

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА

УДК 7.011; 792.8

И. В. Васильев, М. Ю. Гендова

КАТЕГОРИЯ ДУХОВНОСТИ И ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЙ СТИЛЬ: АСПЕКТЫ СОВРЕМЕННОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ

Рассуждая о духовности, авторы подчёркивают, что не затрагивают аспект, касающийся глубоко личной сферы жизни каждого — вопрос веры и религии, поскольку категория духовности в свете современных светских трактовок не является синонимом религиозности, что неоднократно подчеркивали в своих исследованиях многие мыслители. Так, в труде «Экзистенциальная диалектика божественного и человеческого» Н. А. Бердяев утверждает, что «завоевание духовности — главная задача человеческой жизни», а бытие и его разнообразие не может быть сведено лишь к религиозному аспекту [1, с.158] Знатор русского духа Бердяев утверждал, что духовность — это многоаспектное понятие, это некий синоним целостности, о чем он писал в «Опыте парадоксальной этики» [2]. Такого же мнения придерживался и философ И. А. Ильин. Согласно его взглядам, духовность — это многозначное понятие, включающее в себя и религиозные аспекты, и патриотические ноты, но в конечном итоге ориентированное на созидательно-воспитательные аспекты, пробуждающие имманентное природе человека — духовность. Таким образом, происходит процесс интериоризации объективного в сферу личностно-значимого. Ильин писал: воспитывать — значит формировать «духовно-зрячего, сердечного и цельного человека с крепким характером... зажечь и раскалить в нем как можно раньше духовный “уголь”. Это откроет ему путь вверх и даст ему духовную свободу... А для этого надо как можно раньше дать ему целое богатство духовных впечатлений, направить его внимание на самые красивые и изящные явления природы и на их таинственную целесообразность» [Цит. по: 3, с. 65].

Отметим, что в силу нематериальности понятия духовности и долгого господства теории позитивизма категорию духовности обходили стороной, отказывая ей в объективности и праве на субстанциональность. Однако подобной идеологической линии противостояли идеи античной философии, Н. Бердяева, а также мысли П. Тейяра де Шардена, отмечавшего, что материальное становится матрицей для духовного начала, которое и рождает самосознание. Более того, сегодня «настал момент понять, что удовлетворительное истолкование универсума, даже позитивистское, должно охватывать не только внешнюю, но и внутреннюю сторону вещей, не только материю, но и дух. Истинная физика та, которая когда-

либо сумеет включить всестороннего человека в цельное представление о мире» [4, с. 40].

Категория духовности занимала значительное место в работах Д. А. Леонтьева, В. Франкла, М. Хайдеггера, Л. Карсавина, Л. Гумилева, В. С. Хазиева, М. Фуко, Ф. Цанн-кай-си, Г. Зиммеля и др. Так, исследователь О. А. Семенова в сборнике «Духовность человеческого бытия» пишет, что понимает под духовностью «последнюю крепость. Наиболее глубокую и фундаментальную сущность человека. Способность формировать образ мира и личного “Я” на основе априорных ценностных смыслов» [5, с. 18]. Эта позиция позволяет вывести категорию духовности в область этики и аксиологии, воспринимать ее как понятие, вбирающее в себя показатель качественной оценки зрелости личности, ее ценностных ориентаций в мире. А. А. Оганов и И. Г. Хангельдиева охарактеризовали духовность как «самое сокровенное, которое несет в себе человек» [6, с. 330]. Теоретик культуры и философ М. Фуко подразумевал под духовностью «тот поиск, ту практическую деятельность, тот опыт, посредством которого субъект осуществляет в самом себе преобразования, необходимые для достижения истины» [7, с. 138]. Согласно исследованиям Г. В. Иванченко, М. Ю. Казарян и Н. В. Кошелевой, духовность — «фундаментальное качество человека, его потенциальная сущность, способствующая актуализации глубинных резервов души и тела» [3, с. 63]. П. В. Симонов, П. М. Ершов, Ю. П. Вяземский отметили, что духовность можно обосновать как «постижение внутреннего мира другого путем его перенесения на свой собственный эмоциональный опыт... совокупную человеческую Культуру в ее развитии (внимательное изучение религиозных, научных, эстетических и этических представлений различных эпох и цивилизаций)» [8, с. 37,40].

Суммируя, подчеркнем: сегодня кажется, по меньшей мере, странным некоторое общественное напряжение при обсуждении категории духовности в целом и по отношению к балетному театру, в частности. Складывается ощущение, что ортодоксальное наследие социальной истории нашей страны и активное внедрение реализма в ирреалистичное искусство, привели не только к появлению эпохи драмбалета, дошедшей до своего печального апогея — «бытбалета» (где танцевать было позволено лишь в моменты, совпадающие с таковыми в жизни), но и сформировало малозаметную, но принципиальную тенденцию обходить стороной категорию духовности применительно к балетному театру.

Все это стало серьезным основанием для попытки авторов данной статьи предложить свое видение проблемы категории духовности в контексте балетного театра. Под духовностью в балетном искусстве предлагается понимать совокупность ценностных установок личности артиста, ее мировоззренческих позиций, уровня эрудированности, умения выстраивать ассоциации, формировать образы, т. е. проявлять интеллектуальную и эмоционально-ценностную глубину посредством пластического языка тела. Таким образом, духовность рассматривается нами как качественный показатель зрелости личности. Однако это — интенция, развиваемая из природных задатков и совершенствуемая в течение жизни под воздействием социокультурного поля. Данное определение не противоречит теоретическим выкладкам В. Франкла, Д. Леонтьева, В. Хазиева. Так, последний подразумевал

под духовностью сложный феномен человеческой природы, представляющий ценностно-мировоззренческий комплекс, который образует стабильное ядро личности, развивающееся во времени по мере взросления личности [9]. В. Франкл утверждал, что духовность является внешним проявлением бытия внутреннего [10]. Д. Леонтьев вкладывал в эту категорию, помимо ценностно-смысловых аспектов, механизмы саморегуляции и альтернативы выбора, когда в основе решения лежит не потребность, а ценность и побуждаемое ею действие [11].

Таким образом, направляющими в сфере духовности становятся эмоциональность, интеллектуальность, свобода и ответственность.

Отметим, что балетное искусство духовно по своей природе, т. к. оно в условно-ассоциативных формах обращается к философским вопросам: любви, ненависти, предательства, дружбы, прощения и др. Транслятором и интерпретатором скрытых смыслов балетного спектакля становится личность артиста балета. Реформатор танца Ж. Новерр выделил критерии, подтверждающие эту мысль: «танец должен стать эмоционально выразительным; танцовщик превратиться в хореографического актера ... когда артисты с мастерством (*техникой* — М. Г.) соединят одухотворенность (*внутреннее осмысление роли, переплавленное в визуальную ее трактовку* — прим. М. Г.) и дарование — тогда излишними станут словесные пояснения». [12, с. 18]. Сегодня данное наставление колосса балетного искусства часто игнорируется, и зрителю, чтобы хоть как-то разобраться в происходящем на сцене, все чаще требуется заглянуть в программку с кратким либретто.

Художник и историк искусства А. Бенуа подчеркивал, что «суть балета вечная, если подразумевать под балетом не одно искусство танцев, но целое драматическое настроение, вообще одно из самых таинственных вещей на свете» [13, с. 79, 80]. Дополнил эту идею французский социолог Поль Валери: «Танец есть подвижный синтез, который отталкиваясь от всякой изобразительности, призван служить выражению идеи. В балете Образ и Идея поочередно выступают в качестве Корифея. Отвлеченное и чувственное поочередно задают тон и, наконец, сливаются в едином вихре» [14, с. 562, 564]. Балетовед 1930–1960-х гг. Ю. Слонимский писал: «Важней всего в искусстве личность художника, его видение жизни, его духовный мир. Большие художники любого вида искусства (и балет не исключение из правил) потому и большие, что их сердца взволнованно откликаются на время» [15, с. 181].

Понимание значимости личности артиста в постижении философских глубин балета позволяет создать следующую логическую цепочку: качественной внешней характеристикой артиста балета является его исполнительский стиль как имманентная профессиональная характеристика, заключенная в индивидуальном взгляде самого артиста на канон партии. Только артист, обладающий широким кругозором, умеющий выстраивать ассоциативные цепочки, склонный к анализу, обладающий дивергентным мышлением и эмоциональной заразительностью, способен наполнить канонический текст роли индивидуальными эмоционально-интеллектуальными нюансами, которые и будут выделять его среди других исполнителей. Именно квинтэссенция вышеперечисленных компонентов становится

выражением личностного отношения самого артиста к тем или иным ценностным аспектам, заложенным в партии или балете в целом.

Очевидно, что не всякий артист способен создать глубокий и разносторонний образ, чаще встречаются плакатные, упрощенные трактовки, высвечивающие лишь одну сторону характера героя, словно это примитивный набросок-схема. Нередко такой примитивизм прячется за «голый» техницизм, что в итоге ведет к появлению сценической фальши и тусклости спектакля, должного представлять собой в идеале художественно-осмысленную форму со множеством красок и оттенков.

Напрашиваются следующие выводы: исполнительский стиль становится внешним эквивалентом глубины и широты ценностных и мировоззренческих ориентиров личности, показателем ее культурного кругозора и дивергентного мышления — всего того, что входит в наше понимание категории духовности. Итак, исполнительский стиль есть внешняя квинтэссенция духовности личности творца в балете.

Прямая зависимость такого рода показалась нам интересной, и в её контексте мы попытались создать собственную типологию артистов балета сообразно особенностям их исполнительского стиля, определяемого уровнем духовности личности. В данном случае категория духовности, в ее интеллектуальном и эмоционально-ценностном аспектах, становится индикатором личности, воспринимаемой через исполнительский стиль. По справедливому замечанию Г. Алексидзе (выдающийся балетный педагог и балетмейстер): «мышление художника — это неизведанная сфера, которая несравнима с самым совершенным компьютером, ибо в последнем ничего нет» [16, с. 66]. Целесообразность подобного взгляда заключена в синтетической природе самого балетного искусства, где в личности исполнителя соединяется и физика тела как профессионального инструмента, и психоэмоциональная природа личности артиста-художника.

Придерживаясь мнения о философской природе балета и настаивая на определяющем влиянии интеллекта и социокультурной действительности в процессе формирования исполнительского стиля, авторы выявляют три категории современных артистов балета, помещая в основу систематизации особенности исполнительского стиля.

1. Категория: танцовщики — «марионетки»: эти исполнители безлики, они остаются одинаковыми на протяжении всей своей карьеры. Чаще всего чрезмерно манерны, как правило, обладают эстетичными линиями — красота в движении. Порой такие артисты карикатурны, а их творческое «лицо» размыто, представляя собой эклектичный набор заимствованных черт, неорганичных их личностной природе. Обусловлен такой тип «застреванием» артиста на начальной ступени актерского формирования — «бездумного подражания и копирования», когда человек примеряет на себя традиционно-поверхностный штамп, не находя внутренней возможности искать в каждом образе индивидуальное прочтение. Порой бывает сложно вспомнить того или иного артиста, поскольку никакой образ, ассоциирующийся с ним, не возникает ярко, не вызывает эмоций. К сожалению, подобная тенденция сегодня стала практически нормой, т. к. в театре, как в зеркале, отражаются ценностные ориентиры мира: машиноподобность и примитивный способ деятельности по заранее заданной инструкции. Таких артистов

можно назвать духовно незрелыми «марионетками», сильно зависящими от мнения окружающих, как правило, сомневающимися и ждущими одобрения со стороны в правильности их выбора. Часто такие артисты исполняют самый разнородный репертуар, словно пробуя себя во всем.

2. Следующим вариантом в типологизации исполнительского стиля становятся **танцовщики-нарциссы**. Эта категория артистов характеризуется осознанным нежеланием вдумываться в философию своей профессии, т. е. оправдывать идею спектакля в движении. Для них ключевым становится самолюбование на сцене, стремление к восприятию балета как эстетизированного спорта. При таком подходе танцовщик в каждой партии особенно выпячивает свое личностное «я». За быстрым внешним успехом кроется вполне осознанное желание закрепить за собой право лучшего танцовщика-виртуоза. Происходит подмена качественного процесса творчества и актерского поиска процессом количественным — техническим блеском. Данная группа танцовщиков в своем большинстве лишена возможности приносить в роль свое неуловимое «нечто» (харизму), что может выделить исполнителя той или иной партии, запомниться зрителю. Такая категория артистов нацелена на самопрезентацию в искусстве, на то, что К. Станиславский называл «я в искусстве». Для них балетное искусство — возможность показать себя на вершине физических достижений, они часами готовы потеть в классе, отрабатывая до немыслимого совершенства техническую сторону партии, т. к. именно техника становится самоцелью, причем осознанной. Исполнительский стиль «нарциссов» — это осознанное стремление выделиться в искусстве за счет увлечения лишь формой — внешней оберткой, ставшей для нарцисса сутью искусства.

Отметим, что артисты этой группы чаще всего являются интеллектуально-развитыми и мыслящими, но расставляющими свои приоритеты, отталкиваясь именно от техницизма. Такой подход в работе над партиями был неприемлем для крупнейшего танцовщика ушедшего века — Мариса Лиепы. Он утверждал: «Актер может достигнуть виртуозности в технике, высоко прыгать, стремительно вертеться. Но не дать зрителю ничего, кроме зрелищного эффекта, тогда *зритель уйдет* из театра *пустым*. *Подлинная сила нашего искусства* измеряется тем, насколько ты способен увлечь, *зажечь зрителя* происходящим на сцене, заставить его отрешиться от всего остального, *заставить* мучиться, *сопереживать, размышлять, и не только в театре, но и потом, когда он останется наедине со своими ощущениями, чувствами, раздумьями*» (курсив мой — М. Г.) [17, с. 67]. Отрицает идею виртуозного нарциссизма и наш современник режиссер Л. А. Додин, который в своих «Заметках на каждый день» приводит следующий аргумент: «Твардовский как-то сказал: “В поэзии нельзя быть специалистом-виртуозом”. Увы, в нашем деле “специалистов-виртуозов” хватает (*технически совершенных мастеров — прим. М. Г.*). А поэзии — мало (*осмысленного и одухотворенного чувства — прим. М. Г.*). Пожалуй, ни одна из творческих профессий не освобождает от такой степени самостоятельного мышления, как профессия лицедея (*артиста — прим. М. Г.*)» [18, с. 428]. С этими словами сложно не согласиться, тем более каждое из них подтверждено делом.

3. Последней категорией артистов в данной типологизации становятся **артисты-интеллектуалы**. Это истинные мастера своего дела, прошедшие путь от ремесленника-копииста до художника, мыслящего в движении. Они способны облечь свои мысли в язык классического танца, не боятся экспериментов и возможности допустить ошибку, быть непонятыми. Это самодостаточные личности, с четко выработанным взглядом на жизнь, со своим мнением, причем мнением аргументированным. Они, как правило, избирательны в выборе ролей — и это один из критериев истинного исполнительского стиля высшей пробы. Эти артисты становятся отображением словесной модели — искусство не массово, оно избирательно в своих творцах. Народный артист СССР, лауреат Ленинской премии Владимир Викторович Васильев рассуждая о природе профессии артиста балета, отметил: «Принято считать, что в балете главное тело. Это не совсем так. Главное все-таки — голова. Большие мастера умеют подчинять свое тело мыслям. Человеческое тело — огромный оркестр, но управляют этим оркестром мысли. Чем талантливее этот дирижер, тем совершеннее поет оркестр (*курсив мой — М. Г.*)» [19, с. 154]. Данная группа артистов наделена творческим воображением и исследовательским талантом. Именно присутствие исследовательского таланта приводит к воплощению многогранности через нюансы.

Примером актера-интеллектуала был блистательный артист Кировского театра Борис Шавров. О его работе над партией Ганса в балете «Жизель» вспоминает Г. Т. Комлева, отмечая, что индивидуальное прочтение партии в исполнении Шаврова сильно отличалось от принятых сегодня трактовок. Его Ганс был застенчив, «появлялся нерешительно, а не выскакивал вприпрыжку по-балетному (*элегантно, но бездумно!!! — М. Г.*), как многие ныне, и приближался к домику Жизели, словно преодолевая внутреннее сопротивление, сомневаясь, стоит ли это делать (*сегодня — этой черты зачастую вообще нет, исполнители показывают его как некоего одержимо влюбленного в Жизель — М. Г.*). Не дойдя до заветной цели, на почтительном расстоянии останавливался, снимал шапку, руки нервно ее трепали. Взгляд то мечтательно устремлялся к закрытой двери, то сосредотачивался на комканье шапки. Ганс ждал встречи и смущался, предвкушая ее. Он мялся, прежде чем отваживался оставить знаки своих особых чувств к Жизели¹. В сценах с переодетым в крестьянина графом Ганс чувствовал подвох влюбленным сердцем. Замечательно передавал Шавров социальное неравенство героев. Сейчас в этих эпизодах сталкиваются люди одинакового усредненного положения: нечто среднее между лесничим и графом. Эпизоды утрачивают тем самым внутренне взрывной характер, драматическое звено. Ганс Б. Шаврова рядом с горделивым,

¹ Сегодня подобное прочтение редкость, чаще происходит утеря акцента трепетной влюбленности в Жизель, которая и заставляет Ганса робеть и смущаться. Чаще здесь наблюдается энергичное выполнение поставленного текста, который воспринимается зрителем как навязывание своих чувств этим персонажем Жизели. В результате чего в момент стычки графа и лесничего, когда Ганс возмущен посягательством на его «собственность» — Жизель, это отнюдь не выглядит как порыв отчаяния, где открываются тщательно скрываемые чувства. И уж тем более картинно при такой трактовке выглядят стенания обоих мужчин у тела погибшей Жизели в конце первого акта. — М. Г.

выделяющимся осанкой графом Альбертом — К. Сергеевым, держался вежливо, на равенство не претендовал, готов был услужить. Порода соперника чувствовалась, несмотря на маскарадное переодевание, и лесничий как бы невольно реагировал на него» [20, с. 259–260].

Итак, опираясь на вышеприведенную типологию, мы действительно убеждаемся, что балет — искусство сложное, являющее собой не просто красоту линии и эстетизм позы, а философию вневременных ценностей бытия и акцентов эпохи. Балетное искусство получает возможность стать духовно-интеллектуальным лишь тогда, когда приобретает духовно насыщенного интерпретатора хореографического текста партии в лице артиста балета. Исполнителя, способного, будучи в потоке времени, не выпадать из него, а отбирать созвучные современности штрихи, то есть умеющего хореографически рассуждать о вечных ценностях, находить им место в сегодняшнем дне. Это крайне сложно, поэтому так ценно звание — танцовщик-интеллектуал, которых всегда немного, они составляют некий балетный ареопаг.

Как заметила легендарная прима Н. Макарова: «если балерина — манекен, то либо пусть развивает в себе навыки духовной жизни, либо пусть не идет в классический балет — квинтэссенцию духа» [21, с. 43].

К сожалению, сегодня, в силу примата машиноподобности и рационализма, все более растет техника, и все менее артисты обращают внимание на «сущность» образа, его неотъемлемую духовную составляющую. Сегодня проще быть «марионеткой» или миловидной фарфоровой статуэткой, изящно украшающей спектакль, дарящей сиюминутное эстетическое наслаждение глазу. Некоторые артисты пытаются преодолеть этот барьер и пойти дальше, став «нарциссами»: тогда их целью становится форма, доведенная до абсолюта. Возникает иллюзия, что они поднимают искусство на новый уровень. В действительности, они развивают ремесло, что, безусловно, несет в себе пользу: совершенная техника дает возможность для новых горизонтов свободы самовыражения и прочтения образа, но не является автоматическим «пропуском» к новому. Замыкаясь лишь на нарциссизме, не постигая философско-интеллектуальные грани, артист обязательно сталкивается с проблемой «синтетического танцовщика»: некоего универсала-робота без своего индивидуального почерка, без мыслей, готового танцевать все и потрясать феноменальными способностями тела. Это, к сожалению, тоже тупиковая ветвь, в основе которой лежит категория бездуховного в искусстве.

Уникальность же русского балета — в его духовности, именно она поглощает и потрясает зрителя в любом уголке мира, поскольку апеллирует к его нутру, к его обыденному и ежедневному через отвлеченные и обобщенные образы. И, пожалуй, только эту черту русского балетного театра можно считать эквивалентом элитарности искусства в целом. Дотянуться до этой вершины способны лишь артисты-интеллектуалы, во главу угла возводящие философско-аксиологическую сущность профессии.

Мы попытались представить научному сообществу авторское видение малоизученной, но актуальной проблемы категории духовности в балетном театре. В результате предлагается рассматривать категорию духовности в контексте балетного искусства как способность и умение артиста переосмысливать филосо-

фию спектакля через свой внутренний мир и транспонировать ее квинтэссенцию в пластический танцевальный образ, тем самым, визуализируя и конкретизируя обобщенные нематериальные ценности через тело. Но и впервые мы обращаем внимание на прямую принадлежность интеллектуальной, эмоционально-ценностной и социокультурной составляющих, то есть внешнего проявления духовности, к фундаментальной категории «исполнительский стиль». По мнению авторов, исполнительский стиль артиста балета становится внешним эквивалентом духовности в зависимости от личностной зрелости танцовщика, являющегося на сцене качества «марионетки», «нарцисса» или «интеллектуала». Так, на конкретном примере — балетном театре, подтверждается философская мысль о том, что через внешнее при внимательном анализе можно познать внутреннее.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бердяев Н. А. «Экзистенциальная диалектика божественного и человеческого» Париж, 1952. 640с.
2. Бердяев Н. А. Опыт парадоксальной этики. Харьков: Фолио, 2003. 702с.
3. Иванченко Г. В., Казарян М. Ю., Кошелева Н. В. Творчество, профессионализм, духовность: имплицитные концепции. М.: Смысл, 2012. 192 с.
4. Тейяр де Шарден П. Феномен человека. М.: Наука, 1987. 240с
5. Духовность человеческого бытия (коллективная монография), Владимир, ВГПУ, 1998, 208с.
6. Оганов А. А. Хангельдиева И. Г. Теория культуры: учебное пособие для вузов. М.: ФАИР-ПРЕСС, 2004. 379 с
7. Винокурова В. В., Филиппова А. Ф. Социо-Логос: общество и сферы мысли. Вып. 1 М.: Прогресс, 1991. 480с.
8. Симонов П. В., Ершов П. М., Вяземский Ю. П. Происхождение духовности. М.: Наука, 1989. 352 с
9. Хазиев В. С., Хазиева Е. В. Мировоззрение как субъективная реальность. Уфа.: изд-во БГПУ, 2004. 296с.
10. Франкл В. Человек в поисках смысла. М.: Прогресс, 1990. 368с.
11. Леонтьев Д. А. Духовность, саморегуляция и ценности / Известия ТГРУ, № 7 (51), 2005
12. Новерр Ж. Ж. Письма о танце и балетах Л.М.: Искусство, 1965. 376 с.
13. Книга о новом театре: сборник статей. М.: ГИТИС, 2008. 239 с.
14. Валери П. Об искусстве. М: Искусство, 1976. 622 с.
15. Слонимский Ю. Чудесное было рядом с нами: заметки о Петроградском балете 20-х годов. Л.: Советский композитор, 1984. 264с.
16. Алексидзе Г. Школа балетмейстера. М: ГИТИС, 2001. 104 с.
17. Лиена М. Вчера и сегодня в балете. М.: Молодая гвардия, 1986. 190 с.
18. Додин Л. А. Путешествие без конца: диалоги с миром. СПб.: Балтийские сезоны, 2009. 496с.
19. Львов-Анохин Б. Владимир Васильев. М.: Центрполиграф, 1998. 430 с.
20. Комлева Г. Т. Танец — счастье и боль: записки петербургской балерины. М.: РОССПЭН, 2000. 368 с.
21. Макарова Н. Биография в танце. М.: Актер-Режиссер-Театр, 2011. 376 с.