

Злата Александровна ВОЙНОВА

| Теория хаоса в современной хореографии: Мерс Каннингем – Пина Бауш – Роберт Уилсон |

Злата Александровна ВОЙНОВА

Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой
191023, Россия, Санкт-Петербург, ул. Зодчего Росси, д. 2

Аспирант

ORCID: 0000-0001-5046-9526

E-mail: zlatavoynova@gmail.com

ТЕОРИЯ ХАОСА В СОВРЕМЕННОЙ ХОРЕОГРАФИИ: МЕРС КАННИНГЕМ – ПИНА БАУШ – РОБЕРТ УИЛСОН

В статье анализируются концептуальные основания творчества Мерса Каннингема, Пины Бауш и Роберта Уилсона, определяющие индетерминированные структуры танца, возникшие под влиянием теории хаоса и стохастических принципов. Смена научной парадигмы не только кардинально изменила картину мира, но и оказала влияние на художественное мышление. Композитор Янис Ксенакис стал первым человеком, использовавшим математический подход к музыке. Свою стохастическую музыкальную теорию он начинал, отталкиваясь от необходимости разложить музыкальный звук на независимые составные части. Для создания музыкальных произведений им были предложены формулы, вектор-матрицы. Элементы случайности прослеживаются в творчестве Мерса Каннингема, Джона Кейджа, Пины Бауш и Роберта Уилсона. В статье анализируются работы не только философов и теоретиков искусства, среди которых Мишель Фуко, Норберт Сервос, но и ученых Джеймса Глейка и Роберта Девани. Пространство и время в музыкальном и хореографическом искусстве подвергались переосмыслению, уходя все дальше от классических представлений о пространственно-временных структурах. В новых реалиях стало невозможно продолжать идти по заданной траектории, определявшей развитие искусства в предшествующие эпо-

хи. Композитором Джоном Кейджем в сотрудничестве с хореографом Мерсом Каннингемом была предложена концепция алеаторики, применимая как в музыке, так и в хореографии. Случайность и творческая энергия хаоса, подобно природным явлениям, стали основным руководящим принципом в процессе создания произведений искусства. Каннингем как один из крупнейших хореографов XX века оказал влияние на других авторов, в том числе на немецкого хореографа Пину Бауш и американского авангардного режиссера Роберта Уилсона. В статье обсуждается вопрос междисциплинарного понимания феномена хаоса. Теория хаоса как математическая концепция оказалась применимой в процессе создания современного хореографического спектакля/перформанса. Выводом стало определение специфики сопряжения индивидуального и общего в творчестве Пины Бауш, проекция на теорию хаоса алеаторических установок Каннингема и Уилсона, которые внесли в процесс создания хореографического спектакля элементы многоуровневой дезинтеграции.

Ключевые слова: хореография, танец постмодерн, алеаторика, импровизация, индетерминизм, хаос, теория хаоса, Мерс Каннингем, Пина Бауш, Роберт Уилсон.

Научная революция XIX–XX веков перевернула представления о времени, пространстве, движении. Открытия теории относительности и основ квантовой механики сконструировали новую картину мира. На

первый план вышли изменчивость и непостоянность. Первая нестационарная модель Вселенной Александра Фридмана доказала, что казавшаяся неизменной Вселенная подвержена изменениям и случайностям. Научная мысль при-



Злата Александровна ВОЙНОВА

| Теория хаоса в современной хореографии: Мерс Каннингем – Пина Бауш – Роберт Уилсон |

вела к пониманию феномена хаоса. «XX век будет памятен лишь благодаря созданию теорий относительности, квантовой механики и хаоса... теория относительности разделалась с иллюзиями Ньютона об абсолютном пространстве-времени, квантовая механика развеяла мечту о детерминизме физических событий, и, наконец, хаос развенчал Лапласову фантазию о полной предопределенности развития систем», – утверждал историк и популяризатор науки Джеймс Глейк¹. Отсутствие предопределенности, устремленность к бесконечному разнообразию форм художественного творчества стали одним из важнейших факторов влияния новой научной картины мира на искусство.

Оказывая как опосредованное, так и непосредственное воздействие на культуру, новые реалии научного мышления спровоцировали появление ярких художественных течений и направлений, а также обозначили точки пересечения индивидуальных художественных техник и научной мысли. Абстрактное искусство – проекция научной рефлексии. Развитие кубизма происходило параллельно пересмотру фундаментальных представлений в области физики и демонстрировало новый подход к осмыслению пространства. Новые формы и образы пространства оказывались отправной точкой художественных поисков. Мишель Фуко утверждал, что «наша эпоха, быть может, прежде всего, будет эпохой пространства»². Фуко концептуализировал проблематику пространства с середины 1960-х годов. Постмодерн напрямую связан с Третьей глобальной научной революцией, в ходе которой в последней трети XX века возникла новая парадигма постнеклассической науки.

¹ Глейк, Дж. Хаос. Создание новой науки. – СПб.: Амфора, 2001. – 398 с.

² Фуко, М. Другие пространства // Фуко М. Интеллектуалы и власть: избранные политические статьи, выступления и интервью. – Ч. 3. – М.: Праксис, 2006. – С. 193.

Открытие новых смысловых позиций порядка и хаоса, точек бифуркации подтвердило нелинейный характер развития художественной картины мира, а также открыло новые представления о пространстве и времени.

Специфические формы художественного осмысления пространства и времени характерны для эпохи постмодерна и связаны с кардинальным изменением научной парадигмы. Понятие «сжатие пространства-времени»³, основывающееся на представлениях о том, что расстояния во времени и пространстве сокращаются, вызвано ускорением процессов фрагментации и парцелляции, которые, как полагает один из самых известных политэкономов современности Дэвид Харви, в целом характерны для экономики, политики и культуры⁴.

Пространство и время – координаты как хореографического, так и музыкального искусства, – подверглись кардинальным трансформациям. Пространство переживается во времени, а время в пространстве: в человеческом опыте не существует представления об абсолютном пространстве вне времени, равно как и не существует времени без пространства. Эти категории взаимосвязаны и тесно переплетены как в музыке, так и в хореографии. Изменчивость, непостоянство и невозможность четкой фиксации, с одной стороны, размыли структуралистскую детерминированность, господствовавшую в искусстве 1950-х годов, а с другой стороны – стали новыми основаниями для регуляции неконтролируемых процессов на основании математических теорий.

Хаос как принципиальная системная не-

³ Меньшиков, Л. А. Прагматика понимания текстов постмодернистской культуры // Человек. Культура. Образование. – 2015. – № 4 (18). – С. 62–74.

⁴ Харви, Д. Состояние постмодерна: Исследование истоков культурных изменений. – М.: Изд. дом Высшей школы экономики, 2021. – С. 453.



Злата Александровна ВОЙНОВА

| Теория хаоса в современной хореографии: Мерс Каннингем – Пина Бауш – Роберт Уилсон |

предсказуемость не поддается упорядочиванию и открывает лабиринт для движения творческой энергии, подобно тому, как в точных науках, согласно теории хаоса, незначительные изменения начальных условий приводят к значительному отклонению конечного результата.

Соотнося сложность элементов, составляющих музыкальную композицию, с непостижимым устройством окружающего мира, можно обратиться к «эффекту бабочки», который описывает различие в точках начальных кривых через сравнение с колебанием воздуха, возникающего при движении ее крыльев, благодаря которому конечные значения кривых существенно расходятся. Янис Ксенакис заинтересовался этими стохастическими принципами и возможностью их применения в музыке. Полагая, что звук есть интеграция зерен, элементарных звуковых частиц, или же «звуковых квантов», Ксенакис представил его изначально тройственную природу, включающую в себя продолжительность, частоту и интенсивность. Звук воспринимался им как совокупность элементарных зерен, представляемых во времени. Каждый звуковой комплекс может быть представлен как ряд чистых синусоидальных звуков, даже если их вариации бесконечно близки, кратки и сложны⁵. Из «звуковых облаков», составляющих эти формы, Ксенакис создавал сложные музыкальные текстуры, подобно тому, как художник Жорж Сёра применял пуантилистские принципы в импрессионистской живописи. Эти «звуковые облака» благодаря идеям «формализованной музыки» Ксенакиса (а именно так называется его теоретический труд)⁶ возможно представить в терминах фазовых состояний и далее смоделировать диаграм-

мы этих фазовых состояний как нелинейные динамические системы.

В то время как в практике музыкального сериализма в первой половине XX века вычисления и детерминация параметров занимали все более существенное место, Ксенакис считал, что важно не сдавать композиторские позиции в отношении контроля над процессом. Другой точкой зрения на процесс создания музыки стало творчество Джона Кейджа.

Концепция использования случайности, предложенная в музыке Кейджем и далее разработанная им совместно с хореографом Мерсом Каннингемом в ракурсе хореографической алеаторики, провозгласила принцип непредсказуемости развития. Одним из средств, с помощью которых Каннингем – наряду с Кейджем – исследовал возможности создания гибкой формы, было использование им «случайных процедур» или алеаторических хореографических приемов. Каннингем использовал эти методы с тем, чтобы выйти за пределы собственного габитуса и воображения, собрать неочевидные и потенциально невозможные идеи движений, а затем активировать воплощенный интеллект своих танцовщиков. Влияние схожих алеаторических принципов можно проследить не только в музыке и хореографии, но и в архитектуре, живописи.

В хореографической алеаторике и Кейдж, и Каннингем стремились уйти от четких логических последовательностей, «сковывающих» развитие образов и их движение. «Я оперирую случайным: это помогает мне сохранить состояние медитации, избежать субъективизма в моих пристрастиях и антипатиях»⁷, – так Кейдж изложил принцип, ставший общим для их творческого союза. Фактор случайности стал

⁵ Xenakis, I. Arts/Sciences: Alloys. The Thesis Defense of Iannis Xenakis. – New York: Pendragon Press, 1985. – 43 p.

⁶ Xenakis, I. Formalized Music: Thought and Mathematics in Composition. – New York: Pendragon Press, 1985. – 400 p.

⁷ Ивашкин, А. Вечное, сиюминутное // Советская музыка. – 1988. – № 1. – С. 95–96.



Злата Александровна ВОЙНОВА

| Теория хаоса в современной хореографии: Мерс Каннингем – Пина Бауш – Роберт Уилсон |

решающим для хореографии Каннингема и музыки Кейджа. Если Каннингем вводил произвольные (случайные) жесты и телодвижения, то композитор отвечал ему коллажем из случайных звуков и шумов. Впоследствии Кейдж и Каннингем отвергли традиционные взаимоотношения музыки и движения. Они считали, что и музыка, и хореография должны существовать отдельно, даже если делят одно и то же пространство. Случайные комбинации позволяли видам искусства продолжать собственную логику развития и выразительности, тем самым максимально активируя зрительское восприятие, побуждая аудиторию к размышлению.

Современный танец начал проецировать образ тела, освобожденного от правил и ограничений, бросающего вызов академичности балета, представляющего инновационный, авангардный элемент хореографического искусства.

Для Каннингема танец не является статичным пространством, а представляет собой способную к непрерывной трансформации материю, в которой цепь случайных событий (движений, жестов) способна привести нечто абсолютно новое. Хаотичность и исключение из хореографического языка строгих логических последовательностей рождали сиюминутность и бесконечное обновление движения. Исключал Каннингем и ставшее традиционным деление танцовщиков на солистов и кордебалет. Хореограф стремился к одновременному исполнению разных движений, тем самым желая сделать каждого танцовщика солистом.

Принцип случайности проявлялся и в определении последовательностей движений, для чего Каннингем подбрасывал монету, подобно тому, как композиторы бросали игральные кости или разбрызгивали чернила по нотной бумаге. Так была определена последовательность движений в «Шестнадцати танцах

для солиста и компании из трех» («Sixteen Dances for Soloist and Company of Three», 1951) и в «Сюите по воле случая» («Suite by Chance», 1953).

В «Шестнадцати танцах для солиста и компании из трех» на музыку Кейджа, Каннингем разработал индивидуальные движения для каждого танцовщика, исполнявшиеся случайным образом, создав тем самым непрерывную последовательность из случайностей. Хореография была связана с девятью постоянными эмоциями индийской эстетики. Порядок, определенный волей случая, был таков: гнев, юмор, печаль, героическое, одиозное, чудесное, страх, эротика и спокойствие. Первые семь были выражены в сольных эпизодах, последние два – в дуэте и квартете. За каждым соло следовала интерлюдия, которая могла быть и трио, и дуэтом, и квартетом. Финальный квартет («Спокойствие») был поставлен случайным образом с различным набором движений для каждого танцовщика.

Процесс, подверженный постоянному обновлению из-за непредвиденности можно сравнить с теорией хаоса, описывающей поведение нелинейных систем. Согласно теории хаоса, поведение системы кажется случайным, даже если сама система является детерминированной. «Эффект бабочки», упоминавшийся выше, открытый американским математиком Эдвардом Лоренцем, указывает на это.

Постановку «Мелочи» («Minutiae», 1954), созданную в сотрудничестве с Кейджем и художником Раушенбергом, можно назвать одним из первых опытов алеаторики. «Музыка для фортепиано № 1» («Music for Piano 1», 1952) Кейджа разбивала хореографию на разные по длительности фрагменты. Хореография, созданная с помощью сложного и случайного процесса, состояла из «маленьких, коротких,



Злата Александровна ВОЙНОВА

| Теория хаоса в современной хореографии: Мерс Каннингем – Пина Бауш – Роберт Уилсон |

резких движений, полученных из наблюдения за людьми, идущими по улице»⁸. Из этого описания становится очевидным, что реализация композиции при помощи метода случайных действий создавала общее состояние непредсказуемости.

Представленный как серия водевильных сцен, которые обнаруживают точки пересечения друг с другом, цикл под названием «Античная встреча» («Antique Meet», 1958) состоял из десяти комедийных номеров. Занавес открывался, Каннингем двигался среди других танцовщиков как клоун, не знающий законов танца, и пытался следовать движениям и ритму других артистов. Кейдж отвечал за музыкальное сопровождение, исполняя одну из версий своего «Концерта для фортепиано с оркестром», а Раушенберг разработал костюмы, которые включали в себя платья из парашютов, надетых поверх черных купальников, и шубы. Звучала и другая музыка Кейджа, были использованы его композиции «WBAI» (1960) и «Фонтана-микс» («Fontana Mix», 1958)

В «Истории» («Story», 1963), композиции, определенной Каннингемом в жанровом отношении как рассказ, хореограф умножал последовательности движений, противоречащих в той или иной степени друг другу. Это делало процесс непредсказуемым и случайным, что проявлялось и в длительности постановки, которая могла продолжаться в диапазоне от пятнадцати до сорока минут, и в количестве танцовщиков, также колеблющемся от пяти до восьми. Последовательности движений также подвержены хаотичным изменениям, в зависимости от количества участников. Каждый танцовщик волен был выбирать интерпретируемые

им хореографические фразы, и момент, в который они могли быть исполнены. По словам Каннингема, название «История» «не может быть привязано к какой-либо конкретной истории, скорее, каждый зритель, придумает ее для себя самостоятельно»⁹.

Хореографический язык Каннингема полон резких контрастов, часто характеризуется трансформациями формы движений. Тело танцовщика и его ноги могут использоваться как в координированном, так и разнонаправленном отношении друг к другу. Он использует различную пространственную координацию в хореографии за счет многократного изменения направления одного и того же хореографического паттерна, где любая точка в пространстве может отождествляться с телом танцовщика. В более сложных случаях различные части тела двигаются одновременно и разнонаправленно. В своих теоретических работах¹⁰ о пространстве Каннингем утверждал, что классический балет, сохраняя образ ренессансной перспективы в сценической мысли, оставлял линейную форму пространства, в то время как современный танец, проистекающий из немецкого экспрессионизма, кардинально преобразовал пространство. Унаследовав идеи реорганизации хореографического пространства от выразительного танца, Каннингем подчеркивал, что благодаря им «физическое действие было легким, как небо без земли или рай без ада»¹¹.

Будучи увлеченным в 1970-е годы идеей технологического прогресса, он исследовал возможности открытых форм и новых про-

⁸ Merce Cunningham Trust. URL: <https://www.mercecunningham.org/the-work/choreography/minutiae/> (дата обращения: 11.06.2022).

⁹ Sarathy, J. Rauschenberg and Cunningham. URL: <https://www.rauschenbergfoundation.org/art/lightboxes/rauschenbergand-cunningham> (дата обращения: 11.06.2022).

¹⁰ Cunningham, M. *Dancing in space and time: essays 1944–1992* / by J. Anderson, ed. by R. Kostelanets. – Chicago: Chicago Review Press, Incorporated, 1992. – 243 p.

¹¹ Cunningham, M. *Space, Time and Dance. Trans/Formations 1.* – New York: Wittenborn & Co., 1952. – P. 150.



Злата Александровна ВОЙНОВА

| Теория хаоса в современной хореографии: Мерс Каннингем – Пина Бауш – Роберт Уилсон |

странственных репрезентаций хореографии и применял их в своем творчестве. Вместе с Чарльзом Атласом и Эллиотом Капланом, Каннингем экспериментировал с компьютерной хореографической программой под названием «Life Forms» («Формы жизни»). Новые технические средства создавали условия для разработки мультимедийных декораций в каждой новой постановке. Еще до создания программы Каннингем представил дизайн компьютерной технологии, которая позволила бы отображать трехмерные фигуры на экране компьютера. Он говорил о фигурах, движущихся друг относительно друга, что они позволяют хореографу визуализировать танец, сохраненный на компьютере. Он называл это формой электронной записи: «Я думаю, что возможным направлением сейчас было бы создание трехмерной электронной нотации. Это могут быть фигурки из палочек или что-то еще, но они перемещаются в пространстве, так что вы можете видеть детали танца; и вы можете остановить его или замедлить. Это указывало бы, где каждый человек находится в пространстве, форму движения, его время»¹².

В 1974 году Каннингем отказался от репертуара своей труппы, который создавался в течение двадцати лет, ради того, что он называл «событиями» – отрывков из старых или новых произведений, иногда двух или более одновременно. После смерти руководителя в 2009 году, труппа Каннингема отправилась в прощальное турне, а после прекратила свое существование, как завещал ее создатель.

Принципы Каннингема оказали заметное влияние не только на развитие современного танца, но и на искусство в целом. Концепцию

алеаторики не всегда явно, но можно проследить в творчестве Пины Бауш и Роберта Уилсона.

Синтез идей немецкого экспрессионизма и стирание границ между современным танцем и театром породили эстетическую формулу танцтеатра. Пина Бауш превратила исполнительское искусство в художественный ритуал. Для этой специфической формы театра важен не только танец, она включает в себя и иные элементы спектакля, например, ежедневные движения в реальном времени, «артикулирующиеся» благодаря единому творческому процессу, в который вовлечены все артисты (при произвольных ответах танцовщиков при помощи жестов на вопросы Бауш).

Вдохновленная концепциями Рудольфа фон Лабана, Мерса Каннингема и Курта Йосса, Пина Бауш разработала язык, основанный на динамичной прерывности жеста, и создала новые формулы для выражения сообщений. Не заботясь о гармоничной пластичности, она искала пусковой импульс произвольного жеста, который проникал в тело исполнителей. Индивидуальные представления танцовщиков о жизни, выраженные в энергии жеста, заставляли их пересматривать, переосмысливать построенное, позволяя создавать новое, чтобы думать о личности и ее телесном самовыражении. Воплощение в танце создавало возможности деконструкции речевых фрагментов и инструментальных средств, открывало новые горизонты понимания сложной, пластичной и полисемической реальности. Из телесной интерпретации реальности становилось очевидным, что художественный язык находится в прямой зависимости от тела.

Пина Бауш мыслила категориями психоанализа, в котором использованы понятия вытеснения и бессознательного, представляя хо-

¹² Cunningham, M. «From Notation to Video»: The Dancer and the Dance. – New York: Marion Boyers Inc., 1980. – 300 p.



Злата Александровна ВОЙНОВА

| Теория хаоса в современной хореографии: Мерс Каннингем – Пина Бауш – Роберт Уилсон |

реографию как отношения между пациентом и психоаналитиком. Ее произведения обнаруживали множество общих точек с категориями, выдвинутыми Лаканом в его работе «Функции и области речи и языка»¹³, с категориями, которые, по его мнению, выдают амнезию бессознательного, или пространствами, где собран и хранится текст истины. Бауш работала с категориями, предложенными Лаканом, которые обозначают пространства, где постулируется истина: тело, детские воспоминания, системы знаков и традиция. Она оперировала установками Лакана, чтобы обнаружить ту главную идею, которая должна предшествовать индивидуальной позиции того или иного танцовщика, политизировать миф о бессознательном и «природной невинности» человечества, показать насилие, лежащее в основе этих конструкций и тщательно скрываемое ими.

Для Пины Бауш танец – самоорганизующаяся система, контролируемая свыше, аналогично тому, как процесс музыкальной композиции представлялся Янису Ксенакису, предпочитавшему стохастический принцип алеаторической де-упорядоченности Кейджа. Движения и жесты танцовщиков Бауш образуют единый организм, уходящий в запредельное композиционное пространство, которое «разламывается» за счет особой организации сцены. Этому способствуют располагающиеся на сцене объекты, использование которых становится ключевой творческой стратегией в создании особой визуальной экологии. В постановке «Виктор» (1986) показаны земляные насыпи, окружающие сцену, которые постепенно разрушаются по мере того, как люди бросают лопатами землю на сцену на протяжении всего спектакля. Женщина, бросает хлеб, чтобы накормить бу-

мажную птицу из оригами, устало стонет, после чего падает на вытянутые руки выстроившихся в ряд мужчин. Ее ставят на ноги для того, чтобы повторить этот процесс. «Повседневный социальный опыт тела» в творчестве Бауш состоит из повседневных жестов, которые моделируются в «объективирующие последовательности образов и движений», – утверждает в монографии, посвященной немецкому хореографу, Н. Сервос¹⁴. Последовательности изображений представлены как коллаж: «Соединение сцен в свободной ассоциации, без непрерывного сюжета, прослеживания психологии персонажей или причинности, не поддается расшифровке обычным образом. Это не поддается интерпретации»¹⁵. Отказ от ложных представлений о контроле и признание неопределенности позволяют осуществить проекцию теории хаоса на художественные практики Бауш. Переходы и трансформации из одной фазы в другую подчеркивают сложность телесности.

Влияние алеаторических принципов Каннингема прослеживается и в творчестве яркого представителя театрального авангарда второй половины XX – начала XXI века, Роберта Уилсона, собравшего в себе качества художника, режиссера, драматурга, дизайнера, хореографа и актера. Творческий метод Уилсона представляет собой совокупность таких элементов как музыка, свет, пространство и время, актерская игра, имеющих для режиссера одинаковую значимость. Эти принципы передают слова Уилсона, которые приводит в своей работе, посвященной режиссеру и его творчеству, искусствовед В. Березкин: «Я визуальный художник, работающий в театре»¹⁶. Этой фразой

¹³ Lacan, J. *Écrits, A Selection*. – New York: Norton, 1977. – 388 p.

¹⁴ Servos, N. *Pina Bausch: Dance and Emancipation // The Routledge Dance Studies Reader / Ed. A. Carter*. – London & New York: Routledge, 1998. – P. 35–45.

¹⁵ Ibid.

¹⁶ Березкин, В. Роберт Уилсон: Театр художника. – СПб.:



Злата Александровна ВОЙНОВА

| Теория хаоса в современной хореографии: Мерс Каннингем – Пина Бауш – Роберт Уилсон |

подчеркивается конфронтация между общепринятым вербальным подходом и визуальным мышлением в творчестве Уилсона.

Проводниками Уилсона в мир искусства стали бывшая танцовщица Берд Хоффман, художник-экспрессионист Джордж МакНил и архитектор Паоло Солери. Хоффман помогла Уилсону обратить его природную медлительность в одно из ключевых качеств творческой индивидуальности. МакНил научил режиссера извлекать образы из звуков, а Солери открыл для Уилсона творчество как непрерывный процесс созидания.

Существенное влияние на творчество Уилсона оказала встреча с выдающимся немецким драматургом Хайнером Мюллером. Именно это сотрудничество помогло режиссеру найти баланс между художественным словом, являющимся средством выразительности драматического театра, и визуальными образами, ставшими основой его творческой концепции. Визуализируя и вычлняя слова из речевого потока, Уилсон смог придать им новый объем и глубину. Спектакль «Гамлет-машина» (1986) по пьесе Мюллера стал результатом их совместных творческих поисков.

Не менее важной стала творческая коллаборация Уилсона и американского композитора-минималиста Филиппа Гласса. С заказанной Авиньонским фестивалем оперы «Эйнштейн на пляже» (1975) началась слава Гласса как оперного композитора. Их сотрудничество не было случайным, ведь у композитора и режиссера нашлось множество точек соприкосновения. Это и интерес к проблеме организации времени и пространства, и увлеченность не только современным экспериментальным театром, но и восточным (например, японскими театрами Но и Кабуки), а также жанрами хеппе-

Аграф, 2003. – 266 с.

нинга и перформанса.

В спектаклях Уилсона присутствуют нелинейные и фрагментированные структуры, зачастую создающие видимость случайных. В своей вступительной речи к спектаклю «Жизнь и времена Зигмунда Фрейда» в 1969 году, Уилсон подробно описал синхронность своей работы: «Кто-то бежит, а кто-то сидит, другой ведет светскую беседу, кто-то наливает напиток, кто-то танцует, люди совершают ритуалы»¹⁷.

В этом заявлении он упомянул несколько видов действий, выполняемых одновременно, поскольку они так могут происходить в жизни человека, когда никто не знает, что произойдет дальше и что происходит сейчас. *Идея открытости* природы и реальности всевозможных неожиданностей и асинхронных, параллельно существующих, но взаимосвязанных процессов вызывает аналогии с теорией хаоса, широко используемой для описания поведения атмосферы и турбулентных потоков, биологических популяций и общества, рассматриваемого как система коммуникаций.

О влиянии теории хаоса на творчество Роберта Уилсона, в частности, писал С. Манзур¹⁸. В своей многогранной творческой деятельности Уилсон, не декларируя своей приверженности стохастическим принципам, как, например, Янис Ксенакис, нередко применяет их на практике. Интерпретируя элементы живой реальности, он воплощает их в яркие художественные формы разных жанров, от инсталляции до перформанса.

¹⁷ Willson, R. *The Life and Times of Sigmund Freud*. URL: <http://www.robertwilson.com/the-life-and-times-of-sigmund-freud> (дата обращения: 12.06.2022).

¹⁸ Manzoor, S. R. (2003) *Chaos Theory and Robert Wilson: A Critical Analysis of Wilson's Visual Arts and Theatrical Performances*. URL: <http://www.semanticscholar.org/paper/Chaos-Theory-and-Robert-Wilson%3A-A-Critical-Analysis> (дата обращения: 12.06.2022).



Злата Александровна ВОЙНОВА

| Теория хаоса в современной хореографии: Мерс Каннингем – Пина Бауш – Роберт Уилсон |

Композиция-инсталляция «Память / Потеря» (1993) представляет собой изображение человека, более чем наполовину погребенного в потрескавшемся глиняном полу. На Венецианской биеннале в 1993 году инсталляция была удостоена первой премии в области скульптуры. Скульптура выражает чувства тоски и боли через пространственные, временные и формальные элементы. Интерьер длинной комнаты был покрыт грязью, которая потрескалась после высыхания. Единственное окно в дальнем конце пропускало немного искусственного света. Посреди комнаты стоял восковой бюст мужчины, на голову которого было надето что-то похожее на плотно облегающую шапочку.

Сценарий Уилсона описывал историю монгольских пыток. Хайнер Мюллер в своем письме к Роберту Уилсону, которое вдохновило последнего на создание этой работы, цитировал Чингиза Айтматова, говоря о монгольской пытке, которая служила превращению пленников в рабов, орудия без памяти.

В «Памяти / Потере» Уилсон создал систему, подобную двойному маятнику, т. е. систему, состоящую из маятника, к концу которого прикреплен другой маятник. Траектория движения такого маятника беспорядочна и зависима от начальных условий. Двойной маятник является самой простой демонстрацией работы теории хаоса. Принцип двойного маятника работает на уровне визуальных и звуковых полей. Точное значение слышимых и с трудом распознаваемых звуков не определить, они фрагментированы и смысл ускользает. Уилсон использовал в этой инсталляции скульптуру Тадеуша Кантора – изображающую голову и плечи человека, зарытого в потрескавшуюся засохшую грязь. Звуковое сопровождение было создано Хансом Питером Куном, который использовал в записи голос Уилсона.

Понимание случайности как источника информации меняет представление о хаосе. В «Памяти/Потере» фрагментированные структуры представлены в беспорядочном виде; поэтому они кажутся хаотичными и непредсказуемыми. Хотя система хаотична, еще есть способы увидеть шаблоны, встроенные в нее. Одним из наиболее популярных является поиск рекурсивных симметрий или самоподобия.

Поиск рекурсивных симметрий позволяет проследивать закономерности в хаотических формах или, другими словами, отображать порядок в хаосе. В «Памяти / потере» трудно предугадать, какой звук будет услышан следующим; однако с течением времени человек может распознать повторяющиеся звуки.

Рекурсивные симметрии воспроизводят форму вместо того, чтобы просто повторяться с течением времени. Использование пространства и времени в артефактах Уилсона порождает постоянно возобновляющийся процесс. Он использует пространство, которое отделено от реальности, и формирует свое собственное постоянно обновляющееся пространство. Время в его произведениях – это нелинейный опыт, сформированный повторениями¹⁹.

Проанализировав специфику современного танца и применения в нем алеаторических принципов, элементов детерминизма, а также спроецировав их на теорию хаоса, открывшую новые горизонты художественного творчества, можно сделать вывод, что процесс создания современного хореографического спектакля / перформанса носит характер многоуровневой дезинтеграции. В рамках данного процесса субъект (воля режиссера-художника) и объект (танцовщик или танцовщицы) действуют как

¹⁹ Меньшиков, Л. А. Прагматика понимания текстов постмодернистской культуры // Человек. Культура. Образование. – 2015. – № 4 (18). – С. 63.



Злата Александровна ВОЙНОВА

| Теория хаоса в современной хореографии: Мерс Каннингем – Пина Бауш – Роберт Уилсон |

разнонаправленные автономные силы самосознания, определяющие осознание личностной идентичности и уникальности каждым из участников.

Список литературы

- Березкин, В. Роберт Уилсон: Театр художника. – СПб.: Аграф, 2003. – 263 с.
- Глейк, Дж. Хаос. Создание новой науки / Дж. Глейк. – СПб.: Амфора, 2001. – 398 с.
- Ивашкин, А. Вечное, сиюминутное // Советская музыка. – 1988. – № 1. – С. 95–96.
- Меньшиков, Л. А. Прагматика понимания текстов постмодернистской культуры // Человек. Культура. Образование. – 2015. – № 4 (18). – С. 62–74.
- Фуко, М. Другие пространства // Фуко М. Интеллектуалы и власть: Избранные политические статьи, выступления и интервью. – Ч. 3. – М.: Праксис, 2006. – С. 191–204.
- Cunningham, M. Space, Time and Dance // Trans/Formations. – 1952. – № 1. – P. 150–151.
- Cunningham, M. From Notation to Video: The Dancer and the Dance. – New York: Marion Boyers Inc., 1980. – 300 p.
- Cunningham, M. Trust. URL: <https://www.mercecunningham.org/the-work/choreography/minutiae/> (дата обращения: 11.06.2022).
- Devaney, R. L. Introduction to Chaotic Dynamical Systems. – New York: [Westview Press](http://www.westviewpress.com/), 2003. – 360 p.
- Lacan, J. *Écrits, A Selection*. —New York: Norton, 1977. – 388 p.
- Manzoor, S. R. Chaos Theory and Robert Wilson: A Critical Analysis of Wilson’s Visual Arts and Theatrical Performances. URL: <http://www.semanticscholar.org/paper/Chaos-Theory-and-Robert-Wilson%3A-A-Critical-Analysis> (дата обращения: 12.06.2022).
- Sarathy, J. Rauschenberg and Cunningham. URL: <https://www.rauschenbergfoundation.org/art/lightboxes/rauschenbergand-cunningham> (дата обращения: 11.06.2022).
- Servos, N. Pina Bausch: Dance and Emancipation // The Routledge Dance Studies Reader / Ed. A. Carter. – London & New York: Routledge, 1998. – P. 35–45.
- Willson, R. *The Life and Times of Sigmund Freud*. URL: <http://www.robertwilson.com/the-life-and-times-of-sigmund-freud> (дата обращения: 12.06.2022).
- Xenakis, I. Arts/Sciences: Alloys. The Thesis Defense of Iannis Xenakis. – New York: Pendragon Press, 1985. – 43 p.
- Xenakis, I. Formalized Music: Thought and Mathematics in Composition. – New York: Pendragon Press, 1985. – 400 p.



Zlata A. VOINOVA

| Chaos Theory in Postmodern Choreography: Merce Cunningham – Pina Bausch – Robert Wilson |

Zlata A. VOINOVA

Vaganova Ballet Academy
 2 Str. Zodchego Rossi, Saint Petersburg, 191023, Russian Federation
 Postgraduate Student
 ORCID: 0000-0001-5046-9526
 E-mail: zlatavoinova@gmail.com

CHAOS THEORY IN POSTMODERN CHOREOGRAPHY: MERCÉ CUNNINGHAM – PINA BAUSCH – ROBERT WILSON

The article analyzes the conceptual foundations of the work of Merce Cunningham, Pina Bausch and Robert Wilson, defining indeterminate dance structures that arose under the influence of chaos theory and stochastic principles. The change of the scientific paradigm not only radically changed the picture of the world, but also influenced artistic thinking. Composer Yanis Xenakis became the first person to use a mathematical approach to music. He begins his stochastic music theory with the need to decompose musical sound into independent components. To create musical compositions, they were offered formulas, vector matrices. Elements of randomness can be traced in the works of Merce Cunningham, John Cage, Pina Bausch and Robert Wilson. The article analyzes the works of not only philosophers and art theorists, including Michel Foucault, Norbert Servos, but also scientists James Gleick and Robert Dewani. Space and time in musical and choreographic art have been reinterpreted, moving further and further away from the classical concepts of space-time structures. In the new realities, it has become impossible to continue following the set trajectory that determined the development of art in previous eras. Composer John Cage, in collaboration with choreographer Merce Cunningham, proposed the concept of aleatorics, applicable both in music and choreography. Randomness and the

creative energy of chaos, like natural phenomena, have become the main guiding principle in the process of creating works of art. Cunningham, as one of the greatest choreographers of the 20th century, influenced other authors, including the German choreographer Pina Bausch and the American avant-garde director Robert Wilson. The article discusses the issue of interdisciplinary understanding of the phenomenon of chaos. Chaos theory as a mathematical concept turned out to be applicable in the process of creating a postmodern choreographic performance. The conclusion was the determination of the specifics of the pairing of the individual and the general in the work of Pina Bausch, the projection on the theory of chaos of the aleatory attitudes of Cunningham and Wilson, who introduced elements of multilevel desintegration into the process of creating a choreographic performance.

Key words: choreography, postmodern dance, aleatoric, improvisation, indeterminism, chaos, chaos theory, Merce Cunningham, Pina Bausch, Robert Wilson.

References

Berezkin, V. (2003). Robert Uilson. Teatr khudozhnika [Robert Wilson: Theater of the Artist]. Agraf.
 Cunningham M. Trust. URL: <https://www.mercecunningham.org/the-work/choreography/minutiae> / (accessed 11.06.2022).

Cunningham, M. (1952). Space, time and dance, *Trans/Formations*, 1. 150–151.

Cunningham, M. (1980). *From notation to video: Dancer and dance*. Marion Boyers Inc.

Devaney, R. L. (2003). *Introduction to chaotic dynamical systems*. Westview Press.

Fuko, M. (2006). *Drugiye prostranstva [Other spaces]*. In *Fuko M. intellektualy i vlast: Izbrannyye politich-*



Zlata A. VOINOVA

| Chaos Theory in Postmodern Choreography: Merce Cunningham – Pina Bausch – Robert Wilson |

eskiye stati. vystupleniya i intervyyu, 3. 191–204. Praksis. (In Russian).

Gleick, J. (2001). *Chaos. The creation of a new science*. Amphora. (In Russian).

Ivashkin, A. (1998). *Vechnoye, siyuminutnoye* [Eternal, momentary], *Sovetskaya muzyka*, 1. 95–96. (In Russian).

Lacan, J. (1977). *Ekrity*, Selection. Norton.

Manzur S. R. (2003). *Chaos Theory and Robert Wilson: A critical analysis of Wilson's Fine Art and theatrical performances*. URL:

<http://www.semanticscholar.org/paper/Chaos-Theory-and-Robert-Wilson%3A-A-Critical-Analysis> (accessed 12.06.2022).

Menshikov, L. (2015). *Pragmatika ponimaniya tekstov postmodernistskoj kul'tury* [Pragmatics of understanding the texts of postmodern culture] *Chelovek. Kul'tura. Obrazovanie*, 4 (18). 62–74. (In Russian).

Saratti J. Rauschenberg and Cunningham. URL: <https://www.rauschenbergfoundation.org/art/lightboxes/rauschenbergand-cunningham> (accessed 11.06.2022).

Servos, N. (1998) Pina Bausch: dance and emancipation. *In The Routledge Dance Studies Anthology ed. Alexandra Carter*. Routledge. 35–45.

Wilson R. *The Life and Times of Sigmund Freud*. URL: <http://www.robertwilson.com/the-life-and-times-of-sigmund-freud> (accessed 12.06.2022).

Xenakis, I. (1985). *Art/Science: Alloys*. Defense of the thesis of Yannis Xenakis. Pendragon Press.

Xenakis, I. (1985). *Formalized music: Thought and Mathematics in Composition* (Harmologia series). Pendragon Press.

