

СТЕФАНИ ДЖОРДАН*s.jordan@roehampton.ac.uk*Научный сотрудник, профессор танца
Рокемптонского университета (Лондон)Roehampton Lane
London
SW15 5PJ UK**STEPHANIE JORDAN***s.jordan@roehampton.ac.uk*Research Professor in Dance, University
of RoehamptonRoehampton Lane
London
SW15 5PJ UK**АННОТАЦИЯ****«Весна священная» как танец: современные прочтения**

Сотни хореографов за прошедшее столетие были захвачены мощью и энергией музыки Стравинского и потрясены ее смыслом. Реконструкция оригинальной версии Нижинского (1987) порождает новый интерес к наследию «Весны», и многие хореографы 1980-х исследовали ее темы с новым чувством иронии и новым ощущением бремени прошлого.

Основываясь на версии Пины Бауш (1975) и отталкиваясь от нее, автор статьи разбирает «Весну» таких хореографов, как Поль Тейлор, Жером Бель и Ксавье Ле Руа (Ле Рой) — трактовки, в которых исследуются вопросы идентичности и индивидуальности, соотношение публики и исполнителей, авторской воли и черного юмора. Также рассматриваются новые способы утверждения телесности партитуры, такие, как механическое движение, доведенное до абсурда, или эксперименты с более гибким ощущением музыкального начала, вплоть до полного его отрицания (отказ от моторики Стравинского).

Ключевые слова: *«Весна священная» Стравинского, Бауш, Тейлор, Бель, Ле Руа (Ле Рой), Моррис*

АБСТРАКТ**Rite of Spring as a Dance: Recent Re-visions**

Hundreds of choreographers over the century have been both thrilled by the power and energy of Stravinsky's *Sacre* score and shocked by its statement. Perhaps prompted by the 1987 Nijinsky reconstruction and a surge of interest in the *Sacre* legacy, some choreographers, especially since the 1980s, have explored its theme with a new sense of irony and fresh awareness of the burden of its past.

Using Bausch's 1975 "classic" as a point of contrast, the paper discusses *Sacres* by such choreographers as Paul Taylor, Jérôme Bel, Xavier Le Roy and Mark Morris, work that explores identity, relations between audience and performers, authorial power and dark humour. New ways of asserting the physicality and driving force of the score are also considered, such as taking machine motion to an absurd extreme as well as experimenting with a more flexible, or even entirely negative, musicality: the dance not being motorized by Stravinsky.

Keywords: *Stravinsky, Le Sacre du Printemps, Bausch, Taylor, Bel, Le Roy, Morris*

Стефани Джордан

«ВЕСНА СВЯЩЕННАЯ» КАК ТАНЕЦ: СОВРЕМЕННЫЕ ПРОЧТЕНИЯ¹

Перевод Татьяны Верещагиной под редакцией Светланы Савенко

Спутанные волосы, тяжкие усилия, грязь, плоть и пот, — таков яркий образ артисток вуппертальского Театра танца Пины Бауш, сбивающихся вместе и яростно бросающихся вперед под основной мотив «Весны священной». Назовем этот мотив «приседанием-ударом»:

1. Шаг направо, левая нога подтягивается, верхняя часть туловища и голова наклоняются вперед к коленям, руки скрещиваются на бедрах — на счет «один»;
2. Левая нога во второй позиции *plié*, взгляд вверх, противодействующее движение рук вниз — на счет «два»;
3. Танцовщица резко приседает в той же позиции — на счет «три»;
4. Руки соединяются над головой, подготавливая основной динамический акцент на счет «четыре» (удар по передней части тела, торс и голова при этом уходят вниз по направлению удара).

Мотив «приседания-удара» повторяется восемь раз, открывая раздел «Весенние гадания» балета Стравинского. Затем он проходит в варьированном виде по диагонали сцены (девять раз), далее с поворотом в глубину сцены и обратно (четыре раза), с расширением до восьми счетных долей (пять раз), и, наконец, вновь в первоначальном виде (четыре раза). Танцовщицы отсчитывают четвертями «раз-два-три-четыре», объединяя два двухчетвертных такта, что

¹ В статье развивается материал шестой главы книги автора данной публикации [6].

соответствует восьми аккордам восьмьюми длительностями в начале «Весенних гаданий». Кажется, что все эти тела обречены на рутинное, утрированное повторение группового танца, в глубинном смысле олицетворяющего собой анти-тело, анти-субъектную (античеловеческую) конструкцию: массу, подобную армии рекрутских тел или машине.

Разумеется, идея машины заложена уже в самой партитуре и подкреплена лежащей в основе хореографии Пины Бауш строгой аудиозаписью Пьера Булеза (1969). Но, вероятно, первым о машине применительно к партитуре Стравинского заговорил в 1914 году русский критик Вячеслав Каратыгин: его рецензия начинается с упоминания автомобилей и аэропланов [1, 81]². Музыка Стравинского, предназначенная для танца, в ритмическом отношении принципиально отличается от балетов прошлого: не существует больше успокоительной плавности, ощущения подъемов и спадов, вместо этого — безостановочное движение с подчеркнутыми акцентами, придавливающими тело к земле.

Бауш не только артикулирует «машинный элемент», уже присутствующий в музыке, но и (возможно, более заметно, чем другие хореографы «Весны») утрирует работу огромных «турбин» в этом сочинении, ибо показывает нам реальное тело в действии. Она реагирует на моторику — которая, как утверждает Тарускин, все сильнее подчеркивается и упрощается до нервной дрожи в исполнениях «Весны» [15], — однако не облагораживает эту глубоко бесчеловечную историю, и не в ее власти устранить опасный потенциал партитуры. «Весна» Бауш — самая сильная и значительная иллюстрация первоначального антигуманного сценария, как его описывает критик Жак Ривьер [12, 47–48].

Итак, мы с большей отчетливостью выявляем моторику пульса у Стравинского, поскольку она подчеркнута у Бауш. Но наряду с этим хореограф дистанцируется от некоторых музыкальных процессов. В начале она создает свои собственные независимые акценты, такие как регулярный «удар» в основном мотиве на счет «четыре», не получающий отражения в музыке. Кроме того, она сильнее, чем Стравинский, подчеркивает простую регулярную акцентировку посредством повторения фигур — танцевального эквивалента музыкального остинато. В течение долгого времени всё строится на одной-единственной идее, и Бауш — в отличие от Стравинского — нигде не нарушает ощущения двухчетвертного такта. Конечно, силы визуального ритма достаточно, чтобы создать метрическую опору там, где музыка выбивает почву из-под ног. И включая танцевальный элемент в диалог с музыкой, развивая один из принципов Стравинского (такой как остинато) дальше, чем это делает сам композитор, Бауш дает нам возможность услышать музыку «Весны» по-новому.

Продолжая техническую тему, мы могли бы спросить: что символизируют собой танцовщики — некую машину, того, кто ею управляет, или два образа сразу? Восприятие артистами собственного танца передается публике; среди ощущений, которые испытывала от ритмичных движений я, преобладали дискомфорт и дезориентация: голова резко откидывается назад, затем — опускается вниз, в результате нарушается равновесие и смазывается ощущение направленности движения, что особенно остро чувствуется при пугающе быстром темпе большей части балета. Но, наряду с этим, череда вынужденных повторений вызывает и позитивное ощущение — это сумасшедшая энергия или захватывающий восторг власти над силой высшего порядка. Более того, «Весне» Бауш

² Благодарю Ричарда Тарускина за указание на этот источник.

свойственно мучительное напряжение между этим образом машины и знаками человеческой телесности, выплескивающееся на каждом шагу — в дыхании, конвульсии, коллапсе: усилие, спутанные волосы, грязь, плоть и пот.

На протяжении балета Бауш танцовщики всё сильнее изнемогают под бременем звука, что видно по их телам. Они сметены его мощью, разбиты, измотаны им. Стравинский как-то упоминал о движущей силе, направляющем стержне, который перестает функционировать только в «Великой священной пляске» [11; 3, 153]. Так же он действует и в «Весне» Бауш. К вопросу о власти музыки я еще вернусь далее в этой статье.

В наши дни «Весну» Бауш часто расценивают как великий балет — мощный и волнующий, выдержавший испытание временем и ставший классической «Весной». Он был заснят на видео в 1976 году³, а в 2011 его фрагмент вошел в кинематографическое приношение памяти хореографа, фильм «Пина» Вима Вендерса⁴. Доступность фильма и его телевизионные трансляции сильно изменили статус балета. Но вскоре после премьеры постановки началось ее турне по всему миру, продолжающееся до сих пор. Важно, что это танец как таковой, и он обозначает для Бауш завершение творческого этапа, сменившегося решительным поворотом в сторону литературы — впредь в ее работах музыка уже никогда не будет так доминировать. Пользуясь содействием музыкантов, она строго руководствовалась музыкальной структурой — но, возможно, однажды выбрав самую захватывающую партитуру в балетной истории, она сделала из этого свои выводы? Не были ли ее собственный танец на эту музыку слишком сильным и мощным? Не стал ли он символом утраты мужества?

Спустя пять лет после премьеры балета Бауш образ машины был совершенно иначе представлен в «Весне священной» («Репетиции») американского хореографа современного танца Пола Тейлора (1980). Поставленная до реконструкции Миллисент Ходсон и Кеннета Арчера 1987 года, версия Тейлора включала элемент исторического исследования, являлась попыткой восстановить в целостном виде постановку Нижинского. По-видимому, Тейлор раньше других хореографов обратился к четырехручному переложению, к первому репетиционному клавиру, которым в 1913 году пользовался Нижинский; отсюда подзаголовок: «Репетиция». В ней пересекаются сюжет о танцклассе с мультипликационной детективной историей 1930-х годов, предположительно репетируемой танцорами в студии. И если «Весна» Бауш — полноценный театральный спектакль по размерам и исполнительскому контексту, то балет Тейлора демонстрирует стремление к более скромным масштабам, которое разделяли и другие хореографы.

Постановка Тейлора пронизана черным юмором, контрастируя с принятой в то время трактовкой жанра «Весны», которую британский хореограф Ричард Олстон определил как «разгул тотального примитива» (цит. по: [4]). Примером такого примитива могут служить массовые танцы Мориса Бежара из еще одной, феноменально популярной классической «Весны» (1959). Вместо этого Тейлор своей постановкой показывает, что партитура Стравинского может выдержать и иронию. Причем ключевую роль здесь играет звучание фортепиано,

³ *Frühlingsopfer (Le sacre du printemps)*. Tanzaufführung. Regie: Pina Bausch und Pit Weyrich, Choreographie: Pina Bausch, Bühne und Kostüme: Rolf Borzik, Musik: Igor Strawinsky. Produktion: ZDF, BR Deutschland. 1976. 36 Min.

⁴ *Pina*. Tanzfilm in 3D. Regie: Wim Wenders, Produktion: Neue Road Movies, Eurowide Film Production, Vereinigtes Königreich; ZDF, ZDF Theaterkanal, Deutschland; ARTE, Frankreich. 2011. 107 Min.

которое — с его характерным ударным тембром — прекрасно подходит для колких комментариев. Критик газеты «New Yorker» Арлен Кроче писала о поршнях и шестеренках — механистическом аспекте музыки, на который Тейлор также обратил внимание. Хореограф слышит тиканье остинато, которое заводит эти массивные перегруженные ритмы, слышит их как музыку автоматов, пыхтящих себе на погибель в детерминированной вселенной [2, 271]⁵.

Стиль движений здесь двухмерный (в буквальном смысле слова — как в «Послеполуденном отдыхе фавна» Нижинского 1912 года), герои представлены как картонные фигуры или автоматы. Тейлор дает волю ритму, что является одним из слагаемых его особого взгляда на сюжет.

Возьмем в качестве примера «Великую священную пляску». Она состоит из двух частей. Первая — соло Девушки-матери, финальной жертвы в тейлоровской истории и одной из многих жертв в его «Весне». Вторая половина начинается с появления холста, за которым мы видим всю труппу на репетиции; артисты еще больше напоминают автоматы, чем раньше: плие и подъемы рук, прыжки и гран-батманы на сумасшедшей скорости, безумный гимнастический танцкласс, бессмысленный и лишаящий сил танцовщицу на переднем плане. В финальном разделе Тейлор хореографически выявляет отчетливую пульсацию восьмьюми даже там, где в музыке на этом уровне регулярность избегается. Столь длительная механистичность — большая редкость для «Великой священной пляски». У Бауш Избранница танцует на грани обморока, постепенно разрушая танец, теряя ощущение какой-либо пульсации. Здесь 121 хореографическая счетная доля, и доминирует именно танцевальный ритм, визуальное преобладает над слуховым. Конец «Священной пляски» у Тейлора — это смерть коллективной машины, массовая катастрофа, за которой секундой позже следует гибель Девушки. Последнее слово остается за музыкой и занавесом (еще одной машиной): его падение приходится на заключительный аккорд.

Я вновь подчеркнула метафору машины у Тейлора, однако его машина совершенно иного рода, нежели у Бауш: здесь это тиканье заводной игрушки (чему, несомненно, способствует звучание фортепиано), а там — рев армейского танка. Такого рода машина присутствует во всей постановке Тейлора и, что важно, работает эта машина дольше, чем в версии Бауш — до самого конца «Великой священной пляски».

Фортепианная версия использовалась многократно и после Тейлора — как очевидное решение для маленьких трупп, которые хотят задействовать живой аккомпанемент, более доступный по средствам и занимающий меньше места, чем оркестр. Это актуально прежде всего для небольших современных коллективов (а также — артистов, танцующих всю «Весну» сольно). Но важен также сам тембр фортепиано: его механика, стук, дребезжание. Некоторые хореографы предпочитали специфически неживое звучание записи на пианоле (Ксавье де Фруто, 2003) или запись Фазиля Сая на двух треках, где соединены два его исполнения на дисклавире *Yamaha* (Шен Вей, 2000).

Но хореографа Марка Морриса подобные вещи никогда не интересовали. В отличие от других он наиболее открыто высказывался о необходимости для танца живой музыки. В июне 2013 года он выбрал для постановки «Весну священную» не в авторской оркестровой или фортепианной версии, а в переложении джазового трио *The Bad Plus* под заголовком «На священной земле» (2011).

⁵ Статья Кроче напечатана в номере от 19 мая 1980 года.

Следует отметить, что в последние годы было сделано несколько аранжировок культовой «Весны священной», например, Хьюбертом Лоузом (Hubert Laws, 1971), Ларри Корьеллом (Larry Coryell, 1983) и квартетом *The Butchershop* (2004). Трио *The Bad Plus* (фортепиано, бас и перкуссия) берет за основу фортепианное переложение, акцентируя внимание на ритмической стороне произведения; отступлений от текста два: сильно модифицированный и технологически усовершенствованный Пролог, который идет в предварительной записи, и напористый рифф — заключительный росчерк, где цитируется собственная композиция трио «Physical Cities».

Используя эту обработку, Моррис создал балет под названием «Весна, Весна, Весна», где нет ни сюжета, ни жертвы. Вместо этого на сцене три команды танцоров: четверо мужчин, пять женщин и три смешанные пары. Однако вес заложённых традиций танцевального прочтения «Весны священной» таков, что избежать незапланированного встраивания сюжетной истории в каждую новую постановку практически невозможно. Моррис трактует музыку как симфоническую, архитектурную и концертную, что довольно близко пересмотренной концепции самого композитора в поздней редакции «Весны», и в череде хореографов, предлагавших подобный подход, начиная с 1960 года, он был далеко не первым. Что касается общего настроения, то оно здесь скорее праздничное. Хореография говорит о «весне», и в ней, если позволить себе такой каламбур, действительно много прыжков⁶. (Рассматривая постановку Морриса в контексте фестиваля *Ojai North*, критик Алистер Маколи предположил, что балет, возможно, имеет отношение к «калифорнийским приверженцам альтернативных культур», с их женщинами в одеяниях греческих нимф, мужчинами в разноцветных джинсах и венками на головах [10].)

Мотор в этой постановке всё еще сохраняет свою мощь, но он другой — джазовый, с заметным свингованием, усиливающимся благодаря пульсации. Таким образом, Моррис использует все преимущества подчеркнутого синкопирования трио *The Bad Plus*, высвечивая синкопы сменой молниеносных акцентов на переднем и заднем планах между группами артистов и внутри этих групп, — особенно эффектно в «Весенних гаданиях» (где он дает пульсацию восьмыми в два раза быстрее, чем Пина Бауш) и в «Великой священной пляске». Более того, Моррис идет еще дальше, чем Тейлор в своей «Священной пляске», начиная ее сразу с «мотора» — размеренного шага в ритме восьмых. Танцовщики со всей решительностью маршируют «поперек» отчетливой, характерной для Стравинского нерегулярной метрики. Первому мотиву, в частности, соответствуют шесть шагов (такты 2–5: 2/16+3/16+3/16+2/8), а всему начальному разделу — 35. Однако большую часть времени танцовщики напоминают орудия своего собственного движения, не вполне направляемого Стравинским. Даже если порой они выглядят как зомби, они вскоре возвращаются в «колею», наслаждаясь игривой чувственностью этой джазовой, хипстерской «Весны». Без сомнения, ни один другой хореограф не исследовал ритмические слои «Весны» столь детально и столь живо. И, возможно, самое главное здесь то, что эта обновленная телесность сценического ритма передается нам, публике, заставляя нас подергиваться и притоптывать сидя в креслах.

До сих пор в моих примерах музыка Стравинского использовалась, — по крайней мере, частично, — чтобы подчеркнуть идею о теле, механически запускаемом

⁶ Игра слов: *spring* по-английски *весна* и *прыгать* (прим. переводчика).

в движение музыкой (чему, без сомнения, способствует сверхчеловеческая регулярность музыкального исполнения, о которой говорил Ричард Тарускин). Однако в последние годы эта идея отвергается многими хореографами, и важно, что для ее опровержения они выбирают именно «Весну». Такая критика — часть постмодернистского поворота к переоценке прошлого, к более пристальному взгляду на историю, к открытому ее комментированию, которое начал уже Тейлор, а до него — Пина Бауш. После множества хореографов, изменивших акценты сюжета, Бауш отметила в программке к спектаклю 1975 года, что использовала «оригинальное либретто как бы смотря на него издалека».

Позднейшая критика роли музыки как движущей силы танца время от времени напоминала о себе в разные периоды XX века, когда хореографы стремились уйти от тирании музыки и возвести на пьедестал самостоятельность тела танцовщика, создавая хореографию до музыки, без музыки и даже, как Мерс Каннингем и Джон Кейдж, вообще независимо от музыки. Но тирания «Весны священной» Стравинского, сконцентрировавшей в себе властную жизненную силу в сочетании с силой исторической традиции, — совершенно особая и, возможно, не имеет себе равных.

Сейчас мы перейдем к творческой работе менее театральной в привычном смысле слова — к спектаклю, которому для танцевального движения не нужны ни мотор, ни импульс. Эта работа утверждает присутствие исполнителя, чье тело не предполагает танцевальной идентичности в конвенциональном театральном смысле.

Жером Бель, участник современного движения европейского концептуального танца, создал на основе «Весны» произведение под названием «Жером Бель» (1995), которое в действительности вовсе не является «Весной священной». Или является?

Это произведение трактует понятие авторства в более общем контексте критики театрального спектакля. Сам Бель на сцене отсутствует, хотя его имя и значится в названии произведения. Однако стоит расширить музыкальную перспективу спектакля, связать его с танцевальной традицией «Весны». Сам выбор этой партитуры показателен. Бель объясняет: «Я хотел найти для танца некую “нулевую точку”, избежав при этом двух вещей: эротического тела и тела с совершенными мускулами, тела воина» [13, 36].

Четверо обнаженных людей, представляющих разные возрасты и типы телосложения, демонстрируют четыре базовых принципа хореографии: тело, пустое пространство, освещение (старшая женщина держит лампочку — от нее исходит свет) и музыка («Весна», но звучащая в каком-то незнакомом виде — ее тихо напеваает другая женщина, от начала до конца). Начинается всё с того, что они пишут на задней стене мелом имена, два своих и два — людей, которых нет на сцене. Это Томас Эдисон, изобретатель электрической лампочки, и Стравинский Игорь — именно так, с инверсией, как в академическом словаре.

Два персонажа сосредоточены на своих телах, складках кожи, сыпи, они разрисовывают себя помадой, женщина пишет на ноге: «Christian Dior». По ассоциациям мы понимаем, насколько танцоры закодированы нашими собственными понятиями красоты — они фактически принесены нами в жертву. Уже сами понятия «соглядатая» и «жертвы» резонируют с традицией «Весны», даже если они остранены и деформированы в этих специфических условиях.

Но вернемся к Стравинскому: имя композитора на стене подчеркивает дистанцию между автором и его произведением — таким, каким оно стало. С одной

стороны, автор тоже редуцирован, сведен к минимуму. Он представлен в виде просто шифра, находящегося где-то в другом месте, как и хореограф Бель, или, если говорить о звуке, едва ли присутствует. В этой минималистской версии Великая Музыка, как и всё остальное, редуцирована театром, из нее выжаты огромная сила, примитивизм и эротика, а тысячи тел, которые она сто лет приводила в движение, застыли.

С другой стороны, редукция подчеркивает коннотации, ставшие банальными в традиционных масштабных постановках. Этот парадокс возникает благодаря иронии. Авторитет Стравинского признан — как сказал бы теоретик Андре Лепецки, его присутствие «предопределено свыше» благодаря первостепенной важности самого имени, вдвойне усиленной крупными буквами в его написании [7, 49]. А академический стиль надписи (фамилия/имя) — уже суперлига. Одновременно с этим, энергетика Стравинского поразительно обновлена. Трудно представить в буквальном смысле более физиологическую «Весну», возникшую непосредственно из тела — тела певицы Йсэль Рош, которая «стала» именем, написанным в самом начале. Это она совершает чудо, добывая звуки в глубине и на поверхности, звуки, исходящие из желудка, глотки, языка, губ. Акценты выплевываются, пение уподобляется речи. Получился органический продукт в полном смысле слова.

Однако постановка Беля отвергает ритмический мотор партитуры как двигатель танца. Мне представляется полезным рассмотреть это *не*-использование партитуры для моторного движения как важный инструмент отрицания традиционных хореографических представлений о синестезии. Присутствие столь мощного мотора в музыке лишь подчеркивает этот момент.

Еще один современный «концептуальный» хореограф, Ксавье Ле Руа (Xavier Le Roy; в русской транслитерации также встречается вариант Ле Рой) раскрывает многие грани физического потенциала «Весны»: машинное движение и его многочисленные альтернативы; проблемы машины и управляющего ею, видимого и слышимого и их воплощение. Прежде всего, он возвращается к феномену дирижерского танца — давней идее, которая напоминает нам о принципиальной связи музыки и тела, а также о визуальном воздействии музыкального исполнения. В 2007 году Ле Руа создал версию «Весны», основанную на движениях Саймона Рэттла, дирижирующего Берлинским филармоническим оркестром. Теперь Ле Руа сам выступает как дирижер, управляющий публикой-оркестром: большую часть времени он стоит лицом к ней, а динамики под креслами представляют разные инструменты⁷. Программка знакомит публику со спектаклем и с проблемами нераздельности музыки и танца, которые имеют общие корни в нашем теле: «Возникает инверсия причины и следствия: движения и жесты, призванные побудить музыкантов играть вместе, порождены той музыкой, которую они предположительно производят.

В нашем сознании причина и следствие действуют одновременно в обоих направлениях. Возникает вопрос: когда играешь ты, а когда эта музыка, такая стремительная, “играет на тебе”? Что слышат музыканты, дирижер, зрители,

⁷ Я видела исполнение «Весны священной» Ксавье Ле Руа 25 ноября 2007 года в валенсском *L'Espace Pier Paolo Pasolini* и в лондонском театре *Sadler's Wells* 23 января 2009 года. В статье также использовано мое интервью, взятое у Ле Руа 25 ноября 2007 года [8], и статья Дельфины Гольдшмидт-Клермон [5]. См. также [14].

когда слышание становится частью реального, неизбежно инстинктивного переживания движения и звука?» [9].

Вопросы множатся. Актуальны ли эти темы для музыкантов без дирижера, играющих музыку и «играемых» ею? Вступаем ли в эту игру также и мы — зрители? Вовлекаются ли в этот процесс наши тела, на которых играет и которыми управляет музыка Стравинского, определяя способ, которым мы будем воспринимать эту музыку?

В действительности «Весна» Ле Руа включает не только движения, почерпнутые у Рэттла. В балете, к примеру, есть заимствования из трех классических спектаклей (Нижинского, Бежара и Бауш) и из соответствующего фрагмента «Фантазии» Уолта Диснея (1940). И все же живой диалог со зрителями остался для хореографа главным, как и его отношения с музыкой, которые Ле Руа описывает как «*le va-et-vient*» («туда-сюда»): «Находиться впереди нее, позади нее, вместе с ней, “воздействовать на нее”, реагировать на нее... Движения могут оказаться подражательными, механическими, иллюстративными, страстными, обособленными, экспрессивными, функциональными или любыми другими, или они могут показаться танцем» [8, 46].

Таким образом, Ле Руа подразумевает механическое начало, но выходит далеко за его пределы в плане круга создаваемых образов. Его история — это история приспособляемости и свободы выбора, ритмичной игры и *rubato*, — своего рода «свинг», причем жертвами здесь зачастую оказываемся мы — находящиеся на краю, под пронизывающим взглядом. Проблему машины и управляющего ею Ле Руа раскрывает, возможно, живее, чем кто-либо еще из хореографов.

Резюмируя, хочу отметить: пусть по сей день всё еще встречаются явные примеры «ударов тотального примитива», равно как и случаи элементарных этнографических представлений — среди новых версий «Весны» при этом заметна интересная тенденция, связанная с исследованием «хореомузыкальных» проблем. В случаях Бея и Ле Руа мы имеем дело с фундаментальными концепционными начинаниями. Их недавние постановки «Весны» вызваны новым видением и новым отношением к прошлому — к «Весне» Бауш, которая первой писала о подобном «взгляде издалека», и к оригиналу Нижинского, а также ко всей традиции хореографической «Весны». Они отсылают к коренной амбивалентности партитуры Стравинского, к ее зловещей стороне и жизненной энергии. На свете нет произведения, более чем «Весна» подходящего для исследования проблем силы и контроля в танце, — например, вопроса о том, дает ли музыка силу телу или движет им, или делает и то и другое, — а также для исследования тонкой границы между страстью и жестокостью.

Использованная литература

1. Каратыгин В. Весна священная. «Речь», 16 февраля 1914 г. // Igor Stravinsky, *Le sacre du printemps*: dossier de presse: press-book / François Lesure (ed.). Geneva: Edition Minkoff, 1980. P. 81.
2. Croce A. *Going to the Dance*. N. Y.: Alfred A. Knopf, 1982. 427 p.
3. Dufour V. *Stravinsky à Bruxelles (1920–1960)*. Brussels: Académie Royale de Belgique, 2003. 316 p.
4. Dunning J. Britain's Oldest Ballet Troupe on Tour // *The New York Times*. 1982. October 10. P. 32.
5. Goldschmidt-Clermont D. La danse du chef d'orchestre // *Le Courrier*. 2007. August 16.
6. Jordan S. *Stravinsky Dances: Re-Visions across a Century*. Alton, Hants: Dance Books, 2007. 604 p.
7. Lepecki A. *Exhausting Dance: Performance and the Politics of Movement*. N. Y.; L.: Routledge, 2006. 150 p.
8. Le Roy X. Récit de travail sur *Le Sacre du printemps* // *Repères Cahiers de danse*. No 20 (Mars, 2007). P. 44–47.
9. «Le Sacre du printemps»: programme du spectacle, festival «Lignes de Corps' 2007», Valenciennes, Espace Pier Paolo Pasolini, 25 novembre 2007.
10. Macaulay A. A Latter-Day American Answer to Stravinsky's «Rite of Spring» // *The New York Times*. 2013. June 16.
11. Paul Collaer à propos d'Igor Strawinsky. Interview by Jean-Louis Jacques and Marcel Doisy / *Actuel* // *Archives R. T. B. F. broadcast*. 1971. March 3.
12. Rivière J. *Le Sacre du printemps*. *Nouvelle revue française*, 7 novembre, 1913 // Igor Stravinsky, *Le sacre du printemps*: dossier de presse: press-book / François Lesure (ed.). Geneva: Edition Minkoff, 1980. P. 38–48.
13. Siegmund G. In the Realm of Signs: Jérôme Bel // *Ballett International / Tanz Aktuell*. 1998. April. P. 34–37.
14. Solomon N. Conducting Movement: Xavier Le Roy and the Amplification of *Le Sacre du printemps* // *Dance Research Journal*. Vol. 43. Issue 1 (Summer, 2011). P. 65–80.
15. Taruskin R. Shocker Cools Into a 'Rite' of Passage // *The New York Times*. 2012. September 14.