

Т. И. Ерохина, В. И. Дрогобецкая

Ритуальная основа танца Пины Бауш

Статья посвящена творческому наследию танцовщицы и хореографа Пины Бауш. Выявляя особенности постановки балета «Весна священная», авторы акцентируют внимание на ритуальной основе танцевального театра Пины Бауш, анализируют специфику сюжета и действия, визуального образа спектакля, пластического мастерства актеров, авторского замысла и воплощения.

Ключевые слова: танец, ритуал, театр, пластика, движение, визуальность, ритм, сакральность, балет.

T. I. Erokhina, V. I. Drogobetskaya

Ritual Basis of Pina Bausch's Dance

The article is devoted to the creative legacy of dancer and choreographer Pina Bausch. The features of the ballet "Sacred Spring", the authors emphasize the ritual-based dance theater of Pina Bausch, analyzed the specificity of the plot and action, the visual image of the play, the plastic skill of the actors, the author's intention and realization.

Keywords: a dance, a ritual, theater, plastic, a movement, visibility, rhythm, sacredness, a ballet.

Соотношение танца и ритуала неоднократно привлекало внимание исследователей. Ритуал – один из самых изученных феноменов культуры. Его исследованием занимаются разные научные школы: А. ван Геннеп и М. Мосс рассматривают социально-политический аспект ритуала; Р. и К. Берндты и Р. Фирт выделяют религиозно-символический ракурс ритуала; структуралистский и семиотический подходы осуществляют К. Леви-Стросс, В. Я. Пропп, В. Топоров; А. К. Байбурин, Ю. М. Лотман изучают ритуал как символическую форму поведения, К. Лоренц и Н. Тинберген подтверждают не только социальную, но и биологическую природу ритуала; Э. Дюркгейм предлагает классификацию ритуалов.

Не меньшее внимание уделялось танцу как виду искусства и особому языку: знаково-символическая теория танца разрабатывалась в трудах Э. Кассирера, А. Ф. Лосева, Ю. М. Лотмана и др. Символизм применительно к телесному (как «язык тела») и танец как способ невербального общения исследовались в работах Т. В. Дадьяновой, С. Лангер, Е. Н. Луговой и др. Морфология искусства танца, эстетический и культурологический анализ танца проведены в работах Л. Д. Блок, С. Н. Иконниковой, М. С. Кагана, Л. Н. Столовича и др. Поскольку субъектом танцевального искусства является человек, телесный эстетический, феноменологический, социокуль-

турный анализ телесности и телесной культуры нашел отражение в работах Э. Дюркгейма.

Но, несмотря на обилие исследований, посвященных танцу как виду искусства и ритуалу как феномену культуры, отметим, что ритуальность танца в современной хореографии практически не становилась предметом специального осмысления. Комплексному анализу не подвергались и спектакли Пины Бауш, несмотря на то, что театр танца Вупперталь был создан в 1973 году и сегодня продолжает свое существование. На сегодняшний день осмысление наследия Пины Бауш в основном сводится к созданию работ, предлагающих скорее художественную, а не научную интерпретацию личности и творчества балетмейстера (например, фильм Вима Вендерса «Пина. Танец страсти 3D», вышедший на экраны в 2011 году).

В данной статье предложена попытка осмысления творческого наследия Пины Бауш, и прежде всего, постановки балета «Весна священная» в культурологическом аспекте, позволяющем акцентировать внимание на ритуальной основе танца как синкретичного сакрального действия.

Биографическая справка гласит, что Филиппина Бауш, ставшая известной как Пина Бауш, родилась 27 июля 1940 года в г. Золинген (Германия). Начав учиться танцевать, она сразу становится солисткой в детском балете города Вуппер-

таля, в пятнадцать лет Бауш поступает в основанный известным хореографом Куртом Йоссом «Фолькванг-балет» в Эссене.

По окончании «ФольквангшULE» в 1958 году П. Бауш отправилась по стипендии немецкой службы академических обменов DAAD в США, в Джульярдскую школу, танцевала в компании Пола Санасардо и в New American Ballet. Здесь среди ее преподавателей были Энтони Тюдор (английский танцовщик, балетмейстер, педагог, крупнейший новатор балетного языка наряду с Джорджем Баланчиным, многие годы работавший в США), Хоссе Лимон, танцоры из кампании Марты Грехем и др. Для П. Бауш обучение в Нью-Йорке было важным шагом, так как именно здесь, благодаря Дж. Баланчину, хореография освободилась от строгих классических канонов и танец-модерн неустанно развивался. П. Бауш использовала любую возможность для посещения новых спектаклей, следила за развитием танцевальных тенденций в искусстве XX века.

По приглашению Курта Йосса в 1962 году она вернулась в Германию и стала солисткой в «Фолькванг-балет» в Эссене. После нескольких успешных танцевальных сезонов Пина Бауш решила попробовать себя в хореографии. Ее первая работа называлась «Фрагмент» и была поставлена в 1968 году. В самом начале ее постановки вызвали бурю протеста у зрителей. И подобная реакция длилась почти полтора десятка лет. Еще в 1975 году со спектакля «Церемония весны» люди выходили, демонстративно хлопая дверями. П. Бауш, однако, не сдавалась. И профессионалы ее признали.

В 1969 году она завоевала первую премию на международном конкурсе хореографов в Кельне. В 1973 году после появления экспериментального балета "Nachnull" ее назначили главным хореографом в Вуппертале – там она и осталась до самой смерти.

Настоящий успех пришел к Бауш в 1974 году, когда в Вуппертале была поставлена хореографическая версия знаменитой оперы К. Глюка «Ифигения в Тавриде». Критики назвали ее лучшим спектаклем года, но «вуппертальская» публика не сразу приняла непривычную хореографию.

П. Бауш постепенно собрала свою уникальную труппу и поставила несколько спектаклей, прославивших ее на весь мир, в том числе «Кафе Мюллер» и «Семь смертных грехов» по Б. Брехту и К. Вайлю. Ранние спектакли П. Бауш сильно связаны с традицией немецкого экспрессиониз-

ма, с театром учителя Пины Бауш – Курта Йосса. Поэтому в «Семь смертных грехов» нет места живописи, радостным краскам, мягкой иронии и миролюбию. Это спектакль мрачный, резкий, люди в нем агрессивны, в хореографическом тексте господствует обличительная интонация. «Пина Бауш и ее театр танца показывают самое разрушительное зрелище, какое когда-либо можно было увидеть на немецкой сцене» писала в 1976 году "Die Welt" по поводу ее постановки «Семь смертных грехов».

Поздние спектакли Пины Бауш, созданные на протяжении последних лет ее жизни, в отличие от скупой, часто черно-белой эстетики ранних постановок, вызывающе живописны, причудливы, экзотичны. Они навеяны атмосферой и пластикой тех городов, где выступала ее труппа: Будапешта, Палермо, Стамбула, Токио, Лиссабона, Гонконга, Мадрида, Рима, Лос-Анджелеса, Сеула, Вены. Но в них нет открытой лирики, душевного индивидуального откровения и неумолимой духовной общности со зрительным залом, что было характерно для хореографии 1970–1980-х годов. Пина Бауш в своих последних спектаклях наперекор господствующему пессимизму и мании жестокости довольно последовательно выстраивает на сцене если не подобие Эдема, то, по крайней мере, некий экзотический остров эпикурейства, куда и приглашает своих зрителей.

Один из самых удивительных спектаклей последних лет Пины Бауш – «Мазурка Фого» («фого» по-португальски означает праздничная), поставленный в 1998 году. Сцена, задник и кулисы представляют собой огромный белый экран, куда проецируются кадры водной стихии. Кажется, будто зрители вместе с актерами Пины Бауш блуждают в бесконечном океане, находясь на движущемся тропическом островке. Этот балет можно было бы назвать «энциклопедией приемов» Пины Бауш, ибо многие мизансцены, не считая сольных танцев, были когда-то найдены и придуманы ею для других постановок. В следующем спектакле Пины Бауш «О, Дидо», поставленном в 1999 году, видеоряд представляет собой максимально увеличенные цветы: анютины глазки, ирисы и другие. Среди них, как в джунглях, бегают и танцуют актеры. Так же как и другие поздние постановки Пины Бауш, спектакль «О, Дидо» не имеет сюжета. Номера его взаимозаменяемы и необязательны.

К началу 1980-х П. Бауш стала одной из ключевых фигур мира танца, изменив этот мир раз и

навсегда. Она не просто преобразовала современный танец, но и продолжила создавать новый жанр: танцевальный театр – систему, в которой слова, музыка и движение существуют на равных. Ее *Танцтеатр* – это смешение границ между танцем и театром, сочетающее в себе образность, фантазию и чувства. Цель театра Бауш – внутренний мир личности. Инструмент исследований всегда один – тело. Ее представление о мире субъективно, как и ее представление о теле. Это всегда что-то разорванное, нервное, эклектичное. Ее спектакли озадачивают (как, впрочем, и она сама). П. Бауш смешивала в своих постановках классический балет и современный танец, использовала музыку разных эпох и жанров, придумывала оригинальное сценическое оформление. Европейцы, африканцы, азиаты, уникальные и объединенные в одно целое, зовущие к объединению свою публику – такова труппа, воспитанная Пиной Бауш. В ее труппе нет звезд и кордебалета – каждый имеет право на самовыражение и собственные открытия, каждый может почувствовать себя со-творцом на ее многочасовых репетициях.

Пину Бауш трудно назвать хореографом в прямом смысле слова. Она творила на пересечении жанров. Иногда главным выразительным средством становились сама сцена, материал декораций или их расположение в сценическом пространстве. Что касается музыки, для Бауш было столь же естественно обращаться к классическим формам и ставить, к примеру, «Весну священную» Стравинского, как и использовать шлягеры, джазовую импровизацию, оперетту и даже комбинировать детские песни с музыкой парижского авангардиста-электронщика Пьера Анри. Пину Бауш интересует уникальность человеческой личности в контексте таких универсальных понятий, как любовь и насилие, тоска и одиночество, страх и агрессия, рождение и смерть, природа и человек.

В своих спектаклях Пина Бауш открыла новый язык танца. На сцене, где все движения условны, невозможно отделить «естественное» от «искусственного» и невозможно придумывать все новые и новые «свободные» движения. Пине Бауш удалось найти ту «естественную» жестикуляцию, свободную от условности и стилизации, ибо только она способна передать все нюансы человеческой психики, претворить в пластику любое движение.

Особую роль в создании нового танцевального языка сыграл балет «Весна священная», кото-

рый вошел в число культовых балетных партий XX века. Крупнейшие хореографы XX века неоднократно обращались к этому произведению (среди них – Мари Вигман, Марта Грехэм, Морис Бежар, Пина Бауш), каждый раз пытаясь предложить свою интерпретацию этого уникального спектакля.

Балет «Весна священная» создавался в едином содружестве композитора Игоря Стравинского, модерн-хореографа Вацлава Нижинского, Михаила Фокина, художника Николая Рериха. Чтобы передать «варварский» дух далекой древности, Игорь Стравинский использовал неслышанные прежде созвучия, невероятные ритмы, ослепительные оркестровые краски. Вацлав Нижинский в балете «Весна священная» взял за основу выразительности языка танца резкие прыжки, взмахи, топчущие движения, которые своей неуклюжестью вызвали представление о чем-то диком, примитивном.

Среди постановок «Весны священной» «Весна...» Пины Бауш занимает особую нишу. Эта постановка – настоящий прорыв в ее творчестве, новый этап. «В этом спектакле она уже представила гибрид всех техник, которыми она сама владела», – рассказывает исследователь современного танца Роман Арндт, преподаватель Фолькванг-Хохшуле, где когда-то училась Пина. По мнению критиков, в своих спектаклях Пина Бауш говорит об очень личных, интимных вещах, и зрителей поначалу шокировало это. В своих спектаклях она как бы задается вопросами «Что ты делаешь, когда тебя никто не видит? Что с тобой происходит в этот момент?»

«Весна священная» в трактовке Пины Бауш отличается попыткой балетмейстера вернуть танцу его ритуальную основу, архаичность, обрядовость, которая лежит в основе рождения танца как действия сакрального и эстетического.

Ритуальность постановки проявляется, в первую очередь, на *уровне темы и сюжета*.

Балет, рисующий картины языческой Руси, основан на ритуальных играх, обрядах, хороводах, состязаниях, которые соотносятся с природными ритмами.

Визуальный аспект спектакля (декорации, костюмы) создает атмосферу языческой Руси.

Пина Бауш вернулась к оригинальной концепции композитора: избранница, принесенная в жертву языческим божествам, танцует до тех пор, пока не разорвется сердце. В финале она рухнет не на сцену – на землю. На сцене не то что танцевать – ходить трудно. Чтобы земля ста-

ла вязкой, в контейнерах ее на сутки заливают водой. Создавая свои спектакли, Пина Бауш не оглядывалась на общепринятые нормы – она как бы отстранялась от публики, которая чаще всего испытывала шок и потрясение.

Босые танцовщицы двигаются и танцуют на сцене, покрытой торфом. Балет на музыку Стравинского о весеннем жертвоприношении и поклонении земле не может обойтись без такого количества чернозема. И в этом вся Пина Бауш: если уж вода, то она льется с потолка рекой, если уж земля, то столько, чтобы можно было в нее закопать человека. К концу спектакля все исполнители перепачканы, грязны, но их лица наполнены какой-то невероятной мудростью.

На *уровне действия* замысел спектакля выражается в сакральности. Сакральность – это неотъемлемая характеристика ритуала, присущая произведению Пины Бауш.

Бауш, в отличие от Мориса Бежара, не стала кардинально менять изначальную концепцию «Весны»: она сохранила обряд жертвоприношения, но лишила его любых фольклорных ассоциаций. Главная тема «Весны» – насилие и страх, когда за сорок минут сценического действия между персонажами, действующими в режиме подавления слабого сильным, образуется глубинная связь, заканчивающаяся смертью. Бауш, как она признавалась в одном из интервью, ставила балет с мыслью: «Каково будет танцевать, зная, что ты должен умереть?». Ее творческий принцип можно выразить так: «Меня интересует не то, как люди двигаются, а то, что движет ими».

У Стравинского, как говорит Пина, «звук стреляет», поэтому и жест должен выстрелить. Она учила двигаться так, чтобы возникало ощущение спонтанности, как будто изнемогающая Избранница и прочие безымянные персонажи балета не знают, что будут делать в следующую секунду.

Бауш добивалась от артистов главного – танца как всплеска сознательного и неосознанного душевного трепета, будь то тревога, паника, унижение или агрессия.

«Пина словно схватила этот нерв музыки Стравинского, – говорит художественный руководитель труппы Доминик Мерси. – Она видела и чувствовала эту силу, как никто другой. Она заставила всех принять историю, очень личную для себя... Это не просто динамика, эксцентрика, это настоящая боль, которую Пина передала в танце».

Анализирую пластику танцоров, можно сказать, что Пина Бауш намеренно выбирает «примитивную» танцевальную лексику. Для нее важно, чтобы танцоры совершили ритуал жертвоприношения в реальном времени, здесь и сейчас, на глазах у зрителей.

Ее интересовало течение энергии и движения от сустава к суставу – так, чтобы тело выглядело на сцене особенно живым. Только тогда исполнители, ныряя в движение, как в пламя, активно бросаясь на землю и плавно-резко смещая центры тяжести («вперед ног», как говорила хореограф), смогут выразить скрытые тревоги и фобии.

Сценография Пины, перестроения и рисунки, в которых танцоры исполняют хореографию, очень запутаны. Манипуляции сложно устроенного балета (он в разных углах сцены может показывать разное и с разными смыслами, но одновременно), захватывающие сражения солистов друг с другом и с самими собой: удары локтем самому себе в живот, резко вкинутые головы, мелкое дрожание грудной клетки, кулаки, зажатые между коленей, тяжелый ритмический топот, обращенные к небу взмахи рук, скомканные в ладонях подола платьев, тяжелое дыхание, отверстый в немом крике рот и вытаращенные глаза – все это входит в выразительный набор танцевального языка Пины Бауш. Хореограф не только не скрывает, а наоборот, подчеркивает физическое усилие в танце – это как раз и нужно Пине Бауш для передачи внутреннего усилия (или бессилия).

На *уровне актерского мастерства* танцоров мы видим полное вживание в роль, которое так значимо для Пины. Для балетмейстера важна истинная ритуальность в танце. В «Весне священной» Пина Бауш отсылает нас к древним устойчивым образным представлениям о силах природы, о единстве племени, о роли главы и праотцов рода. Танцоры погружены в спектакль полностью. Их тотальное состояние, полное погружение в роль, создает атмосферу совершающегося на наших глазах выбора между жизнью и смертью. Таким образом, танцоры в этом спектакле не играют роли, они являются участниками ритуала, прорыва к вечности, к истокам Природы, мироздания.

Для героев балета страшнее всего не смерть, а ожидание смерти, когда выбор жертвы может пасть на любого (любую) и до последнего момента неизвестно, кто будет принесен в жертву. Все – и мужчины, и женщины – рабы ритуала,

который неизбежен, неотвратим и жесток. Слабым, подневольным героиням страшно выбраться из тесной женской толпы, но это все же происходит: прижимая к груди красное полотнище, переходящее из рук в руки, они по очереди семянят к мужчине с цепким оценивающим взглядом, наделенному правом выбора. И вот жертва, наконец, выбрана и начинает финальный танец. Этот финальный танец похож на ритуальное самоубийство, которое должно сделать почву под ногами плодородной, и рождает метафору невыносимой жизни женщины в патриархальном обществе, которой Пина Бауш посвятила несколько спектаклей.

Таким образом, в спектакле «Весна священная» Пина предстает как актриса, хореограф-постановщик и режиссер, для которой значима концептуальность спектакля, выраженная на разных уровнях ритуальности: уровне сюжета (язычество), уровне действия (сакральность), уровне «проживания» артистов (вживание в роль, экстаз), уровне визуальности и уровне пластики и ритма.

Библиографический список

1. Королева, Э. А. Ранние формы танца [Текст] / Э. А. Королева. – Кишинев : Искусство, 1977.
2. Лотман, Ю. М. Внутри мыслящих миров: человек – текст – семиосфера – история [Текст] / Ю. М. Лотман. – М.: Языки русской культуры, 1996.
3. Морина, Л. П. Ритуальный танец и миф [Текст] / Л. П. Морина // Религия и нравственность в секулярном мире: материалы научной конференции. – СПб., 2001. – С. 118–124.
4. Ницше, Ф. Рождение трагедии из духа музыки. [Текст] / Ф. Ницше // Стихотворения и философская проза. – СПб., 1993.
5. ПИНА БАУШ (PINA BAUSCH). Современная хореография [Электронный ресурс] // Интернет-журнал «Культура и искусство». Статья от 12.09.2012. – Режим доступа: http://www.cultandart.ru/dance/233-pina_baush_pina_bausch_sovremennaja_horeografija_, свободный. Проверено 02.06.2013.
6. Попова, Н. Пина Бауш – «главная статья немецкого экспорта» и легенда хореографии [Электронный ресурс] // Режим доступа: <http://ria.ru/culture/20100727/258905564.html>, свободный. Проверено 02.06.2013.

7. Пропп, В. Я. Русские аграрные праздники [Текст] / В. Я. Пропп. – М., 1995.
8. Стравинский, И. Ф. Что я хотел выразить в «Весне священной» [Текст] / И. Ф. Стравинский. – М.: Музыка, 1913.
9. Тыминский, В. К. Освежающая кровь Макомы. [Текст] / В. К. Тыминский // Танец. – 1996. – № 4–5. – С. 24–25.
10. Ярустовский, Б. М. Игорь Стравинский. [Текст] / Б. М. Ярустовский – Л.: Музыка, 1982.

Bibliograficheskiy spisok

1. Koroleva, E. A. Rannie formy tantsa [Tekst] / E. A. Koroleva. – Kishinev : Iskusstvo, 1977.
2. Lotman, YU. M. Vnutri myslyashhikh mirov: che-lovek – tekst – semiosfera – istoriya [Tekst] / YU. M. Lotman. – M.: Yazyki russkoj kul'tury, 1996.
3. Morina, L. P. Ritual'nyj tanets i mif [Tekst] / L. P. Morina // «Religiya i nravstvennost' v sekulyarnom mire: materialy nauchnoj konferentsii». – SPb., 2001. – S. 118–12.
4. Nitshe, F. Rozhdenie tragedii iz dukha muzyki. [Tekst] / F. Nitshe // Stikhotvoreniya i filosofskaya proza. – SPb., 1993.
5. PINA BAUSH (PINA BAUSCH). Sovremennaya khoreografiya // Internet-zhurnal «Kul'tura i iskusstvo». Stat'ya ot 12.09.2012. – Rezhim dostupa: http://www.cultandart.ru/dance/233-pina_baush_pina_bausch_sovremennaja_horeografija_svobodnyj. Provereno 02.06.2013.
6. Popova, N. Pina Baush – «glavnaya stat'ya nemetskogo ehksporta» i legenda khoreografii [EHlektronnyj resurs] // Rezhim dostupa: <http://ria.ru/culture/20100727/258905564.html>, svobodnyj. Provereno 02.06.2013.
7. Propp, V. YA. Russkie agrarnye prazdniki [Tekst] / V. YA. Propp. – M., 1995.
8. Stravinskij, I. F. CHto ya khotel vyrazit' v «Vesne svyashhennoj» [Tekst] / I. F. Stravinskij. – M.: Muzyka, 1913.
9. Tyminskij, V. K. Osvezhayushhaya krov' Makomy. [Tekst] / V. K. Tyminskij // «Tanets». – 1996. – № 4–5. – s. 24–25.
10. YArustovskij, B. M. Igor' Stravinskij. [Tekst] / B. M. YArustovskij – L.: Muzyka, 1982.