

Н. А. Агафонова

ПИНА БАУШ И КИНО:
ТРАЕКТОРИЯ СОПРИКОСНОВЕНИЙ

Историки и теоретики искусства ставят имя Пины Бауш в один ряд с выдающимися реформаторами языка хореографии [см.: 1]. Она разработала собственную постановочную эстетику: «размывание границ между танцем и так называемым “не-танцем”, активное использование повседневных движений и натуралистических деталей, балансирование на грани трагедии и клоунады» [2, с. 12]. Но главным результатом балетмейстерских усилий П. Бауш явилось возникновение танцтеатра («постмодернистского антибалета» [3, с. 68]), где сливаются в экспрессии пластических конфигураций тело, музыка, декламация, декорация. Поэтому ее творчество преодолело локальные границы хореоведения и встроено учеными в контекст современных философских [см.: 3], социальных, культурологических доктрин [см.: 4].

О кинематографическом «следе» в искусстве Бауш активно заговорили после премьеры документального фильма «Пина. Танец страсти» (2011) немецкого киноклассика Вима Вендерса. Однако это были комментарии частного характера [см.: 5]. Какого-либо обобщающего взгляда на взаимосвязь творчества Бауш и кино пока не представлено.

Что служит интегративным элементом искусства хореографии и искусства кино? *Движение*, понимаемое не как кинетика, но как семиокинез. То есть речь не о механике перемещения тела (танец) и не о технологии «движущейся фотографии» (кино), но о композиционно выстроенных, ритмизированных звукопластических образах на сцене или экране.

Используя киноведческий подход и навык компаративного анализа [см.: 6], попытаемся не только выстроить «вертикаль» взаимодействия Пины Бауш и кино, но обозначить точки внутренней конвергенции ее танцевальной поэтики и образного строя фильмов.

Начальная ступень сближения кинематографа и театра как вида искусства обусловлена универсальной репродуцирующей функцией экрана. Чтобы транспонировать сценическое произведение в фильм-спектакль, от кинорежиссера требуется прежде всего точность ракурса (угол зрения) и деликатный выбор плана (масштаб изображения) в диапазоне от общего к крупному. Большинство постановок Пины Бауш зафиксировано на видео: «Орфей и Эвридика», «Весна священная», «Кафе Мюллер», «Зоны контакта» и др. Эти экранные копии в совокупности составляют ценный архив для специалистов и почитателей танцевального театра.

Следующий уровень взаимопроникновения представлен самостоятельными кинематографическими артефактами — документальными фильмами. Их авторы пытаются приоткрыть завесу, маскирующую творческий феномен Пины Бауш. Здесь особый статус отводится кинонаблюдению, когда камера следит за процессом создания танцспектакля. Точнее — за Пиной, увлеченной репетицией.

Зачастую это помогает понять алгоритм ее работы с исполнителями («Весна священная. Репетиция», 1987; «Танцующие мечты», 2010). Но изредка кинообъективу удается запечатлеть уникальное мгновение внутреннего озарения Пины, когда для нее вдруг «проясняются» пластические контуры рождающегося образа («Что Пина Бауш и ее танцоры делают в Вуппертале», 1983).

Режиссеры-документалисты, как правило, стремятся создать экранный портрет Пины, используя хрестоматийные приемы репортажной съемки и интервью. Типичный пример — фильм «Пина Бауш» (2006, 43 мин.) Анне Линзель, где размышления Бауш о танцевальной экспрессии чередуются с высказываниями танцоров и фрагментами спектаклей разных лет.

Первой попыткой преодоления такого рода шаблона можно считать ленту «Однажды Пина спросила меня» (1983, 57 мин.). Бельгийский режиссер Шанталь Акерман на протяжении пяти недель вела кинонаблюдение в рамках гастрольного турне вуппертальского театра по Германии, Италии и Франции.

Фильм строится как взгляд в закулисы. Структурообразующими служат эпизоды, снятые в гримерках в ходе спектаклей: танцовщики молча поправляют макияж и прически, курят, пьют кофе, а в кадр доносятся звуки со сцены. Конечно, автор фильма не обходится без интервьюирования исполнителей, но при этом задает четкие координаты: вспомнить странный вопрос Пины, ответ на который «прозвучал» с помощью жеста...

Бауш появляется только в экспозиционной и заключительной части этой полнометражной (с точки зрения документалистики) ленты. И она не формулирует вопросов. Наоборот, в финальном кадре режиссер интересуется, как Пина представляет свое будущее. Та медленно повторяет вопрос, молчит, подбирая слова, и признается, что ей бы не повредило «a little bit of strength and love» — «немного силы и любви».

Спустя двадцать лет израильский режиссер Ли Янор создает документальный фильм-миниатюру «Кофе с Пиной» (2003, 17 мин.), где присутствие главной героини подчинено сквозному принципу.

Начинается картина пластической композицией — диалог ведут невероятно длинные пальцы и кисти рук Бауш. Пространство кадра раздвигается, и в шумном кафе у столика, загроможденного чашками, сидит Пина на фоне огромного окна. За стеклом суетится повседневность, а Бауш задумчиво выкуривает сигарету. В следующем эпизоде она «продиржирует» репетицией, а потом неспешно прогуляется по старому парку, наблюдая за птицами. Интерьер кафе и пейзаж парка из отчужденного окружения превращаются в проекцию скрытого, внутреннего мира героини, в котором «вызревают» танцевальные образы.

Режиссер Ли Янор сократила визуальную палитру до контрастной черно-белой гаммы. Суровый графический стиль экранных портретов Бауш изредка прерывается яркими колористическими «всплесками» — сценами из ее спектаклей.

В фильме также минимизирован вербальный компонент. Пояснения Пины в ходе репетиции скупы, фразы, адресованные визави за кадром, коротки и едва слышны. Здесь больше говорят ее руки и глаза, дышит ее сдержанная эмоция, хранит свою энигматическую притягательность ее персона.

Кульминацией кинодокументализма стал фильм-гимн «Пина. Танец страсти» (2011, 103 мин.) В. Вендерса. Выдающийся немецкий режиссер старательно лимитирует свое авторское «я», предоставляя экран для триумфальной манифестации Kunstwollen (художественной воли) Бауш. И все же его почерк различим довольно отчетливо.

В основе ленты — крупные фрагменты «Весны священной», «Кафе Мюллер», «Зон контакта» и «Полнолуния», которые чередуются с автономными танцевальными номерами и «обвиваются» краткими воспоминаниями танцоров вуппертальского театра. Они приглашены в труппу из многих стран мира и говорят о Пине на своих родных языках. Мультилингвизм, кстати, — излюбленный художественный прием Вендерса.

«Иногда мы слышим голос за кадром, а человек в кадре молчит. Почему?» — задается вопросом Ольга Астахова. И поясняет: «Что ни говори, всё будет не то, не так, недостаточно, мало... А еще... Они же танцоры и должны выражать свои чувства танцем. Что они и делают — как всегда, пронзительно и виртуозно» [7].

Ответ на поставленный вопрос следует также искать в кинопоэтике Вима Вендерса, основанной на движении и молчании. Обычно режиссер укладывает сюжеты своих картин в художественную формулу road-movie (фильм дороги). Перемещение в пространстве городов немногословных персонажей является аллегорией их внутреннего путешествия к себе (самопостижения). А метафора молчания — способ расслышать «одиноким голос человека» в «оглохшем» от лязга и грохота мире.

Именно созвучие движения и молчания объединяет двух великих мастеров — Бауш и Вендерса, а также сплетает хорео- и синемаграфию в фильме «Пина. Танец страсти». Только в данном случае устойчивый вендерсовский оксюморон (город-пустыня) интерпретирован как город-сцена Вупперталь, на перекрестках, в парках и подвесном монорельсовом вагончике которого торжествует всепроникающий вездесущий танцтеатр Пины: «Танцуйте! Танцуйте! Иначе мы пропали... Танцуйте! Танцуйте ради любви...»

Высший уровень взаимодействия Пины Бауш и кино связан с игровыми (в просторечии — художественными) фильмами. На эту территорию Бауш «привели» всемирно известные мастера киноискусства Федерико Феллини и Педро Альмодовар.

В фильме испанского режиссера Педро Альмодовара «Поговори с ней» (2002, 107 мин.) Пина присутствует опосредованно. Ее «фантомный» образ соткан из прямых отсылок и одновременно окутан кружевом своеобразных ассоциаций.

Альмодовар обрамляет свое киноповествование цитатами из спектаклей Пины. В экспозиции фильма представлена сцена из «Кафе Мюллер» с участием Баушрис. —, и завязка главной сюжетной линии строится с «аккомпанементом» ее имени (фото с дарственной надписью). В эпилоге режиссер переплетает фрагмент из «Мазурки Фого» с началом новой истории любви.

Внутри этих границ Альмодовар взбивает коктейль образно-смысловых метафор. Их основа — контрастное соподчинение в лице главных героинь: юной

хрупкой танцовщицы Алисии и худощавой укротительницы быков Лидии, которая *по типу натуры* тождественна Пине. Неженская профессия Лидии — тореро — символизирует балансирование на грани жизни и смерти, воли и страсти, трагедии и циркового антре, что по духу и экспрессии не только соответствует творческой энергетике Пины Бауш, но и закодировано в образном строе ее спектаклей. Поэтому двухминутный эпизод корриды в начале фильма вполне уместно воспринимать как *танец* в стиле Бауш, где в форме публичного аттракциона («магии кровавого зрелища» [8, с. 398]) предстает оскорбленная женская гордость...

Кинолента Федерико Феллини «И корабль плывет...» (1983, 127 мин.) является наиболее ценным свидетельством драматического потенциала Пины.

Действие разворачивается в 1914 г. на фешенебельном корабле, который отбывает с ритуальной миссией — развеять прах великой оперной дивы. Символизирует этот корабль не Ноев ковчег, а скорее — «Титаник». Великолепное собрание певцов, музыковедов, репортеров, офицеров, королевских особ, по сути, отправляется в свой последний путь, представленный в традиционной для Феллини гротескной форме. Подчеркнуто бутафорское пространство корабля населено десятками персонажей. Среди них — слепая австрийская принцесса, «видящая» насквозь, в исполнении Пины Бауш.

Ее героиня с впалыми глазами на узком лице и худым телом, затянутым в строгое черное платье, появляется в шести эпизодах, встроенных по всей длине картины. И каждый из них — завершённый пластический номер. Попытаемся определить их семантику с точки зрения косвенной характеристики героини.

Первый (4 мин.) — *Прозорливость*: слепая сестра эрцгерцога за обеденным столом разъясняет цветовую палитру звука, давая параллельно ироничную характеристику окружающим ее государственным мужам.

Второй (49 с.) — *Грация*: утонченная дама (незрячая принцесса) медленно шествует по коридору без сопровождения, вызывая искреннее восхищение обитателей кают.



Кадры из фильма «Поговори с ней»
(реж. П. Альмодовар, 2002)



Кадры из фильма «И корабль плывет»
(реж. Ф. Феллини, 1983)

Третий (46 с.) — *Сдержанность*: принцесса стоит на палубе, обвинив поручень длинными пальцами (рис. 7), и с усмешкой принимает жест поддельного чувства от приблизившегося «поклонника».

Четвертый (2 мин.) — *Ум*: принцесса аккуратно ставит мат на шахматной доске своему неуклюжему брату-эрцгерцогу и потом утешает его, напевая немецкую песенку. Эта сцена включает мгновенную пластическую и смысловую кульминацию: неспешно вытягивающаяся (буквально расправляющаяся) над шахматными фигурами кисть героини (Пины) прочитывается как «рука» истинной власти.

Пятый (1 мин. 6 с.) — *Коварство*: поцелуй-«ловушка» с широко открытыми незрячими глазами. Застывшее лицо принцессы уподоблено лику смерти.

Последний кадр (28 с.) — *Воля*: печально-насмешливый взгляд слепой принцессы, адресованный арестованному «поклоннику», символизирует ее победу в «матче» над политическим «ферзем».

Весь пунктир из шести эпизодов в сумме составляет чуть более девяти минут. Но за это время на экране складывается внятный образ quasi-хрупкой женщины — мудрой, но лишенной любви.

Кинематографическим апофеозом для Бауш стал ее собственный фильм «Плач императрицы» (1990, 106 мин.). Почитатели хореографического искусства были разочарованы массивом эпизодов с отсутствием танца и бессюжетностью кинорассказа. Впрочем, нелинейность повествования логично проистекает из баушевской стилистики «театра фрагментов» [см.: 9]. Более важно, что рассматриваемый в кинематографическом контексте фильм Пины Бауш демонстрирует удивительное стихийное «интонирование», обусловленное опытом творческого сотруд-

ничества с выдающимися мастерами экрана. Здесь гротеск соединяется с буффонадой в духе итальянского маэстро Федерико Феллини, смыслы обрастают сюрреалистической патиной в согласовании с испанской традицией Альмодовара, а также мерцают «отражения» Вендерса (в частности, на 35-й минуте начинается эпизод, созвучный вступительной части его киношедевра «Небо над Берлином», 1987).

Итак, траектория взаимодействия Пины Бауш и кинематографа репрезентирует едва ли не весь спектр возможных вариантов: от записи ее спектаклей до персонификации в документальном и игровом фильме, от вкраплений аудиовизуальных слагаемых в танцпредставление (например, «Kontakthoff») до личного опыта сценариста и режиссера. Но это внешние (фасадные) контуры.

На глубинном уровне линия соприкосновений Пины Бауш и кино пролегает сквозь анфиладу устойчивых (повторяющихся в разных произведениях) сложно-составных (синтезирующих прямые и метафорические значения) мотивов:

- движения как постижения;
- некоммуникабельности как разрушения;
- слепоты как отчуждения.

Они пронизывают образно-смысловое пространство спектаклей Пины Бауш, документальных лент о ней и игровых фильмов с ее участием. Без этого интегрирующего фактора вряд ли были бы возможны художественные контакты Бауш с крупнейшими мастерами мирового киноискусства: Феллини, Вендерсом, Альмодоваром. Их творческим кредо, по сути, также является «a little bit of strength and love» для преодоления некоммуникабельности и «слепоты», то есть одиночества.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ross Janice *Difficult Dances: The Choreography of Pina Bausch*. URL: <http://prelectur.stanford.edu/lecturers/bausch/> (дата обращения: 22.07.2015).
2. Уланойская С. Ад канцэптуалізму да папулізму // Мастацтва. 2015. № 1. С. 12–13. [Электронный источник.] URL: <http://kimpres.by/files/pdf/mast/88.pdf> (дата обращения 21.08.2015).
3. Маньковская Н. Эстетика постмодернизма. СПб.: Алетейя, 2000. 347 с.
4. Ерохина Т. И., Дрогобецкая В. И. Ритуальная основа танца Пины Бауш // Ярославский педагогический вестник. 2013. № 4. Т. I (Гуманитарные науки). С. 267–271.
5. Гаевский В. Пина и танец страсти. URL: http://polit.ru/article/2013/04/21/Pina_Bausch/ (дата обращения: 20.07.2015).
6. Агафонова Н. Экранное искусство: художественная и коммуникативная специфика. Минск: БГУКИ, 2009. 273 с.
7. Астахова О. Пина и танец страсти. URL: http://polit.ru/article/2013/04/21/Pina_Bausch/ (дата обращения: 20.07.2015).
8. Эйзенштейн С. Неравнодушная природа. Избр. произведения в 6 т. Т. 3. М.: Искусство, 1964. С. 37–432.
9. Кисеева Е. «Kontakthoff» П. Бауш: социальный проект или высокое искусство? URL: <http://sias.ru/magazine/vypusk-2/istoriya-i-sovremennost/511.html> (дата обращения: 20.07.2015).