

УДК 73.03(450)"16":7.036

ББК 85.103(4Ита)511.2-8Бернини,43+85.71

ПЕТРОВ В.О.

СИНТЕТИЧЕСКИЕ ИДЕИ ДЖОВАННИ ЛОРЕНЦО БЕРНИНИ В XX ВЕКЕ: К ИСТОРИИ И ТЕОРИИ ПЕРФОРМАНСА

В статье раскрывается актуальность синтетических идей итальянского архитектора, скульптора и художника Джованни Лоренцо Бернини (1598—1680) в современном искусстве, в жанре перформанса, ставшем в XX в. знаковым с точки зрения проявления акционизма. Выделенные сюжеты (абсурдистская ситуация и реальное событие), а также способы их драматургии и использованные средства выражения характеризуют перформанс XX в., что дает основание более подробно рассмотреть позиции Бернини и позиции одного из актуальнейших в современном мире жанров.

Ключевые слова: Бернини, перформанс, постмодернизм, синтез искусств, интертекстуальность.

Одним из главных представителей барочного искусства, чье творчество было проникнуто особым отношением к проблеме синтеза искусств, является известный итальянский архитектор, скульптор и художник Джованни Лоренцо Бернини (1598—1680). В 1630-х гг. он построил собственный театр и писал сценарии для комедийных постановок¹, 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,

¹ Увлечение перформансами не было у Бернини спонтанным. В начале 1630-х гг. он являлся организатором Римских карнавалов, соприкоснувшись с постановками ярких и помпезных шоу.



ИМЕНА. ПОРТРЕТЫ

исполнение литературных и музыкальных произведений. Для своих постановок Бернини создал специальную машину, благодаря которой на сцене могли быстро меняться декорации, освещение, обновляться сценический план в целом². 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.

Цель настоящей работы — выявить актуальность синтетических идей Бернини в современном искусстве, точнее, в отдельно избранном жанре — перформансе, ставшем в XX столетии знаковым с точки зрения проявления акционистских концептов. Указанные сюжеты (абсурдистская ситуация и реальное событие) характеризуют в целом и перформанс XX в., что дает основание более подробно рассмотреть позиции Бернини и позиции одного из актуальнейших в современном мире жанров (подробнее о перформансе см. [5—7]).

Примером *абсурдистской ситуации* может стать постановка Бернини спектакля «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, облеченные 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 и различных 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 в. — композицию «4'33"» (1952) Д. Кейджа? У Бернини публика, надевшаяся на яркое сценическое представление и не получившая его, создавала реально происходящие на сцене события, т. е. отсутствие сценического ряда прекращалось с действиями зрителей. У Кейджа зрители, ожидавшие музыкальную игру исполнителя и не получившие ее, сами создали звуковую атмосферу произведения, начиная шуметь, вставать с мест, высказывать свое недовольство, хлопать дверьми, топтать ногами, т. е. отсутствие музыкального ряда прекращалось с действиями публики (напомним, что любой шум, по Кейджу, есть музыка окружающего мира).

Известно, что данное произведение написано непосредственно под впечатлением выставки американского живописца-концептуалиста Р. Раушенберга, условно названной в прессе «Белые картины», состоявшейся в

1950 году. Полотна художника представляли собой абсолютно чистые листы белой бумаги; на некоторых из них, правда, виднелись легкие абрисы теней, теневых рисунков. Идея, естественно, не нова и берет за свою основу закономерности «Черного квадрата» К. Малевича, созданного задолго до «Белых картин» Раушенберга. Целью последнего, несомненно, как и целью Малевича, было предоставить возможность зрителям увидеть смыслы в пустоте, заметить явления окружающего мира. Такую же цель ставил и Кейдж при сочинении своей композиции «4'33"». В чем смысл или смыслы конкретно этого сочинения? Г. Орлов считает, что «эта пьеса не вполне лишена смысла: ее длительность, обозначенная в названии, составляет 273 секунды, что, очевидно, должно напоминать об абсолютном нуле по температурной шкале Кельвина» [3, с. 237], другими словами, «нулевая» точка отсчета. В таком случае возникает вопрос: «нулевая» точка отсчета, смысла тишины и смысла звуков окружающего мира (о перформансе Кейджа подробнее см. [4]).

Шум, в какой-то степени воспетый в «Двух театрах» Бернини, всегда сопровождал действия исполнителей перформансов XX века. Еще Ф. Маринетти в 1914 г. в 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-футурист, утверждал он, должен декламировать ногами не в меньшей степени, чем руками. Вдобавок руки декламатора должны оперировать различными инструментами, производящими шум» [1, с. 22]. 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, в первую очередь различные 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 и на протяжении длительного времени показывает публике симптомы своего безумия (хождение по кругу, рычание, произнесение лишь одного слова — «безумие») с целью «заразить» безумием находящихся в зале зрителей. На премьере этого перформанса исполнителю удалось ввести часть публики в некое магическое состояние, при котором они также начинали выполнять соответствующие дей-

² Некоторые вопросы театральных постановок Бернини рассмотрены в [8].

ствия, выкрикивать слово «безумие», т. е. публика стала проделывать то же, что и исполнитель — вновь возникла идея двух театров.

Кроме того, пролонгированное влияние абсурдистского представления «Два театра» Бернини заметно в XX столетии в тех перформансах, при исполнении которых сценическое пространство «расслаивается» на ряд самостоятельных пространств или предполагает присутствие исполнителей 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 — его же перформанса «Собобщающиеся сосуды» (1916). 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. Наиболее радикальный из известных примеров — перформанс «Городской масштаб» (1963) К. Дьюи, представлявший собой экскурсию по ночному Сан-Франциско: людей, купивших на представление билет, водили по тем улицам города, где заранее было подготовлено несколько сценических действий. За время своей прогулки публика смогла увидеть «балет» машин на автостоянке, стриптизершу, раздевающуюся в приоткрытом окне одного из жилых домов, поющего певца в витрине магазина. С восходом солнца люди оказались внутри кинотеатра, в котором показали заключительные титры. Таким образом, ряд сценических пространств бытовал внутри ночного города, а публика сама перемещалась для просмотра событийного ряда перформанса.

Присутствие исполнителей среди публики — явление, часто встречающееся в музыкальных перформансах XX века. Укажем лишь на хрестоматийный пример — пьесе «Терретектор» (1966) для 88 исполнителей Я. Ксенакиса. Партитуре 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, и для специфического тембрового ореола — с другой. 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» [2, с. 452]. 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 синтетическим идеям Бернини, отметим, что примером проявления *реализма* в его представлениях может стать спектакль «Разлив Тибра» (1638), в котором сценически воплощалось наводнение, произо-

шедшее 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 Анджело и Святого Петра. На премьерном представлении некоторые зрители, приняв за реальность происходящие события, стали стремительно покидать зал с криками «Опять наводнение!». Определенные спецэффекты, позволяющие в большей степени стать соучастниками происходящих на сцене событий, присутствовали и в других представлениях Бернини. Например, в поставленном в том же году спектакле «Справедливость» на сцене горел настоящий огонь, что также привело зрителей, особенно сидевших в первом ряду, в состояние шока. Аналогичные способы воздействия на публику (наличие спецэффектов) заметны и в ряде перформансов XX в.: проекция света, создающая эффект киноизображения, в перформансе «Воровка детей» (1922) Н. Форрегера, обилие на сцене стеклянных изделий в перформансе «Танец стекла» (1929) К. Грош, помимо того, что сама исполнительница была одета в юбку, состоящую сплошь из стеклянных стержней и носила стеклянный головной убор. С учетом использования световой и цветовой гаммы этот перформанс в первую очередь был направлен именно на вычурность спецэффектов.

Особая реалистичность представлена в содержательной основе музыкального перформанса «Потерянное и найденное» (вариант, встречающийся в программах европейских концертов, — «Бюро находок», 1985) для одного ударника Ф. Ржевски. В качестве концепта использовано конкретное историческое событие — унесшая миллионы человеческих жизней Вьетнамская война (1965—1975), а также аспект осмысления смерти в ситуации войны. Однако это — инструментальный перформанс, поэтому здесь наблюдается специфический способ фиксации музыкальных событий. Партитура представляет собой лишь английский текст, начинающийся фразой «Я только что показал класс в засаде...» и выполняющий функцию интегративного доминирования. В левой колонке (Text) даны строчки из письма лейтенанта Мариона Ли, датированного 7 августом 1966 г. и написанного из Вьетнама после очередного боя³. Трагический в основе прозаический и нехудожественный текст, в котором рассказывается о том, как молодому солдату удалось избежать смерти, буквально посмотрев ей в глаза, первоначально читается ударником, выявляя свое отношение к свободно-декламационному принципу голосового воспроизведения текста, использованному Ржевски. В правой колонке (*Action*) представлены события, которые должны быть проделаны для осуществления музыкальной и театрально-сцениче-

³ Через три недели, когда письмо было получено адресатом — бабушкой Марион Ли, американский военный был убит. Это последнее письмо солдата.

ской линии композиции: «Окажитесь перед аудиторией», «Топчитесь на правой ноге», «Хлопните по сердцу правой рукой», «Медленно царапать по столу» и т. п.

Text	Action
I HAVE JUST GIVEN	(Slam table)
A CLASS	(Throw something down)
ON AMBUSHES	(Scratch on table, as though writing)
	(Silence; stare at audience)

Эти действия, направленные на дополнительную театрализацию исполнительского процесса, призваны донести слушателям состояние ужаса, испытанное главным героем, что придает сочинению особую реалистичность. В заключительной части композиции текст не только может читаться, но и «жалостливо пропеваться (на выбор исполнителей)» с использованием внутрислогового распева, в связи с чем возможно проявление кантиленно-песенного принципа голосового воспроизведения текста. Пение и декламация воспринимаются как реакция на сохранность жизни, как катарсис.

Из-за огромного количества негативных эмоций, испытанных людьми в XX в., возникает необходимость призывов к миру, воплощению своих идей на благо добра. Такой призыв также становится содержательной основой ряда музыкальных перформансов. Приведем в качестве примера милю (пьесу) № 61 «Остановите войну!» из монументального фортепианного цикла «Дорога» (1992—2002) Ф. Ржевски, посвященного описанию человеческой жизни от ее зарождения до смерти. В партитуре пьесы много текстовых фрагментов, однако все они построены на *декламации* одной фразы — «Остановите войну!». Согласно авторскому комментарию, слова должны произноситься на языке той страны, в которой будет производиться этот перформанс. Фраза «Остановите войну!» помещена в разные музыкальные контексты: пьеса, большая по времени звучания, изобилует рядом непохожих друг на друга техник и манер письма. Например, в ее начале, где музыки как таковой еще нет, а присутствует лишь шумовое заполнение акустического пространства, призванное создать ощущение войны, композитор констатирует: «Производить удары руками под клавиатурой без особой экспрессии, словно изображая тяжелую поступь». На этом немusикальном фоне впервые произносится ключевая фраза пьесы. Далее производятся шумовые эффекты — удары рук насыщаются определенной динамикой и ритмом, выписанным в партитуре. Затем фраза «Остановите войну!» произносится обособленно от «звучавшего» музыкального контекста, отдельно, в полной тишине. Звучание музыки постепенно нарастает динамически, уплотняется фактура и образ войны предстает нереально злым. И лишь во второй части пьесы основная фраза мила «входит» в единый процесс звукообразования. Заканчивается № 61 уже знакомой слушателю фразой, но с итоговым речевым добавлением: «Остановите войну!

Или она остановит нас!» Ключевое текстовое добавление произносится в полной тишине. Все эти приемы, использованные Ржевски, как и при просмотре спектакля «Разлив Тибра» Бернини, погружают зрителей/слушателей в реальную ситуацию — благодаря наличию подобных спецэффектов публика может более точно понять весь ужас происходивших исторических событий.

Отметим, что в большинстве перформансов XX в., как и в представлениях Бернини, наличие театральных эффектов всегда аргументировано определенной задачей, концептом. Так, *костюмированные перформансы*, с обилием декораций и реквизита создаются во всех сферах искусства: хореографический перформанс «Пеликан» (1963) Р. Раушенберга с использованием парашютов, театральный перформанс «Уплощение» (1965) Р. Уитмена с применением ультрафиолетового освещения для наделения персонажей более фантастическим обликом и др. Однако противоречия здесь не возникает, поскольку любая театральная (собственно театральная, как у Уитмена, или хореографическая, как в случае с «Пеликаном» Раушенберга) постановка, особенно в XX в., предполагает наличие костюмов на исполнителях и декораций, реквизита на сцене. Но эта тенденция проникает в совершенно неприспособленные для этого виды искусства и их наполняющие жанры, что заслуживает более подробного их рассмотрения, в частности в жанр инструментального театра, являющегося разновидностью музыкального перформанса. В качестве примера персонификации инструменталистов можно привести исполнение юмористической пьесы «Изобретение» (2005) для флейты и саксофона Э. Пэйпа, при котором должны быть использованы костюмы и маски, олицетворяющие вымышленных сказочных героев, вызывающие у публики положительные эмоции. В большинстве же случаев костюмы и маски для персонификации героев применяются композиторами в сочинениях, предполагающих сюжет: в инструментальных спектаклях «Арлекин» (1975) К. Штокхаузена, «Общественная речь» (1976) Р. Эриксона, Второй концерт для тромбона с оркестром («Дон Кихот», 1992) Я. Сандстрёма. Костюмы на исполнителях, с одной стороны, могут выражать их *персонификацию* (ассоциация с каким-либо персонажем), с другой — приводить к *деперсонификации* инструменталистов. В обоих случаях использование костюмов не предполагает «построение» на сцене определенного сюжета, поскольку применяется лишь отдельный элемент театрализации. Однако композитор рискует заменить восприятие музыки восприятием «картинки»: визуальный ряд (яркость костюмов, масок, их размеры) не должен превалировать над образным содержанием музыки.

Реквизит и бутафория играют важную роль при исполнении пейзажно-пасторального, лирического, олицетворяющего образ просветленной ночи инструментального перформанса «Серенада» (1994—1995) для флейты, гитары и ударных (традиционные ударные инструменты, а также шарманка, игрушечное пианино, скорлупа кокосового ореха, свисток, бутылка с шариками, стакан с водой) М. Кагеля. Гитарист, воссоздавая прописанные композитором в партитуре действия, направленные на «покорение женского сердца», использует венки из цветов и букеты,

являющиеся символом признания в любви (серенада трактуется Кагелем в традиционном понимании жанра). Эти букеты и венки гитарист дарит флейтистке, играющей здесь роль музы (при этом отрицается передвижение инструменталистов, гитарист кидает реквизит к ногам исполнительницы на флейте). Применение реквизита и бутафории обусловлено жанром, но при каждом исполнении их набор может варьироваться. Присутствие на сцене людей, одетых в костюмы, наличие бутафории, декораций, реквизита, естественно, привлекает большое внимание зрителей.

Стремление к яркости, театральности сценической реализации инструментальных произведений обуславливает во второй половине XX столетия повышение внимания композиторов к световому и цветовому оформлению пространства сцены. *Свето-цветовая гамма*, господствующая в пространстве сцены, может быть неизменной во время исполнения или варьироваться в зависимости от перипетий музыкальной драматургии. Так, в Четвертом квартете (1993) С. Губайдулиной на сцене — белый цвет, ассоциирующийся со светом, и черный цвет, характеризующий темноту. Они неизменны в процессе каждого исполнения. Запрограммированная свето-цветовая гамма драматизирует и сценическую реализацию цикла «Акустические пространства» (1977—1985, «Пролог», «Периоды», «Частицы», «Модуляции», «Преходящие», «Эпилог») для 33 инструменталистов французского спектралиста Ж. Гризе, в котором одинокий луч белого света, появляющийся в определенных частях композиции, символизирует состояние страха, которое в целом передает и музыка, полная трагически-возбужденных и мистических образов. Варьирующаяся же свето-цветовая гамма предусмотрена при исполнении «Музыки света» (1962) для оркестра и осветительной установки Э. Брауна. Насыщенность и направленность света зависят от характера звучания: громкая игра провоцирует его яркость, быстрый темп — интенсивность движения лучей на сцене.

Любой спектакль Бернини — целостная театральная постановка, имеющая сквозную драматургию и выражающая основные этапы развития сюжета, т. е. подразумевающая завязку конфликта, его кульминацию и развязку, итог (особо ярко подобная драматургия представлена в указанном представлении «Разлив Тибра»). Такой сквозной драматургией обладает и большинство перформансов XX в., хотя здесь следует отметить и наличие так называемых «бессюжетных» перформансов, предполагающих хаотичную постановочную сценку, не построенную на логическом процессе развития (например ряд перформансов Д. Кейджа). Однако тенденция к линейности драматургии и наличию составляющих эту драматургию последовательных элементов преобладает. При этом авторы таких представлений, как и Бернини, становятся некоей «всемогущей» личностью.

Например, при сочинении музыкального 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 Ксенакиса

связана с определением места индивидуальной, неповторимой личности в социуме и с утверждением прева-лирования 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 одночасно, но в нем можно выделить три раздела, обусловленных сценической драматургией. Каждый из разделов заканчивается перемещением ансамбля духовых инструментов в полной тишине.

В разделе I 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 остинато. 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 раздела II 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 проявляются 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.

Раздел III «Эонты» представляет собой разрешение конфликта: здесь наблюдается хаос не только музыкальный, но и поведенческий, т. е. сценический. Ансамбль

духовых инструментов перестает быть ансамблем — каждый из инструменталистов начинает двигаться в любом направлении. Эта часть III раздела может быть названа превалирующей «каденцией» 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 так же, 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».

Существуют также 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 только звучание музыки и наличие передвижных декораций, в которые были встроены механические фигуры, изображающие людей. Есть перформансы, где персонажами являются куклы или предметы. Для примера приведем театральное представление «Фигуративный кабинет» (1923) О. Шлеммера, включавшее в себя использование в качестве «героев» фигур различной величины, изображающих следующие персонажи: «Корпус скрипки», «Гражданин передового класса», «Мисс Розы Рэд». Руководили процессом актеры из-за кулис, т. е. непосредственного присутствия исполнителей на сцене не требовалось.

В целом XVII в. ознаменован большим числом поставленных представлений, которые по праву можно назвать прототипами перформанса. В первую очередь, это объясняется полной прерогативой светского начала над религиозным (впервые так широко в истории развития искусства). Сюда можно отнести комедии масок «Маска черноты» (1605) Б. Джонсона с музыкой А. Фаррабоско и костюмами И. Джонсона; «Оберон» (1611) 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. Мы видим, что многие перформансы имеют нескольких авторов и являются, по сути, продуктом коллективного творчества. Похожая тенденция проявила себя и в XX в.: например, в 1917 г. был постав-

лен перформансный балет «Парад» (*parade* — комическое представление, исполняемое во время прибытия театра на гастроли для привлечения внимания публики). В его создании приняли участие композитор Э. Сати, художник П. Пикассо, драматург Ж. Кокто и хореограф Л. Мясин.

В заключение укажем основные жанровые признаки перформанса, которые проявились в эпоху барокко (прежде всего, в спектаклях Бернини) и которые знаменуют собой перформанс как жанр в XX столетии:

- четко прописанный авторами план действий (во всех постановках), который обязательно должен соблюдаться;
- наделение музыкантов-инструменталистов функциями актера;
- использование в представлении реалистических или абсурдистских сюжетов;
- применение особой эффектности сценического действия;
- синтезирование искусств в рамках одного произведения.

Значение перформанса в искусстве XX в. подчеркивает Р. Голдберг: «...радикальная позиция позволила перформансу стать катализатором в истории искусства XX в.: 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» [1, с. 7]. 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 множества произведений искусства. Что останется в истории развития искусства в целом, а что приобретет лишь локальный характер — покажет время.

Список источников

1. Голдберг Р. Искусство перформанса от футуризма до наших дней / Р. Голдберг. — М. : Ад Маргинем Пресс, 2014. — 320 с.
2. Назайкинский Е.В. Пространственная музыка // Теория современной композиции : учеб. пособие / отв. ред. В.С. Ценова. — М. : Музыка, 2007. — С. 450—464.
3. Орлов Г. Древо музыки / Г. Орлов. — СПб., 2005. — 440 с.
4. Петров В.О. Акционизм Джона Кейджа: основные формы и специфика их воплощения // Культура и искусство. — 2014. — № 4. — С. 444—456.
5. Петров В.О. Инструментальный театр XX века: вопросы истории и теории жанра : монография / В.О. Петров. — Астрахань : АИПКП, 2013. — 355 с.
6. Петров В.О. Музыкальный акционизм: перформанс, хеппенинг, мультимедийное событие // Материалы Международной научно-практической конференции «VII Серебряковские научные чтения» (Волгоград, 17—19 апреля 2009 г.) : в 2 кн. Кн. 1 : Музыковедение / ред. колл. Е.В. Смагина [и др.]. — Волгоград, 2010. — С. 37—61.
7. Петров В.О. Под знаком перформанса // Музыкальная академия. — 2012. — № 2. — С. 123—127.
8. Lucignani L. Il gran teatro di Bernini // La Repubblica. — 1992. — 11 aprile.