

УДК 37.013

И. Н. Димура

АРТИСТИЗМ КАК СПОСОБ СОВЛАДАНИЯ С БОЛЬЮ

Восприятие и преобразование боли, как показывает тщательное исследование Г. Хайдаровой [1], зависит от культурной оснащенности индивида, его включенности в культуру, усвоенных им способов взаимодействия с окружающими. «Там, где в культуре возникают зоны напряжения и боли, там необходимы не только терапия, но и усилия по символизации боли» [2, с. 264]. Чем драматичнее ситуация — тем выше и ярче манифестация человеческой сущности участника события. В ней проявляется феномен артистизма как тип мироощущения и прием художественной выразительности. Вышеуказанное соображение и побудило нас исследовать отношение к боли артистов балета.

Артистизм, по мнению О. Кривцун [2], — это созидание эффекта «повышенной жизни»: прямая апелляция к чувству и, как правило, неотрефлектированность первичного восприятия артистического; его эмоциональная аффектация, избыточность. Используется и «т» и «с»

Во многих способах совладания с болью опрошенных нами артистов балета существует такой прием, как драматизация. Каждый пятый респондент намеренно усиливает боль или «меняет репертуар», демонстрируя (представляя и инициируя) ситуацию боли. Страдание становится предметом культурного инсценирования через символизацию боли, ее проживание в метафоре и визуализации. В нем совмещается боль и гедонизм, поскольку «отыгрывание» боли происходит публично, и Другой соучастует в практике удовольствия. Именно присутствие Другого обеспечивает насыщенность символами, позволяя их использовать (или эксплуатировать) в качестве практик самосоздания.

Мы основываемся на понимании боли как потребности в коммуникации и послании. Литература, искусство выступают медиаторами страдания. Но его трансляция, по сути, включает в себя и герменевтику: то, как артисты балета говорят о боли, свидетельствует и о том, как они ее воспринимают, с чем отождествляют...

Распространившаяся у современников алгофобия — страх переживания боли — следствие отъединенности и дистанцирования как собственной боли, так и чужой [1, с. 258]. Рассмотрим феномен проживания боли артистами балета как акт коммуникации, понимая при этом, что способность слышать другого, сострадание и сочувствие должны быть уравновешены правом на собственное страдание [1, с. 258].

Артистизм как способ совладания с болью — продолжение игры

Продуктивные способы совладания с болью включают игровой момент, «как бы», театрализацию переживаний при публичном рассказывании и презентации боли. Так, работа психотерапевта в ситуации психологического консульти-

рования ориентирована на движение клиента от состояния, в котором он не может играть, к такому состоянию, в котором он может это делать, убежден К. Винникот [См.: 3]. Игра универсальна, и это признак здоровья (роскоши, полноты жизни, добавила бы я), она облегчает взросление, вовлекая в групповые взаимоотношения...

Обратимся к явлению артистизма, имманентно присущего поведению «балетных» в своей среде.

«Артистизм как квинтэссенция эстетизма означает признание красоты высшим благом и высшей истиной, а наслаждение красотой — высшей способностью и жизненным принципом. Артистический жест подобен вспышке, рождающей иррациональное упоение самим чувством жизни. Он указывает на свободу, способность к игре, импровизации, творчеству» [2, с. 3] Казалось бы, художник творит легко, и в этой воздушности нет места трагедии. А артистизм кажется игрой, перевертышем, двоением масок. Сыграть в реальной жизни сильную боль нельзя. Но в профессии артиста балета наличие слабой боли даже приветствуется. «Неотъемлемая составляющая профессии», — как свидетельствуют об этом наши респонденты. В то же время она может восприниматься осмысленно и целенаправленно, приводя к искусству жить.

Жизнь балетного артиста естественно подвергается «артизации», путем использования метафорического языка при объяснении балетных уроков, активного оперирования художественными образами при подготовке роли, различных видов смысловых и эмоциональных переносов. Артистический жест в реальном поведении танцовщиков зачастую иррационален, поскольку воплощает упоение самим процессом жизни. Он — часть свободы в крайне дисциплинированном виде искусства, реализации способности к игре, импровизации, творчеству, самовыражении человека, играющего в игру «искусство». Позже он естественным образом проявляется в творчестве.

Идея о том, что артистическое рождается из чувства дискомфорта, беспокойства, «поэтической хромоты», а порой и небрежности — лейтмотив эстетики Матса Эка. Мастер в своих постановках усиливает болезненное ощущение тайны, нераскрытии. Смутный испод ситуации притягивает особой энергией напряжения. У него артистизм опирается на болевые, аффектированные формы творчества: «сильный избыточный импульс мгновенно бьет в цель» [2]. Этот же аспект творчества эксплуатирует Пина Бауш.

Отметим, что опыт патоса был неотъемлемой частью образа романтического художника, начиная с XVIII в. Ему артист пытался соответствовать, используя способ саморанения. Однако существуют различия между патологией и пафосом. А. Ф. Лосев пишет: «Греческий „патос“ ни в коем случае нельзя понимать как русское „пафос“.. „Патос“ есть пассивное состояние души; это — своеобразный страдательный залог, причем никакой болезненности здесь нет. Я бы перевел „патос“ как „претерпевание“, тогда как пафос — «страсть, которая вызывает — деяние, влекущее за собой страдание, а также и само испытываемое страдание —

основной элемент трагического в античности... Действие пафоса в трагедии усиливается, когда пафос возникает неожиданно...»¹. В боли неявен переход из сферы физической в сферу символическую. В этом смысле она — «артистична». Но она же — вопрос, ответ на который вынужден.

Боль лечится вниманием. Артизация боли, несомненно, привлекает внимание и неотвратимо взыскивает ответа, отражая повышенную потребность в коммуникации и послании мессиджа, сообщения.

Как свидетельствуют полученные нами данные, в процессе обучения у будущих артистов балета боль превращается в культурную практику, то есть «институциализированный культурнообусловленный процесс» [1, с. 267]. «Окультуривание» боли облегчает процесс ее переживания. При этом важным приемом становится трансформация и преодоление боли. В практике хореографического обучения преобладают двигательные формы смягчения и адаптации боли, отвлекающие внимание от нее и задающие ей контрапит. Иногда они в определенной степени подобны медитации путем перераспределения, переконцентрации внимания, и, конечно, самими педагогами балета акцентируется в них эстетический характер.

В любом балете танцовщик утверждает свое превосходство над природой, свою способность быть носителем культуры, преодолевая страхи переходного состояния. В способах овладения хореографическим материалом проявляется его индивидуальность. На сцене, в классе, в жизни балетный артист демонстрирует (представляет и инициирует) ситуацию боли. В экзистенциальной психологии принято считать, что боль служит напоминанием о смерти и... свободе, принимая на себя функцию субъективации. Аналогом может служить ситуация «тупика» в гештальтерапии, когда клиент отказывается от стереотипного, клишированного поведения в проблемной для него ситуации и оказывается в затруднении, переживаемом как безысходность, которая отличается тем, что это положение «так» воспринимается данным человеком. Клиент избегает приближаться к зоне напряжения, пробовать новые способы поведения. В этом плане тупик — граница опыта клиента, дальше которой он не в состоянии пройти. Поэтому крайне важно его преодолеть. Психолог помогает человеку преодолеть препятствие путем, в том числе, эмоционального отреагирования. В безопасной ситуации гештальтерапевтического контакта клиент принимает ответственность за свою жизнь и рискует создавать приемы нового для себя поведения.

Одна из функций искусства — психотерапевтическая. А. И. Сосланд свидетельствует: «... терапевты очень часто прибегают к испытанному способу ввести в ИСС (измененные состояния сознания — И.Д.), такому, как многочисленные виды искусства... Театр и музыка, танец и живопись, любое эстетическое переживание неизбежно является изменяющим сознание того, кто его переживает... Однако любая эстетизация терапевтического процесса или даже материала, сообщаемого пациентом терапевту, любой разговор на тему о „прекрасном“, „возвышенном“, тоже, так или иначе, может оказывать действие все в том же интересующем нас направлении. Ядром эстетической транстерминации является, безусловно, катар-

¹ Цит. по [6, с. 416].

тический механизм. Он включен в сердцевину любой художественной практики» [4, с. 245–246].

Приведу в качестве примера визуальные образы искусства маньеризма (Генрик Гольциус, Иоахим Юттеваль, Бартоломео Спренгер и др.), в котором жестко обострен пафос (патос), понимаемый здесь в исходном греческом смысле слова «страдание». Почему маньеризм? Это направление утверждает доминанту красоты, «панэстетизм, когда все мироздание рассматривалось как художественное произведение» [2, с. 68]. В нем соблазняет дерзость вызова свободы, неожиданность художественных приемов, способность удивлять, пробуждая искреннее любопытство: «А как здесь все устроено?!». Маньеристы упоены декоративностью, создаваемой ими самими вне природных форм, в открытом соревновательном вызове подражания им. Красота находится ими в необычном, экстраординарном, даже «фриковом». Тела искажены, вытянуты, изогнуты в немыслимых позах, застигнутые страстью или мучением. Массивные, почти гигантские, они диспропорциональны в своих частях. В стремлении к сценическим эффектам, к чудесности деталей, маньеризм заставляет и художника, и зрителя обостренно эмоционально, пристрастно относиться к нему. Крайне велика роль визуальных образов (в том числе, собственного тела) в личностном конструировании идентичности. Нарциссические образы искалеченного тела в искусстве маньеризма отмечают, стигматизируют, индивидуализируют, преображают (современный макияж может восприниматься как психотехника экгибиционизма).

Акт зрения в основном осуществляется через словесные ряды. Чтобы увидеть, мы должны предварительно узнать, иметь матрицу, в которую впишется новый опыт. Насилие Буквы над изображением — современное состояние культуры. Чтобы увидеть чужую боль, ее услышать, необходимо слово. Боль должна быть проговорена. В речи артистов балета о боли, переживании, совладании с ней, ее герменевтике происходит артизация, проигрывание ситуации боли, встраивание ее в полноту жизни и искусство жить: «Сначала танцуй. Потом думай. Это естественный порядок» [См.: 5].

Для трети опрошенных артистов балета боль — норма, знак жизни, ее смысл, благо, «Боль — это балет», жизнь (!). 61,8% опрошенных воспринимают боль как «аксессуар балета»: «Балетный человек держит боль рядом с собой» (32 г. Ж.); «боль — тест на качество работы»; «деваться некуда, приходится терпеть»; «она — родная». Для того, чтобы контролировать свои страдания, артисты балета прибегают к неким коллективным представлениям, характерным для данной социально-профессиональной группы, выполняющим роль защит. Уже подчеркивался высокий аксиологический статус боли в профессии артиста балета, связанный, несомненно, с экзистенциальной проблематикой: момент боли необходим как возвращение к ситуации рождения/смерти. Современная культура, нивелирующая — отрицающая смерть, в то же время побуждает массы потребителей больше времени уделять своему телу, работать над хорошим самочувствием. Покорное контролю тело выступает оберегом вместо того, чтобы стать источником информации, собеседником при проработке, осознавании и... принятии проблемы, ситуации, экзистенциального выбора.

Из клинической практики известно, что пациенты, несмотря на предлагаемые им лексические и грамматические конструкции для выражения боли, упорно ищут свои способы высказывания, свои метафоры и для, тем самым, процесс выговаривания. Проговаривание боли целебно, как и рассказывание историй, когда говорящий изобретает приемлемую версию ситуации, укладывая ее в рамки истории жизни. Так, в мемуарах вспоминали кроют реальность в угоду своему желательному образу. Изобретение языка для собственной боли, видимо, смягчает ее, унимает, становится способом магически перехитрить ее [3].

Сэндер Джилман утверждает, что существует тесная связь между образами болезни и репрезентацией интернализованных чувств беспорядка. Следуя этой логике, когда мы изображаем и рассматриваем образ больного, мы утверждаем собственную целостность и власть над беспорядком [6, с.97]. При этом страдание, болезнь и врачебное вмешательство все больше превращаются в зрелище, а творческие практики скорее связаны с саморефлексией, чем с критикой медикализации [6, с. 110].

Это проясняет новый дискурс о значении тела и об обращении с ним. «В понятии «страдания» объединяется и то, чего хотел бы человек, и то, что есть на момент переживания. Страдание — экзистенциальное условие развития личности (так же, как шаг — временная потеря равновесия). «То, что Гусеница называет „смертью“, Учитель называет — „бабочка“» [7, с. 134–138]

Поэтому претерпевание боли может стать поступком в том смысле, как понимал его М. М. Бахтин. «Поступок — … личностно-осмыщенное, лично сконструированное и лично реализованное поведение (действие или бездействие), направленное на разрешение конфликта. Поступок в целом, согласно М. М. Бахтину, обладает несколькими обязательными свойствами: аксиологичностью (нетехничностью), ответственностью, единственностью, событийностью» [Цит. по: 8, с. 402]. «Поступок ставит человека в ситуацию принципиального „неалиби в бытии“, поскольку он сам, и только он сам, оказывается ответственным за свои поступки» [9, с. 78].

Трудно представить артистичность, как способ справляться с болью вне удовольствия от представления. Возросшая потребность современников в безопасности и удовольствии сопровождается «специфической знаковой экспрессивностью». При этом «знаковая активность субъекта лишь скрывает его пассивное отношение» [Цит. по: 1]. Совместный опыт удовольствия представляет собой актуальную для современной «цивилизации досуга» форму «сборки общества» [См.: 10]. Отказ от удовольствия, жертва им — условие развития. Именно благодаря такому выбору, его автор становится пластичным, адекватным, живым.

В «артистичном» поведении «актор», играя, симулирует ситуацию боли, уходит от подлинных страстей в их изображение, тем самым избегая контакта как с самим собой, так и с собеседником. И все же в игре, свободной и ресурсной возможностями активности, мы обретаем себя как человека, тренируясь на ошибках, свободе выбора, непосредственности.

«Речь, слившаяся с человеческим телом, есть смысл» [12, с. 284].

ЛИТЕРАТУРА

1. Хайдарова Г. Феномен боли в культуре. СПб: Изд-во Русской христианской гуманитарной академии, 2013. 317 с.
2. Кривцун О. А. Артистизм. Соперничества искусства и жизни / О. А. Кривцун // Человек: Иллюстрированный научно-популярный журнал. 2007. № 3. С. 61–71.
3. Булюбаши И. Д. Я тебя слышу. Феномены языка и речи в практике гештальт-терапевта. Серия: Мастерская практического психолога. Самара: Издательский Дом «БАХРАХ-М», 2008. 272 с.
4. Сосланд А. И. Фундаментальная структура психотерапевтического метода, или Как создать свою школу в психотерапии. М.: Логос, 1999. 386 с.
5. Беккет С. Мечты о женщинах, красивых и так себе. М.: Текст, 2010. 352 с.
6. Ярская-Смирнова Е., Романов П. Образ власти и власть образа. Большое тело в культуре // Теория моды: одежда, тело, культура. 2011. № 18. С. 91–116.
7. Урываев В. А. Понимание «ИНЫХ» // Понимание: опыт мультидисциплинарного исследования. М.: Смысл, 2006. С. 134–138
8. Ирмишер Й., Йоне Р. Словарь античности. Пер. с нем. М.: Прогресс, 1989. 704 с.
9. Пешков И. В. М. М. Бахтин: от философии поступка к риторике поступка. М.: «Лабиринт», 1996. 176 с.
10. Тульчинский Г. Л. Проблема понимания в философии. М.: Политиздат, 1985. 192 с.
11. Рассадина С. А. Герменевтика удовольствия: Наслаждение вкусом. СПб.: ИД «Петрополис», 2010. 254 с.
12. Киньяр П. Тайная жизнь. СПб.: Азбука – Аттикус, 2013. 416 с.