

УДК 792.7; 792.8

Ю. Б. Кунина

К. Г. СИМОН И А. ГЕРБЕР
О ПАНТОМИМЕ И ТАНЦЕ

Внимание теоретиков искусства уже давно обращено к понятиям «пантомима» и «танец», к выявлению их сходства и различия. Взгляды российских исследователей на взаимоотношения этих двух искусств нам известны. Исследования немецких специалистов, в частности К. Г. Симона и А. Гербер, в русскоязычном научном обиходе отсутствуют.

Вторая половина XX в. характеризуется повышенным вниманием к пластическим искусствам. Известные актеры-мимы М. Марсо, Л. Фиалка, Х. Томашевский, А. Дариус способствовали развитию пантомимы, в том числе и в России. Возникший интерес, который с каждым годом становился все более массовым, в СССР в 1960–1980-е гг., к сожалению, не подкреплялся необходимым количеством специальной литературы. Театроведческих текстов было крайне мало, редкие статьи можно увидеть, например, в таких профессиональных журналах, как «Театр» (И. Рутберг «У парадного подъезда», 1978; В. Щербаков «О пластическом театре», 1985), «Театральная жизнь» (Н. Слинкина «Прославляю актерство», 1984). Преимущественно о развитии пантомимы узнавали из анонсов, обзоров, интервью в периодической печати. Осмысление зарубежных процессов, связанных с пантомимой, в нашем театроведении — явление тоже редкое. Сборник статей Э. Декру «Слово о миме» [1] появился в России в 1992 г. благодаря переводу Е. В. Марковой, хотя этот же самый сборник [2] в Польше был издан на 30 лет раньше; а интервью Г. Йеринга с М. Марсо [3] было опубликовано в научном журнале «Театрон» только в 2008 г. Поэтому в большинстве советских любительских студий продолжали обучаться, руководствуясь воспоминаниями о выступлениях мимов-гастролеров или субъективным пониманием появляющихся с 1960-х гг. монографий: обобщающие труды по пантомиме (А. А. Румнев «О пантомиме. Театр. Кино», 1964), анализу ее техники (Р. Е. Славский «Искусство пантомимы», 1962 г.; А. А. Румнев «Пантомима и ее возможности», 1966 г.). Были изданы брошюры И. Г. Рутберга, по которым до сих пор студенты, преподаватели, руководители коллективов осваивают технику («Пантомима. Первые опыты», 1972; «Пантомима. Опыты в аллегории», 1976; «Пантомима. Опыты в мимодраме», 1977; «Пантомима. Движение и образ», 1981; «Искусство пантомимы. Пантомима как форма театра», 1989). Эти исследования как раз и составляли теоретическую и практическую базу пантомимы. При всех достоинствах перечисленных изданий их вряд ли можно назвать фундаментальными исследованиями: они в первую очередь носили популяризаторский характер.

Иным образом обстояло дело в искусствоведении европейских стран, в частности — в Германии, где были изданы книги К. Г. Симона «Пантомима: происхождение, существование, возможности» (1960) и А. Гербер «Анатомия пантомимы» (1985).

Анке Гербер (род. 1951) — немецкий практик пантомимы. Училась в восточно-берлинской государственной балетной школе¹, в 1981 г. окончила философский факультет в Берлинском университете им. Гумбольдта. Является одним из основателей цирка клоунов Клемиля (Clemils Clown Circus), актриса театра пантомимы в Prenzlauer Berg (район Берлина). Известна как режиссер, педагог пантомимы, клоунады, постановщик хореографических номеров. Работает как мим, клоун, танцовщица. Среди ее выступлений наиболее успешные: «Музыка сточных вод и Recycling-симфония» (пантомима и перкуссия), исполнение произведения Г. Гейне «Зимняя сказка», «Клоуны кабаре Клемиля» (клоунада для взрослых). С 1984 г. живет и работает в западной части Берлина, преподает в Летней академии театра в Граце, Свободном университете Берлина, мим-центре, театральной студии и др.

О Карле Гюнтере Симоне информации в России, в частности в Санкт-Петербурге, очень мало. В Санкт-Петербургской государственной театральной библиотеке сведения о нем отсутствуют, но в каталогах РНБ говорится, что Симон — немецкий театровед XX в., известен как автор книг «Абсурд умирает со смеху. Маленькая школа немецкого современного юмора» и «Жан Кокто, или Поэзия в кино» (1958), «Авангард. Театр из Франции — современность или мода?» (1962), «Семи Молхо. Мастер пантомимы» (1965).

Книга А. Гербер считается в Германии основополагающей среди специальной литературы о пантомиме и посвящена основам современного языка тела, технике и практике пантомимы, рассмотрению ее как элемента театра. Симон особое внимание уделяет происхождению этого вида театрального искусства, его развитию в период Античности, Средневековья, Возрождения, подробно останавливается на комедии дель арте и возможностях школы *mime ring* Э. Декру, изучает творчество Марселя Марсо, анализирует взаимосвязи пантомимы с другими видами искусств, такими как драматический театр, танец, кино. Несмотря на малое количество публикаций о пантомиме в России и широкий спектр вопросов, которые рассмотрены в этих книгах, на русский язык они не были переведены до настоящего времени².

Взаимоотношения пантомимы и танца интересовали исследователей с начала XX в. Например, Ю. Слонимская в журнале «Аполлон» посвящала статьи пантомиме [4], анализировала деятельность Ж.-Ж. Новерра [5], считавшего пантомиму важным элементом балета. Специалисты по пантомиме Р. Славский, в большей степени А. Румнев проводили сравнительный анализ пантомимы и танца. Г. Комаров в статье «Театр без маски» [6] уделял внимание стилистическим особенностям языка пантомимы и его отличию от языка танца. Вопросы общности и различия пантомимы и танца касались в своих трудах другие теоретики и практики балета³.

¹ С 1991 г. Государственная балетная школа и школа циркового искусства.

² Книги К. Г. Симона и А. Гербер цитируются в переводе автора статьи.

³ См.: Добровольская Г. Танец. Пантомима. Балет. Л.: Искусство. Ленинградское отделение, 1975. 128 с.; *Лифарь С.* Танец: основные течения академического танца. М.: ГИТИС, 2014. 232 с.; *Блок Л. Д.* Классический танец: история и современность. М.: Искусство, 1987. 556 с.; и др.

Симон и Гербер в своих разнонаправленных исследованиях тоже рассматривают эти взаимосвязи. Среди общих черт пантомимы и танца они выделяют только три компонента. Во-первых, пантомима и танец являются видами сценического искусства. Во-вторых, имеют общее происхождение от первобытного танца (например, культовая пляска, изображающая процесс охоты). В-третьих, они до сих пор неразрывно связаны друг с другом, потому что каждый находит свое выражение в движении человеческого тела. «Черты экспрессионистического танца можно увидеть у Марсо или Суберана, в свою очередь, некоторые движения, характерные для пантомимы, танцор использует в балете» [7, s. 69]. Поэтому иногда довольно сложно определить только по одному конкретному движению, к какому из видов сценического искусства оно относится. «... Оно может быть одновременно танцевальным (то есть музыкально-ритмизованным и относительно формальным) — и пантомимическим (то есть быть узнаваемым как подражание конкретной деятельности)» [8, s. 183]. В XX в., а тем более в XXI в. трудно понять, что было вначале: «радость в самом движении, стремление реализовать собственно эмоции в движении или стремление пантомимически подражать движению» [8, s. 183].

В качестве принципиального различия между танцем и пантомимой оба исследователя в первую очередь рассматривают **роль музыки**. Для танца музыка имеет первостепенное, определяющее значение. Она играет роль партнера, ведет танцора в движении, служит ему опорой. В пантомиме, напротив, музыка не является столь значимым компонентом, чаще всего мим выступает в тишине. Именно тишина служит необходимым элементом действия актера-мима. Только при полном молчании происходит полная концентрация зрительского внимания на движениях мима, и таким образом актер «заставляет» публику погружаться в предлагаемые обстоятельства. Справедливости ради стоит отметить, что иногда в пантомимических номерах (например, у Марселя Марсо в мимодрамах «Париж смеется, Париж плачет» или «Ломбард») появляется музыка, но она служит лишь фоном, поскольку ритм движения мима, определяемый внутренней техникой актера, не тождественен музыкальному. Поэтому Симон называет музыку в пантомиме только «аксессуаром».

Если во время просмотра пантомимического номера или спектакля публика находится во власти мима, следит за развитием образов, считывает смысл жестов и поз, то движения танцора без музыки будут затруднительны для восприятия. Следовательно, музыка является необходимым элементом не только для танцора, но и для зрителя. Когда публика смотрит балетный спектакль, то она воспринимает и танцевальные движения, и музыку. Эти два компонента смешиваются, дополняют друг друга и становятся единым целым. Иначе возникнет ситуация, характерная для немой кино, неотъемлемым элементом которого была пантомима. В немой картине пантомима была единственным способом актерской игры, а танец, в отсутствие музыкального сопровождения, использовался как дополнение и «оставался непонятным фрагментом» [8, s. 185]. При возникновении музыкального фильма — нового жанра в звуковом кино — появился и новый вид «языка тела» — «музыкальный танец». Этот танцевальный стиль, который создали Фред Астер и Джин Келли, содержит элементы классического балета, джаз-танца

и, прежде всего, пантомимы. При этом пантомимические элементы позволили естественное движение продолжить в искусственно-художественном движении.

С музыкой связано и следующее различие — **возможность импровизации**. Танец непосредственно зависит от музыки и должен соблюдать ее ритмическую структуру. Поэтому хореография конкретного танца или спектакля будет четко выверена и закреплена как вариант обязательного исполнения данной редакции. Это не исключает возможность альтернативного построения (использования другого набора элементов движения) в другой постановке. Главное, что все движения будут строиться, основываясь на музыке, опираясь на нее. В пантомиме, где музыка не используется или служит фоном, движения изначально не ограничиваются единственным вариантом исполнения и предполагают вариативность.

Специфика пантомимы заключается еще и в том, что мим играет не только человека, он должен одновременно отображать и окружающий его мир. Основоположник современной школы пантомимы Этьен Декру для обозначения этого важного принципа актерской игры ввел понятие «**идентификации**», то есть «отождествления себя (актера) с воспроизводимым объектом (персонажем)»⁴. В зависимости от того или иного пластического сюжета он выделил «полную», «частичную» и «множественную» идентификацию. Используя перечисленные технические приемы, актер без помощи других сценических средств может параллельно или по очереди играть человека, объект взаимодействия и окружающую его среду (например, человек, борющийся с удавом, или человек, откусывающий яблоко, из которого появляется червяк). В свою очередь в книге «Анатомия пантомимы» Гербер определяет этот процесс как «противоположные движения», характерные только для пантомимы. Можно не согласиться с мнением автора, что *только для пантомимы* (курсив мой. — Ю. К.), поскольку сразу возникает альтернативный вариант использования такого вида движений (например, в джазовом танце, во время исполнения которого тело танцора двигается тоже полицентрично). Но справедливым будет высказывание Гербер о том, что танцор при этом остается самим собою и ни во что не трансформируется [8, S. 185]. Скорее всего, это утверждение можно применить не только к исполнителю джазового танца, а в принципе к танцору.

Немаловажным аспектом можно считать такую отличительную черту, как **характеристика движения**, включающую в себя два важных компонента — «**затраты**» **телесной выразительности** и **размеры сценического пространства**. Эти две позиции взаимосвязаны. В классической технике исполнения движения танцора симметрично выстроены, они объемные или «размашистые» [8, S. 185], существует множество сложных элементов (пируэты, прыжки), характерны длинные линии, которыми танцор заполняет сценическое пространство. Все движения продуманы заранее и происходят с постоянным напряжением тела, следовательно, танцор во время их исполнения испытывает огромные физические нагрузки. Движения мима тоже связаны с физическими нагрузками, но не предполагают,

⁴ Цит. по: Маркова Е. В. Этьен Декру. Теория и школа «mime pur». СПб.: СПбГАТИ, 2008. С. 38.

например, прыжки, его движения — «произвольны и сознательны» [8, S. 185]. Гербер приходит к выводу: во-первых, танцор расходует себя расточительно, а художественный навык мима состоит как раз в том, чтобы экономно обращаться со своей телесной виртуозностью; во-вторых, танцору для исполнения прыжков требуется просторное помещение, в отличие от мима, который может обойтись минимальным сценическим пространством.

Основным отличием пантомимы и танца Симон считает **технику исполнения**, Гербер — **технику тренировки**. Оба технических аспекта не могут быть отделены друг от друга. Успех или неудача исполнения напрямую зависят от правильно выбранной методики занятий и плодотворности тренировки.

В основе современной техники мима лежат принципы «локального движения» и «локальной блокировки» частей тела, то есть изоляции разных частей тела от движения для достижения разнообразных форм идентификации. Особое внимание уделяется разработке корпуса, суставов и мышц (гимнастика *mime corporel*). Целью гимнастики как раз является возвращение к исконным возможностям человеческого тела и обеспечение полной амплитуды движений, поэтому первостепенное значение имеет позвоночник, который интенсивно тренируется в разных формах (сгибать, сдвигать, скручивать, осуществлять движение «волной»). Существуют группы упражнений, направленные на тренировку отдельных частей корпуса мима (шея, грудь, поясница, тазобедренные суставы). «Ноги — активная основа тела, руки — посредники между телом и окружающей средой (тащить, двигать, поднимать), а кисти и стопы имеют собственные техники (идти, хватать)» [8, s. 187].

Движение танцора, напротив, всегда синтетично: тело двигается как единое целое. В технике классического балета важное место занимает координация. Движения ног, рук, позиция головы всегда взаимосвязаны, позвоночник гибкий, но при этом не осуществляет сложных движений («волна тела»), «от позвоночника не исходит никаких импульсов, он является либо осью, либо частью позы» [8, s. 185], плечи опущены вниз, корпус и руки меньше задействованы, чем ноги, которые должны быть выворотны, с постоянно вытянутыми стопами. Именно движения ног составляют основу балета. В подтверждение этому Симон сравнивает классический балет и систему Э. Декру *mime pur* («чистая пантомима» или «подражание вчистую»). При этом в качестве примера классического исполнения автор предлагает рассмотреть не школы М. Петипа или М. Фокина, а «Нью-Йорк Сити балет» (New York City Ballet) Дж. Баланчина. Выбор именно этого коллектива обусловлен, скорее всего, теми экспериментами, которые осуществил Баланчин, открывая новые хореографические приемы и формы танца.

Баланчин, воспитанный на эстетике академического танца, создал свое направление, существенно отличающееся от признанных канонов классической школы. Он открыл бессюжетный тип балета, где главным является не последовательный пересказ событий и переживаний героев, а сам танец, непосредственно зависящий от музыки, которая, на первый взгляд, не предназначена для танца, например симфония или концерт. «Главные отличительные качества баланчиновской балерины — быстрые ноги, стремительные вращения и прыжки, при

этом руки и корпус напряженные, резкие, вне четких позиций. Часто встречаются движения со смещенной осью — бедро ноги, идущей вперед, резко выставлено, а корпус остается позади» [9, с. 48]. Балет построен на каноне абстрактных движений, не имитирующих естественные (определенные виды вращения ног достигаются только в результате постоянных тренировок) и не соответствующих анатомии тела, которая так важна в пантомиме.

Этьен Декру говорил, что пантомима является «основой любого сценического искусства и самый главный объект пантомимы — это актер, который должен развивать свое тело, то есть быть в постоянном движении, но и не забывать о роли фантазии»⁵. Он считал, что естественная анатомия тела — исходный пункт пантомимы, поэтому базу школы составляет определенный анализ тела. Сначала Декру учит различать отдельные элементы тела: голову, шею, грудь, пояс и т. д. Затем эти части тренируются то отдельно, то вместе. Важно обращать внимание на направление и вид движения. Для чистоты линий он выделяет четыре основных комплекса упражнений, основанных на способе движения человеческого тела: «смещение отдельных частей корпуса во всех направлениях (вперед, назад, влево, вправо, а также — круговые); полные наклоны, поочередно и последовательно вовлекающие в наклонное положение (вперед, назад, вправо, влево, а также — круговые) основные пояса корпуса: голову, шею, плечи, грудь, поясницу, таз; вращения отдельных поясов корпуса вокруг своей оси; упражнения на равновесие»⁶. Когда мим овладевает своим телом до такой степени, что способен управлять разными частями тела одновременно, то вводятся новые компоненты: темп и ритм. Таким образом, полноценный мим — это мим, который может независимо друг от друга приводить в движение разные зоны корпуса. Простой пример: одной рукой исполнять движения вверх-вниз, другой — вращательные движения.

По технике к пантомиме близок и джазовый танец, поскольку он тоже строится на изоляции частей тела. Джазовый танцор должен уметь отдельно вращать, сгибать, вытягивать стопы, голени, ноги целиком, таз, верхнюю часть корпуса, плечи, голову, кисти, руки, даже пальцы. «Его движения стремятся не наверх, как в классическом танце, который имеет кульминационный момент в прыжке и танце на пуантах, а в противоположность — джазовый танцор танцует “в землю”» [8, S. 187].

Иногда во множестве техник современного танца можно заметить отдельные движения, характерные для пантомимы. В отличие от классического танца, нагрузка в них происходит не только на ноги, а на все тело: позвоночник двигается разнообразно, стопы — более подвижны, так как применяется не только выворотная, но и параллельная позиция, что позволяет увеличивать радиус действия ног, кисти — не «прекрасно оформленное продолжение руки... они выражают абстрактную экспрессивность» [8, s. 185], плечевой пояс может двигаться независимо от остального тела. Исходя из появившихся разнообразнейших возможностей

⁵ Цит. по: Маркова Е. Мимы. Знаменитый «шаг на месте» // Петербургский театральный журнал. 2000. № 22. С. 64.

⁶ Цит. по: Маркова Е. В. Этьен Декру. Теория и школа «mime pur». СПб.: СПбГАТИ, 2008. С. 54.

тела, Симон даже настаивает на родстве школы Декру с экспрессионистским танцем, характерным для начала XX в., представителями которого являются Рудольф фон Лабан, Курт Йосс, Мэри Вигман. Они создавали «новаторские танцевальные представления, противопоставляющие себя классическому балету. <...> Эстетика новой хореографии была во многом близка экспрессионистскому искусству. Лабан отталкивался от движения, не окрашенного эстетически, чистого движения как выражения сиюминутного внутреннего состояния» [10, с. 149]. Именно Лабан открыл школу неклассического танца, где первостепенное место занимает чистое движение. Поэтому Симон делает вывод, что «Движения обеих школ похожи, так как они вновь открывают “естественные” движения в противоположность канону классического танца» [7, с. 71].

В заключение важно отметить, что оба немецких автора абсолютно схожи во мнениях насчет взаимоотношений пантомимы и танца. При этом особенно-стью исследования Гербер можно считать концентрацию на специфических чертах, применяемых на практике, и фокусирование внимания на доскональном рассмотрении техники тренировки. Несмотря на довольно четкое разграничение понятий, связь пантомимы и танца обогащает художественную палитру обоих видов сценического искусства. В то же время важно, чтобы каждый из них оставался самостоятельным, иначе, как считает Гербер, «танец, будучи украшен банальной пантомимой, будет таким же неудачным, как и пантомима, которая пытается произвести с танцевальным нетренированным исполнителем “чистую эстетику”» [8, с. 187].

ЛИТЕРАТУРА

1. Декру Э. Слово о миме / Пер. с нем. Е. В. Маркова. Архангельск, 1992. 126 с.
2. Decroux E. O sztuce mimes. Warszawa: Panstwowy institute wydawniczy, 1963.
3. Йеринг Г., Марсо М. Всемирное искусство пантомимы. Диалог / Пер. с нем. Е. В. Маркова // Театрон. 2008. № 1. С. 74–84.
4. См.: Слонимская Ю. Пантомима // Аполлон. 1914. № 6–7. С. 55–65; Слонимская Ю. Зарождение античной пантомимы // Аполлон. 1914. № 9. С. 25–60.
5. Слонимская Ю. Неизданная рукопись Новерра: (По поводу книги А. Я. Левинсона «Мастер Балета») // Аполлон. 1915. № 1. С. 33–45.
6. Комаров Г. Театр без маски // Театр. 1977. № 2. С. 49–56.
7. Simon K. G. Pantomime: Ursprung. Wesen. Möglichkeit. München: Nymphenburger Verlagshandlung München, 1960. 96 S.
8. Gerber A. Anatomie der Pantomime. Hamburg-Zürich: Rasch und Röhring Verlag, 1985. 208 S.
9. Омельницкая В. В. Особенности хореографии Джорджа Баланчина // Вестник АРБ им. А. Я. Вагановой. 2015. № 36. С. 48–50.
10. Соломкина Т. А. Пластическая выразительность немецкого экспрессионистского актера на сцене и на экране. Период 1914–1921 гг. // Вестник АРБ им. А. Я. Вагановой. 2015. № 36. С. 148–154.