



Олександр Чепалов

ПІНА БАУШ: З ПЕКЛА АФЕКТІВ ДО ПОСТМОДЕРНОГО РАЮ

Худорляву, з виразним аскетичним обличчям, ніби осяяну внутрішнім світлом — ми бачили Піну Бауш більше 20 років тому у кінострічці Ф.Фелліні «І корабель пливе...», де вона зіграла сліпу принцесу Леремію. У 2007 році Бауш виповнюється 67. Сьогодні вона — одна з найбільш видатних та запитаних постатей у хореографічному мистецтві другої половини ХХ та початку ХХІ століть. Вистави Бауш — авторські, тобто вона водночас є драматургом, режисером, хореографом, а часто і виконавицею власних творів.

«Мене не стільки цікавить, як люди рухаються, як те, що ними рухає». Ця фраза П.Бауш стала ключовою у розумінні її танцю та загальних важелів пластики у сучасному театрі. З ім'ям П.Бауш пов'язано поняття «театр танцю», де наголос стоїть на першому слові.

Спочатку це явище було протестом проти класичного балету, який, за словами самої Бауш, «загрузнув у провінціалізм та вичерпав власну красу». Відкидаючи естетику класичного танцю (за що її називали не тільки Антігоною та Касандрою сучасного танцю, а й феєю Карабос), вона знайшла йому заміну в експресивному русі людського тіла, над яким панують, насамперед, афекти.

«Звідки береться тема вистави? З почуття. Коли ми починаємо, немає нічого, окрім нас, які прагнуть створити виставу тут і зараз. У якийсь момент я набралася мужності не планувати. Я почала фіксувати усе, як термометр. Коли я працюю над виставою, то усе відбувається зараз, у даний час. Тоді я прагну зрозуміти, що відчуваю. Я зрозуміла, що шлях до самовиразу завжди проходить через жахливі депресії. І раптово, з глибини цього стану, починає з'являтися щось нове. Цей процес не можна сформулювати, це відбувається само собою».

П.Бауш навчалася у знаменитій танцювальної школі Folkwangschule під керівництвом Курта Йосса, метою якого було виокремлення танцю як театрального жанру. Згодом продовжила навчання у Нью-Йорку, танцювала в кількох трупах США. В Америці вона побачила перші постмодерністські досвіди та познайомилася з творчістю режисера Лі Страсберга, прихильника системи К.Станіславського. Обирати було з чого.

Тож після повернення зі США у перших опусах Бауш робила спробу використати хореографічну лексику, яку засвоїла в Ессені та Нью-Йорку, проте цього виявилось недостатньо, аби висловити власну мистецьку позицію. Вона не цікавилася політикою у звичайному, публіцистичному розумінні, а намагалася проникнути у глибини підсвідомості людини, особливо цікавлячись стосунками чоловіка і жінки. Тоді, на по-

чатку 1970-х років, словник танцю Бауш кардинально змінився, різкий злам пластики суміщався в ньому з уведенням суто театральних елементів, що стає специфічною ознакою нового стилю хореографічної вистави. А коли вона отримала власний театр у Вуперталі, то змінила й репетиційний стиль, суміщаючи власний досвід та імпровізацію артистів. У процесі роботи (work in progress) Бауш знайомить виконавців зі своєю ідеєю, слухає їхні міркування та власні життєві спогади, спостерігає за їхніми рухами та жестами.

«Я люблю людей, які добре танцюють, але найважливіше для мене — це їхні людські якості. Адже вони приносять на сцену те, що називається екзистенціальним досвідом. Якщо людина приходить і мені про неї все ясно, я її не візьму. Мені цікаві танцівники, які несуть у собі щось таке, чого самі не усвідомлюють, але я відчуваю, що у мене вони розкриються й самі себе здивують. І я зачудуюся разом з ними і довідаюся про себе таке, про що, може бути, не підозрювала...»

Згодом Бауш остаточно перейшла до естетики танцтеатру, монтує свої композиції з фрагментів кіно, музики, текстів, руху та естрадних прийомів. Мозаїчні, складені з окремих послідовних епізодів, картинки часто з'являлися з паузами, підкреслюючи психологічні перепони у діях виконавців. Кожен рух одержував зна-



Сцени з вистав «Мийник вікон», 1996. «Мазурка Фого», 1997. Постановник Піна Бауш. Німеччина.

чуність вчинку. Унікальність мови П.Бауш в тому, що вона виявляє рухи та жести, що потаємно живуть у людському тілі. А в композиції переважають принципи кінематографічного монтажу.

Бауш призначено було стати взірцем та ідеалом для цілого покоління хореографів, режисерів кіно і театру. Взаємовплив танцтеатру та кінематографа в даному випадку є безперечним. Фелліні не випадково застосував акторську типажність та видатні пантомімічні можливості Піни Бауш у фільмі «І корабель пливе» (1983). У стрічці П.Альмодовара «Говори до неї» є цитата з її просякнутого тугою спектаклю «Кафе Мюллер» (1978). Бельгійський режисер Шантал Акерман у 1980 році зняв про П.Бауш фільм «Одного разу Піна спитала...». Рік тому режисер з Ізраїлю Лі Янор створила короткий фільм-есе «Кофе з Піною Бауш». Нарешті, сама Бауш стала авторкою хореографії фільму «Плач імператриці» (1990).

На його початку дівчина у корсеті, панчохах та туплях на високих каблучках бредє по схилу чорної мерзлої землі. У світлі цієї теми зіставлення дикого (вільного) та культурного (скованого) світів виникають нові стосунки академічного балету та «виразного танцю», які можна прослідкувати у «Контактхофі». Відмова від умовності класичних пуантів призводить до не менш умовного танцю на високих каблучках.

Фрагмент документального фільму про життя качок, як цитату, що набуває символічного значення у загальній структурі видовища, Бауш включила у «Контактхоф». Ось учасники вистави, сидючи спинами до глядачів, дивляться кіно. На кольорових кадрах качка, що виходить з води, та маленькі пухнасті каченята. Через кілька епізодів світло на сцені знову гасне. З вікна ліворуч лягають на підлогу відблиски призахідного сонця та тінь дерева. На авансцену виходить висока дівчина у чорному й відтворює тужливий качиний заклик... Тема самотності, неможливості стійкого людського контакту—не єдина, хоча і дуже суттєва у творчості ранньої Піни Бауш. Вона відкриває глядачам цілу гаму емоцій різної інтенсивності. Від подиву та огиди до найтонших відтінків радощів, захоплення, зачудування, співчуття.

«...У мене весь час якісь труднощі з мовою. Або я не можу виразити те, що хочу, або починаю говорити те, що говорити не треба, або не там, де треба. Це ще давній, дитячий атавізм. Я й танцювати полюбила, тому що боялася говорити. А коли я рухалася, то могла виразити себе, не будучи чимось скованою. Це одне із протиріч мого життя. Я завжди хотіла тільки танцювати й ніколи не хотіла бути хореографом. Якщо я щось ставила до Вупперталя, то робила це тільки для себе. Однак пройшло вже тридцять років, а моя мрія — танцювати, танцювати й танцювати — так і не здійснилася...»

Стилістика багатьох вистав Бауш 1970-х рр. має багато спільного з темами, сюжетами та засобами їх художнього вирішення у американському та європейському кінематографі відповідного періоду. У стрічці «Загнаних коней пристрелюють, чи не так?» С.Поллака (1969) виснажливий та драматичний танцювальний марафон відбувається у залі, схожому на місце дії «Кафе Мюллер» та «Контактхоф». У «Кабаре» Б.Фосса (1972) за моделлю нібито розважального видовища проглядається прообраз нацистської держави. «Бал» Е.Скола (1983, в оригіналі «Танцюючи, танцюючи») — музично-танцювальна притча, де через зміну танцювальної естетики та побутової пластики охоплено панораму історичної еволюції Західної Європи 1930-70-х рр. ХХ ст. У «Контактхофі» теж відбувається гра стильовими манерами та пластикою, запозиченою з минулих десятиліть...

Кіно, перенасиченому розважальними мюзиклами, знадобився тип видовища, який суміщав би якості «великого німого», виразність акторської пластики на межі з танцювальністю та драматичний,

змістовний сюжет. У «Кафе Мюллер» Бауш вводить молодика в окулярах, який немов володіє даром «надвидіння». Можливо, що цей тип надихнув класика нового німецького кіно Віма Вендерса на створення образу ангела-хранителя Касіеля з фільмів «Небо над Берліном» (1987), і «Так далеко, так близько» (1993). У епізодах з дверима, що обертаються, в «Кафе Мюллер» один з критиків побачив «тих нащадків «останньої людини», яких така «вертушка» шпурляла у фільмі Ф.В.Мурнау «Остання людина» ще у 1924 р.». Протягом 1990-х років у Бауш спостерігався перехід від «прозаїчного» погляду на життя до філософсько-поетичних узагальнень. Ці стильові зміни характеризує, зокрема, вистава «Для дітей вчорашніх, сьогоднішніх та завтрашніх» (2001). Оформлення сцени (П.Пабст) робить її схожою на німецьку жалібну листівку. Є в ньому щось схоже й з передсмертними чорно-білими снами з «Суничної галявини» І.Бергмана. Але кружляюча «вертушка» вже почала відпускати героїв Бауш на волю...

У виставі «Гвоздики», а пізніше у «Мийнику вікон» дизайнери, які працюють з Бауш, засипають сцену десятками тисяч штучних квітів, які сприймаються немов символ постмодерністського вінілового раю. Змінюється й образ самої Бауш, як протагоністки: якщо у «Кафе Мюллер» це була змучена та схудла істота, то у виставі «Палермо» (1989) вона — чудова незнайомка у хутрах, з розпущеним волоссям яка «опиняється у вирі безглуздої, вимученої гри».

Оцінка значення творчості Бауш та її лідерства у створенні так званого «танцтеатру» не позначена єдністю думок. Вона викликана не тільки світоглядними та художніми позиціями, а й протиставленням естетичних і етичних засад американського модерну та німецького «виразного танцю», які завжди були суперниками у визначенні власної первинності та мистецького значення.

Існує думка про танцтеатр другої половини 1970-х років, як про «побудовані на піску блискучі досягнення небагатьох хореографів». Інші критики схильні бачити у роботах Бауш «театральне явище європейського масштабу». Проте, визнаючи талант хореографа, Петер фон Беккер небезпідставно заявляє: «Це колись танець Бауш був, як чорний хліб поряд з солодкуватими нудотними балетними стравами. Поступово шкірка цього хліба ставала усе м'якшою, тісто білішим та цукру додавалося».

Так чи інакше, але постановки Бауш змінюють погляд на категорії «сюжет», «балет», «танець». Театральні засоби не підпорядковуються у них музичному метру або тексту п'єси. Вони розкладаються на первісні елементи (звук, світло, колір, фактура акторів, міміка, аксесуари та ін.), аби заново народитися у композиції за принципом орнаменту або декупажу. Р.Фелічіано у 1992 році назвала його «театром фрагментів», де колаж є результатом та водночас засобом його досягнення.

«...Мої спектаклі — це мої почуття. Це не означає, аби вони були скрізь однакові. Вони подібні до води, що може бути струмочком, водоспадом, рікою, цівкою із глечика, але залишається водою. Так, тому що кожен спектакль співвідноситься з якимось періодом мого життя. І тридцять разів ні, тому що його втілюють тридцять танцівників, кожен з яких сам по собі цілий світ. Мої вистави — не ілюстрація якоїсь історії, а коментар щодо її емоційних значень.»

1. Fifty contemporary choreographers. — London; New York: Routledge, 1999. — 222 p.
2. Макарова Г. Возвращение Пины Бауш / Г. Макарова // Театр. жизнь. — 1990. — № 23. — С. 12-13.
3. Седов Я. Глаголом танца / Ярослав Седов // Театр. — 1994. — № 2. — С. 125-131.
4. Смоляницкий М. Постмодернизм — это реализм / Михаил Смоляницкий // Моск. наблюдатель. — 1993. — № 10. — С. 19-20.
5. Интервью с Пиной Бауш / Беседа вел Valerie Lawson. — Режим доступу: http://www.ballet.co.uk/magazines/yr_02/feb02/interview_bausch.htm.