

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА

УДК 792.8

ВЫРАЗИТЕЛЬНЫЙ ТАНЕЦ НА СЦЕНЕ: «ВЕСНА СВЯЩЕННАЯ» И. СТРАВИНСКОГО – М. ВИГМАН

*Грызунова О. В.*¹

¹ Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, ул. Зодчего Росси, д. 2, Санкт-Петербург, 191023, Россия.

Партитура «Весны священной» до сих пор востребована хореографами. В 1957 году авторскую версию «Весны священной» представила Мари Вигманн (англ. — Мэри Вигман) — одна из пионеров немецкого выразительного танца. Она привнесла в тематику хореографического искусства насилие, смерть, отчаяние, боль, подчеркнутый натурализм связанных с ними переживаний. Она ратовала за освобождение танца от диктата музыки и сюжета, обязательного следования развлекательным и эстетическим задачам. Верой в новое предназначение хореографии Вигман создавала собственную религию танца в Европе. К партитуре Стравинского Вигман обратилась на 71-м году жизни. В 2013 году на базе театров Оснабрюка и Билефельда была осуществлена реконструкция этого спектакля. Анализ постановки Вигман (ее соотнесение с либретто, музыкальной концепцией и хореографическим решением спектакля 1913 года) позволяет сделать вывод о том, что свою художественную идеологию Вигман подчинила законам театрального восприятия, частично опираясь при этом на традиционные выразительные возможности танца исходя из содержания партитур.

Ключевые слова: «Весна священная», Стравинский, Нижинский, Вигман, Лабан, немецкий выразительный танец, хореографическая реконструкция, хореографическая интерпретация.

“EXPRESSIVE DANCE” ON THE STAGE:
THE RITE OF SPRING BY I. STRAVINSKY – M. WIGMAN

Gryzunova O. V.¹

¹ Vaganova Ballet Academy, 2. Rossi St., St. Petersburg, 191023, Russian Federation.

The Rite of Spring is still one of the most popular scores among choreographers. In 1957, the author's version of this score was presented by Mary Wigman (Marie Wiegmann) — one of the pioneers of German expressive dance. Wigman actively introduced themes of violence, death, despair, and pain emphasized naturalism of the experiences associated with them into the themes of choreographic art. She argued for the liberation of dance from the dictates of music and for the separation of dance from the obligatory following of entertainment and aesthetic tasks. Thus, Wigman created her own dance religion in Europe. Wigman turned to Stravinsky's score at the age of 71. In 2013, the reconstruction of this performance was carried out. The analysis of Wigman's production based on comparison with the content of the libretto, with the musical concept and with the choreographic solution of the Dyagilev's performance of 1913. Analysis allows to see that Wigman subordinated her artistic ideology to the laws of theatrical perception and relied on the traditional expressive possibilities of dance in synthesis with the content of the score.

Keywords: *The Rite of Spring*, Stravinsky, Nijinsky, Wigman, Laban, German expressive dance, choreographic reconstruction, choreographic interpretation.

«Весна священная» И. Стравинского остается одной из самых востребованных балетных партитур современности¹. Компактность, плотность и сила ритмической фактуры, мелодическая экспрессивность, стремительность музыкального движения в раскрытии вечной темы жертвенности во имя продолжения жизни делают эту музыку злободневной по сей день.

Экспрессионистский дух музыки обеспечил особую популярность этой партитуры в среде хореографов-авангардистов XX–XXI веков. Спектр осуществленных хореографических трактовок широк: от полного принятия изначальной концепции либретто И. Стравинского – Н. Рериха и ее незначительной трансформации до кардинального отхода от темы архаичного жертвоприношения [2].

¹ По данным цифровой базы Stravinsky the Global Dance [1], насчитывается более двухсот хореографических постановок на партитуру «Весны священной» и на ее переложение для двух роялей.

В 1957 году авторскую версию «Весны священной» представила Мари Вигманн (англ. — Мэри Вигман. 1886–1973) — одна из пионеров немецкого выразительного танца.

На начальном этапе, работая с движением тела, Вигман вкладывала в этот процесс свою трактовку социальных перемен, происходивших в мире. На ее поиски повлияли идеи о свободе человека Ф. Ницше, исследования архетипических истоков психики К. Г. Юнга [3, с. 66]. В танец через творчество Вигман пришла тема освобождения личности, мотивы смерти, насилия, отчаяния, боли, экстаза. Они предопределили первенство эмоции над формой движения. Если в классическом танце эмоции «замыкались» в каркас абстрактных выверенных движений идеального человеческого тела и их выражение подчинялось определенной художественно-театральной эстетике, то в немецком выразительном танце выражение трагического мироощущения через эмоции стало самоценной «отправной точкой» для танцовщиков и хореографов. Эмоции определяли силу телесного импульса и интенсивность выражаемого чувства. Такой танец позволял корректировать психоэмоциональное состояние, давал возможность «преодолеть физическую и душевную боль» [4, р. 190].

Движения отныне не обязаны были соответствовать канонам эстетики классического балета, соотноситься с характером музыки и даже требовать музыкального сопровождения. Отметим, что деэстетизация хореографии, ее уход от академической балетной основы уже свершились в постановке «Весны священной» 1913 года В. Нижинского. Рецензент той премьеры отмечал: «Можете себе представить? Группы и положения в новом балете производят очень неприятное впечатление. Уж очень все некрасиво. Очень некрасиво топчутся на месте и девушки в красочных костюмах. Они подаются то вперед, то назад... Почему Нижинский заставляет своих танцовщиц держать головы на бок? Получается впечатление, точно кто-то свернул им шеи. Положим, это чисто по-русски. Но уж очень уродливо» [5].

Вигман активно манифестировала идеи выразительного танца в печати и в выступлениях, умножая своих последователей. Она утверждала, что не чувства являются предметом ее выражения, а «перемены состояния души» [6, р. 62]. Идея отражения через тело меняющегося состояния души проистекает из практических поисков одного из ее наставников — Р. фон Лабана² — и его работы с т. н. «естественным движением» [7, с. 202–211]. Танец через естественное движение он рассматривал как средство исцеления разума и тел людей, искалеченных агрессивной цивилизацией, как путь к сохранению индивидуальности и к пропаганде нового образа жизни человечества.

Существенную роль в раскрытии индивидуальности и у Лабана, и у Виг-

² Настоящее имя — Жан Батист Аттила де Варалья (1879–1958).

ман занимало импровизированное интуитивное движение, также не связанное с эстетическими ограничениями. Вигман ратовала за исполнение спонтанной «естественной» хореографии женщинами перед публикой и тем самым нивелировала развлекательный подтекст танца [8, р. 432]. «Естественное» движение у Вигман не предполагало эстетического ублажения аудитории посредством визуально гармоничных движений, не было связано с идеей демонстрации женственности и гендерной принадлежности [6, р. 46; 9, р. 352].

С одной стороны, в работах Вигман движения передавали эмоциональное состояние [10, р. 832]. С другой стороны, также опираясь на идеи Лабана об отражении в движениях танцовщика космического порядка [7, с. 204], Вигман создавала танец, в котором личный жизненный опыт хореографа уступал место «танцевальному воплощению непостижимого и вечного» [11, с. 77]. Танец, который отрицает театральность и возникает только из интуитивной духовной потребности, она называла мистическим. То есть Вигман намечала, хотя и не в полной мере реализовывала на практике, идею независимости движения от эмоции. Косвенно о поисках Вигман в направлении самоценного движения свидетельствуют очерки писателей, интересовавшихся современным танцем. «В этом нет никакой изобретательности, содержательности, виртуозности или утонченности. Нет соответствия привычному, нет при творства, нет театральности» [8, р. 427], — отзывался в 1914 году о хореографии Вигман ведущий немецкий критик Рудольф Делиус³. Ханс Бранденбург⁴ в 1921 году отмечал, что танцы Вигман раскрывают не эмоциональное состояние, а воплощают организацию космического пространства. Показательны и слова самой Вигман о том, что «...чистейшее воплощение танцевального замысла — это абсолютный танец в пространстве, который свободен от внешних концепций, свободен от музыки, зеркал внутреннего опыта, турбулентности духа» [6, р. 61].

Таким образом, искания Вигман задавали два вектора для дальнейшей трансформации искусства хореографии. Первый — в направлении раскрытия в движении личностных переживаний, второй — в сторону развития сугубо технологической и пространственной составляющих танца, свободных от эмоциональных, содержательных, ритмических и музыкальных подтекстов.

Цели «естественного движения», в понимании Лабана и Вигман, и цели движения в театральном контексте на сцене различаются. Театральность под-

³ Рудольф Делиус (Rudolf Hermann Robert Johann von Delius, 1878–1946) — немецкий редактор, писатель, философ, автор монографии о М. Вигман. (von Delius R. Mary Wigman. Dresden: Carl Reissner Verlag, 1925).

⁴ Ханс Бранденбург (Hans Brandenburg, 1885–1968) — немецкий писатель, особо интересовавшийся современным танцем и продвигавший его. Участник пластических экспериментов Лабана, Вигман, Далькроза.

разумеает «представление» движущегося тела зрителю с художественно-эстетической целью воздействия на состояние смотрящего, в то время как Лабан, а вслед за ним и Вигман, движения тела трактовали, прежде всего, как средство самораскрытия исполнителя и выражения его субъективного «чувствования» мира на уровне мышечных ощущений от движений. «Идеальный зритель», по Вигман, должен был активно включаться и разделять переживания исполнителя, через внутреннюю работу приобретать общий с исполнителем кинестетический и эмоциональный опыт» [6, р. 60].

«Весна священная» Вигман демонстрирует, как авторский взгляд танцовщицы на природу и суть человеческого движения интегрируется в систему театральных выразительных средств и подчиняется ей (ведь изначально «Весна священная» создавалась именно как театральное зрелище, где музыка, хореография и сценография подчинены одной теме — теме языческого жертвоприношения).

Премьера «Весны священной» Вигман состоялась в 1957 году в рамках Берлинского фестиваля. Поводом к реконструкции этой версии в 2013 году послужило 100-летие балета Игоря Стравинского и 40-летие со дня смерти танцовщицы и хореографа⁵. Возобновление стало возможным благодаря сохранившемуся обильному материалу о спектакле 1957 года и привлечению к работе первых исполнителей.

Многочисленные записи о «Весне» Вигман хранятся в архиве Берлинской академии художеств: цветные эскизы и наброски, рукописные черновики, заметки, ее комментарии к музыке и фотографии. Дополнительный материал представлен в Немецком танцевальном архиве Кёльна: семейный архив Вигман и материалы хореографа Доре Хойер (Dore Hoyer, 1911–1967) — исполнительницы роли Избранницы. Максимально заполнить хореографические «пробелы» помогли хореографы и исполнители, репетировавшие с Вигман. Работу по реконструкции провели Генриетта Горн (Henrietta Horn), Сьюзан Барнет (Susan Barnett), ученица Вигман Катрин Сехнерт (Katharine Sehnert) с консультативной поддержкой участников спектаклей Вигман Эммы Льюис Томас (Emma Lewis Thomas), Бригитты Херман (Brigitta Herrmann), Сьюзан Линке (Susanne Linke) [12].

Для практической реализации проекта были объединены два танцевальных ансамбля театров Оснабрюка и Билефельда. Состав исполнителей адаптировали к сценам, уменьшив число танцовщиков с 45 до 29. В 2014 году версия Вигман появилась в Баварской государственной опере (Мюнхен) уже с полноценным исполнительским составом. Финансировал работу Фонд танцевального наследия (Tanzfonds Erbe) в рамках Федерального фонда культуры Германии.

⁵ Видеозапись реконструкции доступна на сайте Tanzfonds Erbe [12].

Исходным принципом сочинения хореографии, который лег в основу работы хореографа премьеры В. Нижинского в 1913 году, является принцип соотношения темпо-ритмического и эмоционального начала музыки с движением или жестом. При таком подходе любое движение строго подчинялось ритму. Именно для максимального точного воплощения этого принципа Дягилев привлек к работе в качестве ассистентки Нижинского Мари Рамбер — выпускницу школы Далькроза.

Вигман также окончила ритмические курсы Далькроза в 1913 году. Подход Далькроза она оценивала как односторонний: необходимость следовать за музыкой на занятиях порождала у Вигман ощущение тела «в кандалах» [11, с. 26], которое подталкивало к принятию воззрений Лабана о самоценном танце, свободном от подчинения ритму и музыке. Однако при работе над собственной версией «Весны» Вигман не стала полностью порывать с музыкой, а напротив, воспользовалась ею как источником смысла и фундаментом для создания пластического действия.

Идейно-концептуальное решение постановки (анализ структуры спектакля и хореографии дан на основе его реконструкции 2013 года) для Берлинского фестиваля перекликается с версией 1913 года. Как и авторы спектакля дягилевской антрепризы, Вигман воссоздает ритуал жертвоприношения. Последовательность номеров партитуры, которые постепенно подводят к ключевой «Великой священной пляске», сохранена. Узнаваемы основные моменты фабулы спектакля 1913 года: поцелуй земли Старейшим-Мудрейшим, жертвенная финальная пляска. Из ключевых сцен не представлена развернутая напряженная сцена выбора Избранницы, изобретательно и емко решенная Нижинским. У Вигман девушка-Избранница появляется в начале второй картины без связи с происходящим до этого действием, и догадаться о ее роли можно лишь по красному платью.

Прежняя система действующих лиц расширена. Наряду со Старейшим-Мудрейшим на протяжении всего спектакля фигурирует образ Матери. У Старейшего-Мудрейшего и Матери своя свита из четырех жрецов и двух жриц соответственно. Все пантомимные персонажи одеты в серые одеяния в пол и лишены насыщенного хореографического материала. Кордебалет разделен на юношей (в бежево-коричневых одеждах) и девушек (в длинных оранжевых платьях). Хотя по ходу спектакля возникает несколько женских и мужских соло, не считая появления Избранницы, кордебалет, как и в версии Нижинского, остается главной выразительной силой спектакля. В унифицированной лексике на протяжении всего действия он уподоблен «движущимся хорам».

Отсутствие декораций на сцене позволяет сконцентрировать внимание на лаконичном воплощении ритуала в хореографии. Ту же задачу придания ритуалу вневременного звучания решают лишенные этнических мотивов ко-

стюмы⁶. Композиционное решение аскетично: в его основе простые рисунки, круг или полукруг (иногда несколько маленьких кругов), колонны в момент появления Старейшего-Мудрейшего. Скупа и хореография. Важным элементом в ней становятся ритмически варьируемые шаги, бег. Для выражения объединяющей мощи ритуала найден жест — разведенные в стороны согнутые в локтях руки с повернутыми в зал ладонями. Этот жест зарождается в движениях Матери и исполняется вновь и вновь по ходу спектакля: его перенимает кордебалет и повторяет Старейший-Мудрейший. Еще один пластический мотив, пронизывающий хореографию, — пульсирующее движение плечами и корпусом.

Пластическое действие разворачивается со второго номера партитуры «Весенние гадания», когда после варьирования свирельных наигрышей-импровизаций *Вступления* Стравинский обрушивает на слушателей жесткие ритмические удары.

Девушки расселись вокруг Матери, лицом к ней. Спины выгнуты, руки за спиной чуть разведены в стороны, колени согнуты, головы прижаты к коленям. На вступление к «Весенним гаданиям» Мать медленно возносит руки, раскрывает их в стороны широким и плавным движением.

С первыми агрессивно-напряженными остигнутыми «ударами» оркестра плечи девушек начинают ритмично вздрагивать. Простое синхронное лапидарное движение станет связующим пластическим мотивом на протяжении всего спектакля, воплощая нарастание в теле внутренней энергии и одновременно ее сдерживание. Мать, ее магические пассы и образуемый вокруг нее женским кордебалетом рисунок круга задают атмосферу ритуальности. Движения Матери, замкнутой в центре, расширяются: она делает медленные выпады в глубоких приседаниях, продолжает медитативно переводить руки из одного положения в другое. Кордебалет между тем на несколько секунд устремляет к ней вытянутые руки, как к источнику энергии, и вновь материализует ритмический пульс движениями плеч и корпуса, вторя «вздрагивающим» аккордам музыки.

На второе проведение начальной музыкальной темы стремительным ходом появляются юноши — они окружают девушек. Девушки откидывают корпус назад, вытягивают колени, снова закрываются в «кокон», а затем припадают корпусом к полу. Их плечи продолжают вздрагивать.

Юноши, замерев с наклоненным вперед корпусом, перенимают заявленный в начале мотив вздрагивания плечами. Сила импульса в движениях всего кордебалета то нарастает, то прерывается статичными положениями, в то время как Мать продолжает двигаться в медитативной пластике.

⁶ Костюмы Вильгельма Рейкинга (Wilhelm Reiking) возобновил Питер Альфред (Peter Alfred) по техническим чертежам и фотографиям.



Илл. 1. Начало «Плясок щеголих».
Мать — Клаудиа Браубах (фотограф Беттина Штосс)

В преддверии «Плясок щеголих», о котором возвещает соло валторн, юноши вторгаются в центр круга, замкнув плотное кольцо вокруг Матери, сохраняющей замедленное «дыхание» движений. Мать с женским кордебалетом задает основной мотив-жест спектакля — возносит руки с ладонями, обращенными в зал (илл. 1).

Девушки начинают бег по кругу с воздетыми руками, в то время как юноши опускаются на пол. Юноши вновь включаются в теперь уже совместное движение с девушками, подчиняясь музыке. Полиритмия проникает и в хореографию (юноши бегут, девушки то переступают, варьируя шаги, то двигаются подскоками). Совместное движение по кругу способствует усилению динамики. На несколько секунд образуются пары, ломается беспорядочным передвижением рисунок круга, а затем, напротив, танцующие вовлекаются в стремительное движение, образуя плотный «водоворот» вокруг Матери. К финалу «Пляски щеголих» кордебалет рассыпается, освобождая центральное пространство сцены. К Матери подходят две жрицы.

Эпизод «Игра умыкания» буквально повторяет содержание этой сцены у Нижинского. Мы видим образование пар. Если у Нижинского это происходит стихийно, то у Вигман это явлено через образование сначала одного дуэта, затем — остальных. Мать и жрицы сначала разделяют простран-



Илл. 2. Окончание «Вешних хороводов»
(фотограф Беттина Штосс)

ство сцены на две половины, не давая юноше подойти к девушке, затем замыкают вокруг девушки круг. Однако пара все равно образуется, и ее примеру следуют остальные. Образовавшиеся пары исчезают со сцены, оставляя одну девушку в окружении Матери и двух жриц.

Темпо-ритмически сдержанная первая часть «Внешних хороводов» с напевной хороводной темой отведена выходу женского кордебалета. Девуш-

ка-солистка задает танцевальную фразу из шагов-переступаний, чередующихся с подъемом на полупальцы и приседанием (*demi-plié*). На протяжении номера заданная последовательность шагов будет варьироваться, отражая ритмические и мелодические переливы музыкальной темы. Этими же шагами появляются друг за другом девушки и размеренно двигаются по полукругу. Выход завершается образованием пластической группы. К солистке-девушке, припавшей к полу, сначала позади примыкают две жрицы и Мать, затем, образуя клин, подходят остальные девушки и склоняются вниз. В кульминации на *fortissimo* оркестра выходят юноши. Они приближаются к образовавшемуся клину сзади акцентированными шагами, имитирующими рыхление почвы. Их руки подняты, но теперь ладони сомкнуты в кулак, будто обозначая концентрацию энергии для выплеска боевой агрессии. Этот условный лаконичный жест напоминает аналогичный жест юношей из версии Нижинского. Завершив образование клина, они опускают корпус (илл. 2).

Затем группа медленно распадается, освобождая центр сцены. Мимо склоненных фигур кордебалета друг за другом уходят Жрицы и Мать.

Размеренная пульсация ритма в «Вешних хороводах» стремительно преобразуется в метроритмические перебои «Игры двух городов». Мужская энергия выливается в жажду соревнования. На сцену врываются трое юношей с деревянными боевыми посохами. Они динамичными стелящимися шагами обходят пространство, будто созывая остальных участников. Собравшиеся юноши изображают противников, а трое солистов взмахами посохов условно атакуют. Кульминация номера — эпизод боя двоих юношей (уже без посохов). Соперники внимательно следят друг за другом. Они то отдаляются, то, напротив, внезапно сплетаются телами в стремительно сменяющихся支撑ках, имитирующих броски и мощные удары. Движения кордебалета на протяжении всего номера лаконичны. Образуя полукруг, юноши и девушки удерживают «пульс» партитуры, вторят ритму покачиваниями корпуса точными шагами

при перемещениях. Своим решением этот небольшой эпизод боя ассоциируется с номером «Игра умыкания» Мориса Бежара в версии «Весны священной» 1959 года. Дух мужского противоборства у Бежара передан разнообразной, стремительно меняющейся композицией, напористой мощной хореографией, не имеющей ничего общего с попытками воссоздать иллюзию реального боя.

С приближением музыкальной темы Старейшего-Мудрейшего боевой азарт постепенно иссякает. Старец выходит в окружении жриц и Матери по «коридору», образованному кордебалетом. Затем, перестроившись из «коридора» в круг, юноши и девушки замирают с поднятыми руками, ложатся на пол и затихают. Жрицы помогают Старцу опуститься. В центре сцены сохраняет движение лишь Старец, медленно припадающий к земле с поцелуем. Сакральная сцена «Поцелуй земли», как и у Нижинского, — момент абсолютного пластического затишья.

Краткий «вакуум» в музыке мгновенно сменяется стихийным всплеском ритма. Кордебалет медленно встает и будто выходит из оцепенения. Подчиняясь ритмическим и звуковым накатам музыки, он повторяет начальный мотив «вздрагивания плечами».

После беспокойного и агрессивного «Выплясывания земли» во *Вступлении* ко второй части балета воцаряется атмосфера напряженного ожидания. Номера, обозначенные у Стравинского как «Тайные игры девушек. Хожение по кругам», со скрытой от чужих глаз сценой выбора той, что будет принесена в жертву, у Вигман построены на развитии дуэта Избранницы с Юношей. Однако выбор Избранницы сценически не решен. Она появляется на сцене без связи с предыдущим действием. В начале второй картины на сцене — пять пар, а в центре сцены в задумчивости — одинокий юноша. Пары медленно встают и расходятся. Под обволакивающую мягкую мелодию появляется девушка и уводит заждавшегося возлюбленного. На опустевшую сцену выходят друг к другу Юноша и Избранница. Избранница — в красном платье. Юноша сопровождает ее взглядом и не смеет дотронуться. Аскетичная хореография основана на шагах, статуарных позыровках, выпадах, вторящих томительно-монотонным напевам музыки. Ключевым здесь становится мотив невозможности прикосновения к Избраннице, хотя пластические реплики Юноши подчеркивают его стремление к этому. Удел пары — танец на расстоянии. Как и все участники действия, они повторяют сакральный жест — поднимают руки с развернутыми в сторону зала ладонями. Появляющиеся Мать и жрицы разделяют их окончательно. Девушку замыкают в центре.

На музыку «Величания Избранной» возвращается кордебалет. Девушки располагаются полукругом на авансцене спиной к зрителю. Они повторяют то же вздрагивающее движение плечами и корпусом, что в самом начале.



Илл. 3. «Величание Избранной».
Избранница — Сяо Тин Ляо
(фотограф Беттина Штосс)

Трое юношей выбегают, держа в руках канат. Они обвязывают им замершую Избранницу (илл. 3).

Пока девушки беспокойно перебегают по сцене, один за другим появляются остальные юноши. Всю людскую массу охватывают общие конвульсии (возвращается мотив поднятых рук с раскрытыми ладонями), далее кордебалет опускается на пол. В конце номера на Избранницу надевают венок. Финальными аккордами номера звучат падения обвязанной жертвы из сторо-

ны в сторону (каждый раз ее подхватывают юноши и возвращают на вертикаль).

Короткое «Взывание к праотцам», построенное на пятикратном проведении одной и той же темы, сопровождается синхронными пластическими репликами кордебалета. Вновь здесь возникают поднятые руки: весь кордебалет в унисон склоняет корпус к земле перед Избранницей.

В номере «Действо старцев-человечьих праотцов» музыкальный колорит мрачнеет. В сопровождении Матери и жриц появляется Старец. К нему подходят жрецы (они медленно повторяют тот же мотив поднятых рук). Неспешные перестроения кордебалета нагнетают леденящую атмосферу. Ритмическая поступь музыки становится все более напряженной. Кордебалет медленно расходится по сторонам и начинает вторить варварским выкрикам музыки резкими сбрасываниями корпуса вперед. Воздетые руки массы теперь уподобляются многочисленным хлыстам, направленным к Избраннице. Финальное экстаичное проведение темы превращается во всеобщее фанатичное шествие вокруг связанной Избранницы, поднятой тремя юношами на руки.

В преддверии финального номера Избранница, медленно кружась, освобождается от каната. Старец снимает с ее головы венок.

Суть спектакля — в финальном номере — «Великой священной пляске». Избранница ритуальной пляской доводит себя до смерти. В версии Нижинского плотная хореография усилена предельным эмоциональным накалом, смесью ужаса и экстаза, которые переживает Избранница. Физическое напряжение исполнительницы здесь в буквальном смысле доходит до предела (сольный номер — один из самых продолжительных в практике балетного театра). У Вигман эта сцена получает, главным образом, пластически-статуарное воплощение, разбавленное всплесками экспрессии (илл. 4; 5).

Статичные позы то построены на напряженных изломах фигуры, то, напротив, передают физическое бессилие. Дрожь тела передает состоя-

ние страха, кружения — экстатичную подчиненность ритуалу. Тяжеловесные переступания чередуются с быстрыми ритмически витиеватыми вариациями шагов. Если у Нижинского хореография к финалу номера все более уплотняется, движения сохраняют максимальную амплитуду, соответствуя идее ритуальной пляски до изнурения, то у Вигман с приближением финала танцевальная ткань все больше скудеет. Момент смерти Избранницы решен пластически. Замерев в центре, она оборачивается вокруг себя и оглядывает окруживших ее соплеменников, медленно вздымает руки, плавно опускается на колени. С последними музыкальными аккордами пляски корпус девушки обессиленно падает.

«Почти все наши современные танцовщики и танцовщицы воплощают музыку, танцуют чужое, а возможно могли бы создать свое. Освободиться от музыки! Вот что все должны сделать! Только тогда движение сможет развиваться в то, чего все от него ждут: в свободный танец, в чистое искусство»⁷, — утверждала Вигман как идеолог выразительного танца. Ее «Весна священная» — это попытка привнести в театральную музыку авторское понимание природы движения, однако в этой зрелой постановке хореограф практически полностью уходит от идей раскрепощения движения и его освобождения от музыки, от самоценного отображения эмоционального состояния. Столкнувшись на практике с программным содержанием либретто Рериха, со структурными «скрепами» партитуры Стравинского, Вигман подчинила идеологию



Илл. 4. Доре Хойер на репетиции в роли Избранницы



Илл. 5. «Великая священная пляска». Избранница — Сяо Тин Ляо (фотограф Беттина Штосс)

⁷ Цит. по: [7, с. 205].

выразительного танца театральным и хореографическим законам.

Хореографическое прочтение Вигман в намеренно лаконичном оформлении Рейнкинга, в сравнении с видением Нижинского и Рериха, уводит от этнографии. Скупое отобранные средства композиции и хореографии передают только суть ритуала жертвоприношения.

После постановки Вигман в Европе появились знаковые версии «Весны священной» Мориса Бежара (1959)⁸ и Пины Бауш (1975)⁹. Бежар, создавший полноценный спектакль, отошел от либретто Рериха. Он услышал в музыке культ торжествующего инстинкта продолжения жизни и решил балет в духе абстрактной «эротико-ритмической» [14, с. 103] хореосимфонии. Бауш также сосредоточила внимание на плотском начале, внесла в хореографию более натуралистичные мотивы насилия над женской природой. Тем самым она обозначила дальнейшее движение хореографического искусства Европы от театральности к бытовому натурализму, к инспирированным памятью личным переживаниям постановщика, к его «врожденному» знанию и субъективным трактовкам смыслов [4, р. 188], к уходу от нарратива и от необходимости следовать музыкальной концепции, о которых свободный танец начала XX века и выразительный танец еще только заявляли.

ЛИТЕРАТУРА

1. Stravinsky the Global Dancer [Электронный ресурс]. URL: <http://urweb.roehampton.ac.uk/stravinsky/index.asp> (дата обращения: 26.03.2021).
2. Грызунцова О. В. Хореографические интерпретации балетов Игоря Стравинского «русского периода»: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.09. Саратов. 2017. 27 с.
3. Сироткина И. Е. Танец: опыт понимания. М.; СПб.: Изд-во «Бослен», Изд-во Европейск. ун-та в СПб., 2020. 253 с.
4. Huschka Sabine. Pina Baush, Mary Wigman, and the Aesthetic of "Being Moved" // New German Dance Studies / Ed. by Susan Manning and Lucia Ruprecht. University of Illinois Press. 2012. P. 182–200.
5. Старый Парижанин. «Освящение весны». Новый балет гг. Рериха, Стравинского и Нижинского // Театр и жизнь. 1913. № 23. 25 мая. С. 3–4.
6. Reynolds D. Rhythmic Subjects: Uses of Energy in the Dances of Mary Wigman, Martha Graham and Merce Cunningham. Hampshire, England: Dance Books Ltd., 2007. 316 p.

⁸ Премьера 8 декабря 1959 года, театр де ла Монне, Брюссель. Хореография Мориса Бежара. Декорации и костюмы Пьера Кайля.

⁹ Премьера 3 декабря 1975 года, театр Опера хаус, Вупперталь. Хореография Пины Бауш. Сценография Рольфа Борцига.

7. Левина Т. А. Рудольф фон Лабан и его роль в развитии немецкого выразительного танца // Артофера: Перспективы развития и инновации / под общ. ред. Л. В. Санжеевой. СПб.: Астерион, 2017. С. 202–211.
8. Song J. Mary Wigman and German Modern Dance: A Modernist Witch? // Forum for Modern Language Studies. Oxford University Press, 2007. Vol. 43. № 4. P. 427–437.
9. McLary L. A. Restaging Hysteria: Mary Wigman as Writer and Dancer / Studies in 20th Century Literature. Vol. 27. Iss. 2, Article 9. P. 351–369.
10. Funkenstein S. L. There's Something about Mary Wigman: The Woman Dancer as Subject in German Expressionist Art // Gender & History. 2005. Iss. 17. № 3. P. 826–859.
11. Вигман М. Абсолютный танец. Воспоминания, письма, статьи / ред.-сост. В. Сорелл. М.: ООО «Арт Гид», 2021. 168 с.
12. Sacre: Mauro de Candia, Gregor Zöllig, Mary Wigman: буклет к премьерному спектаклю. 2013. 128 p.
13. "Le Sacre du Printemps" by Mary Wigman [Электронный ресурс]. URL: <https://tanzfonds.de/en/project/documentation-2013/le-sacre-du-printemps/> (дата обращения: 16.11.2021).
14. Бежар М. Мгновение в жизни другого. М.: Союзтеатр СТД СССР, 1989. 237 с.

REFERENCES

1. Stravinsky the Global Dancer [Электронный ресурс]. URL: <http://urweb.roehampton.ac.uk/stravinsky/index.asp> (дата обращения: 26.03.2021).
2. Gryzunova O. V. Xoreograficheskie interpretacii baletov Igorya Stravinskogo «russkogo perioda»: avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya: 17.00.09. Saratov. 2017. 27 s.
3. Sirotkina I. E. Tanecz: opyt ponimaniya. M.; SPb.: Izd-vo «Boslen», Izd-vo Evropejsk. un-ta v SPb., 2020. 253 s.
4. Huschka Sabine. Pina Baush, Mary Wigman, and the Aesthetic of "Being Moved" // New German Dance Studies / Ed. by Susan Manning and Lucia Ruprecht. University of Illinois Press. 2012. P. 182–200.
5. Staryj Parizhanin. «Osvyashhenie vesny». Novyj balet gg. Rerixa, Stravinskogo i Nizhinskogo // Teatr i zhizn'. 1913. № 23. 25 maya. S. 3–4.
6. Reynolds D. Rhythmic Subjects: Uses of Energy in the Dances of Mary Wigman, Martha Graham and Merce Cunningham. Hampshire, England: Dance Books Ltd., 2007. 316 p.
7. Levina T. A. Rudol'f fon Laban i ego rol' v razvitie nemeczkogo vyrazitel'nogo tancza // Artosfera: Perspektivy razvitiya i innovacii / pod obshh. red. L. V. Sanzheevoy. SPb.: Asterion, 2017. S. 202–211.
8. Song J. Mary Wigman and German Modern Dance: A Modernist Witch? // Forum for Modern Language Studies. Oxford University Press, 2007. Vol. 43. № 4. P. 427–437.
9. McLary L. A. Restaging Hysteria: Mary Wigman as Writer and Dancer / Studies in 20th Century Literature. Vol. 27. Iss. 2, Article 9. P. 351–369.

10. *Funkenstein S. L.* There's Something about Mary Wigman: The Woman Dancer as Subject in German Expressionist Art // *Gender & History*. 2005. Iss. 17. № 3. P. 826–859.
11. *Vigman M.* Absolyutny`j tanecz. Vospominaniya, pis`ma, stat`i / red.-sost. V. Sorell. M.: ООО «Art Gid», 2021. 168 s.
12. *Sacre: Mauro de Candia, Gregor Zöllig, Mary Wigman: buklet k prem`ernomu spektaklyu.* 2013. 128 p.
13. “Le Sacre du Printemps” by Mary Wigman [E`lektronny`j resurs]. URL: <https://tanzfonds.de/en/project/documentation-2013/le-sacre-du-printemps/> (data obrashheniya: 16.11.2021).
14. *Bezhar M.* Mgnovenie v zhizni drugogo. M.: Soyuzteatr STD SSSR, 1989. 237 s.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Грызунова О. В. — канд. искусствоведения; olyaballet@mail.ru
ORCID ID 0000-0002-9066-952X
Researcher ID AAB-8792-2022

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Gryzunova O. V. — Cand. Sci. (Arts), Assistant Professor; olyaballet@mail.ru