

HARMONIA MUNDI

УДК 130.2; 7.06

Е. Э. Дробышева

ТАНЕЦ В АКСИОЛОГИЧЕСКОМ ДИСКУРСЕ: ПРОБЛЕМА ПОДЛИННОСТИ

Мы уже обращались к проблеме *подлинности* как *ценности* в широком культурфилософском дискурсе¹. Аксиологический потенциал подлинности распространяется на самые разнообразные аспекты человеческого бытия — от области повседневных субъектных практик до сакральных сфер. Семантически под подлинностью прежде всего понимается достоверность, неподдельность. В реальности мы обращаемся к этому феномену достаточно часто — начиная с проблемы определения аутентичности того или иного блюда/товара определенной торговой марки/художественного произведения или валидности какого-либо исследования до не всегда вербализованных или даже отчетливо рефлекслируемых попыток определиться в своем отношении к происходящему. Включение подлинности в ряд ценностных опор человеческого существования представляется весьма логичным и методологически оправданным шагом.

Ценность как один из базовых элементов культурной архитектуры имеет как онтологическую, так и экзистенциальную значимость в картине мира субъекта культуры. Под *архитектоникой культуры* мы понимаем устойчивую и при этом гибкую взаимосвязь между всеми элементами культурного пространства — его структурой, динамикой и ценностными отношениями, выполняющими регуляторную функцию. Ценности, с одной стороны, фундируют все процессы в культуре, с другой — являются способом фиксации и осмысления ее форм и феноменов. Они ярко репрезентируют все процессы, протекающие в социокультурной реальности, при этом обозначают не только формальную картину, но и метафизический срез того или иного явления, события, феномена².

В трактовке самого концепта *подлинности* прежде всего возникают коннотации к психологическому дискурсу: «Аутентичность, подлинность, — соответствие подлинному, первоисточнику; в психологии — способность человека в общении отказаться от различных социальных ролей, позволяя проявляться подлинным,

¹ См. об этом: Дробышева Е. Э. В поисках подлинности. Жизнь культуры и культура жизни: история и современность: Колл. монография. СПб.: ФБГОУ ВО «ГУМРФ имени адмирала С. О. Макарова», 2015. С. 20–26.

² См. об этом: Дробышева Е. Э. Архитектоника культуры в аксиологическом измерении. Дисс. ... д. филос. н. СПб., 2011; Дробышева Е. Э. Архитектоника культуры: опыт культурфилософской рефлексии. СПб., 2010.

свойственным только данной личности мыслям, эмоциям и поведению». Толковый словарь русского языка Д. Н. Ушакова трактует подлинность как «отвлеч. сущ. к *подлинный*; оригинальность, отсутствие подделки». Словарь синонимов — как «достоверность, аутентичность; несомненность, неподдельность, реальность, признанность, приращенность, доподлинность, неприкрашенность, оригинальность, натуральность, чистопробность, точность, заправдашность, невыдуманность, искренность, истинность. Ант. фальшивка, фальсификация, подделка»³.

К вопросу о роли подлинности в качестве некоей антропологической опоры — так или иначе — обращались многие мыслители. К примеру, Ж. Бодрийяр в своей знаменитой «Системе вещей» в главе о коллекциях оценивает «поиски подлинности» как обнаружение «укорененности бытия в себе», как способ «по-настоящему почувствовать себя дома (то есть заглушить в себе тревогу)» и напрямую говорит о них «в ценностном отношении» [2].

Область художественного творчества остается тем пространством надежды, где мы ищем встречи с истинным, настоящим. По словам К. Г. Юнга, «особенный смысл *подлинного* произведения искусства как раз в том, что ему удается вырваться на простор из теснин и тупиков личностной сферы» [15, с. 354]. Тем важнее совпадение ожидаемого с представленным. Романист Андрей Геласимов пишет: «Перемена контекста всегда губительнее простой утраты. Исчезновение Моны Лизы с полотна Леонардо, пожалуй, еще можно перенести, даже привыкнуть к нелепой пустоте в центре осиротевшего пейзажа, но если бы пропавшая дама вдруг улыбнулась с какой-нибудь другой картины — вот это был бы уже караул» [4, с. 244–245].

Постмодернистское искусство как раз и играет с нами в эту игру — используя подлинный факт в качестве исходного материала, вырывая его из контекста, бесконечно тасуя с подобными фактами, в итоге меняя до неузнаваемости суть произошедшего — *бывшего и ставшего*. Несмотря на изначально субъективный характер самого понятия «суть события», отдельному человеку и особенно культурной общности в целом свойственно стремление к более или менее определенной трактовке того или иного исторического явления. В противном случае конвенции становятся невозможными, а стало быть — разрушается ткань культуры, простеганная стежками памяти. О роли контекста стоит сказать особо, ведь, являясь одной из архитектурных опор картины мира, он предопределяет семантическую наполненность и аксиологическую направленность любого соотносящегося с ним феномена. Как в языке его единица вне контекста утрачивает ситуативную конкретность и эмоциональную нагруженность, так и в культуре любая ее форма, вырванная из контекста, теряет в смысле⁴.

³ Аутентичность // Психологический словарь. URL: <http://www.insai.ru/slovar/autentichnost-1>; Подлинность // Словарь русского языка Ушакова. URL: <http://www.ubrus.org/dictionary-units/?id=107714>; Подлинность // Словарь синонимов. URL: http://dic.academic.ru/dic.nsf/dic_synonims/124183 (дата обращения 15.06.2014).

⁴ См. об этом: Дробышева Е. Э. Традиция и контекст как элементы архитектоники культуры // Вопросы культурологии. 2011. № 10. С. 4–8.

В постмодернистских арт-практиках мы обнаруживаем тотальную игру и ироничность относительно соблюдения классических правил обращения с феноменом/событием и контекстом. Так, с трагических офортов Гойи по замыслу художников-хулиганов братьев Чэпмен нам подмигивают смайлы и глумливо улыбаются герои мультсаги о Симпсонах. Переливается драгоценными камнями череп, созданный Дэмиеном Хёрстом, являющий собой все, что угодно, кроме одного из самых мощных и трагичных художественных символов. И, по выражению З. Фрейда, вместо «подлинного наслаждения от художественного произведения, возникающего из снятия напряженности в нашей душе» [14], мы получаем еще большую напряженность, увеличивающую тоску по подлинному.

Выдающийся эстетик, философ и публицист А. В. Гулыга предложил свой вариант иерархии эстетических ценностей, разделив их на практический и познавательный ряды. К первому он отнес прекрасное, возвышенное, трагическое, комическое и драматическое; ко второму — типическое, подлинное, фантастическое и эвристическое [5, с. 83–157]. Подлинное он называет «особой эстетической категорией, обогащающей понятие типического», что, в свою очередь, определяет как «явление, с наибольшей полнотой и яркостью выражающей свою сущность» [5, с. 131–133]. «Действительно, — пишет А. В. Гулыга, — история привлекает к себе прежде всего правдивостью. Ложь о том, что было, даже занимательно придуманная, отталкивает». Обстоятельность и точность в изложении добавляет повествованию «эмоциональной действенности» [5, с. 137].

Однако в случае с современным искусством вообще и с танцем в частности проблема подлинности чаще всего возникает не в связи с тем, *что* было, а с тем, *как* оно было и *как* выглядит репрезентация этого бывшего в художественном прочтении. Следует оговориться — здесь мы вступаем в пространство тотальной субъективности, ведь «о вкусах не спорят». Бытует мнение, выраженное, в частности, режиссером Н. П. Акимовым, что «если бы наряду с точными науками у нас была бы узаконена область неточных наук, — первое место в ней по праву заняла бы эстетика» [1, с. 319].

В качестве эмпирического материала к нашим рассуждениям обратимся к танцевальному искусству, а конкретнее — к балетным постановкам, зачастую имеющим в качестве сюжетной основы литературные произведения, созданные, в свою очередь, по мотивам определенных исторических событий. Художественное прочтение исторической конкретики — всегда сложная проблема, прежде всего в силу неизбежности несовпадений мнений. Многослойная трактовка — автором-постановщиком-зрителем-критиком — заведомо предполагает вариативность мнений. Герменевтические процедуры всегда личностны, и привести к единому итогу они не в состоянии априори (если только речь не идет об экспериментах тоталитарных режимов и репрессивных практиках, но и в их рамках единомыслие — лишь чаемая властью иллюзия).

Исторический контекст для художественного акта, в том числе в области балета, — амбивалентный фактор. С одной стороны, он обеспечивает заданность восприятия события, воссозданного на сцене с помощью выразительных средств танца, с другой — налагает на творческий коллектив ответственность за релевантность

трактовки *бывшего, случившегося, произошедшего*. «История, отверзая гробы, поднимая мертвых, влагая им жизнь в сердце и слова в уста, из тления вновь созидая Царства и представляя воображению ряд веков с их отличными страстями, нравами, деяниями, расширяет пределы нашего собственного бытия; ее творческою силою мы живем с людьми всех времен, видим и слышим их, любим и ненавидим; еще не думая о пользе, уже наслаждаемся», — писал Н. М. Карамзин [10, с. 14]. Приобщаясь к сценическому воплощению исторических событий, бонусом мы получаем (или теряем в случае бестактного обращения с подлинностью как ценностью) онтологические опоры нашего собственного бытия.

За поддержкой обратимся к профильному изданию — журналу «Балет». Долго искать не приходится — сразу в нескольких последних номерах мы находим материалы, посвященные поставленной здесь проблеме — соблюдению меры подлинности, релевантности постановок исходному тексту (в данном случае текст понимается в самом широком смысле — как форма существования социокультурной реальности во всех ее проявлениях). Балетный критик Н. Н. Зозулина оценивает новую версию «Евгения Онегина» под названием «Татьяна» в постановке Д. Нормайера на музыку Л. Ауэрбаха, представленную одновременно в Гамбурге и в Москве — на сцене Московского музыкального театра им. Станиславского и Немировича-Данченко: «Ряд <... > грехов спектакля спровоцирован решением отказаться в нем *от временного соответствия* роману. Хореограф закрыл глаза на персонажей Пушкина как представителей дворянской культуры» (здесь и далее курсив мой. — Е.Э.); <... > «Видеть, каким абсурдом предстают понятия буквально пушкинские строки, было малоприятно» [7, с. 6]. Строки романа: «Бывало он еще в постели», «Непостоянный обожатель очаровательных актрис» постановщики решили проиллюстрировать буквально — Онегин буквально просыпается в постели с несколькими девушками. При этом Онегин периодически («плакать или смеяться?» — пишет критик) «прикладывается к бутылке водки». Н. Н. Зозулина особо акцентирует вот эту «разорванную связь времен»: «Спектакль так и несется *по ухабам времени*». Критик приводит несколько ярких зарисовок авторского видения классического текста: Онегин в шубе, Ленский в джинсах, их друзья в гимнастерках Красной армии; «красноармейцы», танцующие с деревенскими девушками под блатную песенку «Цыпленок жареный»... «Кажется, на сцене разверзается платоновский “Котлован”, в чьей воронке окончательно исчезает пушкинский “Евгений Онегин”», — сетует Н. Н. Зозулина. И отмечает, что постановщики пощадили «единственный персонаж вне времени — Татьяну», ее костюмы — «непонятного времени и непонятной моды» [7, с. 7].

Мы специально выделили курсивом пассажи об отношении ко времени. Ведь соответствие времени и места — так удачно схваченное в бахтинском термине *хронотоп* — обеспечивает цельность восприятия художественного замысла исходного текста (в данном случае — пушкинского) и дает почувствовать *подлинные* вкус, запах и цвет эпохи.

Критик В. Уральская пишет о спектакле «Мой Гамлет» (режиссер Деклан Доннелан, хореограф Радуга Поклитар), поставленном в 2015 г. в Большом театре России, и задается вопросом: «Нужно ли подменять природную силу балета ины-

ми средствами?» [13, с. 21]. Она полагает, что «подмена выразительных средств танца и, главное, *перенос действия в другую эпоху*, одежда артистов есть акт недоверия современному зрителю, его возможностям воспринимать шекспировскую эпоху в ассоциациях сегодняшнего дня. Неверие, что через эмоции и чувства, рождаемые образным танцем, зритель поймет вечность и важность <...> проблем жизни, потерь, смерти. И вряд ли для этого в финале на опустошенную смертями-потерями сцену есть необходимость выводить в камуфляжной одежде воинов южных фронтов (Афганистана, Северного Кавказа, Косово, Сирии или Украины) с наставленными на публику автоматами, обозначив в сценарии: «армия норвежцев заполняет сцену», чтобы «взбодоражить чувства» современного зрителя [13, с. 21].

В рамках международного театрального фестиваля им. Чехова в 2014 г. на сцене театра им. Моссовета зрителям была представлена эпатажная постановка британского хореографа Мэтью Боурна «Шотландский перепляс». Д. Казанцева и В. Наумова так отозвались на данное культурное событие: «В основе “Шотландского перепляса” бессмертная классика — балет “Сильфида”, но *измененная до неузнаваемости*. Мэтью Боурн *полностью переворачивает* сюжет “Сильфиды”: вместо шотландского замка, сказочного леса и благородных героев на сцене ночной клуб, где отдыхает развязная молодежь, у которой на уме танцы да секс. Главный герой этой истории — Джеймс, недавно помолвленный со своей возлюбленной Эффи, попадает под таинственные чары Сильфиды, которая становится для него дурманом. Она уводит его в свой волшебный мир, где живут такие же непонятные готические существа, как и она, обитающие в зловещих местах Глазго. Прекрасный и яркий образ сильфид делает сюжет балета более комедийным. А сцена отрезания Джеймсом крыльев Сильфиды стала для зрителя внезапным и шокирующим поворотом сюжета. Сочетание классики и современной новизны, юмора и драматизма в балете — характерные особенности стиля Мэтью Боурна. И в этот раз он не изменил себе, поэтому произвел фееричное впечатление на всех зрителей [9].

Для полноты картины приведем пример иного рода — положительный, но также акцентирующий наше внимание на обозначенной теме — проблеме подлинности воспроизведения исходного материала. Г. Иноземцева пишет о музыкальном спектакле «Волшебная флейта» на сцене театра «Кремлевский балет» (2015 г.): «Возрождая на сцене произведение Моцарта в ином сценическом качестве, Петров не стремился “осовременить” его содержание применительно ко вкусам сегодняшних зрителей. Наоборот, он показывает нам балетное действо в облике театральных вкусов времени его рождения со всеми их особенностями и приметами. Вслушиваясь в музыку великого композитора, он ищет и находит ей на сцене художественно убедительное воплощение» [8, с. 9].

В программной статье, посвященной потенциалу танца в деле отражения действительности, Е. Васенина анализирует опыт современной хореографии и отмечает: «Глобальных, серьезных задач, когда хореограф замахивается на осмысление проблемы локальных войн или метафизики души, практически никто себе не ставит. Вместо того чтобы, пусть ошибочно, спорно, но внятно, четко выразить

свое отношение к миру, он бормочет и отворачивается, смотрит не видя. Он хочет казаться не-взрослым, это удобно. Импровизационность и свобода лексики позволяют современному танцу болтать ни о чем. Сюжет стал старомодным инструментом на рабочей кухне современного хореографа, так как в попытке бессюжетного спектакля он *легко уходит от ответственности* за художественный результат: в итоге любое дилетантство нетрудно выдать за концепцию. Невнятность происходящего на сцене, выдаваемая за актуальное абстрактное искусство, стала общим местом справедливых претензий к современному танцу» [3].

Французский писатель и философ XIX в. Жозеф Эрнест Ренан писал: «Удельный вес правды — правда на комнату и правда на весь зал или правда на весь мир. Без малой правды не найдешь большой; без комнаты не придешь на площадь». Ему же принадлежат следующие афоризмы: «Правда не всегда искусство. Искусство не всегда правда, но правда и искусство имеют точки соприкосновения», «Не следует говорить всей правды, но следует говорить только правду» [11]. Более радикально высказался М. М. Пришвин: «Правда требует стойкости: за правду надо стоять или висеть на кресте, к истине человек движется. Правды надо держаться — истину надо искать» [11]. Проблема соотношения экзистенциала *подлинности* и правды как этической категории выходит за пределы нашей темы и требует другого дискурсивного пространства, в рамках данной статьи мы лишь намечаем ее.

Подводя итоги, обозначим научно-теоретический и практический потенциал поставленной в статье проблемы и расширим поле дальнейших изысканий. Один из современных теоретиков танца — Л. Т. Дьяконова — поднимает вопрос о том, «какие именно темы и дискуссионные проблемы на сегодняшний день наиболее актуальны в сфере гуманитарных исследований феномена танца?» [6]. И выделяет две основные: первую — касающуюся определения объекта исследования, а вторую — связанную с «разработкой методологии, отвечающей сегодняшнему уровню развития гуманитарной науки» [6]. Подчеркивая, что «начиная с 20-х гг. XX в. складывавшаяся методологическая система в истории и теории танца формировалась под довлеющим воздействием театроведения и музыковедения», автор отмечает «некоторое сужение области научной интерпретации». В качестве примера приводится тот факт, что «в балетоведческой теории так и не сформировались специальные разделы, посвященные досценическому танцевальному практикам. Как часть народного искусства, указанные практики активно изучаются представителями других гуманитарных наук: культурологии, антропологии и этнологии, а рассматривающие эту область искусства балетоведы чаще всего следуют по кратчайшему пути, заимствуя методологические принципы из этих отраслей гуманитаристики» [6].

В рамках предложенного дискурса мы попытались внести свою посильную лепту в расширение области научной интерпретации такого сложного и многогранного культурного феномена, как танец. Представляется, что дальнейшее изучение проблемы аксиологического потенциала танца имеет перспективы как в сфере балетоведения, так и в культурфилософском пространстве мысли в целом.

ЛИТЕРАТУРА

1. Акимов Н. А. Не только о театре. Л.; М.: Искусство, 1966.
2. Бодрийяр Ж. Система вещей. URL: http://www.libtxt.ru/chitat/bodriyyar_zhan/1211—Sistema_veshchey/12.html (дата обращения: 15.06.2014).
3. Васенина Е. Танец как отражение действительности: к вопросу формирования языка. Балет. 2012. № 6. URL: http://www.russianballet.ru/dissertacii/dissertac2_06_12.html (дата обращения: 5.08.2015).
4. Геласимов А. Рахиль. М.: Яуза: Эксмо, 2004.
5. Гулыга А. В. Эстетика в свете аксиологии. Пятьдесят лет на Волхонке. СПб.: Алетейя, 2000.
6. Дьяконова Л. Т. Танец как феномен культуры // Общество. Среда. Развитие (Terra Humana). 2011. № 3. URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/tanets-kak-fenomen-kultury> (дата доступа: 11.07.2015).
7. Зозулина Н. «Ужель та самая Татьяна?» // Балет. 2015. № 2 (191). С. 4–7.
8. Иноземцева Г. Для детей или для взрослых? // Балет. 2015. № 2 (191). С. 8–9.
9. Казанцева Д., Наумова В. Игра света, тени и Мэтью Боурн // Балет. 2014. № 7 // URL: http://www.russianballet.ru/line/line2014/Linia_7–14.pdf (дата обращения: 11.07.2015).
10. Карамзин Н. М. История государства Российского. В 12 т. Т. 1. М.: Наука, 1989.
11. Правда // Викицитатник. URL: https://ru.wikiquote.org/wiki/Жюль_Ренан; М. М. Пришвин (дата обращения: 11.07.2015).
12. Станиславский К. С. Из записных книжек. М.: ВТО, 1986.
13. Уральская В. Гамлет: вчера, сегодня и завтра // Балет. 2015. № 3 (192). С. 20–21.
14. Фрейд З. Художник и фантазирование // Эстетика и теория искусства XX века: Хрестоматия. М.: Прогресс-Традиция, 2007. С. 334–343.
15. Юнг К. Г. Об отношении аналитической психологии к поэтико-художественному творчеству // Эстетика и теория искусства XX века. Хрестоматия. М.: Прогресс-Традиция, 2007. С. 344–367.