

МУЗЫКА В ЕЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПАРАЛЛЕЛЯХ И ВЗАИМОСВЯЗЯХ

Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2023. № 2 (69). С. 54–59.

Actual problems of high musical education. 2023. No 2 (69). P. 54–59.

Научная статья

УДК 78.08

DOI: 10.26086/NK.2023.69.2.008

Бунт во имя традиций: перформансы Георгия Дорохова

Кожевникова Анастасия Романовна

Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки, Нижний Новгород, Россия

E-mail: nota_7@mail.ru, ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3821-3701>

Аннотация. В статье анализируются сочинения Георгия Дорохова, которые продолжают эксперименты творческой группы «Флюксус»: «Манифест для трех пенопластов», «Манифест II для деревянных стульев» и «Рондо для звуковых объектов». При всей необычности замысла и инструментария в пьесах прослеживается ряд особенностей, позволяющих говорить о них в русле академической музыки и традиционного формообразования. Музыка Дорохова экспрессивна, нацелена на поиск новых звучаний и красок. Композитор включает в свои партитуры предметы быта (жестяные банки, ведра, молотки, дрели/перфораторы и так далее) или переосмысливает приемы игры на классических инструментах, намеренно ломая концертную рампу и нарушая слушательскую инерцию за счет действий, которые должны выполнять музыканты — будь то игра смычком по пенопластам или физическое уничтожение объектов. Радикальность выразительных средств связана, с одной стороны, с изучением американской экспериментальной музыки 1960-х годов, с другой — с участием композитора в акциях и манифестациях московской группы «арт-активизм». В связи с обновлением инструментария Дорохов обращается к графическим партитурам, которые сопровождаются обширным авторским комментарием.

Ключевые слова: перформанс, арт-активизм, «Флюксус», экспериментальная музыка, манифест, графическая партитура, Георгий Дорохов

Для цитирования: Кожевникова А. Р. Бунт во имя традиций: перформансы Георгия Дорохова // *Актуальные проблемы высшего музыкального образования*. 2023. № 2 (69). С. 54–59. <http://doi.org/10.26086/NK.2023.69.2.008>.

MUSIC IN ITS ARTISTIC PARALLELS AND RELATIONSHIPS

Original article

Rebellion in the name of tradition: George Dorokhov 's performances

Kozhevnikova Anastasia R.

Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire, Nizhny Novgorod, Russia

E-mail: nota_7@mail.ru, ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3821-3701>

Abstract. The article analyzes some of the compositions of Georgy Dorokhov, who continue the experiments of the Fluxus creative group: “Manifesto for three foams”, “Manifesto II for wooden chairs” and “Rondo for sound objects”. With all the unusual design and instrumentation in the plays, there are a number of features that allow us to talk about compositions in the mainstream of academic music and traditional shaping, including structures characteristic of the Baroque. Dorokhov's music is expressive, aimed at finding new sounds and colors. The composer includes household items in the scores (tin cans, buckets, hammers, drills / punchers, and so on), or rethinks the techniques of playing classical instruments, deliberately breaking the concert ramp and disrupting the audience's inertia due to the actions that performers must perform: be it playing with a bow on foam or physical destruction of objects. The radicality of expressive means is connected with the study of American experimental music of the 1960s on the one hand, on the other with the participation of the composer in the actions and demonstrations of the Moscow group “art activism”. In connection with the updating of the instrumentation, Dorokhov refers to the graphic scores, which are accompanied by an extensive author's commentary.

Keywords: performance, art activism, “Fluxus”, experimental music, manifesto, graphic score, Georgy Dorokhov

For citation: Kozhevnikova A. R. Rebellion in the name of tradition: George Dorokhov's performances. *Aktualnye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya = Actual problems of high musical education*. 2023;2(69); 54–59 (In Russ.). <http://doi.org/10.26086/NK.2023.69.2.008>.

Жанр перформанса уже успел зарекомендовать себя как поле для радикальных художественных экспериментов. Один из примеров подобного экспериментирования демонстрирует Георгий Дорохов (1984–2013) — рано ушедший из жизни московский композитор, чье творчество парадоксальным образом соединяло в себе бунтарскую неординарность мышления и подспудную связь с традицией.

Георгий Дорохов¹ был в ряду тех представителей новой академической музыки, кто обратил внимание на большой потенциал выразительных средств и инструментария, предложенных радикальным искусством 1960-х годов — хеппенингами и эвентами Флюксуса². При этом свойственные эстетике Флюксуса провокационность и свобода выражения вошли в контакт с традиционными формами и четко выстроенной драматургией классической школы.

Музыка Дорохова экспрессивна, нацелена на поиск новых звучаний и красок, в чем сказывается влияние творчества Эдисона Денисова, Дьёрдя Лигети, Хельмута Лахенмана и Дмитрия Курляндского [1]. Вместе с тем, провокационность его работ была связана с участием в акциях и манифестациях группы «арт-активизм», куда входили Петр Павленский, Антон Николаев, Петр Верзилов, Виктория Ломаско, Денис Мустафин, Татьяна Сушенкова и другие авторы [2]; [3].

Одна из характерных тенденций в творчестве Дорохова — переосмысление традиционного исполнительства. Таков, например, «Манифест для трех пенопластов» (2009), в котором был провозглашен новый интерес к экспериментальному инструментарию и техникам игры [4]³. «Манифест», соответственно своему жанровому определению, — это яркое высказывание, постулирующее новые принципы и призыв следовать за ними.

Партитура «Манифеста» оформлена в виде графика с обозначением времени (в секундах), продолжительности звучания отдельных звуков и приемов игры (см. *Пример 1*). В качестве базовых элементов используется игра смычком *arco* вверх/вниз (обозначение в партитуре по правилам записи), длительный звук (линии), дискретный звук

(мелкие прерывистые *non legato* на одно направление смычка, в партитуре обозначены волнистыми линиями), короткие звуки на разные направления смычка (обозначено стрелками). Меняется также сила нажатия смычка, за счет чего создаются интересные звуковысотные и динамические эффекты. Стоит также отметить, что пенопласт⁴ в ходе исполнения крошится и ломается. В дальнейшем идеи деформации и разрушения предметов станут одним из важных эстетических принципов композитора⁵.

Структура «Манифеста» напоминает сонатную форму, драматургия которой выстраивается на основе применения всех вышеперечисленных скрипичных штрихов на пенопластах. Для формирования фактуры и развития материала композитор избирает полифонические приемы: имитации (практически везде при вступлении голосов), каноны (в основном в разработке), ракоходы (в побочной партии).

Анализируя сочинение, можно вывести основные позиции «Манифеста»:

1. На любом предмете можно играть «академично» (в данном случае смычком).
2. Драматургия произведения может быть выстроена с помощью приемов игры, демонстрация которых рождает уникальный звуковой материал.

Продолжая в своем творчестве радикальную линию, в 2010 году Дорохов пишет «Манифест II для деревянных стульев» (от 6 до 88 исполнителей). Динамика развития сочинения выстроена напрямую от звуков, производимых предметом (скрипение стулом о пол), до поэтапного физического уничтожения стульев: сначала по ним стучат молотком, потом пилят, рубят топором, а затем окончательно разламывают ногой. Стадии исполнения оформлены в графическую партитуру (*to do list*) в виде действий, которые изображаются на пяти строчках. Каждая строчка, за исключением последней, включает в себя три предложения (вида действия), отделяемые друг от друга 4–5 секундными цезурами для отдыха или смены «инструмента». В рамках одного «высказывания» композитор совмещает две функции: ритмически артикулирующую — молоток, топор (восьмые

длительности в количестве четырех ударов), удар по полу стулом (три раза) и шумовую — трение ножек стула о пол, звук распиливания. Каждая строчка может исполняться любое количество раз (минимум 20) в зависимости от решения исполнителя: важно, чтобы стул сохранил определенную целостность до завершения последнего раздела пьесы. Таким образом, получается, что перформеры выполняют действия каждый в своем темпе, образуя наложение разнохарактерных звуков, с помощью чего нивелируются границы разделов и форма приобретает сквозную динамику развития, направленную на конечный результат.

С одной стороны, по своему духу эта пьеса близка к эпатажной акции Флюксуса, с другой — к старинным песням, так как в основе композиции лежит старинная форма эпохи Возрождения: парно-периодическая на основе строчной. Соединение двух диаметрально противоположных традиций воссоздает, по замыслу автора, ту преемственность культуры, которая была нарушена акциями 60-х годов, позволяя переосмыслить и заново открыть экспериментальное поле выразительных средств и возможностей их взаимодействия. Поэтапное разрушение предмета в рамках старинных форм как художественный прием будет применяться во многих сочинениях композитора, вплоть до самых последних (*Study*, Рондо и другие) [5].

В своем творчестве Дорохов декодировал музыкальные качества предметов быта, используя широкую палитру их выразительных средств. Так, в исполнительский арсенал композитора вошли лестница-стремянка (*Repeat*, 2008), мусорные баки, железные листы, батареи («Русское бедное»⁶, 2008), стулья («Манифест II», 2010), компакт-диски (*Counter-exposition-I*, 2012) и многое другое [6].

Ярким примером использования исключительно бытовых предметов для создания композиции стало «Рондо для звуковых объектов», написанное Дороховым в 2010 году для интердисциплинарного проекта Дениса Мустафина «electroautomatica-2». В сочинении весьма экстравагантный ансамбль инструментов: мокрые пенопласты, жестяные банки, железные ведра, молотки, деревянные стулья, кирпичи, воздушные шары, дрели/перфораторы. Это крупная композиция продолжительностью около часа, в которой удивительным образом разворачивается действие, близкое к ритуалу или медитативной практике: на протяжении часа исполнители вы-

полняют однообразные зацикленные действия, со стороны напоминающие работу общинно-племенного строя или производственного цеха (люди стучат молотками, что-то сверлят и т. д.).

Название «Рондо» сочинение получило, по словам самого автора, в связи с «концепционной игрой» [1]. Оно «отражает лишь форму партитуры» [1]. Партитура оформлена в виде овалов (кругов), расположенных по кругу, между которыми в оба направления циркулируют стрелки (см. *Пример 2*). Начать исполнение пьесы можно с любого круга по часовой или против часовой стрелки. Сочинение завершается после исполнения всех кругов и повторения первого раздела, с которого началась композиция. В каждом из кругов (всего их девять⁷) прописаны время исполнения, инструментарий, протяженность партий и способ коммуникации исполнителей между собой. В партитуре всего пять самостоятельных партий⁸, которые обозначены цветными линиями: красной, зеленой, синей, голубой, розовой. Такой выбор можно обосновать тем, что в ходе игры исполнители меняют свой инструментарий в зависимости от круга, а цветные линии позволяют легко ориентироваться в тексте.

С точки зрения общей структуры можно было бы обозначить композицию как контрастно-составную форму, так как все девять кругов представляют собой контрастные по инструментарию, способам организации и продолжительности фрагменты. В качестве скрепляющего композицию принципа выступает повторение использования инструментов в разных частях. Инструменты проходят по кругу, чередуясь между собой. Например, трение воздушных шариков, пенопластов, удары по перевернутому ведру и ведрами друг по другу используются по четыре раза; сверление дрелью, трение ведра о кирпичи, удар по ведру с водой — по три раза; удар стулом о пол — по два раза. В качестве своеобразного рефрена выступает звук трения влажного пенопласта, который звучит в I, III, V и VIII круге, что подчеркивает принцип рондальности, заложенный в названии сочинения.

Композитор разделяет партии инструментов по типу их функциональности на три группы:

1. Несинхронизированные удары (удары молотком по перевернутому ведру, по банке, по кирпичам, удары стулом о пол);
2. Синхронизированные удары (удары молотком по ведру, заполненному водой, удары ведрами друг по другу);

3. Длящиеся способы звукоизвлечения / педали (трение мокрым куском пенопласта по стеклу, скрежет ведра по кирпичам или полу, сверление дрелью, трение воздушного шарика).

В соответствии с указанными функциями композитор устанавливает четкий темповый и ритмический регламент для партий ударных инструментов. Несинхронизированные удары играют четырежды восьмыми нотами в различных для каждого инструмента темпах метронома: удары молотками по перевернутому ведру и по кирпичам — 96–144, молотком по банке — 72–116, стулом о пол — 64–96. Синхронизированные удары исполняются на одну четверть такта в размере 4/4: молотком по ведру с водой — 52–56, ведрами друг по другу (визуально похоже на удар тарелками) — 68–72. Длящиеся способы звукоизвлечения выполняют функцию педали и звучат равномерно, создавая общий шумовой фон. Разные темпы и тембры инструментов образуют зыбкую ткань звучания, которая вводит слушателя в транс за счет эффекта «ритмичной» полиметрии: мы ощущаем предельно четкую ритмическую сетку каждой отдельной партии, при этом общий звуковой поток создает ощущение хаоса, увлекая разнообразием симультанных событий. Однако стоит отметить, что внутри кругов композитор производит стыковку вступления и продолжительности звучания между партиями, напоминая оркестровые дублировки и унисоны во всех кругах, за исключением I и VIII, где воспроизводится иной состав ансамбля: дуэт и трио соответственно. При этом на слух ансамблевые дублировки и связи уловить крайне трудно из-за принципиально разных метроритмических параметров. Изменение динамики и фактурной насыщенности⁹ Дорохов планомерно выстраивает как внутри каждого круга (ансамблевые взаимодействия и паузы), так и на уровне сопоставления разделов, соблюдая принцип наращивания голосов в два этапа:

1. I — 2, II и III — 4, IV — 5;

2. V — 2, VI и VII — 4, VIII — 3, IX — 5.

VIII раздел становится своего рода добавленным эпизодом в рамках «хождения по кругу». В каждом круге внутри каждой партии используется один инструмент. Заикливание одного действия на протяжении нескольких минут создает эффект своеобразного ритуала, доводя принцип рондальности до предела.

Перформансы Георгия Дорохова — яркий пример вызова музыкальной традиции и одно-

временно — актуализации идей сравнительно недавнего авангардного прошлого. Союз новаторских, порой бунтарских средств выразительности и академических канонов стало важной чертой стиля композитора, а затем и его последователей (Дмитрий Курляндский, Владимир Горлинский, Кирилл Широков и другие). «Возвращаясь к радикализму 60-х, Дорохов заново ставил под вопрос саму концертную ситуацию, вторгаясь в зону комфорта исполнителя и слушателя, намеренно нарушая дистанцию, вторгаясь в личное пространство. И, вторгаясь, давал нам понять, что все вопросы, поставленные искусством 60-х, до сих пор открыты. В конце концов, если какие-то вещи по-прежнему причиняют боль, то они по-прежнему актуальны» [7].

Эти слова произнес в годовщину смерти композитора его коллега Сергей Невский, венчая свои размышления красноречивым резюме: «Дорохов остается» [7]...

Примечания

¹ Выпускник композиторского факультета Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского (2009), класс профессора В. Г. Тарнопольского. Входил в группу композиторов «СоМа» («Соппротивление материала»). Сочинения Георгия Дорохова исполнялись на фестивалях современной музыки России, Украины, Литвы, Польши, Германии, Франции, Швейцарии, Бельгии, Великобритании, Венгрии, Сербии, Канады, Аргентины и Австралии.

² «Флюксус» — международное творческое движение, возникшее в 1960-е годы, противопоставляющее себя ранее бытовавшему искусству. Основной единицей художественной деятельности «Флюксуса» стали «эвент» («event» в переводе с английского «событие») и хеппинг, которые не поддавались коммерческому началу и проходили в максимально нетипичных для представлений местах: в Центральном парке, на улицах Нью-Йорка, на катке, автостоянках, кинотеатрах и так далее. Для художников была важна нефиксированность, разовость события, мимолетность и неповторимость момента. Эстетика абсурда, полное отсутствие преград в самовыражении и стремление избавиться от мимесиса — данные установки полностью раскрепощали действия художников, позволяя максимально сближать повседневную жизнь с искусством. Некоторые эвенты «Флюксуса» были нацелены на эпатаж публики, что являлось явным оммажем к дадаизму.

Участниками группы были в основном музыканты и художники: Йоко Оно, Джордж Брехт, Ла Монте Янг, Йозеф Бойс, Джордж Мачунас, Джон Кейдж, Дик Хиггинс, Полина Оливерос, Элисон Ноулз, Нам Чжун Пайк, Бен Паттерсон, Миеко Шиоми, Роберт Уоттс, Эмметт Уильямс и другие.

³ Другой экстремальный способ игры на скрипке отразился в сочинении *Study* (2011) для скрипки, по которой вместо смычка играют пилой. Здесь композитор акцентировал внимание на необычном звучании, похожем на флажолеты при соприкосновении зубцов пилы со струнами.

⁴ Пенопласты также были использованы композитором в оркестровой партитуре *Deconstruction* (2010), *Рондо* (2010) и *Crescendo* (2011).

⁵ «Концертино», «Манифест II», *Рондо* и другие сочинения.

⁶ Написано для экстремального вокала, деревянных ящиков, мусорных баков, батарей центрального отопления, сирен, колоколов и железных листов. Сочинение было создано по предложению режиссера Кирилла Серебренникова для открытия выставки «Русское бедное» в Пермском музее современного искусства и прозвучало в исполнении Ансамбля ударных инструментов под управлением выдающегося перкуSSIONИСТА Марка Пекарского.

⁷ Ассоциативно на уровне структуры количество кругов в «Рондо» Дорохова отсылает слушателя к «девяяти кругам ада» из «Божественной комедии» Данте.

⁸ Каждую партию может исполнять любое количество человек.

⁹ Общая громкость сочинения *ff-ffff*.

Список источников

1. Филимонов А. Георгий Дорохов: «Не бывает немusикальных звуков!». URL: http://www.gnesin.ru/content/print/concerts/2012_interview_dorokhov.pdf (дата обращения: 10.03.2021).
2. Обухова А. Перформанс в России. 1910–2010. Картография истории. М.: Арт Гид, 2014. 280 с.
3. Ковалев А. А. Российский акционизм. 1990–2000 // World Art Музей. № 28–29. М.: Книги WAM, 2007. 416 с.
4. Бавильский Д. В. До востребования. СПб.: Издательство Ивана Лимбахта, 2014. 792 с.
5. Бавильский Д. В. Надежда Дорохова: «Гоша ломился в те же ворота, только зайдя с другой стороны...» // Частный корреспондент.

10.04.2015. URL: http://www.chaskor.ru/article/_nadezhda_dorohova_gosha_lomilsya_v_te_zhe_vrata_tolko_zajdya_s_drugoj_storony_38104 (дата обращения: 12.03.2021).

6. Елина А. Рельеф, саяны / Саша Елина, Владимир Горлинский, Александр Маноцков, Кирилл Широков // Сигма. URL: <https://syg.ma/@sashaelina/rielief-saiany-tochka> (дата обращения: 12.03.2021).
7. Невский С. П. Дорохов остается. Год после смерти композитора // Colta. 31.12.2014. URL: https://www.colta.ru/articles/music_classic/1873-dorohov-ostaetsya (дата обращения: 15.03.2021).

References

1. Filimonov, A. (2012), "Georgy Dorokhov: "There are no non-musical sounds!", available at: http://www.gnesin.ru/content/print/concerts/2012_interview_dorokhov.pdf (Accessed 10 March 2021).
2. Obukhova, A. (2014), *Performans v Rossii. 1910–2010. Kartografiya istorii* [Performance in Russia. 1910–2010. Cartography of history], Art Guide, Moscow, Russia.
3. Kovalev, A. A. (2007), "Russian actionism. 1990–2000", *World Art Muzei* [World Art Museum], no. 28–29, WAM Books, Moscow, Russia.
4. Bavilsky, D.V. (2014), *Do vostrebovaniya* [On demand], Ivan Limbakh Publishing House, St. Petersburg, Russia.
5. Bavilsky, D.V. (2015), "Nadezhda Dorokhova: "Gosha was breaking into the same gate, only going in from the other side ...", *Chastnyy korrespondent* [Private correspondent], available at: http://www.chaskor.ru/article/_nadezhda_dorohova_gosha_lomilsya_v_te_zhe_vrata_tolko_zajdya_s_drugoj_storony_38104 (Accessed 12 March 2021).
6. Elina, A. and Gorlinsky, V. and Manotskov, A. and Shirokov, K. (2021), "Relief, Sayans", *Sigma*, available at: <https://syg.ma/@sashaelina/rielief-saiany-tochka> (Accessed 12 March 2021).
7. Nevsky, S. P. (2014), "Dorokhov remains. The year after the composer's death", *Colta*, available at: https://www.colta.ru/articles/music_classic/1873-dorohov-ostaetsya (Accessed 15 March 2021).

Информация об авторе

Кожевникова А. Р. — аспирантка кафедры истории музыки

Information about the author
Kozhevnikova A. R. — Postgraduate student of Department of History Music

Статья поступила в редакцию 20.05.2023; одобрена после рецензирования 20.06.2023; принята к публикации 29.06.2023.
The article was submitted 20.05.2023; approved after review 20.06.2023; accepted for publication 29.06.2023.

Приложение

Пример 1 Example 1

(2009)

Georgy Dorokhov

The musical score consists of three staves labeled I, II, and III. The measures are numbered from 0'' to 40''. The notation includes various musical symbols such as rests, notes, and dynamic markings (e.g., 'V' for fortissimo). The score is organized into sections, with some measures containing wavy lines indicating specific musical textures or effects.

Пример 2 Example 2

