

DOI 10.18522/2415-8852-2021-3-73-79

УДК 792.01 + 81'25

ОПЫТ ПРОЧТЕНИЯ КНИГИ ГАБРИЭЛЫ КЛЯЙН «ПИНА БАУШ. ИСКУССТВО ПЕРЕВОДА»

Наталья Александровна Бакши

доктор филологических наук, лицензиат теологии, профессор, заведующая кафедрой германской филологии Российского государственного гуманитарного университета, директор Российско-Швейцарского международного центра (РГГУ) (Москва, Россия)

e-mail: nataliabakshi@mail.ru



Аннотация. В статье представлена книга немецкого искусствоведа и исследователя танца Габриэлы Кляйн «Пина Бауш. Искусство перевода» – одна из первых монографий о Пине Бауш, вышедших на русском языке (см. также книгу Р. Клименхаги, опубликованную в издательстве “Garage” в 2021 г.). Центральным понятием книги является праксиология перевода, рассматривающая не то, что и зачем переводится, а то, как это делается. При этом перевод понимается в широком культурологическом смысле как перенос события Танцтеатра Вупперталь на язык зрителей, критиков, на иные технические носители, в иные культуры и исторические контексты. Особое внимание уделено механизмам этого переноса. Автор книги анализирует не драматургический нарратив танца, как принято в театроведении, а с помощью новейших технологий исследует танец как жест.

Ключевые слова: праксиология перевода, Пина Бауш, танец, Танцтеатр, Feldpartitur.

Книга культуролога, профессора Гамбургского университета Габриэлы Кляйн посвящена не просто основоположнице современного театра танца знаменитому немецкому хореографу Пине Бауш [Klein]. Она исследует творчество любимицы русской театральной публики: Пине Бауш нередко приходилось сидеть на ступенях зрительного зала театра Моссовета во время гастролей Танцтеатра на Международном театральном фестивале им. А.П. Чехова в Москве, поскольку все остальные места в зале и даже за его пределами были заняты. Наверное, именно этой неистовой любовью и отсутствием необходимой дистанции можно объяснить, что до сих пор ни один русский театровед и исследователь танца не написал о ней ни одной книги¹.

Книга Кляйн исправляет этот недостаток, соединяя описание пьес и биографий самой Пины Бауш и ее соратников с теоретическими и методологическими размышлениями об исследованиях танца. Причем перевод понимается здесь в широком культурологическом смысле как перенос какого-то явления, в данном случае события танцтеатра, на язык зрителей, критиков, на иные технические носители, в иные культуры и исторические контексты, с акцентом на том, какие меха-

низмы в этом задействованы. Автор исходит из того, что оригинал и перевод в принципе не могут быть идентичны, и уж тем более не может претендовать на адекватный перевод такое явление, как танцевальный жест – самое эфемерное, сиюминутное искусство. О Пине Бауш в Европе написано множество книг, но все они используют скорее театроведческий подход, анализируя драматургический нарратив и оставляя за скобками сам танец как жест [Servos; Siegmund; Linsel]. До сих пор не существует адекватного подхода к анализу танца не как драматургии, а как жеста. Кляйн постепенно подводит читателя к своему методу.

Но начинается она не с теории, как принято, а с конкретики, знакомя читателя с биографиями основных действующих лиц – Пины Бауш и ее ближайших коллег и партнеров: Рольфа Борцика – первого сценографа и партнера Пины Бауш, Марион Цито – единственного костюмера театра, Петера Пабста – многолетнего сценографа, а также музыкальных сотрудников Матиаса Буркерта и Андреаса Айзеншайдера. Кляйн обращает внимание на то, что практически все многолетние партнеры Пины Бауш были детьми войны со свойственным этому поколению мировидением – отвагой, открытостью новому

¹ Русскому читателю доступна пока лишь книга Р. Клименхаги, переведенная с английского [Клименхага].

и мечтой о мирной жизни и красоте. Кроме того, автор вписывает пьесы Бауш в исторический контекст 1960–1970-х гг. – период демократических преобразований и эстетического переворота. И, пожалуй, главной чертой этого переворота является отход от репрезентативности в сторону субъективности. Танцоры не должны быть безымянными. Это личности, не объекты под управлением хореографа, а субъекты, чей характер должен стать видимым на сцене. Недаром эпиграфом главы о пьесах становится фраза Пины Бауш: «Пьеса – это мы».

Хореограф ищет не технически совершенных танцоров, а скорее яркие индивидуальности, открытые новому и готовые к поиску себя. В соответствии с этим она выстраивает и работу над пьесами. Это не разучивание заданного материала, а совместная разработка пьесы, которую направляет Пина Бауш. Она задает танцорам наводящие вопросы, на которые они должны ответить танцем или жестом. Конечный отбор и складывание в единое целое осуществляет хореограф, но отбирает она только то, что представили ей танцоры. Совершенно новым является и ее способ работы с музыкой, декорацией и костюмом. Пьеса разрабатывается танцорами без малейшего представления о том, как будет выглядеть декорация, под какую музыку они будут танцевать и в каких костюмах. Все это появляется в последний момент и практически никогда не становится вспомогательным

материалом для танцоров, но играет в общем целом самостоятельную роль, вступая с танцорами в полноправный диалог. И в этом диалоге меняется изначальный жест, он как бы оттачивается перед лицом новых акторов – музыки и декорации.

Таким образом Кляйн подходит к центральному пункту своей книги – способу анализа сольных танцев. Она использует для анализа цифровую запись – *Feldpartitur*, тем самым осуществляя перевод танца в письменную форму и превращая эфемерное в застывшее. Исследовательница исходит из предпосылок, разработанных в 1950-х гг. в рамках перформативного поворота и поворота к практике, но отмечает, что эти теоретические позиции остались в условиях академических дебатов, им не удалось найти путь к практике и анализу танца. Основной постулат Кляйн заключается в том, что «не существует “реального”, “подлинного” танца вне его образа и, более того, этот образ создается только в языке, с помощью языка и через язык» [Klein: 252]. Т. е. танец возникает в процессе перевода в широком смысле, в процессе интерпретации жеста и придания ему смысла, или, иными словами, в процессе культурного трансфера. *Feldpartitur* берет за основу видеозапись танца (т. е. уже осуществленный на двухмерный носитель «перевод») и совершает его раскадровку. Это позволяет зафиксировать движение и жест, разглядеть и детально описать его.

Этот метод, однако, приводит к дальнейшим вопросам: кто и как совершает раскадровку и как интерпретирует движение? Ведь и этот метод основан на отборе, а значит, субъективен. От анализа движения автор переходит к анализу восприятия спектаклей Танцтеатра.

«Зрители всегда являются частью спектакля так же, как и я сама являюсь его частью, даже когда меня нет на сцене. <...> Мы должны получить свой собственный опыт, как и в жизни. Никто не может его у нас отнять» [Klein: 286].

Эти слова Пины Бауш стали эпиграфом к главе о восприятии. Восприятие спектакля различными поколениями зрителей в различных культурных ситуациях – это также всегда перевод, обусловленный культурным горизонтом, предварительными знаниями аудитории и тем дискурсом, который сложился в прессе. Поэтому «Весна священная», сыгранная 40 лет назад в Вуппертале, и «Весна священная», сыгранная 6 лет назад в Гонконге – это два совершенно разных спектакля, не только из-за разных составов исполнителей, но и из-за разной публики, воспринимающей спектакль.

Центральное понятие книги – «праксиология перевода»: главный акцент ставится не на том, что и зачем переводится, а на том, как это делается. Автор утверждает, что в современном сетевом и глобализованном

мире, становящемся все более бесконтрольным и абстрактным, культурный трансфер, усвоение и присвоение чужого, происходит в первую очередь через телесно-чувственное восприятие и межличностный контакт. Именно так, в личном контакте, Пина Бауш передавала роли от одного поколения танцоров другому. Она настаивала на том, чтобы партии не заучивались с помощью нотации, заметок и видео, а передавались живьем. Так пьесы видоизменялись и в то же время оставались живыми и актуальными. Эфемерное искусство обретало вторую жизнь.

Г. Кляйн удалось совершить то, чего до сих пор не смогли сделать исследователи танцтеатра в России, – найти единственно возможный способ письма о творчестве Пины Бауш, основанный на близости и одновременно размышлении об этой близости. Она видела не только спектакли Пины Бауш, но и ее саму и воспринимала ее как икону, общалась с танцорами и административной группой, ее коллегами и партнерами в Германии и за рубежом, эмоционально погрузившись в микрокосм под названием Танцтеатр Вупперталь. И из этого эмоционального погружения, из личного контакта она смогла создать «искусство перевода» творчества Пины Бауш на абстрактный язык науки. Но и в этот абстрактный язык вплетена ясно различимая мелодия любви и преклонения перед хореографом. На первый взгляд, эта мелодия странно звучит в научном произведении, но

именно она наделяет исследование свободой и отвагой двигаться вглубь, задавать порой неудобные вопросы, не всегда находя ответы. При этом автор ясно отдает себе отчет в том, что тот невыразимый «остаток», не поддающийся переводу и не дающий ответа, есть эстетическое начало, искусство жеста, говорящее с каждым на его собственном языке.

Тем более удивительно, что перевод этой книги достался мне – человеку, который много лет проработал с Пиной Бауш, организуя ее гастрольные поездки на Международном театральном фестивале им. А.П. Чехова. И для меня Пина была личной историей, моим кумиром и путеводной звездой, удивительным образом определявшей мою жизнь. Поэтому и перевод этой книги – не только словесный. В нем также заложена любовь и благодарность, счастье общения, память и боль разлуки. Этот перевод – мой личный жест в ответ на незаданный вопрос Пины Бауш.

Литература

Клименхага, Р. (2021). Пина Бауш. Обнажение телесного присутствия / пер. В. Дубицкой, С. Костина. М.: Музей современного искусства «Гараж».

Klein, G. (2019). *Pina Bausch und das Tanztheater: Die Kunst des Übersetzens*. Bielefeld: transcript.

Linsel, A. (2013). *Pina Bausch. Bilder eines Lebens*. Hamburg: Edel Books.

Servos, N. (1996). *Pina Bausch – Wuppertaler Tanztheater oder Die Kunst einen Goldfisch zu dressieren*. Seelze-Velber: Kallmeyer.

Siegmund, G. (2006). *Abwesenheit. Eine performative Ästhetik des Tanzes*. Bielefeld: transcript.

References

Climenhaga, R. (2021). *Pina Bausch. Obnazheniye telesnogo prisutstviya* [Pina Bausch. Exposing the bodily presence] (V. Doubitskaya, & S. Kostin, Trans.). Moscow: Musey sovremennogo iskusstva Garage.

Klein, G. (2019). *Pina Bausch und das Tanztheater: Die Kunst des Übersetzens* [Pina Bausch and the dance theatre: the art of translation]. Bielefeld: transcript Verlag.

Linsel, A. (2013). *Pina Bausch. Bilder eines Lebens* [Pina Bausch. Pictures of a life]. Hamburg: Edel Books.

Servos, N. (1996). *Pina Bausch – Wuppertaler Tanztheater oder Die Kunst einen Goldfisch zu dressieren* [Pina Bausch – Wuppertal dance theatre or the art of goldfish training]. Seelze-Velber: Kallmeyer.

Siegmund, G. (2006). *Abwesenheit. Eine performative Ästhetik des Tanzes* [Absence. A performative aesthetics of dance]. Bielefeld: transcript.

**EXPERIENCE OF READING GABRIELA KLEIN'S BOOK
"PINA BAUSCH. THE ART OF TRANSLATION"**

Natalia A. Bakshi, Doctor of Philology, Licentiate of Theology, Professor, Head of Department of German Philology, Institute for Philology and History, Russian State University for Humanities, Director of the International Russian-Swiss Centre RSUH (Moscow, Russia); e-mail: nataliabakshi@mail.ru.

Abstract. This article reviews a book by the German art historian and dance researcher Gabriele Klein, *Pina Bausch. The Art of Translation*, one of the first monographs on Pina Bausch to be published in Russian (see also the book published by *Garage* in 2021). The key concept of the book is the praxeology of translation, which addresses not the subject of translation, but the way it is performed. Thus translation is understood in a broad way as the transfer of the Wuppertal Dance Theatre event into the languages of the audience and critics, into other technical media, into other cultural and historical contexts. Particular attention is paid to the mechanisms of this transfer. The author of this book does not analyze the dramatic narrative of dance, as it is common in theatre studies, but explores dance as gesture delivered with the help of the latest technologies.

Key words: praxeology of translation, Pina Bausch, dance, Dance theatre, Feldpartitur.

