

ЛИНН ГАРАФОЛА

lg97@columbia.edu

Профессор танца Колледжа Барнарда
(Колумбийский университет, США)

Barnard College 3009
Broadway New York,
NY 10027, USA

PROF. LYNN GARAFOLA

lg97@columbia.edu

Professor of Dance at Barnard College at Co-
lumbia University, USA

Barnard College 3009
Broadway New York,
NY 10027, USA

АННОТАЦИЯ

Век «Весен»: создание авангардной традиции

Со дня премьеры «Весны священной» в 1913 году увидели свет десятки ее хореографических интерпретаций, большинство из которых исчезли так же быстро, как и оригинальная версия Нижинского. Но постановки появляются вновь и вновь. В чем сила и привлекательность этого балета? Какие общие идеи объединяют несхожие версии постановщиков, и откуда они черпают силу воображения?

Вследствие утраты оригинальной версии балета «Весна» содержит корпус идей, а не детальный хореографический сценарий, и эта концептуальная свобода допускает новое переосмысление (пересоздание) при сохранении мотивов первоисточника. Один круг мотивов фокусируется на отказе от традиционной балетной эстетики, создавая модель формального радикализма. В то же время «Весна» принадлежит балетному канону: поставленная Дягилевым в «Русских балетах», она по праву рождения наследовала франко-русской традиции XIX века и стала прародительницей балета XX века, с самого начала заявив о своем центральном положении в истории балета. И какова бы ни была эстетическая позиция хореографа, каждая новая версия в конечном счете стремится воскресить именно первичную трансгрессивность оригинала, которая выражается и в акте сопротивления, и в притязании на принадлежность к исполнительской традиции, бросающей вызов эфемерной природе танца — в процессе его постоянного пересоздания.

Ключевые слова: «*Весна священная*», *балетный канон*, *академический танец*, *сексуальность и примитив*, *трансгрессивность*, *пересоздание*

АБСТРАКТ

A Century of Rites: The Making of an Avant-Garde Tradition

Since the premiere of *The Rite of Spring* in 1913, there were produced lots of choreographic works to the celebrated Stravinsky music. This paper argues that *The Rite of Spring*, precisely because it is a lost ballet, comprises a body of ideas rather than a detailed choreographic script, and that this conceptual freedom allows both for the ballet's reinvention and for the persistence of ideas associated with the original. One group of ideas centers on the ballet's transgressiveness — its primitivism, violence, modernity, and repudiation of traditional ballet aesthetics. From this perspective *The Rite* is a model of formal radicalism. At the same time *The Rite* belongs to ballet's canon. It was produced by Diaghilev's *Ballet Russes*, an heir to the nineteenth-century Franco-Russian tradition and the progenitor of its 20th-century descendants. Also its central conceit — the death of the maiden — has a long ballet history. From the first, *The Rite* declared its centrality to ballet history, even as it rejected the conventions of the past.

Since 1913, choreographers have approached *The Rite* from numerous vantage points. Some have emphasized its violence; others its sexuality, primitivism, and terror. A few have thrown out the original scenario and the full score; most have discarded its ethnographic trimmings. Although most productions stress the ensemble, there have been a few heroic solo versions. Initially, ballet choreographers, albeit those identified as modernists, created the versions that followed Nijinsky's *Rite*. But whatever the choreographer's aesthetic position, *The Rite* continues to be a work that insists upon its modernity, its engagement with the contemporary world.

Keywords: “*The Rite of Spring*”, *ballet's canon*, *the academic dance*, *sexuality and the primitive*, *transgressiveness*, *reinvention*

МАТЕРИАЛЫ МЕЖДУНАРОДНОЙ
НАУЧНОЙ КОНФЕРЕНЦИИ
«ЮБИЛЕЙ ШЕДЕВРА: К СТОЛетиЮ
“ВЕСНЫ СВЯЩЕННОЙ” И. Ф. СТРАВИНСКОГО»
(12–15 мая 2013, Московская консерватория)

9

Линн Гарафола

ВЕК «ВЁСЕН»: СОЗДАНИЕ АВАНГАРДНОЙ ТРАДИЦИИ

Перевод Татьяны Верещагиной под редакцией Светланы Савенко

С момента премьеры «Весны Священной» в 1913 году увидели свет десятки хореографических постановок на музыку этого выдающегося произведения Стравинского. В 1987 году, готовя вместе с Джоан Ацоцелла список спектаклей для симпозиума Ассоциации балетных критиков «75 лет “Весне Священной”», мы насчитали 44 постановки [7]. К моменту повторной публикации списка в журнале *Ballet Review* (1992; см. [1]) их число увеличилось до семидесяти пяти и с тех пор растет по экспоненте. База данных «Stravinsky the Global Dancer», разработанная Стефани Джордан и ее коллегой Ларрейн Николас в Университете Рохэмптона (2002), фиксирует уже 181 постановку, причем более половины из них появились после 1990 года, и некоторыми хореографами выпущено на сцену по несколько версий [5]. Очевидно, идея произведения, ставшего ныне легендой, вкуче с партитурой Стравинского, бросают хореографу вызов, перед которым невозможно устоять.

Но постановки появляются и исчезают, как исчезла и оригинальная версия Нижинского. Разумеется, лишь немногие танцевальные сочинения живут дольше десятилетия. Они могут оставить свой след, но как живые постановки попадают в чистилище не-исполнения. И все же, несмотря на отсутствие канонического театрального текста, «Весна священная» продолжает занимать свое место в пространстве культуры. В предисловии к книге «Архив и репертуар» исследовательница театрального искусства Диана Тейлор размышляет:

«Что такое спектакль — то, что исчезает, или то, что продолжает существование, распространяясь с помощью системы передачи информации, не отражающейся в документах, которую я называю... *репертуаром?*» [9, XVII]. Иными словами, связана ли актуальность «Весны» для культуры с тем, что Тейлор называет «парадоксальной вездесущностью исчезнувшего»?

Именно потому, что «Весна священная» утрачена как балетный текст, она пользуется преимуществами концептуальной свободы, что позволяет постоянно творить балет заново и в то же время сохранять верность идеям, ассоциирующимся с оригиналом. Первая группа идей основывается на трансгрессивности¹ балета — его примитивизме, насилии, модернистской новизне, отказе от традиционной балетной эстетики, то есть на всем том, что подчеркнул «бунт» на премьере. В подобной перспективе «Весна» — образец формального радикализма, танец, который отрицает *status quo* и намекает на свободу за пределами сцены.

В то же самое время «Весна» принадлежит балетному канону. Она была поставлена «Русским балетом» Дягилева — наследником франко-русской традиции XIX века и прародителем многих балетов XX века. Она была поставлена с размахом, и ее центральная метафора — смерть девушки — имеет долгую балетную историю. Наконец, ее хореографом был Нижинский — звезда антрепризы и любовник Дягилева, чью карьеру вскоре прервала душевная болезнь, и эта трагедия обессмертила его как безумного гения. С самого начала «Весна священная» заявляла о своем центральном положении в истории балета, несмотря на то что отвергала условности прошлого и попахивала скандалом.

После 1913 года хореографы подступали к «Весне священной» с самых разных позиций. Одни подчеркивали в ней насилие, другие — сексуальность, примитивизм, страх. Многие полностью отбрасывали оригинальный сценарий, а некоторые — даже большую часть музыки, и почти все отказывались от этнографического антуража. Хотя в большинстве спектаклей сделан акцент на ансамблевом танце, было и несколько героических сольных версий. Поначалу хореографы, даже те, кто отождествлял себя с модернизмом, создавали версии, следующие «Весне» Нижинского. Позднее большинство постановок ассоциируется с танцем модерн. Но, какова бы ни была эстетическая позиция хореографа, «Весна» остается произведением, которое настаивает на своем модернизме, на своей связи с современным миром. И каждая новая версия в конечном счете стремится воскресить именно эту изначальную трансгрессивность балета — одновременно и как акт сопротивления, и как средство заявить о принадлежности к сценической традиции, которая бросает вызов эфемерной природе танца тем, что постоянно творится заново.

«КУЛЬТУРА» ПРОТИВ «СКИФСТВА»

В книге «Стравинский и русские традиции» Ричард Тарускин анализирует музыку «Весны» сквозь призму различия между «культурой» и «стихийей», которое проводит Александр Блок. «Культура» была лишена корней, она искусственна, не подлинна, элитарна, в то время как «стихия» воплощала жизнь и культуру русского крестьянина. В начале XX века Блок призывал художников отвергнуть «культуру» и уподобиться тем, кто еще совершает древние ритуалы

¹ Трансгрессия — одно из ключевых понятий постмодернизма, фиксирующее феномен перехода непроходимой границы, акт эксцесса, преодолевающий предел возможного (*прим. переводчика*).

и исполняет древние пляски. Он мечтает о целостности, о примирении с землей, о единстве с природой.

Ни Нижинский, ни его сестра Бронислава, для которой первоначально предназначалась роль Избранницы, никогда не говорили о «Весне священной» в свете «культуры» и «стихии». Но напряжение между этими двумя понятиями постоянно воздействует на все аспекты постановки балета, от лексикона и ритмической динамики его движений до пространственных конфигураций, постановочного стиля, трактовки сюжета, костюмов. Подобно классической музыке, балет для России был привозным, импортным искусством и, в силу этого, сам являлся превосходным образцом «культуры», несмотря на то что многие из первых танцоров были крепостными крестьянами. Русскими в балете были тела танцовщиков и экономическая политика, заключавшаяся в полном государственном обеспечении Императорских театров, практически изолировавшем их как от рынка, так и от проникновения современных идей.

Но хотя танцовщики были русскими, их техника принадлежала Западу. Балет зародился в придворной культуре ренессансной Италии, а свое лицо и собственную терминологию приобрел во Франции Людовика XIV. Выворотность (разворот бедер наружу), симметрия и систематизированный ряд позиций рук и ног стали составными элементами новой техники. Техника танца на пуантах, появившаяся в 1820-е, чтобы маркировать своеобразие женских партий в балете, открыла совершенно новые сферы виртуозности, отождествив балетную эстетику с женственностью. Ни в какой другой области европейского театра женщины не доминировали на сцене так, как в балете, и нигде в театре социальный статус самой этой области не был столь скомпрометирован вследствие доступности женщин-артисток для взглядов публики. Мужчины же были заметны именно своим отсутствием, появляясь лишь в немногих крайне регламентированных ролях.

«Весна» отвергла и Запад, и женственность. Экспрессивный, в духе *Art Nouveau*, изгиб тела исчез в геометрии линий и углов, несмотря на отказ Нижинского от техники *danse d'école* — академического танца, на котором он был воспитан. Замысел первого балета Нижинского, «Послеполуденный отдых Фавна» (1912), состоял в том, чтобы всё сценическое движение развертывалось в параллельных плоскостях; в «Весне священной» балетмейстер экспериментировал, широко применяя позицию носками внутрь как естественную для его праславянского племени. Отказавшись от присущих балету изящных стандартизированных жестов рук и от лексикона именуемых по-французски шагов, он нашел собственную пластику в предельно стилизованной комбинации фольклорных и простонародных жестов. Его танцовщики топали и тряслись, падали, бегали, дрались, ходили кругами, убивали. Их виртуозность — в сложных ритмах, в непривычных движениях, в точности, выносливости и имперсональном, безличном стиле исполнения, которого требовала хореография, в необычных перемещениях, электризовавших сценическое пространство. Неудивительно, что хореограф Сента Драйвер открыто провозглашает Нижинского «подлинным основателем танца модерн» [3, 1]

Представление о «Весне священной» как примере того, что последующие поколения назовут современным танцем, или танцем модерн, стало существенной частью ее балетной «памяти». В «Весне» балет освобождался от балетной техники. Даже если танцовщик нес эту технику в самом своем теле, хореография «Весны» вводила академическую школу в тень. Ни один из танцовщиков «Весны

священной» не был виртуозом в общепринятом смысле, и лишь немногие были опытными артистами.

Захваченные брожением экспериментаторства пред- и послереволюционных лет, хореографы, обратившиеся к «Весне» сразу вслед за Нижинским, усугубили разрыв с практикой императорского театра. Они искали свою Избранницу за пределами клана балерин и объединяли артистов балета и исполнителей современного танца в одном ансамбле. Как и многие хореографы танца модерн, которые охотно брались за партитуру произведения, они мыслили постановку «Весны священной» только с позиции телесного и культурного нонконформизма.

Как указывает Ричард Тарускин, человеческие жертвоприношения не практиковались в языческих ритуалах славян [8, 880]. В балете XIX века, однако, героини умирали регулярно, покидая земную жизнь, чтобы войти, говоря словами Андрея Левинсона, в «зачарованную страну идеала» [6, 47]. Избранница не попадает в эту зачарованную страну. В отличие от Жизели и Никии в «Баядерке» она не покоряется судьбе, открыто выражая свою боль и протест.

Эти безмолвные крики протеста стали частью памяти балета. Они объясняют, почему «Весна» притягивает столь многих женщин и почему тема жертвы сохранилась в стольких постановках. Боль пронизывает спектакли Мари Вигман и Марты Грэм, сольный марафон Молисси Фенли «Помрачение» («State of Darkness»). Но «Весна» Пины Бауш, задуманная на заре второй волны феминизма, в большей степени, чем какая-либо другая постановка балета, генерализирует боль: боль объединяет всех женщин — исполнительниц спектакля и оказывается в центре внимания с самого его начала. Женщины доминируют в «Весне» Пины Бауш; им, этим босым сестрам-танцовщицам, одетым в тонкие комбинации, принадлежат лирические разделы. В ритмически жестких разделах они забывают свою балетную природу и, уже не безмолвные, выражают свою боль, многократно ударяя себя в живот и между ног, в то время как волны мужчин раз за разом вторгаются на сцену в попытках совершить акт насилия. В хореографии Бауш враждующие племена из сценария Стравинского — это мужчины и женщины.

ПЕРЕОСМЫСЛИВАЯ ИНАКОСТЬ

С самого начала русскость «Весны священной» была связана с инакостью, с примитивным «иным», поселившимся в русской расколотой душе. За прошедшие десятилетия эта культурная специфика была утрачена, и скифы уступили место ацтекам, аборигенам Америки и Австралии, японским самураям и целому сонму культурных «иных», которые, воплощая варварство и примитив в более общем смысле, принадлежали к сообществам, страдающим от насилия, СПИДа, этнических чисток, ритуальных групповых изнасилований, всевозможных видов истребления людей и даже от ядерной катастрофы. Материальное оформление балета и его персонажи, лишённые защитной оболочки исторического прошлого или прикрас экзотики, принадлежат настоящему, они существуют здесь и сейчас, а варварство часто принимает различные формы насилия — сексуального, политического, культурного, этнического, — которым полон сегодняшний мир. Стравинский и его соратники и вообразить себе не могли, каким образом их потомки, хореографы будущего, продолжат изобретать то, что принято считать современным, заново определять то, что понимается под злом, и обновлять свои отношения с изменяющимся мироустройством.

СЕКСУАЛЬНОСТЬ И ПРИМИТИВ

Сексуальность как сила роста была центральной темой самых ранних постановок «Весны». Избранницу приносят в жертву в сделке с богами ради изобилия, ради того, чтобы земля плодоносила, обеспечивая благосостояние человеческого племени на следующий год. Это манифестация Эроса во фрейдовском понимании — как влечения к жизни, которое заключало в себе выживание, соединение, размножение и «грандиозную созидательную деятельность» витальных инстинктов [4, 64]. Такая космическая модель подчеркивает социальные и созидательные функции сексуальности; об отдельном сексуальном акте или личном сексуальном удовольствии речи не идет. Однако в постановке Мориса Бежара (премьера в 1959, театр Ла Монне) сексуальный акт выходит на первый план.

«Весна священная» Бежара была частью послевоенного ревизионистского направления в танце, которое привело к созданию новых версий нескольких балетов эры Дягилева, с новыми сюжетами и новой хореографией. Бежар увидел этот балет как неистовый религиозный ритуал, в кульминации которого сорок танцовщиков сходились в акте любви, «чтобы показать фундаментальную силу, побуждающую человеческое племя к размножению» [2, 95]. Танцоры в обтягивающем трико (у женщин — телесного цвета, у мужчин — землистого) не просто являли тело, они создавали из него тело современное — как танцоры Баланчина, Мерса Каннингема и Роббинса. «Весна» Бежара вошла в репертуар на пороге шестидесятых; она предвосхитила и сексуальную, и молодежную революцию, возвестив переход к Эре Водолея.

ТРАНСГРЕССИЯ МОДЕРНИЗМА

В гораздо большей степени, чем любой другой балет, «Весна священная» знает свою историю. Разумеется, хореографы выработали критический взгляд на эту историю: Ивонна Райнер и Жером Бель — первые, кто приходят на ум. Но для большинства хореографов, вступавших в схватку с партитурой, и для спонсоров, продолжающих финансировать новые постановки, «Весна священная» символизирует великую традицию балетного искусства. Пробный камень культуры XX века, произведение, не случайно признанное великим, произведение, ставшее привычным за сто лет и гораздо более доступным благодаря технологии, «Весна» для хореографа — это возможность оставить свой след в балетном каноне. Разумеется, «Весна» — каноническое произведение, существующее во множестве погибших форм и в паре десятков живых; то, чему она принадлежит, можно назвать каноном памяти, наполненным отзвуками, следами, движениями и полузабытыми идеями, уцелевшими на палимпсесте последующих постановок. Благодаря непрекращающимся волнам новых сценических версий «Весна» демонстрирует не только свою жизнеспособность, но и путь, ведущий к каноничности в исполнительском искусстве, где не сохраняется практически ничто.

СОЗДАВАЯ «ВЕСНУ» ЗАНОВО

Музыка «Весны» может изменять свое звучание от исполнения к исполнению, от дирижера к дирижеру, но она ограничена текстом. Добавление танцевального элемента резко меняет баланс. В отсутствии стандартного хореографического текста произведение рискует вторгаться в такие области, которые в одиночку не способна покорить партитура; процесс создания новых версий, который она претерпевает, обновляет и трансформирует сочинение и даже

меняет восприятие музыки. Возможно, главная причина жизнеспособности «Весны» как музыкального текста заключается в том, что она постоянно меняется как танец. У нее захватывающая жизнь за пределами концертного зала, и она остается живым культурным артефактом, который откликается на внешние воздействия и открывает доступ ко множеству культурных воспоминаний, разделяя их с самой разной аудиторией. Благодаря относительной стабильности партитура «Весны» предлагает заманчивую возможность вновь пережить трансгрессию, присущую этому балету изначально, связать искусство сегодняшнего дня с каноном, который превосходит отдельное сочинение, заключая в себе его забытых и полузабытых предшественников и живых современников. «Весна» и в сто лет все еще в процессе сочинения — a work in progress.

Использованная литература

1. *Acocella J., Garafola L., Greene J.* Rites of Spring // Ballet Review. Vol. 20. №2 (Summer 1992). P. 68–100.
2. *Berg Sh. C.* Le Sacre du printemps: Seven Productions from Nijinsky to Martha Graham. Ann Arbor: UMI Research Press, 1988. 207 p.
3. *Driver S.* Nijinsky's Heir: A Classical Company Leads Modern Dance // Choreography and Dance. Vol. 5. P. 3 (2000). P. 1–7.
4. *Freud S.* Beyond the Pleasure Principle / transl. by C. J. M. Hubback. London, Vienna: International Psycho-Analytical Society, 1922. VIII, 90 p.
5. *Jordan S., Lorraine N.* Stravinsky the Global Dancer: A Chronology of Choreography to the Music of Igor Stravinsky. L.: Roehampton University, 2002. URL: <http://ws1.roehampton.ac.uk/stravinsky/> (дата обращения — 15.08.2014).
6. *Levinson A.* The Spirit of the Classic Dance // André Levinson on Dance: Writings from Paris in the Twenties. Hanover, NH: Wesleyan University Press / University Press of New England, 1991. 163 p.
7. *The Rite of Spring at Seventy-Five: Program Brochure of the Symposium Organized by the Dance Critics Association with The Dance Collection of the New York Public Library of the Performing Arts, 5–7 Nov., 1987.* N. Y.: The New York Public Library of the Performing Arts, 1987.
8. *Taruskin R.* Stravinsky and the Russian Traditions: A Biography of the Works through «Mavra». Berkeley: University of California Press, 1996. 1757 p.
9. *Taylor D.* The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas. Durham: Duke University Press, 2003. XX, 326 p.