

Ситников Филипп Сергеевич
Philipp Sitnikov

преподаватель театрального колледжа, Московский информационно-технологический университет – Московский архитектурно-строительный институт
аспирант ФГБНУ «Институт художественного образования и культурологии Российской академии образования», Москва

A teacher of the college of theatre arts, Moscow Information and Technological University – Moscow Architecture and Construction Institute,
Graduate student of Federal State Budgetary Scientific Institution “Institute of Art Education and Cultural Studies of the Russian Academy of Education”, Moscow
E-mail: philippkaplan@mail.ru

ИДЕИ ПИНЫ БАУШ В МЕТОДИКЕ РАБОТЫ НАД ПЛАСТИЧЕСКОЙ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТЬЮ АКТЁРА

The ideas of Pina Bausch in actor's plastic expressiveness teaching methodology

Ключевые слова: танцевальный театр, художественный язык, актёр, Пина Бауш, театральная педагогика, пластическая выразительность.

Keywords: dance theater, artistic language, actor, Pina Bausch, theater pedagogy, plastic expressiveness, horror.

Аннотация. В статье проведён анализ современных тенденций в театральном искусстве. Выявлено смещение интереса постановщиков от вербально-нарративной стратегии раскрытия смысловых пластов спектакля к невербально-пластической танцевальной константе. Проанализированы концептуальные положения хореографической работы Пины Бауш, основанные на конкретизации индивидуальных проявлений актёров, их репрезентации. Определены возможности включения в практику современных театральных педагогов, занимающихся пластической выразительностью с разновозрастными обучающимися, следующих разработанных Пиной Бауш принципов: работа с образными структурами и вопросами, опора на личный опыт исполнителя, создание особой внешней среды и другие. Приведен пример занятия на тему «Ужас».

Abstract. The article analyzes the current trends in theatre art. A shift in the interest of directors from a verbal-narrative strategy of revealing the semantic layers of the play to a non-verbal-plastic, dance constant is revealed. The conceptual language of Pina Bausch's choreographic work based on the specification of the individual actor's behavior and his/her representation are analyzed. The possibilities of incorporating into the practice of contemporary theater teachers that give plastic expressiveness lessons to the students of different ages the following principles developed by Pina Bausch: working with image-structures, referring to the performer's personal experience, creating a specific external environment, and others. An example of a task on the "Horror" topic is given.

В театральном искусстве XXI в. классическое прочтение драматургического текста всё дальше отдаляется и от текста, и от его исполнителя. Во всех театральных жанрах классическое искусство отделяется от современного либо

категорически, либо насыщается контекстами сегодняшнего дня, модифицируясь и трансформируясь.

Изменяются режиссёрские стратегии реализации авторского текста в сценическом образе спектакля, методы создания театрального произведения. Режиссёр становится полноправным автором в театральном прочтении пьесы. Век новых технологий, Интернета, социальных сетей формирует новое сознание, новое восприятие и, как следствие, новые запросы и ожидания от театрального представления. Скорость, доминирование визуальной составляющей, использование мультимедиа, лазерной графики, голограмм; «клиповость», смешение стилей, недоверие к «несовременному»; неопределённость смысловых построений становятся характерными чертами спектаклей, поставленных за последнее десятилетие.

Поиск новых смыслов в классическом драматургическом материале приводит к разрушению привычных логических связей как внутри авторского текста, так и в его сценическом раскрытии. Современной драматургией предлагаются тексты, сочинённые вне нарративной схемы сюжета-истории, лишённые синтаксиса, однозначно опознаваемых героев, привычного словообразования [2]. Распадающиеся смысловые конструкции, игнорирование или отрицание традиционных способов драматургического анализа ведёт к размытию или деконструкции привычной сценической формы. Отсутствие стабилизирующей формы, обычно утверждаемой классическим искусством, противопоставляется динамической системе, обеспечивающей новые условия для её сценического развития и взаимодействия с воспринимающим сознанием.

Перформативность сценического произведения, смена его типа с выстроенного единого целого на коллажное соединение кратких или продолжительных высказываний, соединяемых в одно условное повествование, становится естественной формой, как некогда большой многоактный спектакль, представлявший собой единый художественный образ, развитие которого обуславливалось нарративным движением глагольного типа [3]. В современном театре целое стремится быть разъятым на смысловые единицы, находимые постановщиком не в вербальном тексте, но в его междустрочиях и пробелах. Вербальный текст теряет какое-либо значение, будучи произнесённым шёпотом, быстро, или, наоборот, растянуто, интонационно бессмысленно. В современных постановках сюжет разворачивается нелинейно, иногда хаотично, дополняясь иносказаниями, вокально-музыкальными фрагментами, вставками из дневников, ранних редакций или других произведений автора. Используется принцип соединения авторского текста с текстами других авторов, зачастую не являющихся ни современниками, ни представителями одной культуры, одной страны. Сюжет используется режиссёром, чтобы рассказать собственную историю, создать свой над-сюжет. Целенаправленно изменяется, деконструируется авторский хронотоп [1]: время и место действия переносятся из заданного автором контекста в другой, могут находиться в нескольких пространственно-временных планах одновременно или полностью исключаются из конкретного пространства-времени. Такую форму сценического произведения использовали Ю. Бутусов, Д. Крымов, Д. Черняков,

Б. Юхананов.

Танцевально-пластическое начало выступает в качестве основного выразительного средства в драматическом и оперном театрах. Режиссёры привлекают хореографов как полноправных со-постановщиков, доверяя создание пластических, танцевальных характеристик героев и тем спектакля. Параллельная невербальная линия характеров, их развития и столкновений, метафорических обобщений основных мотивов и тем включается в смыслообразующую константу спектакля, становясь его «вторым дном», основой художественного решения (например, постановки Р. Виктюка, западных театральных реформаторов Т. Терзопулоса, Р. Уилсона, Я. Фабра и др.).

Наблюдаемое усложнение сценического текста с ярко выраженной тенденцией перевода вербальной драматургии в невербальную, ознаменовано появлением пластических спектаклей, как особого вида представления в драматическом театре, в котором слово либо уходит частично, либо исчезает совсем. В спектаклях С. Землянского, Д. Папаиоанну, А. Холиной танцевальная, пластическая составляющая выходит на первое место, хотя сама постановка не является балетом в чистом виде, не только потому, что исполняется непрофессиональными танцовщиками, а драматическими актёрами. Хореография в таких спектаклях – средство выявления задуманных постановщиком смысловых пластов, раскрытия драматического начала в пластике и танце во всём многообразии спектра движений актёра – от бытового до условного.

Размытие жанровых границ, синтетичность спектакля в эпоху постмодерна являются не просто приметами стиля или данью моде. Неоднозначность происходящих в мире политических, экономических, социальных и культурных процессов, приводит к усложнению драматургических текстов и поднимаемых режиссёрами вопросов. Современные формы социальной жизни, рост увлечённостью новыми технологиями, социальными сетями провоцируют художника создавать новые культурные коды, с их помощью переосмыслять изменяющуюся иерархию чувств и средства их выражения. Границы, разделяющие актёрское движение, пластику, танец и игру, сегодня весьма условны из-за стремления театра к невербальной коммуникации, из-за театрального недоверия к слову, «недостаточной его наполненности», «дефицита слов» [5]. Выразительные силы тела актёра не истолковываются как отказ от смысла, даже если создаваемые танцевально-пластические образы находятся где-то между танцем, пантомимой и игрой, и не сводятся к единому общедоступному «сообщению». В этом контексте одним из требований к современному актёру становится владение не только своим психофизическим аппаратом, но и разнообразными техниками движения, пластики, танца, умение существовать в различных авторских театральных системах. Актёр должен знать не только современные российские персоналии, но и существующие направления западного театра.

Ярким явлением XX в. стало танцевальное направление «Tanztheatr», появившееся в Германии в 1920-х гг. Один из основоположников, Рудольф фон Лабан, понимал его как «gesamtkunstwerk» – междисциплинарную тотальную форму искусства, объединяющей с помощью танца все художественные медиа, и

благодаря которой можно добиться всеобъемлющих, радикальных изменений в человечестве [9]. На начальном этапе форма и концепция экспрессионистского танца Германии находилась под влиянием драматургии Б. Брехта и режиссёрских опытов М. Рейнхардта, а так же визуальной образности, пришедшей от художников группы «Мост». Для «Танцтеатра» характерно смешение драматургии, пения, актёрской игры и танца, новое отношение к театральному пространству и нахождению в нём актёра [4]. Появившийся в те годы новый тип представлений немецких театров с преувеличенной актёрской подачей и провокативной формой взаимоотношений исполнителя и публики, продолжает развиваться на всём протяжении XX в., становясь отличительной чертой театра и кинематографа Германии. Основными представителями этого направления являются хореографы М. Вигман, К. Джосс, И. Кресник, Р. Хоффман и др. Их понимание танцевального спектакля основано на экспрессионистической или нео-брехтианской драме [10].

Возрождение и переосмысление идей театрального направления Tanztheater во второй половине XX в. связаны с танцовщицей и хореографом Пиной Бауш. Tanztheater после её прихода в труппу Вупперталь-балета в 1973 г. – это тот же междисциплинарный подход (эстетика постоянного пересечения границ), но требующий новой культуры видения за пределами установленных кодов восприятия и у исполнителей, и у зрителей. Она создаёт выразительную форму представления, воплощающую противоречия и разочарования современной жизни. Средства выражения смещаются от привычного танцевального движения к метафорическому выражению личного опыта постановщика и исполнителей [10]. Вместо сюжета представляются конкретные жизненные ситуации, страхи и человеческие конфликты [6], показываются представления о цивилизованном поведении и ожиданиях общества, раскрываемые через абсурд или иронию. Беря за отправную точку эмоции людей – их страхи, потребности, желания – П. Бауш открывает жестокую реальность социума и человека, и в то же время приглашает зрителя мечтать. Повседневная жизнь предстаёт странным сном, привычные взаимоотношения людей в этой структуре открываются во всей полноте стереотипности и навязанной ритуальности. Мужчинам и женщинам в спектаклях хореографа даётся возможность с предельной точностью и честностью проверить, что приближает каждого к счастью и что отталкивает от него.

Практика П. Бауш включает в работу с телом движение и танец, выражающие что-то кроме самого танцевального движения как самодостаточного элемента или системы таких элементов. Все присутствующие в балете элементы, формы, линии, красота хореографического движения и т.д. – это не вещи, которые существуют сами по себе; они служат только драматургии [11]. Центром этой драматургии, источником историй, рассказываемых языком тела, у П. Бауш является сам исполнитель. Ей интересен человек, движимый своими эмоциями, чувствами, мыслями, а не танцовщик, освоивший тот или иной вид танцевальной техники. «Танцтеатр» времени П. Бауш ставит синтетичность танцовщика-актёра в новые рамки, делает насыщенность внутреннего мира исполнителя непременным условием разворачивания сценического произведения нового формата. По её мнению, на язык танца возможно перевести вопросы, слова и конкретные темы,

касающиеся самых сильных чувств людей. При этом речь идёт не о субъективности отдельно взятого человека, но о чувствах, которые будут разделены всеми.

В работе с танцовщиком П. Бауш всегда точно находит и прорабатывает смысловую линию хореографического рисунка, линию выражения внутренних процессов. В её деятельности прослеживаются два вектора: первый – режиссёрский, дающий направление работе танцовщика с его внутренней жизнью, с выявлением сложного переплетения ощущений, эмоций, мыслей, воспоминаний, социальных, поведенческих моделей и табу. «Мы можем искать пути только вместе, тщательно прощупывая дорогу и переживая события» [8, с. 12]. За выстраиванием внутреннего движения следует нахождение его внешнего проявления в танцевально-пластических элементах, мотивах, комбинациях, поиск дополнительных средств выразительности (голоса, пения, речи). Второй – постановочный, объединяющий найденные образные структуры в определённую последовательность, создающий сценический текст с привлечением сценографических, костюмных, световых решений. Оба вектора зачастую идут параллельно, преследуя одну цель, иногда расходятся, оставляя танцовщика в «пустоте» (долгие паузы, лишённые какого-либо действия; движения, наполненные исключительно внутренним состоянием исполнителя; эти «пустоты» П. Бауш сравнивала с тишиной пьесы Дж. Кейджа «3.44»).

В процессе создания спектакля П. Бауш задействует всё многообразие индивидуальных и личностных свойств исполнителя. Назовём основные принципы её работы с танцовщиком.

1. Подключение к рождению движения личного опыта исполнителя, работа с его воспоминаниями, идущими из самого раннего детства ощущениями (их возбуждение, анализ, оформление).

2. Работа с образными структурами. Переработка и трансформация образов, пробуждающих воображение, яркие ощущения и состояния в теле. Формирование пластической линии движения и нестандартной комбинаторики действий из возникающих телесных реакций и процессов. Соединение в продолжительные образные последовательности мотивов, ситуаций, состояний придуманных или взятых из личного опыта, памяти артиста. Для П. Бауш важна не документальность чувства или «сочинённость» переживания, важно возникающее ощущение и напряжение, толкающие тело действовать, двигаться, танцевать.

3. Работа с разнохарактерным музыкальным материалом, разной этнической, жанровой, стилевой принадлежности. Музыка используется не для поддержки танца, она создаёт атмосферу, поэтому исполнитель вступает с ней в непривычный для классического балета диалог. Важны не темпоритмические характеристики или акценты, в зависимость от которых обычно ставится танцовщик, важно взаимодействие и возникающий образ [10] – чувственно-пластический, действенный, метафорический, созвучный музыкальному зерну.

4. Работа с вопросами. Базовый вопрос, задаваемый П. Бауш: «Что побуждает двигаться вообще?». Такой метод работы влечёт за собой активизацию воспоминаний и субъективных переживаний. «Во время поисков (ответов) мы не танцоры и хореографы, а люди» [7, с. 124]. «Ответ танцора – это то, что мы все

разделяем, знаем, но не на интеллектуальном уровне» [8, с. 230]. Важным становится ответ не вербальный, а телесный. Это даёт возможность наметить индивидуальную линию работы, определить пути раскрытия каждого участника в процессе поиска внутренних образов и их конструирования в пространстве.

5. Создание особой внешней среды, задействование реквизита, элементов сценографии и сценографического решения для провокации телесных ощущений. Это сухая земля или опавшая листва на полу, падающие сверху на всём протяжении спектакля цветы, льющаяся вода, туфли на высоком каблуке, узкие платья или платья из лёгких летящих тканей; стулья, столы, включаемые в танцевальное действие, формирующие моментально изменяющееся пространство для движущегося, танцующего тела.

6. «Ничего лишнего». «На сцене нет никаких спецэффектов, на сцене нет ничего, что на ней не должно находиться. У каждого объекта – будь то танцовщик, реквизит, декорация – есть цель. Всё остальное отсутствует» [7, с. 139]. Этот принцип в работе с исполнителем заставляет его быть лаконичным, предельно выразительным, ориентированным на подлинный обмен живыми эмоциями и ёмкими, неожиданными образами со зрителем, включая его в спектакль, в пьесу как органичную, составную часть.

На примере выполнения будущими актерами творческих заданий покажем возможности интеграции некоторых принципов работы П. Бауш в содержание работы по формированию пластической выразительности. Самостоятельные творческие задания – это один из основных педагогических инструментов преподавания театрально-сценических дисциплин. Они развивают аналитическое мышление, помогают осознать собственную индивидуальность, соединяя приобретённые навыки с получаемыми в новом творческом процессе. В рамках дисциплины «Пластическая выразительность» этот тип заданий вводится, когда освоены основные блоки пластического тренинга, получены теоретические и практические навыки пространственного мышления. Темы заданий направлены на глубинное постижение эмоциональной природы человека, её проявлений в теле, дыхании, движении, действиях.

Для реализации творческого задания на тему «Ужас», нами использовались следующие принципы из балетмейстерского арсенала П. Бауш.

1. Работа с вопросами. Во время подготовительного этапа ученикам задавались вопросы, направляющие их мышление от аналитической работы к поиску сугубо личного понимания темы и возможностям открытия её в пластически проживаемом образе. Что такое ужас вообще и что такое ужас лично для меня? Чему подобен ужас? Какую форму принимает в сознании, в воображении и как перцептивно ощущается телом? Что такое ужас в понимании человека и человечества, живущего в XXI в.?

2. Включение музыкальной составляющей. Ученики самостоятельно находили музыкальный материал (произведение целиком, фрагмент или монтаж из нескольких разнохарактерных треков) любого жанра и стиля, передающий их субъективное понимание темы, вдохновляющий воображение, подталкивающий тело к взаимодействию с музыкальным образом. Использование музыки

постулировалось как элемент создания особой пластической среды, в которой тело и музыка находятся в состоянии диалога, а не соподчинения.

3. Принцип «ничего лишнего». В этом задании тело человека – главное средство выразительности. Сценическое пространство пусто, заполняется лишь с помощью фантазии исполнителя. Основная тема материализуется в пластический образ работой воображения ученика. Иные средства выразительности – деталь костюма, реквизит, свет – органично «проистекают» из внутреннего мира исполнителя, являясь не внешними, вещно-бытовыми сценическими условиями, а частью развития темы-образа, его продолжением в пространстве и времени, подчиняемых образу, составляющих с ним одно целое.

Первые предлагаемые учениками решения находились в поле бытовых, стандартных реакций, ими брались за основу близкие к ужасу эмоциональные состояния испуга и страха. По мере углубления в раскрытие темы осмысливались и прорабатывались её главные качества – иррациональность (отключение рациональной оценки фактов и феноменов объективной действительности), предельная субъективизация мира в момент переживания ужаса, изменение или исчезновение привычных пространственно-временных координат, «выпадение» из привычных социальных рамок и моделей поведения, включённость всего тела.

В актёрском плане был определён действенный вектор: в момент «вторжения ужаса» основной задачей для человека становится борьба за возвращение контроля над разумом и телом, над осмысленным движением и дыханием, возвращение человеческого образа. Потеря привычного ощущения себя в собственном теле, своей разумной, человеческой, культурной природы стали отправными точками для создания и реализации пластического образа.

Благодаря подходу к воплощению темы «Ужас» с помощью принципов П. Бауш, ученики смогли взглянуть на тему неординарно, найти в ней и личное, и общечеловеческое. Работа с вопросами, ориентированными на осознание собственных телесных ощущений, перевод этих ощущений из конкретно-бытовых действий в образно-метафорический план дали множество нестандартных линий действия и поведения в реализации пластических образов. Использование хореографического, постановочного опыта П. Бауш в педагогическом процессе на занятиях «Пластической выразительностью» помогло ученикам в творческом процессе соединить интеллектуальный анализ, личный опыт, эстетические ощущения, синтезировать полученные знания и ощущения на всех этапах выполнения задания. Показ работ, их обсуждение, «шлифовка» в классе с педагогом позволили подросткам учиться на примере друг друга, использовать творческие удачи или ошибки сокурсников для собственного роста. Практическое внедрение дало положительные результаты: смелое включение будущими актерами всего психофизического аппарата, осмысление тела как цельной выразительной структуры; использование в пластическом высказывании нескольких контрастных эмоциональных состояний; овладение «динамической паузой»; яркие пластические решения («ужас» представал в виде круга, сжимавшегося вокруг исполнителя, или прораставшего изнутри шара, подчинявшего тело, дыхание и разум). Возникло понимание конкретности образно-действенного пластического существования,

основанного на глагольных предикациях «ужас захлестывает/сбивает с ног/давит», «меня подчиняет», «я борюсь»; внимание к пластическим деталям, ритму, сменам темпа, контрапунктическое взаимодействие с музыкой.

Принципы работы П. Бауш подсказывают театральному педагогу, как в процессе обучения ориентировать ученика в создании не общепринятого, но собственного, направлять сознание и воображение к поиску своей «правды» тела, помочь прочувствовать и зафиксировать индивидуальные черты, яркие телесные реакции, сделав их частью собственной актёрской палитры. Найденный хореографом путь мысли от сверхличного к общечеловеческому открывает творческому высказыванию будущего актёра новые горизонты, помогает закрепить и переосмыслить опыт существования собственного тела в условиях и традициях человеческого общества, общепринятых социальных установок, учит представлять этот опыт как развивающуюся, парадоксальную сценическую форму.

Пластическая выразительность как язык выражения всегда является внешней формой раскрытия многообразия внутренних процессов актёра, его мыслей и ощущений. Точность и ёмкость позы, жеста, действенное движение, передача тонких состояний через невербальный язык «говорящего» тела, знание и владение своим психофизическим аппаратом позволяют актёру органично вписаться в контекст современных театральных процессов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бахтин, М.М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике [Текст] / М.М. Бахтин // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. – М.: Художественная литература, 1975. – С. 234–407.
2. Васильева, С.С. Пути развития русской драматургии конца XX века [Текст] / С.С. Васильева // Вестник ВолГУ. Сер. 8: Литературоведение. Журналистика. – 2012. – Вып. 11. – С. 96–101.
3. Зыков, А.И. В поисках «внутренней формы» танцевально-пластических элементов современного драматического театра [Текст] / А.И. Зыков // Актуальные проблемы гуманитарных и естественных наук. – 2014. – № 3–2. – С. 298–300.
4. Соломкина, Т.А. Пластическая выразительность немецкого экспрессионистского актёра на сцене и на экране. 1914–1921 гг. [Текст] / Т.А. Соломкина // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. – 2015. – № 1(36). – С. 148–154.
5. Юшкова, Е.В. Пластический театр в России XX века: дис... канд. искусствоведения / Е.В. Юшкова. – Ярославль, 2004. – 242 с.
6. Langer, R «Compulsion and Restraint, Love and Angst» [Text] / R. Langer // Dance Magazine. – 1984. – Vol. 58, № 6. – URL: <https://prelectur.stanford.edu/lecturers/bausch/tanzdef.html> (дата обращения: 15.01.2020).
7. O-ton Pina Bausch. Interviews und Reden [Text] / Ed. S. Koldehoff; M. Zuther; Pina Bausch Foundation (Org.). – Wädenswil: Nimbus, 2016. – 400 p.
8. Servos, N. Pina Bausch: Dance Theatre [Text] / N. Servos. – Munich: K Kieser Verlag, 2008. – 279 p.
9. Servos, N. Tanztheater [Text] // International Dictionary of Modern Dance / Ed. T. Benbow-Pfalzgraf [ets.]. – Detroit: St. James Press, 1998. – URL: <https://prelectur.stanford.edu/lecturers/bausch/tanzdef.html> (дата обращения: 15.01.2020).
10. The Pina Bausch Sourcebook. The Making of Tanztheater [Text] / Ed. R. Climenhaga. – London: Routledge, 2013. – P. 129–178. – URL: <https://doi.org/10.4324/9780203125243> (дата обращения: 15.01.2020).
11. Tavares, R. The Meaning of Truth and Language in Pina: a creational study [Text] / R. Tavares // Revista Brasileira de Estud. Presenca. – 2018. – Vol. 8, № 3. – P. 522–538. – URL: http://www.scielo.br/pdf/rbep/v8n3/en_2237-2660-rbep-8-03-522.pdf (дата обращения: 15.01.2020).