

СЮЙ ЦЗЯВЭНЬ

УДК 130.2

Аспирантка, Институт философии,
Санкт-Петербургский государственный университет,
Санкт-Петербург, Россия
ORCID 0009-0002-8376-1704
st106485@student.spbu.ru

ВЛИЯНИЕ ТЕАТРА ТАНЦА ПИНЫ БАУШ НА ТВОРЧЕСТВО СОВРЕМЕННОГО КИТАЙСКОГО РЕЖИССЕРА ТЯНЬ ЦИНЬСИНЬ

Аннотация: Тянь Циньсинь остается одним из самых активных театральных режиссеров Китая, а ее работы всегда относились к категории мейнстримовых постановок, оказавших огромное влияние на китайскую театральную сцену. Театральные инновации Тянь Циньсинь бросают вызов прежним формам выражения. На художественный язык Тянь Циньсинь оказала глубокое влияние мастер немецкого неоэкспрессионистского танца, знаковая фигура в истории современного танца в мире и автор концепции танцевального театра Пина Бауш. Влияние Пины Бауш проявляется также в слиянии традиционного восточного духа и современной западной театральной эстетики, национального и современного.

Ключевые слова: Тянь Циньсинь; Пина Бауш; Театр танца; Современный китайский театр.

Для цитирования: : Сюй Цзявэнь. Влияние театра танца Пины Бауш на творчество современного китайского режиссера Тянь Циньсинь // Studia Culturae. 2023. Вып. 3 (57). С. 128–138. DOI: 10.31312/2310-1245-2023-57-128-138.

XU JIAWEN

Postgraduate student, Institute of Philosophy,
St. Petersburg State University,
St. Petersburg, Russia
ORCID 0009-0002-8376-1704
st106485@student.spbu.ru

**THE INFLUENCE OF PINA BAUSCH'S DANCE THEATER
ON THE WORK OF CHINESE CONTEMPORARY
DIRECTOR TIAN QINXIN**

Abstract: Tian Qinxin remains one of the most active theater directors in China, and her works have always been categorized as mainstream productions that have had a great influence on the Chinese theater scene. Tian Qinxin also continues to make pioneering attempts within the mainstream of Chinese theater, constantly challenging new forms of expression. In this process, the master of German neo-expressionist dance, an iconic figure in the history of modern dance in the world — Pina Bausch's concept of dance theater has had a profound influence on Tian Qinxin's directorial language. This influence is not only individual, but also a concrete manifestation of the fusion of the spirit of traditional Oriental aesthetics with modern Western theater aesthetics, the fusion of nationalism and modernity.

Key words: Tian Qinxin; Pina Bausch; Dance Theater; Contemporary Chinese Theater.

For citation: Xu Jiawen. "The influence of Pina Bausch's dance theater on the work of Chinese contemporary director Tian Qinxin", *Studia Culturae*, 2023, Iss. 3 (57): 128–138, DOI: 10.31312/2310-1245-2023-57-128-138.

Тянь Циньсинь — известный в Китае театральный режиссер и драматург. Начиная с 1999 г., когда пьеса «Поле жизни и смерти», написанная и поставленная Тянь Циньсинь, вышла на сцену и стала сенсацией в китайском театральном мире, имя Тянь Циньсинь стало знакомо всем, и постепенно она была признана одним из самых сильных и влиятельных режиссеров в современном Китае. От ее первой пьесы «Сломанное запястье» до шедевра «Поле жизни и смерти», классических «Красная и белая роза», «Четверо вместе», «Зеленая

змея», «Ромео и Джульетта» и т.д. мы видим, что она постоянно исследует область театрального режиссерского искусства.

Тянь Циньсинь всегда стремилась наследовать традиционные китайские эстетические концепции и национальный дух и интегрировать их с эстетическими концепциями современного западного театра для исследования духовного мира и идеологических дилемм современных людей. Область, которую она исследует, является важной проблемой, которая волнует китайских театральных художников долгое время, — слияние духа традиционной восточной эстетики с эстетическими концепциями современного западного театра, слияние национального и современности. Спектакли Тянь Циньсиня чрезвычайно смелы и уникальны по форме, особенно в области повествовательного пространства-времени и моделирования движения, с постоянным переплетением пространства-времени, сопоставлением пространства-времени и моделированием движения, сочетающим черты традиционного китайского оперного моделирования и современных танцевальных стилей движения. В тематике и стиле Тянь Циньсинь всегда стремилась максимально связать себя с духовной жизнью современных людей, не теряя при этом духа оригинала. Эти отличительные черты постепенно сформировали ее уникальный «стиль Тянь», который имеет огромное значение для слияния традиционного эстетического духа Востока и современных эстетических концепций Запада.

Если танец — это вид искусства, который отдает предпочтение телу, то мы должны упомянуть хореографа Пину Бауш и ее «Театр танца», который вдохновил Тянь Циньсинь на дальнейшее творчество. По словам Дай Цзиньхуа, «в работах Тянь Циньсинь есть что-то очень сильное и экстремальное, что-то, что хочет вырваться наружу и взорваться» [1]. Сама Тянь Циньсинь также говорила, что это связано с ее физической памятью, с чрезвычайно активными гимнастическими тренировками, которыми она занималась в спортивной

школе в молодости, которые были очень грубыми и яркими. Эти движения, казалось, не имели никакого эмоционального выражения, а были прямыми, и противостояние и разрушительность тела были чрезвычайно сильными. Опыт гимнастики и работы женщины-художницы, за которой она наблюдала, обусловили на ее собственной сцене «экстремальные, вплоть до выхода на сцену и взрыва, движения» — это была Пина Бауш. Тянь Цинсинь впервые увидела ее в 1997 году, в коробке с видеофильмом «Кафе Мюллера», и с тех пор это породило новый взгляд на театральную деятельность.

Пина Бауш (1940–2009) — знаменитая немецкая танцовщица танца модерн. Как мастер немецкого неоекспрессионизма, Пина Бауш является знаковой фигурой в мировой истории современного танца. Ее танцевальный театр и новая телесная эстетика, которую она создала и пропагандировала по всему миру, стали объектом наблюдения и исследования как в танцевальном, так и театральном кругах, а также объектом подражания в мире искусства. Ее танцевальная эстетика — это не только представление новых отношений между телом и театром в «театре танца», но и сильный критический дух, направленный непосредственно на природу человека и общества.

Летом 1977 года Пина Бауш вместе с театром танца «Упперталь» отправилась на Фестиваль драматического искусства в Нанси (Франция), и с этого момента по всему миру поползли слухи об исключительности постановок театра танца «Упперталь». Около тридцати лет Пина Бауш и ее Театр танца «Упперталь» искали новый язык танцевального творчества, исследовали новые формы и структуры, преодолевали эстетические границы, разрушали художественные стены, давали новые определения искусству танца. Ее творческая концепция «Театра танца», наряду с японским танцем и американским постмодернистским танцем, входит в «три новых танца в современном мире».

20 сентября 2007 г. Пина Бауш в первый и последний раз выступила на китайской сцене. Ее Театр танца «Упперталь» четыре дня подряд исполняли в пекинском театре «Тяньцяо» классические хореографические постановки 1970-х годов «Обряд весны» и «Кафе Мюллер». Вскоре после пекинской премьеры Пину Бауш стали замечать и подробно читать как культурный феномен и в Китае.

Выражение классических работ Пины Бауш по большей части одно и то же — красота всегда нежна, общество и жизнь часто полны абсурда, угнетения и безнадежности, а прекрасное часто изолировано и беспомощно перед гнётом насилия и власти. Пина Бауш однажды сказала: «Я танцую, потому что мне грустно» [2, с. 6]. Тянь Циньсинь тоже однажды превратила эти слова в свой внутренний монолог: «Я занимаюсь театром, потому что мне грустно». Пина Бауш однажды сказала, что ее темы в основном одни и те же, меняются только эмоциональное состояние и краски хореографии, любовь и страх, одиночество и тоска, нежность и физическое насилие предстают на сцене в новых стилях. [2, с. 131]

Тянь Циньсинь отмечала, что во многом источником ее вдохновения для создания театральных произведений являются танцовщицы Пины Бауш, и что в своих спектаклях она использует лексику ее Театра танца, которая «подчеркивает освобождение конечностей, усиливает движения жизни и подчеркивает ощущение стилизации сцены» [3, с. 32]. «Пина Бауш пропагандирует свободу движений и стремится найти мотивацию танца в жизни; ее волнует не то, как люди двигаются, а то, почему они двигаются, и что мы открываем для себя — вот что важно. Она считает, что красота танца заключается не в демонстрации физической красоты и техники, а в растворении в жизни; сама жизнь — это танец, и движения, показывающие повседневное поведение людей — ходьбу, разговор, нанесение макияжа, подачу кофе и т.д., — прекрасны. Пока исполнительница способна открыть язык тела

в жизни, она способна осознать, что сама жизнь — это танец тела. В реальной жизни тело и сознание человека находятся в тяжелых оковах. Импульсы, отчаяние, падения, страсти — все эти шокирующие и одновременно тревожные движения часто появляются в ее работах. Танец становится потребностью пробудить тело и внутренний разум человека, как, например, в классическом «Кафе Мюллер», и состояние исполнителей остается максимально приближенным к истине их собственного внутреннего мира. Общий стиль танца Бауш «жестокий», сочетающий физические движения, жесты, декорации и невербальные природные звуки для достижения драматического эффекта, к которому она стремится.

Такая трансформация танца в жизнь и абстракцию заставляет меняться не только выражение танца — поведение языка тела, но и двигательную лексику танца, которая включает в себя более личный психологический опыт, становится своеобразным пространственным стилем с театральным контекстом, а также выводит понятие «театр танца» на социологический и философский уровень. Танцевальные произведения Пины Бауш не только подчеркивают эмоциональный опыт исполнения, но и придают танцу характер рационального осмысления жизни и гуманистического исследования. Сочетание физического, вербального, внутреннего и статического видов движения, а также других средств выражения, внутреннего переживания внешней формы, сочетание физической лексики и философских категорий поиска смысла придает танцевальным произведениям гуманистическое исследование, показывает жизненную силу личности. Лексика движений неоднозначна для исследования философских категорий: содержание многих танцев Пины Бауш невозможно передать словами, но именно суггестивная, метафорическая, транспозиционная образность ее движений позволяет передать смысл зрителю. Ее танцы призывают к высвобождению эмоций и желанию вырваться из оков, а естественность,

интенсивность, жизнеподобность движений — это попытка проиллюстрировать посредством внешнего поведения внутреннюю жизнь людей. Визуальные образы и скрытые за ними смыслы в конечном счете составляют полный смысл ее физической лексики.

Именно под влиянием театра танца Пины Бауш Тянь Циньсинь включила в свои работы множество танцевальных элементов, сделав это направление искусством моделирования физического движения. Использование физической лексики ее танцевального театра можно увидеть в ряде театральных работ, поставленных Тянь Циньсинь.

Первая постановка Тянь Циньсиня «Сломанное запястье» была написана в 1997 году и повествует об императрице Шурупин из царства Ляо, которая после смерти своего любовника Елю Абаоци ломает себе запястье, чтобы защитить царство. Героиня спектакля «Сломанное запястье» — Цзинь Синь, известная китайская танцовщица современного танца. Тянь Циньсинь надеется использовать в спектакле язык формы, «воплощая богатые эмоции персонажа в ярких движениях тела» [4, с. 310]. В начале своей любви друг к другу героиня Шуру Пин и герой Елю Абаоци использовали на сцене множество перекатов и других масштабных физических средств, чтобы выразить сильные психологические изменения в своих сердцах. В частности, для сюжета увлечения Елюй Абаоци рукой Шурупина Тянь Циньсинь использовал прием кадрирования, используя виртуальное ментальное пространство воображения: Елюй Абаоци в восхищении тянет руку Шуру Пина, а Шуру Пин танцует вокруг Елюй Абаоци, что показывает любовь Елюй Абаоци к Шуру Пину с первого взгляда, а также увлечение ее рукой, что намекает на сюжет позднего текста о сломанных запястьях, сжимая тематический центр спектакля. Тема пьесы тесно связана с ее центром. Еще одно танцевальное движение было посвящено смерти Елю Абаоци, Шуру Пин и Елю Абаоци в другом времени

и пространстве в виде двойных орлов, расправивших крылья, вдвоем вскочили на участок танца двойных орлов, с одной стороны, двое переплетены друг с другом, показывая дружбу между ними, но также много раз вместе показывают двойных орлов, расправивших крылья, показывая два общих стремления, возвышающихся над лугом. Движения Шулупина легки и ловки, а движения Елю Абао устойчивы и тверды, и ряд физических движений обоих: прыжки, бег, взмахи мечом, состязания, перекаты — все это происходит в один прием, оба с беглостью и ритмом, отражая замечательную характеристику стиля.

В другом драматическом произведении, адаптированном из современной литературы, — «Красная и белая роза» — использование современного танца более свободно, и во всей пьесе шесть актеров много двигаются друг с другом. А поскольку основная линия пьесы — психологические изменения героя Тун Чжэньбао — актеры используют более богатый язык тела для внешней передачи психологических чувств и эмоций персонажей, что придает пьесе жизненность и избавляет от прежнего впечатления о литературности и скучности произведения. Благодаря этому весь спектакль выглядит полным жизненных сил. В сюжете о любовном процессе Тун Чжэньбао и Ван Цзяоруй Тянь Циньсинь представляет потепление их отношений с помощью трех актеров, имитирующих игру на фортепиано в трехмерном пространстве, где есть и танцевальная динамика, и интимный физический контакт. Мелодия и ритм фортепианной музыки подразумевают развитие отношений двоих, и они втроем, следуя ритму музыки, быстро меняют движения ног, что является визуальным проявлением эмоций двоих, то резких, то медленных.

Повторение — важная особенность физической выразительности на сцене Пины Бауш. Танцевальные движения, подобно припеву песни, постоянно повторяются, и в этом рефрене возбуждаются и подчеркиваются эмоции, которые

в сочетании с экстремальными взмахами танцовщика постепенно стимулируют внутреннее состояние зрителя и приводят к глубоким переживаниям. Пина Бауш отдает предпочтение именно такому повторению, намеренно усиливая некоторые пугающие и душераздирающие элементы и удлиняя продолжительность этих мучительных переживаний. По словам Пины Бауш, «повторение — это не просто повторение. Одно и то же движение, выполненное до конца, вызывает совершенно разные ощущения» [5, с. 117].

Тянь Циньсинь также использовала физические изменения актеров, чтобы заполнить все сценическое пространство, а также преобразовала повторяющееся и кочующее выражение Пины в китайский стиль, превратив его в поэтическое художественное воссоздание, и использовал «повторение» на своей сцене, например, в «Поле жизни и смерти» и «Красной и белой розе», где повторение каждого языка и действия находится в контексте разворачивания сюжета и смены сцены. Каждый повтор речи и действия находится в контексте разворачивания сюжета и смены обстановки, и такой повтор позволяет зрителю почувствовать внутренние изменения персонажей. Поэтому это также придает произведению поэтический ритм и рифму.

То, что Пина Бауш несет Тянь Циньсинь, — это не только красота, но и правда и шок, скрытые в ее жестоких образах и экстремальных танцевальных движениях. Тянь Циньсинь с огромным энтузиазмом продолжает изучать «Театр танца» Пины Бауш и трансформировать ее передовую концепцию во вторичное построение движений, линий и хореографии, чтобы углубить свои собственные «сценические жесты».

Тянь Циньсинь по-прежнему остается одним из самых активных театральных режиссеров Китая, а ее работы всегда относились к разряду мейнстримовых постановок, имеющих большое влияние в театральном мире. В рамках мейнстрима Тянь Циньсинь также постоянно предпринимает новаторские попытки бросить вызов новым формам выражения, таким как

акцент на физическом языке, расширение театрального времени и пространства, укрепление отношений между зрителем и исполнителем, что является проявлением постмодернистского театра. Ценно то, что она никогда не пренебрегала сценарием, ориентируясь только на форму, а выбирала соответствующие формы выражения, исходя из характеров и сюжета.

Тянь Цинсинь все еще находится в процессе поиска и формирования своего художественного языка. В диалоге между Востоком и Западом она находится в постоянном поиске дискурса и выражения китайской драмы в современном обществе, и именно благодаря этому стремлению ее драматические произведения сохраняют художественное напряжение и ценностную стойкость, занимая важное место в современном китайском театре.

Список литературы | References

1. 张莹莹. 田沁鑫vs戴锦华: 看见自己是女人 // 名汇杂志. 2011. № 21.
Zhang Yingying. "Tian Qinxin vs. Dai Jinhua: Seeing Yourself as a Woman", in *Minghui Magazine*. 2011, no. 21. (In Chin.)
2. 约亨·施密特. 皮娜·鲍什: 为对抗恐惧而舞蹈. 林倩苇译. 上海: 上海人民出版社. 2007. 共265页.
Jochen Schmidt. *Pina Bausch: Dancing Against Fear*, transl. by Lin Qianwei, Shanghai, Shanghai People's Publishing House, 2007, 265 p. (In Chin.)
3. 田沁鑫. 田沁鑫的戏剧场. 北京: 北京大学出版社, 2010年. 共292页.
Tian Qinxin. *Tian Qinxin's theater*, Beijing, Peking University Press, 2010, 292 p. (In Chin.)
4. 田沁鑫. 田沁鑫的戏剧本. 北京: 北京大学出版社. 2010. 共310页.
Tian Qinxin. *Tian Qinxin's theater book*, Beijing, Peking University Press, 2010, 310 p. (In Chin.)
5. 王成. 皮娜鲍什舞剧布景自然物质运用研究 // 天津音乐学院学报. 2013. № 2. 第115–121页.
Wang Cheng. "Research on the use of natural substances in Pina Bausch's dance theater sets", in *Journal of Tianjin Conservatory of Music*, 2013, no. 2: 115–121. (In Chin.)

6. Катерева И.Е. Физическое действие актера: материализованный импульс // Международный научный журнал «Символ науки». 2021. № 2: 121–125.
Katereva I.E. “Physical action of the actor: materialized impulse”, in *International Scientific Journal “Symbol of Science”*, 2021, no. 2: 121–125. (In Russ.)
7. 李智勇. 浅析皮娜·鲍什的舞蹈剧场. 大舞台. 2012, № 6. 第81–82页.
Li Zhiyong. “Analysis of Pina Bausch’s Dance Theater”, in *Big Stage*, 2012, no. 6: 81–82. (In Chin.)
8. Мейерхольд В.Э. Статьи, письма, речи, беседы / коммент. А.В. Февральского: в 2 ч. Ч. 1. (1891–1917). М.: Искусство, 1968. 350 с.
Meyerhold V.E. *Articles, letters, speeches, conversations: in 2 parts, Part 1. (1891–1917)*, Moscow: Iskusstvo, 1968. 350 p. (In Russ.)
9. Мейерхольд В.Э. Статьи, письма, речи, беседы / коммент. А.В. Февральского: в 2 ч. Ч. 2. (1917–1939). М.: Искусство, 1968. 643 с.
Meyerhold V.E. *Articles, letters, speeches, conversations: in 2 parts, Part 2. (1917–1939)*, Moscow: Iskusstvo, 1968, 643p. (In Russ.)
10. 彭万荣. 表演诗学. 北京: 中国社会科学出版社. 2003. 共251页.
Peng Wanrong. *Performance Poetics*, Beijing, China Social Science Press, 2003. 251 p. (In Chin.)
11. 谭霜生. 论戏剧性. 北京: 北京大学出版社. 1981. 共391页.
Tan Shuangsheng. *On Dramaturgy*, Beijing, Peking University Press, 1981, 391 p. (In Chin.)
12. 田沁鑫. 我做戏, 因为我悲伤. 北京: 作家出版社. 2003. 共250页.
Tian Qinxin. *I do theater because I am sad*, Beijing, Writers’ Publishing House, 2003, 250 p. (In Chin.)
13. Fernandes C. *Pina Bausch and the Wuppertal Dance Theater: the aesthetics of repetition and transformation*, New York, P. Lang, 2001, 150 p.
14. 于璐, 李鸣曦. 谈皮娜·鲍什舞蹈剧场以及与戏剧的联系. 群文天地. 2010, № 12. 第65–68.
Yu Lu, Li Mingxi. “Talking about Pina Bausch’s Dance Theater and its Connection with Drama”, in *Group Literature World*, 2010, no. 12: 65–68. (In Chin.)

