy» («Панч і Джуді», 1941 р.), «Deaths and Entrances» («Смерті та входи», 1943 р.), «Appalachian Spring» («Весна в Аппалачських горах», 1944 р.).

На початку 1940-х рр. М. Каннінґем почав систематично відвідувати уроки класичного танцю в заснованій Дж. Баланчіним «Школі американського балету» («School of American Ballet»). Порівнюючи техніку, з якою він працював у трупі М. Грехем, та уроки А. Обухова, він зазначав: «У Грехем я міг бачити, як Марта вміла щось робити і як дивовижно це виглядало, але вона не могла цього пояснити. Вона могла дати щось на кшталт емоційного пояснення, і я помічав, що танцівники найчастіше мали певне відчуття, але не могли зробити те саме. Потім я пішов до «Школи американського балету» і там був винятково чудовий викладач на прізвище Обухов, колишній росіянин. Він давав дуже складні вправи, жакливо складні, і вони були дещо старомодними, адже він сам був таким, але це не мало значення, оскільки все було цілком зрозуміло. Фактично у Грехем, так само як і на уроках балету, я хотів побачити, як функціонує рух, а не те, як, на вашу думку, ви його відчуваєте; як ви потрапляєте з цієї позиції у наступну... Ви маєте засвоїти ідею про те, що рух походить від чогось, не від чогось емоційного (expressive), а від певної інерції чи сили, і це повинно бути зрозумілим, щоб відбувся наступний рух» [4; 67–68].

Тоді ж (1942) до Нью-Йорка приїздить Дж. Кейдж. Він і М. Каннінґем познайомилися ще в Корнішській школі: молодий композитор був акомпаніатором на танцювальних класах Б. Берд. Протягом останніх років він працював над розробленням власного творчого методу. Кейджева композиція виникла як результат обмірковування багатьох протестних ідей мистецтва першої половини ХХ ст., як-от:

- ідеї про те, що змістом мистецького твору є власне його матеріал – те, що називалося «засобами виразності» (пізніше, в 1960-х рр. М. Маклюєн сформулював цю думку у знамените «The medium is the message»);

- ідеї про співвідношення в мистецькому творі «засобів виразності» (наприклад, колір і лінія в живописі, звуки та ритм у музиці) з «концепцією». Суть цієї ідеї була блискуче показана М. Дюшаном в його «розгадці» таємниці Леонардової «Джоконди», роботі «L. H. O. O. Q.» («Ель. Аш. О. О. Кю.»);

- ідеї про потребу перегляду прийнятої в західному музичному мистецтві системи тонів та гармонії. В цьому Дж. Кейдж відштовхувався від методу одного зі своїх вчителів, А. Шенберга – пантональності.

- ідеї про співвідношення ритмічної та гармонічної структур у музичному творі. Про це Дж. Кейдж писав: «Звук має чотири характеристики: висота, тембр, гучність та тривалість. Протилежним та необхідним супутником звуку є тиша. З чотирьох характеристик звуку тільки тривалість стосується як звуку, так і тиші. Звідси структура, базована на тривалостях (ритмічно: фраза, відрізок часу) є точною (співвідноситься з природою матеріалу), тоді як гармонічна структура є неточною (походить з висоти, якої не існує в тиші)» [2; 63].

Працюючи в Сіетлі, Дж. Кейдж організував перкусійний оркестр, а також винайшов більш компактний інструмент для реалізації своїх ідей – підготовлене фортепіано (prepared piano). Встромлені у певні струни роялю металеві предмети при натисненні на клавіші відтворювали звуки, подібні до звуків перкусійних інструментів. Переїжджаючи до Нью-Йорка, Дж. Кейдж не знайшов можливості транспортувати всі інструменти оркестру, тому в подальшому мусив користуватися саме prepared piano.

Творча співпраця Дж. Кейджа з М. Каннінґемом почалася того ж 1942 р., коли під час літньої резиденції в Беннінгтонській школі кілька учасників трупи М. Грехем (Жан Ердман, Н. Фонтанофф та М. Каннінґем) організували концерт з власних постановок. Цю ж програму було показано восени в Нью-Йорку. Музика Дж. Кейджа була використана в двох композиціях: танцювальному дуеті та соло. Через півтора року танцівник та композитор створили концерт, що складався винятково з музичних творів Дж. Кейджа та шести сольних танців М. Каннінгема («Triple-paced», «Root of an Unfocus», «Tossed as it is untroubled», «The Unavailable Memory», «Totem Ancestor», «Spontaneous Earth»). У цьому концерті вперше було використано принципово новий метод співпраці композитора та хореографа. Суть методу полягала в тому, що музичний та хореографічний матеріали не ставилися у повну залежність один відносно одного, а створювалися авторами окремо. М. Каннінґем говорив: «Джон запропонував спробувати працювати у спосіб, який він розробив, – з ритмічною структурою. Він пояснював це дуже просто: буде задана кількість секцій, музика і танець складатимуться з них, з проміжків часу. Кожен мусить чітко розуміти початок секції й завершення, потім знову початок і так далі. Отже, ми могли сходитися у цих точках з'єднання секцій. Але між ними ми могли бути досить самостійними... Я дуже ясно пам'ятаю, яке відчуття свободи це давало: не повинні підлаштовуватися під музику» [1].

Попри це нововведення, постановки М. Каннінгема 1940-х рр. продовжували традицію, започатковану танцем модерн. Зокрема, танцівник відтворював певні емоційні стани, намагався створити певний образ: у «Totem Ancestor» («Ірашур тотему») – образ абсолютно дикої істоти, частинки непізнаної природи; у «Root of an Unfocus» («Корінь розосередженості») – людини, охопленої страхом.

Найважливіша зміна в загальному розумінні М. Каннінґемом мистецтва відбулася після того, як вони з Дж. Кейджем наприкінці 1940-х рр. слухали курс лекцій Д. Т. Судзукі, присвячений дзен-буддизму. Їх захопив цілком відмінний спосіб світосприйняття, притаманний філософії дзен: розгляд явищ без організації жорстких

концепцій навколо них, сприйняття порожнечі та вільної гри простору, усвідомлення однакової важливості кожного з елементів у цій грі. В одній зі своїх статей, присвячених взаєминам нового танцю та нової музики, Дж. Кейдж занотував: «У дзен кажуть: якщо щось є нудним після двох хвилин, спробуй сприймати це чотири хвилини. Якщо це все ще нудне, спробуй сприймати вісім хвилин, шістнадцять, тридцять дві тощо. Зрештою, відкриється, що це зовсім не нудно, проте дуже цікаво» [2, 93].

Під впливом ідей дзен композитор і хореограф почали розробляти спосіб композиції, за якого художній твір переставав бути результатом міркувань автора та висловленням його концепцій. Натомість у творі мусив втілитися певний вищий і неусвідомлений закон. У США 1950 р. було видано англійський переклад давньокитайської книги для віщування «І-цзин» [6] (досл. «хід змін») – один з канонічних текстів конфуціанства. Дж. Кейдж почав використовувати «І-цзин» як інструмент композиції. Узагальнено його метод полягав у такому: матеріал композиції – звуки, паузи, інтервали, ритмічні структури – розташовували у таблицях гексограм «І-цзин». Побудовування твору відбувалося шляхом підкидання монет чи грального кубика, в результаті чого обирався кожний наступний елемент з таблиці. Це називалося «процедурами випадковості» (chance procedures).

Процедури випадковості, на думку Дж. Кейджа, давали змогу уникнути обмеженості людської свідомості (відповідно, творчості) та давали митцеві інструмент «імітації природи в її способі дії». Цей програмний вислів – «мистецтво є імітацією природи в її способі дії» («art is the imitation of nature in her manner of operation») Дж. Кейдж використовував з посиланням на дослідника індійського мистецтва та філософії А. Кумарасвами. Останній у праці «Трансформація природи в мистецтві» (1934) цитує Т. Аквінського: «Ars imitatur naturam in sua operatione» (з лат. «мистецтво імітує природу в її дії») [3; 27, 31].

На той час (1940–50-ті рр.) методи, що включали випадок як один з технічних засобів, використовували багато митців. Починаючи від періоду символізму та розповсюдження ідей З. Фрейда, експериментатори у різних видах мистецтва шукали тих чи інших способів відходу від раціоналістично-позитивістських до ірраціональних, «інакших» методів творчості. Випадок як інструмент проголошувався і в методі літературного «автоматичного письма» (зокрема, сюрреалістом А. Бретоном), і в «автоматизмі» живопису абстрактних експресіоністів Дж. Поллока, Ф. Кляйна, Віллема де Куннінга. Серіальна техніка та алеаторика в музиці (П. Булез, К. Штокхаузен) також є похідними використання випадку.

Використання процедур випадковості у танці відкривало широке поле для нових можливостей. М. Каннінгем почав експериментувати з тілом танцівника, з внутрішньою роботою виконавця, з просторовою будовою композиції, з ритмом рухів, з розподілом хореографічного тексту в часі, і, звичайно, глядацьким сприйняттям.

Дотримуючись філософії «І-цзин», Дж. Кейдж та М. Каннінгем прагнули найменшого втручання до визначених за допомогою процедур випадковості комбінацій елементів. Те, на що вказував випадок, мусило бути виконаним. Стосовно ж музики слідування цьому правилу не було надто складним завданням, але в танці це створювало

ряд проблем, які потребували вирішення. Однією з перших спроб застосування процедур випадковості до хореографічного тексту була робота Каннінгема над «Untitled solo» («Соло без назви», 1953 р.). У процесі композиції постановник заносив до клітин таблиці гексограм попередньо підготовлені сполучення рухів або окремі рухи ніг, рук, голови, плечей тощо. Після цього він підкидав монету і таким чином визначав послідовність рухів або набір рухів, які потрібно було виконувати одночасно. У результаті вся постановка виникала на папері (подібно до того, як у результаті роботи композитора з'являється партитура). Цю «партитуру» було надзвичайно складно виконати: по-перше, здавалося неможливим скоординувати одночасні рухи різних частин тіла відносно прямих та дугових траєкторій; по-друге, соло вимагало занадто багато фізичної витривалості. Але замість того, щоб відмовитися від складних елементів, спростити їх, Каннінгем вирішив відмовитися від іншого: від **уявлення** про те, що є можливим і де та межа, за якою починається неможливе. Цікаво порівняти цю установку М. Каннінгема з міркуваннями Є. Гротовського, висловленими десятиліттям пізніше: «Так звані фізичні вправи і є тим ґрунтом, де приймається виклик подоланню себе. Для того, хто їх виконує, вони мусять бути майже неможливими до виконання. Проте він зобов'язаний їх зробити» [7, 134].

Використання М. Каннінгемом процедур випадковості стало інструментом для того, щоб «досліджувати межі своїх можливостей і намагатися їх подолати» [7, 94].

Естетика й художня практика М. Каннінгема та Є. Гротовського щодо використання руху відрізняються кардинально (крім того, належать до різних періодів). Проте спільні елементи в їхніх методологіях заслуговують на увагу, оскільки вказують на вектор розвитку театральних технік у другій половині ХХ ст. Насамперед, обидві методології прагнуть за допомогою фізичного руху прийти до акту трансгресії – подолання меж власних можливостей. Подібна спрямованість була притаманна також літературі, зокрема драматичній, 1940-50-х рр., що активно зверталася до філософії екзистенціалізму та категорії трансценденції.

М. Каннінгем про роботу над «Untitled solo» розповідав: «Врешті Девід Тюдор (композитор, який працював із М. Каннінгемом – О.М.) усміхнувся і сказав: «Що ж, зрозуміло, що це неможливо, але ми продовжимо рухатись і неодмінно зробимо це... Це абсолютно змінило моє уявлення про те, що таке координація рухів... Я також почав усвідомлювати, що існує багато різних речей, про які ми думаємо, ніби їх неможливо зробити, й очевидно, що це неправда; ми можемо зробити їх, тільки якщо не заперечуватимемо це» [4; 80–81].

Композитор Л. Бернстайн 1952 р. запросив М. Каннінгема на заснований ним «Creative Arts Festival» («Фестиваль мистецтв»). Для програми фестивалю йому запропонували створити дві хореографічні композиції: першу – на музику «Весіллячка» І. Стравінського, другу – на фрагменти «Симфонії для однієї людини» П. Шеффера та П. Анрі. Цей програмний твір нового напрямку («конкретної музики»), написаний 1950 р., у Сполучених Штатах виконували вперше. Для створення хореографії до «Симфонії...» М. Каннінгем застосував процедури випадковості. Так експерименти М. Каннінгема та Дж. Кейджа опинилися у взаємодії з пошуками європейських митців.

Роль інтеграційної складової у формуванні методології творчості М. Каннінгема така:

- методи танцю модерн були переосмислені в контексті сучасних мистецьких пошуків;
- було використано дискурс сучасного мистецтвознавства та філософії, зокрема, пов'язаних з новим відкриттям східних культур;
- як підґрунтя методології творчості було використано єдине світоглядне переконання щодо ролі випадку в організації реальності;
- відбулася творча взаємодія з митцями-авангардистами. Найбільш тривалою та методичною була співпраця з композитором Дж. Кейджем; художниками Р. Раушенбергом та Дж. Джонсом. Крім того, в різні роки М. Каннінгем співпрацював з композиторами К. Вольфом, Д. Тюдором, Г. Брайерсом та багатьма іншими; художниками Дж. Поллоком, Е. Ворголом, М. Грейвсом, М. Ланкастером та іншими.

Подальше дослідження творчості М. Каннінгема повинне містити докладний аналіз складових елементів його творчого методу. Осмислення цих елементів є важливим для їхнього правильного використання як практиками сучасного танцю, так і дослідниками-мистецтвознавцями.

Література

1. Atlas Charles Merce Cunningham. A lifetime of dance. – Thirteen/WNET ; Ina ; La Sept Arte ; BBC ; NPS, 2000.
2. Cage J. S. Lectures and writings by John Cage / John Cage. – Middletown, Conn. : Wesleyan University Press, 1961.
3. Coomaraswamy, A. K. La transformation de la nature en art: les thйories de l'art en Inde, en Chine et dans l'Europe mйdiйvale: l'iconographie, la reprйsentation idйale, la perspective et les relations dans l'espace / Ananda K. Coomaraswamy ; trad. de l'anglais par Mignon Jean Poncet et Xavier. – Lausanne, Paris : l'Age d'homme, 1994.
4. Cunningham M. The dancer and the dance / Merce Cunningham, Jacqueline Lesschaeve. – New York–London : Marion Boyars, 1985.
5. Lartigue P. Une classique de la modernite. Merce Cunningham // L'Avant-Scene/Ballet/Danse. 10. – Paris, 1982.
6. The I Ching, or Book of changes. The Richard Wilhelm translation rendered into English by Cary F. Baynes. Foreword by C. G. Jung. – New York : Princeton University Press, 1950.
7. Гротовский Е. От Бедного театра к Искусству-проводнику / Ежи Гротовский; перев. Н. Башинджагян. – М. : Артист. Режиссёр. Театр, 2003. – 400 с.