

«ФОЛКВАНГ» В МОСКВЕ

«Закат Европы» в творчестве Пины Бауш

1993
23 сент

Вадим Журавлев

Визит

ПРОШЛО не так много времени с того момента, как закрывающийся занавес одного из московских театров проволок за собой по сцене сотни растоптанных гвоздичных головок и закончились гастролы Театра танца Пины Бауш со спектаклем «Гвоздики». С тех пор имя самой талантливой выпускницы эссенской «Фолквангуле» обросло у нас всевозможными легендами, появились видеозаписи ее спектаклей. Пина Бауш снова в Москве, и ее принимают с обожанием и восторгом. На открытии немецкого танцевального Театра танца из Вуппертала показал хорошо известное нам по все тем же видеозаписям спектакли «Кафе Мюллер» и «Весна священная», но «живое» восприятие этих «классических» работ хореографа превзошло все мои ожидания.

С настойчивостью преступника, возвращающегося на место совершенного злодеяния, происходит в ночную темноту кафе героиня Пины Бауш, страдающая не таинственным сомнамбулизмом, а синдромом приобретенной человеческой отчужденности. Болезнью, странным образом охватившей все человечество. Болезнью, которая делает всех нас ближе и роднее камню и железу, чем другим людям. Не зря героиня Бауш, как и другие посетители кафе, все время прикасается к серым каменным его стенам, заряжаясь силами для дальнейшего существования. Великие греки припадали в таких случаях к земле или простирали руки к небу. Руки посетителей кафе бессильно опущены, отрицая величие жеста античной трагедии.

Не в силах оторваться от серой повелительницы, героиня Бауш медитирует и вспоминает времена, когда она могла хоть изредка покидать крохотный пятачок у стенового плинтуса. В ее воспоминаниях появляется в кафе молодая девушка, двигающаяся по очищенным для нее от столов и стульев проходам. Иначе несчастная натывается на все предметы подряд: слепота, духовная и физическая, — главный симптом страшного недуга. Девушка заражает болезнью и своего возлюбленного, погибающего раньше нее. Может быть, эти кошмары видятся героине Бауш, прикованной к скале-стене?

Два больных существа, лишенные памяти сердца и ума, наделенные лишь мышечной, механиче-

ской памятью, совершают пустые ритуалы жизни. Любовь: поцелуй, мужчина сгибает руки, женщина обвивает его шею, взлетает на руки влюбленного... Но любовь у этих анти-Ромео и анти-Джульетты, страдающих болезнью нашего века, потеряла свой смысл: женщина оказывается на полу. Все повторяется сначала: поцелуй, руки согнуты, обвила шею, взлет на руки, падает, поцелуй, руки согнуты, обвила шею... Другой ритуальный танец — выражение ненависти. Но и в нем нет ярости и экспрессии человеческих чувств. Как заученный урок, швыряют они друг друга об стену: один, другой, третий... Люди, похожие на вещи, становятся вещами. И вот уже понесли через всю сцену мужчину, похожего больше на торшер, чем на человека.

В этом мире-кафе, где, освободившись на мгновение от плена камня, героиня Бауш, как белка в колесе, до бесконечности кружит внутри двери-турникета, словно имитируя бесцельность духовного существования, большие соседствуют со здоровыми. Но как удалось им уберечься от опасной инфекции? Кто они, эти счастливицы? Завсегдатаи кафе, уличная кокетка — люди, живущие растительной, птичьей, какой угодно, только не человеческой жизнью. Люди, не задумывающиеся над смыслом бытия, человеческого существования и многими другими непростыми вопросами, мучившими всегда человеческую расу. Они просто живут, едят, перебирают ногами, дрожат от любовного вожделения. Но не останавливаются ни на миг. Остановиться, задуматься, рефлексировать — значит заболеть неизлечимо. Попытка героини Бауш примерить на себя рыжий парик и теплое пальто кокетки, как лекарство от рефлексии и, заканчивается крахом. В парике и пальто она продолжает наткаться на предметы разоренного интерьера кафе: остановит ход мысли, развитие и гибель цивилизации не дано никому из смертных. В финале люди-сомнамбулы и вполне здоровые индивидуумы оставляют после себя, как и в баушевских «Гвоздиках», уничтоженную если не красоту, то порядок, не менее важный для любого народа.

Спектакль «Кафе Мюллер» рожден европейской ментальностью хореографа. Не зря его действие происходит в излюбленном для жителей европейских городов месте. В кафе они едят, пьют, назначают любовные и деловые свидания, проводят досуг. И все на виду у прохожих, словно они боятся остаться наедине с собой. Крах этой ментальности, европейской культуры, «закат Европы»,

провозглашенный в начале века Освальдом Шпенглером, становится главной темой творчества Пины Бауш. Спектакль «Кафе Мюллер» создан художником с «фаустовской» душой, которую, по мнению Шпенглера, отличает «глубочайшая сознательность существования», «решительная личностная культура мемуаров, рефлексий, совести». И разве это сказано не о самой Бауш? В спектакле звучит музыка перселловской «Дидоны и Энея», музыка эпохи барокко, вершины европейской цивилизации, по мнению мэтра европейской культурологии. Эпохи, когда музыка победила пластические искусства. Но кроме музыки с наименьшей силой воздействуют на зрителей и паузы, в звуковом сопровождении спектакля. Декадентская тишина, которую вместе с другими находками композиторов XX века открыл Шпенглер. И даже цвет платья кокетки — среднее между голубым и зеленым, почти бирюзовый — являет нам символ «фаустовской» души Бауш, стремящейся в финале спектакля слиться с этой толстозадой здоровячкой, а не со своим измученным и тощим проплым.

«Весна священная» на музыку Стравинского в постановке Пины Бауш в первый момент кажется созданием души «аполлонической». Души, «избравшей чувственно-явленное отдельное тело идеальным типом протяженности», существование которой «чуждо идее внутреннего развития». За восьмидесятилетнюю историю «Весны» в мире созданы почти семьдесят версий этого балета-фантама. Но судя по видеозаписям спектаклей Бежара, Грэхем, ван Манена да и спектаклю самой Бауш, никому из хореографов-новаторов не удалось до конца уйти от образов и идей знаменитого спектакля Нижинского, недавно реставрированного и показанного в Москве труппой «Опера де Пари». Трактовка Бауш несколько выделяется даже в этом ряду хореографических воплощений.

Вместо подчеркиваемой многими авторами «Весны» свободы пространства Пина Бауш и ее неизменный сценограф Рольф Бордиг выбирают пространство замкнутое. Нет, не кулисами и сценическими конструкциями, а насыщенным квадратом синтетического песка. «Беспространственное искусство — а рлоп нефилософично», а значит, не подходит для культурологических исследований Бауш. Синтетический песок играет роль утилитарную, заглушая топот пятидесяти шести человеческих ног. И при этом, прилипая к потным телам танцовщиков, становится

символом всех нечистот, в которых с какой-то мазохистской радостью барахтается человечество.

Мужская и женская группы сплетаются и разбегаются, смешиваются и вновь распадаются на однополюсные компании. Резкая, экспрессивная пластика становится зримым выражением угловатой и варварской музыки Стравинского. Танцовщики всех цветов кожи свободно передвигаются по сцене, оглябая лишь один ее участок. Там лежит комок алой ткани, символ женской сексуальности. (Красный цвет классифицируется Шпенглером как «популярный цвет, цвет толпы, детей, женщин и дикарей», как «аполлонический» цвет.)

Наконец мужское и женское выбирает свои предшественников, которыми суждено познать тяжесть первородного греха, продолжить цепь земных поколений. Девушка-избранница облачается в красную ткань костюма блудницы и распутницы, еще не став женщиной. Именно такой она кажется себе, когда после вакхической оргии приходит черед ее монолога.

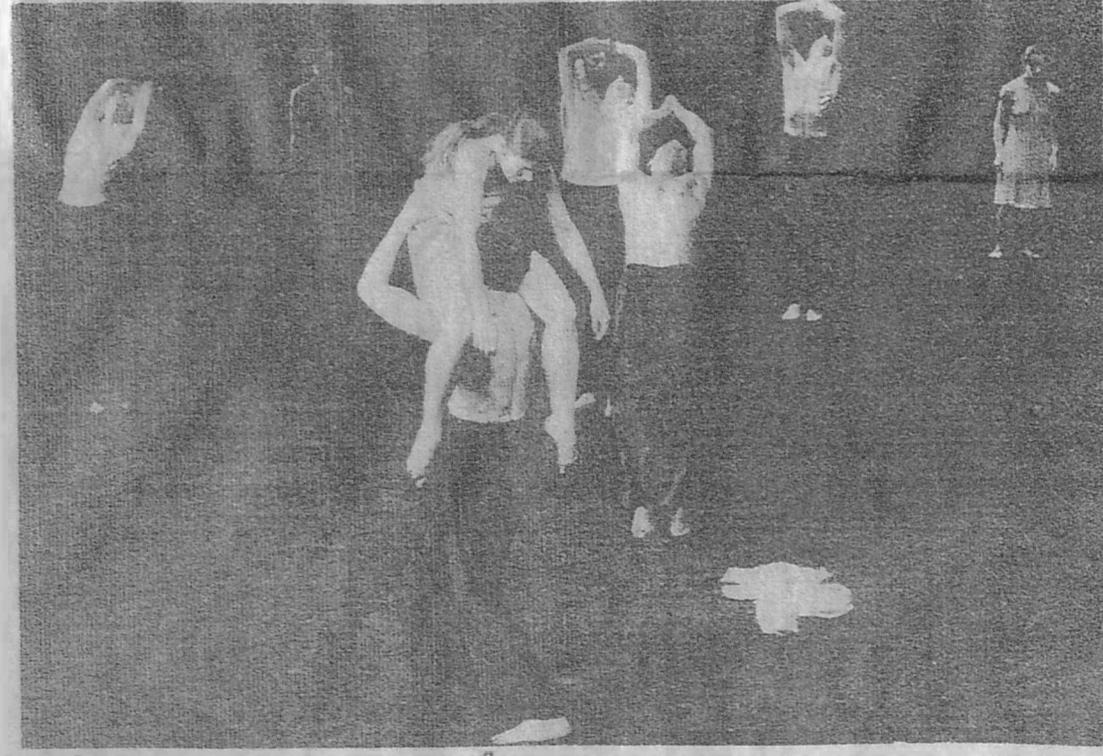
Под звуки экзотически бухающего барабана обнажается грудь танцовщицы, а финал спектакля на последних его минутах являет основную идею Бауш. В одну секунду рушится миф об «аполлонической» душе хореографа и вселенской идее спектакля. Они переходят в плоскость души «фаустовской».

Перед нами уже не просто носительница женского начала, а обыкновенная немецкая девушка, всем своим существом протестующая против узаконенного Природой неравенства, против уготовленной ей участи — быть распятой на песке. Бретель красного платья разрезает ее тело напополам, как разделена напополам ее душа, любви жаждущая и ее же презревшая.

Избранница суетится и мельтешит, пытаясь отстоять свое равновесие, сильными ударами локтя в собственный живот будто пытается уничтожить в себе главный отличительный признак — детородную функцию. «Я ненавижу мужчину, спокойно улегшегося на песке в ожидании наслаждения. Это мне предостоят муки и боль, а ему лишь радости плоти», — словно взывает она ко всей труппе, мужчинам и женщинам, выстроившимся на сцене, молячаясь, как языческие истуканы. В последнюю секунду избранница падает замертво, так и не став женщиной. В спектакле Бауш идея неспособности женщины — духовно и физически — быть матерью, принимать страдание за будущее человечество, становится прасимволом «Заката Европы» наравне с гибелью культуры.

В творчестве Бауш поражает прежде всего не экспрессивная и выразительная пластика, не отличные срежиссированные синтетические действия, не слаженные движения танцоров, сочетающих классический тренинг с немецкой танцевальной традицией. Блестящая эрудиция хореографа, которая позволяет ей вскрывать культурологические пласты, философские идеи, чего так не хватало нашим современным балетмейстерам. Каждый из участников спектаклей Бауш становится частицей в «макрокосме», охваченной идеями «всеобъемлющей символики». Символика европейской культуры, закат которой знаменует творчество Бауш. И продлевает ей жизнь — тоже она.

...После просмотра «Гвоздик» в своих лучших цветных снах я вспоминаю розовую пену лепестков. Теперь в самых страшных кошмарах мне будет слышаться грохот падающих в «Кафе Мюллер» стульев. Падающих в такт музыке Перселла. На закате Европы.



«Весна священная»

Независимая газ. - 1993, 23 сент. - с. 7.

Откровения в «Кафе Мюллер»

Андрей Якубовский

ДВА СПЕКТАКЛЯ Пины Бауш — «Кафе Мюллер» и «Весна священная» — составившие первый вечер фестиваля немецкого выразительного танца, разительно непохожи и вместе с тем замечательно дополняют друг друга. Драматическая композиция, осуществленная средствами пантомимы, — и развернутый хореографический текст. Блуждающая одиноких персонажей-сомнамбул в разреженном пространстве залитого ровным безжизненным светом ночного кафе — и мощный порыв толпы, одержимой первобытным инстинктом, под лучами палящего солнца на черной плодородной земле (сцена на самом деле покрыта тонким слоем почвы). Отчуждающе-холодный сюрреалистический сновидения — и обжигающая зритель, испепеляющая танцоров страсть...

Словом — лед и пламень... И это при том, что Театр танца из Вуппертала предпринимает в обеих своих работах бесстрашную попытку исследовать сферу бессознательного в жизни человека: общей, родовой («Весна священная») и индивидуальной («Кафе Мюллер»).

Бауш осуществила постановку балета Игоря Стравинского после великих предшественников. Но сделала это так, как будто она — первая и ничем им не обязана. Эта ранняя работа немецкого балетмейстера вряд ли отвечает замыслу русского композитора, задумавшего показать «светлое воскресение природы». Она поднимает

глубинные пласты музыкальной партитуры, дает почувствовать путающее шевеление первобытного хаоса, испытать дионисийскую игру раскованных начал природы — благих и в то же время грозных.

Перед нами предстает не просто танец, но хореографический эквивалент страстей. Пластика реализует себя здесь на пике изнуряющего эмоционального «выброса», на пределе энергетических затрат, за которым ощущается почти что транс, едва ли не коллективное радение. В спектакле, казалось бы, нет обособленных номеров, он строится как непрерывный поток жизни рода, племени, массы. Вероятно, именно поэтому такое мощное впечатление производит центральный его эпизод — вакханалия. — ставший вершиной развития темы вечного обновления природы, исполненной драматизма игры производительных ее сил. Именно здесь, в повторяемости ритма и единообразии жестов реализуется властный замысел постановщицы. Он направлен на накопление и концентрацию художественной энергии, способной из умеренной асимметрии хореографических построений и сознательной дисгармоничности танцевального языка извлечь цельность итогового образа, подчинить его высшей гармонии творческого откровения.

Второй спектакль Пины Бауш не поддается описанию. Он принципиально неразложим на отдельные фрагменты, хотя предельно конкретен и вполне отчетлив в каждом своем мгновении. Так невозможно, вероятно, вынуть передачу игры сновидений. Возникая в

глубинах подсознательного, стремясь выразить невыразимое, «Кафе Мюллер» подсознательному и адресуется. Игра ассоциаций, как кажется, важнее для Бауш, нежели отдельные мотивы, общее впечатление существование, нежели материя, из которой оно возникает. Спектакль поражает своей открытостью для любых интерпретаций, и потому ни одна из них не может быть ни точной, ни исчерпывающей.

Явь и мнимость перемежаются в действии, готовы поменяться местами. Во вполне реальном пространстве кафе блуждают, сталкиваются, расходятся персонажи, движениям которых присущи заволаживающий автоматизм, бесконечная повторяемость, настойчивая надсадность. Каждый окружен непроницаемым кругом одиночества, и все, кажется, слышит что-то вспомнить, что-то пережить заново...

Своеобразным символом этого иссякающего и в то же время бесконечного существования в иллюзии, в воображении становится сама Бауш. Ее пластика, намеренно не находящая завершения и избегающая покоя, как бы неуверенная, угловатая и вместе с тем текучая, лишена четких линий. Ее сочетание с отрешенным выражением лица, по существу, ставшего маской, превращает зачарованную героиню танцовщицы и актрисы в бесспорный эмоциональный центр композиции. Бауш все время остается как бы на периферии действия, но именно с нею невольно соотносится и соразмеряется сценическое поведение всех прочих его участников.

Пластика становится все рискованнее и острее, как если бы она, возникая из потаенных глубин души танцоров, имеет цели, жизненно важные для каждого. У порога вполне определенной направленности — за пределы видимого пространства, за пределы телесной оболочки в конце концов.

Именно так можно расшифровать сначала прикосновения рук к холодным, равнодушно-серым безжизненным стенам. Затем — бесплодные и все более активные попытки «вжаться» в их плоскость. Потом — жалкие в своей несостоятельности отчаянные потуги на них «взобраться». И наконец, стремительные, бесцельно повторяемые безумные попользования проникнуть сквозь стены, «пробить» их с налета, всей тяжестью тела...

Отрешенность Бауш и неистовство ее партнеров очерчивают границы ситуации. Кафе Мюллер с его блестящими стеклами и щегольским турникетом, с роскошью столов и стульев, заполнивших все пространство залы, неожиданно начинает ассоциироваться с последним, чудом сохранившимся островком жизни на земле, а странного его посетителя — с последними же ее обитателями.

А над ними — и как бы поверх танцевально-пантомимического текста, сочиненного Пиной Бауш и ставшего для многих из нас высоким откровением, — звучат последние гармоничные и завершенно-прекрасные арии Генри Перселла, жившего в далеком XVII веке, чуждого нашим разочарованиям и страстям, нашим вполне реальным заблуждениям и, скорее всего, несбыточным надеждам...