

Министерство науки и высшего образования Российской Федерации  
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение  
высшего образования  
«Курский государственный университет»

*На правах рукописи*

СИНИЦЫНА Тамара Андреевна

**Философско-антропологическое исследование связи  
сознания и тела в театральном действе**

Специальность 5.7.8 – философская антропология, философия культуры

ДИССЕРТАЦИЯ

на соискание ученой степени  
кандидата философских наук

Научный руководитель:  
доктор философских наук, профессор  
Гиренок Федор Иванович

Курск – 2023

## ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	4
ГЛАВА 1. ТЕАТР КАК ПРЕДМЕТ ФИЛОСОФСКОЙ РЕФЛЕКСИИ.....	18
1.1. Концепция метатеатра как основной принцип анализа театральной практики... 18	
1.2. Проблема театра и жизни.....	23
1.3. Осмысление феномена театра в русской философии.....	31
1.4. Онтологизация театральных категорий в работах современных мыслителей. 35	
1.5. «Духостроительство» личности актера в театре.....	46
ГЛАВА 2. КОНЦЕПТУАЛЬНЫЕ ПОДХОДЫ К ПРОБЛЕМЕ СВЯЗИ СОЗНАНИЯ И ТЕЛА В ИХ ПРОЕКЦИИ НА ТЕАТРАЛЬНЫЕ ПРАКТИКИ.....	51
2.1. Дуалистические и монистические концепции понимания человека и театральная практика.....	51
2.2. Генезис философской антропологии в оптике театральной практики.....	58
2.3. Идея целостности природы человека в философии жизни (Ф. Ницше, В. Дильтей).....	69
2.4. Жизненный порыв и понятие целостности в философском творчестве А. Бергсона.....	76
2.5. Постановка проблемы связи сознания и тела в исследованиях по теории театра, театральной педагогике.....	80
Глава 3. КВАНТОВО-СИНЕРГЕТИЧЕСКАЯ АНТРОПОЛОГИЯ КАК МЕТОДОЛОГИЯ АНАЛИЗА ТЕАТРАЛЬНОЙ ПРАКТИКИ.....	102
3.1. Представления о телесности в работах Э. Гуссерля и М. Мерло-Понти.....	103

3.2. Онтология состояний обобщенной телесности в культурном контексте театральной игры.....	105
3.3. Темпорально-деятельностная онтология в квантово-синергетической антропологии.....	122
3.4. Интегральные онтологии и постнеклассические практики, ассоциированные с театром.....	124
3.5. Антропологический джаз как музыкальная метафора: партитуры театральной игры.....	133
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	141
БИБЛИОГРАФИЯ.....	145

## ВВЕДЕНИЕ

**Актуальность темы исследования.** Проблема соотношения сознания и тела, духовного и физического в природе человека обсуждалась еще в древних философских учениях Запада и Востока. Новую жизнь она получает с момента зарождения философской антропологии. Можно выделить две генеральные линии решения проблемы – дуалистическую и монистическую. Методологические последствия нерешенности проблемы сказываются на научном дискурсе, затрудняя создание адекватных практически направленных междисциплинарных подходов. Отчасти оппозиция указанных линий исследований снимается современными философскими теориями «embodied cognition» («воплощенного сознания»), которые предлагают рассматривать разум в неразрывном сопряжении с телом человека.

Современная философская антропология, в первую очередь под влиянием французской и немецкой феноменологии, все чаще обращается к проблеме телесности, в разработку которой включается сфера ощущений человека, телесных восприятий окружающего мира, сенситивных переживаний, психоментальных конструкций. Включение проблематики человека в междисциплинарные исследования порождает новые неклассические концепции антропологии. Наряду с теоретическими разработками набирают вес т.н. case-study, исследования конкретных случаев научных и культурных практик. Сегодня, помимо значимости для философии, проблема связи сознания и тела актуальна во многих областях современных знаний от естественно-научных областей, медицины и до таких гуманитарных сфер, как культурология и социология. Данная проблема имеет первостепенное значение как для теории, так и для практики театра.

В неклассической антропологии активно развиваются экзистенциальные подходы. Такие экзистенциальные вызовы, как специализация производства, отчуждение, феномен «одиноких толп», создают в современном человеке потребность обретения единства (как внутреннего, так и внешнего), восстановления связи человека с природой и с другими людьми, преодоления

фрагментарности, неполноты жизни. Существование в условиях агрессивных техногенных сред обитания остро ставит проблему человеческой субъективности. Культурные практики театрального искусства могут стать ключом к обретению новой целостности. Актуально построение философско-методологических моделей таких практик. Воспитание гармонии и целостности должно вводиться в сферу образования детей. Данный принцип лежит в основе методик эстетического развития личности, арт-терапии, в т.ч. различных театральных и танцевальных тренингов.

В самой театральной практике тема связи сознания и тела особенно актуальна в связи с развитием экспериментального театра и его активными поисками новых средств выразительности. Растет интерес к театру и со стороны современных философско-антропологических исследований. Проблема профессионального актерского искусства заключается в том, что нет единой, специфической актерской техники. Методология преподавания актерского мастерства в крупнейших российских театральных вузах сводится либо к освоению внешней техники (пластика, сценическое движение, танец, вокал), либо к углублению во внутренние психотехники с опорой на базовую для актерского образования систему К.С. Станиславского. Задача создания полноценной, гармоничной актерской техники, на наш взгляд, должна включать умение актера собрать воедино тело и сознание, предъявлять свою целостность, органично выражать внутренние переживания через внешнюю телесную форму. Данный аспект актерского творчества нуждается в концептуализации и разработке особой философско-антропологической методологии, которая необходима театральному образованию.

Усложнение социально-культурного бытия накладывает отпечаток на адаптацию человека, трансформации сознания. В культурных практиках встает проблема осмысления возможностей управления телом, в том числе за счет раскрытия потенциальных ресурсов нерациональной сферы, развития нарождающихся новых граней сознания. Оригинальный взгляд на сопряжение сознания и тела предлагает квантово-синергетическая антропология обобщенной

телесности (В.Г. Буданов). В междисциплинарной концепции наряду с физическим телом рассматривается множество взаимосвязанных «подтел» человека, определяющих сферу психического. Идея целостности сознания и тела в квантово-синергетическом подходе представляется ценным находением для конкретных исследований (case-study) мастерства в культурных практиках. Особая актуальность разработки квантово-синергетического подхода просматривается в задачах создания эффективных практически-направленных методологий театральных практик.

**Степень научной разработанности темы исследования.** Философское осмысление феномена театра имеет давнюю традицию, в которой с разных сторон рассматривались проблемы театральности, актерской игры, техники, зрительского восприятия. Эти вопросы звучали в работах крупнейших философов Нового и Новейшего времени, таких классиков европейской мысли, как Д. Дидро, Ф. Ницше, Х-Г. Гадамер, Х. Ортега-и-Гассет, О. Шпенглер, Й. Хейзинга, А. Арто, Ж. Деррида, Ж. Делез, Р. Барт, А. Бадью, Г. Зиммель, Жан-Франсуа Лиотар, и др<sup>1</sup>. А также в работах таких отечественных мыслителей данного периода, как П. Флоренский, Н. Бердяев, В. Розанов, Г. Шпет, Вяч. Иванов, Н. Евреинов, М. Мамардашвили и др<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Дидро Д. Парадокс об актере. М., 1938; Дидро Д. Собр. соч.: в 10 т. т. 7. М., Л., 1935; Ницше Ф. Сочинения: в 2 т. Т. 1. Литературные памятники. М., 1990; Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного // Гадамер Г.-Г. О праздничности театра. М., 1991; Хосе Ортега-и-Гассет. Дегуманизация искусства // Самосознание европейской культуры XX века: Мыслители и писатели Запада о месте культуры в современном обществе. М., 1991; Шпенглер О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории. Т. 1. Гештальт и действительность. М., 1998; Хейзинга Й. *Homo ludens*. Человек играющий. СПб., 2019; Artaud A. Oeuvres complètes. Paris: Gallimard, 1974. Т. 4; Арто А. Театр и его двойник. СПб., М., 2000; Derrida J. *Writing and difference*. Chicago: University of Chicago Press, 1978; Делез Ж. Различие и повторение. СПб., 1998; Барт Р. Работы о театре. М., 2014; Badiou A. *Rhapsody For the Theatre*. New York, 2013; Зиммель Г. Философия культуры. М., СПб., 2019; Лиотар Ж.-Ф. Либидинальная экономика. М., 2018.

<sup>2</sup>Флоренский П.А. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях // Флоренский П.А. Собр. соч. Статьи и исследования по истории и философии искусства и археологии. М., 2000; Бердяев Н. Я и мир объектов // Бердяев Н. Дух и реальность. М., 2007; Розанов В.В. В театральном мире (К гастролям Московского художественного театра в Петербурге) // Русское слово. 1910. Vol. 8., № 104 и 109; Шпет Г.Г. Театр как искусство // Шпет Г.Г. Искусство как вид знания. Избранные труды по философии культуры. М., Наука, 2007. С. 394–411. М., 2007; Иванов В.И. Дионис и прадионисийство. СПб., 1994; Евреинов Н.Н. Театр как таковой // Евреинов Н.Н. Демон театральности. М., СПб., 2002; Мамардашвили М. Как я понимаю философию. М., 1990.

Теоретические рефлексии и принципы театрального (игры и т.д.) формируют особый дискурс, в котором анализируется жизненная реальность. Имеются солидные монографии, посвященные философским исследованиям театра. Из наших современников следует отметить монографию Н.И. Прозоровой<sup>3</sup>, в которой выполнен подробный анализ значительного корпуса философских работ о театре. Также необходимо упомянуть ряд современных авторов: Е.В. Шахматова, Т.С. Джурова, В.И. Максимов, В.М. Розин, М.Н. Эпштейн<sup>4</sup>, а также таких классиков философской мысли, как Ф.И. Степун, Ю.М. Лотман, Я. Мукаржовский<sup>5</sup>. Имеются серьезные диссертационные исследования в данной области: В.И. Максимова (2001), А.Д. Семкина (2000), К.К. Чукрукидзе (2013), В.В. Коленовой (2015).

Следует обозначить корпус работ российских теоретиков и критиков искусства, посвященных современному театру: К. Чухров, А.В. Макаров, Ю.В. Полевая, В.Н. Сорокин, С.С. Купчичев, А.В. Вислова<sup>6</sup>.

Безусловно, следует отметить широкий круг западноевропейских исследователей театра, в работах которых также представляется подробный анализ существующих философских концепций о театре и авторское видение данной проблемы. Среди них можно назвать такие имена, как О. Абель, И. Ханс-Тис Леман, Дж. Гасснер, А.Ж. Греймас, Р. Хорнби, Дж. Бирингер, Э. Бернс,

---

<sup>3</sup>Прозорова Н.И. Философия театра. СПб., 2012.

<sup>4</sup>Шахматова Е. В. Психическая энергия в актерской школе К. С. Станиславского и духовный опыт эпохи // Театр. Живопись. Кино. Музыка. № 4. М., 2020. С. 46–66; Джурова Т. С. Концепция театральности в творчестве Н. Н. Евреинова. СПб, 2010; Максимов В. И. Модернистские концепции театра от символизма до футуризма. Трагические формы в театре XX века. СПб., 2014; Розин В. М. Природа и генезис европейского искусства (философский и культурно-исторический анализ). М., 2011; Эпштейн М. Н. Игра в жизни и в искусстве // Советская драматургия. 1982. № 2. С. 243–254.

<sup>5</sup> Степун Ф.А. Театр будущего // Современная драматургия. 1991. № 2. 1991; Лотман Ю.М. Семиотика сцены // Лотман Ю.М. Об искусстве. СПб., 2000. С. 583–603; Его же. Язык театра. СПб., 2000; Мукаржовский Я. К современному состоянию теории театра // Мукаржовский Я. Исследования по эстетике и теории искусства. М., 1994.

<sup>6</sup>Чухров К. Быть и исполнять: проект театра в философской критике искусства. СПб., 2011; Макаров А.В. «Новая Драма»: Поиск литературоведческой оптики для описания метатеатральных экспериментов // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2012. № 6 (17). С. 85–89; Полевая Ю.В. Выход из театра. Паратеатр (1969-1978). «Праздник»: эволюция текста // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2017. № 3. С. 21–40; Сорокин В.Н. О некоторых тенденциях в современном театральном процессе // Вестник Московского государственного университета культуры и искусства. 2008. № 6. С. 58–62; Купчичев С.С. Сценическое тело (заметки к «Театральной антропологии» Э. Барбы и Н. Саварезе) // Научный результат. Социальные и гуманитарные исследования. 2019. Т.5, № 2. С. 58–62; Вислова А.В. Новая театральная реальность: в поисках креативности // Вопросы культурологии. 2011. № 7. С. 49–53.

Т. Дэвис, Д. Дэвлин, У. Эггинтон, К. Элам, Ф. Ламли, С. Мелроуз, Т. Шейе, А. Уберсфельд, С. Вебер, У. Уортен, Ж. Фераль, Э. Фишер-Лихте.<sup>7</sup>

Вместе с тем в списке исследований, посвященных театральной проблематике, недостаточно разработаны вопросы связи сознания и тела, а также проблематика целостности природы человека в театре. Именно поэтому представляет интерес анализ взаимосвязи сознания и тела в контексте историко-философских исследований. Можно выделить дуалистические и монистические решения психофизической проблемы. Философские воззрения в данной теме тяготеют либо к дуалистическому решению проблемы (радикально разделяющее сознание и тело), начиная с Р. Декарта<sup>8</sup> и продолжаясь в современных исследованиях (Т. Нагель, Р. Суинберн, Д. Чалмерс)<sup>9</sup>, либо к монистическому подходу, берущего начало от Б. Спинозы<sup>10</sup> и развивающегося в работах У. Джеймса, Б. Рассела и П. Стросона<sup>11</sup>. На сегодняшний день также существует немало редакций проблемы сознания, но, пожалуй, самой универсальной из них является т.н. «психофизическая проблема», связанная с проблемами отношения сознания и мозга и «проблема сознания-тела». Здесь следует отметить таких крупных зарубежных философов аналитического

---

<sup>7</sup>Abel L. *Metatheatre: A New View of Dramatic Form*. N. Y., 1963; Леман Х.-Т. *Постдраматический театр*. М., 2013; Гаснер Дж. *Форма и идея в современном театре*. М., 1959; Greimas A. J. *Semantique Structurale*. Paris, 1966; Hornby R. *Script into Performance: a Structuralist View of Play Production*. Austin, 1977; Birringer J. *Theatre, Theory, Postmodernism*. Bloomington, 1991; Burns E. *Theatricality: a Study of Convention in the Theatre and in Social Life*. Lnd., 1972; Davis T.C. *The Cambridge Companion to Performance Studies (Cambridge Companions to Literature)*. CUP, 2008; Devlin D. *Mask and Scene. An Introduction to a World View of Theatre*. N. J., 1989; Egginton W. *How the World Became a Stage: Presence, Theatricality, and the Question of Modernity*. N. Y., 2003; Elam K. *The Semiotics of Theatre and Drama*. London & New York: Routledge, 2002; Lumley F. *Trends in 20-th Century Drama*. Lnd., 1967; Melrose S. *A Semiotics of the Dramatic Text*. Lnd., 1994; Scheie T. *Performance Degree Zero. Roland Barthes and Theatre*. Toronto, 2006; Ubersfeld A. *Lire in Theatre*. Paris, 1977; Weber S. *Theatricality as Medium*. New York: Fordham UP, 2004; Worthen W. *Modern Drama and the Rhetoric of Theatre*. Oxf., 1992; Féral J. *Performance and theatricality: the subject demystified // Mimesis, masochism, and mime; the politics of theatricality in contemporary French thought*, Michigan UP. 1997. P. 289–300.; Fischer-Lichte E. *Theatricality: A Key Concept in Theatre and Cultural Studies // Theatre research international*. 1995. № 20/2. P. 85–90.

<sup>8</sup> Декарт Р. *Рассуждения о методе*. М., 2019.

<sup>9</sup> Nagel T. *What is like to be a bat? // The Philosophical Review*. 1974. Vol. 83, № 4. P. 435–450; Swinburne R. *Mind, Brain and Free Will*. Oxford: Oxford University Press, 2013; Chalmers, David. *The Conscious Mind*. New York: Oxford University Press, 1996.

<sup>10</sup> Спиноза Б. *Этика // Б. Спиноза. Избр. произв.: в 2 т. Т. 1*. М., 1957.

<sup>11</sup> Джеймс У. *Воля к вере*. М., 1997; Russell B. *Definitions and Methodological Principles in Theory of Knowledge // The Monist*. 1914. Vol. 24, № 4. P. 582–593; Стросон П.Ф. *Индивиды. Опыт дескриптивной метафизики*. Калининград, 2009.



направления, как Дж. Серль, Д. Армстронг, Д. Чалмерс<sup>12</sup>, а в нашей стране В.В. Васильев, Д.И. Дубровский, Д.Э. Гаспарян<sup>13</sup>.

Проблема целостности природы человека звучит в философии жизни В. Дильтея, А. Бергсона, Ф. Ницше<sup>14</sup>, оказавшей влияние на становление философской антропологии А. Гелена, М. Шелера, Г. Плеснера<sup>15</sup>.

Данная проблема также сопряжена с проблемой телесности, которая фундаментально разрабатывалась в феноменологии Э. Гуссерля, М. Мерло-Понти, в экзистенциализме М.А. Хайдеггера, в российской традиции она звучит в трудах А.Ф. Лосева.

Философско-антропологические исследования целостности и телесности в современной литературе проводили Ф.И. Гиренок, П.С. Гуревич, В.А. Подорога, Я.В. Чеснов, Э.М. Спирина<sup>16</sup>.

Телесность рассматривается как эпистемологический феномен в когнитивной и эволюционной эпистемологии (И.П. Меркулов, И.А. Бескова, И.А. Герасимова, Е.Н. Князева)<sup>17</sup>. В современной российской философии проблема телесности разрабатывалась в монографии В.Л. Круткина<sup>18</sup>, а также в трудах А.А. Чикина, А.М. Харитоновой, А.Н. Фатенковой, М.В. Чирова, А.А. Мёдовой.

---

<sup>12</sup>Серль Дж. Мозг, сознание и программы // Грязнов А.Ф. Аналитическая философия: становление и развитие. М., 1998; Armstrong D. The Mind-Body problem. New York: Routledge, 1999; Chalmers D. The Conscious Mind. New York: Oxford University Press, 1996.

<sup>13</sup> Васильев В.В. Сознание и вещи: Очерк феноменалистической онтологии. М., 2014; Дубровский Д.И. Проблема духа и тела: возможности решения (в связи со статьей Т. Нагеля «Мыслимость невозможного и проблема духа и тела») // Вопросы философии. 2002. № 10. С. 234–250; Гаспарян Д. Э. Позиции дуализма в современных антифизикалистских стратегиях аналитической философии сознания // Философский журнал. 2013. № 15. С. 3–23.

<sup>14</sup> Ницше Ф. Соч.: в 2 т. Т. 1 // Литературные памятники. 1990; Дильтей В. Введение в науки о духе // Дильтей В. Собр. соч.: в 6 т. Т.1. М., 2000. Бергсон А. Избранное: Сознание и жизнь. М., 2010.

<sup>15</sup>Гелен А. О систематике антропологии // Проблема человека в западной философии. М., 1988; Шелер М. Положение человека в космосе // Шелер М. Избранные произведения. М.: Гнозис, 1994. Плеснер Г. Ступени органического и человек: Введение в философскую антропологию. М., 2004.

<sup>16</sup> Гиренок Ф.И. Введение в сингулярную антропологию. М., 2021; Гуревич П. С. Проблема целостности человека. М., 2004; Его же. Разум на приёме у психиатра. М., 2019; Подорога В. А. Феноменология тела. Введение в философскую антропологию. М., 1995; Чеснов Я.В. Телесность человека: философско-антропологическое понимание. М.: Институт философии РАН, 2007; Спирина Э.М. Тело и телесность: опыт терминологического различия // Философия человека: сборник научных трудов. Омск, 2004. С. 159–174.

<sup>17</sup>Эволюционная эпистемология. Антология / сост. и ред. Е.Н. Князева. М., СПб., 2012; Телесность как эпистемологический феномен / сост. и ред. И.А. Бескова. М., 2009.

<sup>18</sup>Круткин В. Л. Онтология человеческой телесности. Ижевск, 1993.

В современной философии данная проблема получила свое развитие в таком современном тренде исследований в когнитивной науке, как теория «воплощенного познания» (embodied cognition), предлагающая рассматривать разум в тесном сопряжении с физическим телом человека. Среди его основоположников можно назвать Ф. Варелу и У. Матурана, Дж. Томпсона, Э. Рош, Г. Лакофф<sup>19</sup>, а также труды российских ученых В.Ф. Спиридонова, М.В. Фаликмана, Н.И. Логинова<sup>20</sup>.

Холистичная концепция постнеклассической рациональности В.С. Степина активно используется при анализе культурных практик (В.С. Степин, О.Н. Астафьева, Л.П. Киященко, В.И. Аршинов, И.С. Добронравова)<sup>21</sup>. В этом ключе оригинальную квантово-синергетическую антропологию разрабатывает В.Г. Буданов<sup>22</sup>.

В исследованиях театральной игры фундаментальной является концепция Номо Ludence Й. Хейзинги. Также существуют и расхожие представления, связанные с конкретными сегментами человеческого бытия, воплощенные в антропологических образах animal rationale аналитической философии (Д. Дэвидсон), animal symbolicum (Э. Кассирер), homo pictus (человек рисующий, изображающий, Х. Йонас), homoviator (человек-путник, Г. Марсель), homo insciens (человек неумелый, Х. Ортега-и-Гассет).

В решении задач диссертационного исследования сыграли важную роль онтологические подходы разных авторов (М. Шелер, А. Гелен, Г. Плеснер, Ф. Ницше, В. Дильтей, А. Бергсон А., Ф.И. Гиренок), при этом наиболее органичной

---

<sup>19</sup>Maturana H., Varela F.J. *Autopoiesis and Cognition: The Realization of the Living*. Dordrecht, Boston, London, 1980; Varela F.J., Thompson E., Rosch E. *The embodied mind: Cognitive science and human experience*. Cambridge, MA: The MIT Press, 1991; Lakoff G. Johnson M. *Philosophy in the flesh: the embodied mind and its challenge to western thought*. N. Y.: Basicbooks, 1999.

<sup>20</sup>Логинов Н.И., Спиридонов В.Ф. Воплощенное познание (embodied cognition): основные направления исследований // Вестник СПбГУ. Психология и педагогика. 2017. Т. 7, вып. 4. С. 343–364; Фаликман М.В. Когнитивная наука в XXI веке: организм, социум, культура // Психологический журнал Международного университета природы, общества и человека «Дубна». 2012. № 3. С. 31–37.

<sup>21</sup>Синергетическая парадигма: Синергетика инновационной сложности / отв. ред. В.И. Аршинов. М., 2011. 496 с.

<sup>22</sup>Буданов В.Г. Как возможна квантово-синергетическая антропология (синтетические миры телесности) // Телесность как эпистемологический феномен. М.: ИФ РАН, 2009; Его же. Постнеклассические практики и квантово-синергетическая антропология // Постнеклассические практики: Опыт концептуализации. СПб., 2012.

стали категориальные сетки А. Бергсона и Ф.И. Гиренка. В значительной мере развиваемый в диссертации подход опирается на идеи таких исследователей философии жизни, как И. И. Блауберг, Н.С. Плотников, К. Занфи<sup>23</sup>.

В театральной среде сформировалась традиция изучения человека в рамках сценического действия, что стали называть театральной антропологией. Эти исследования междисциплинарные, включают в себя социальную, культурную, психологическую антропологию. Огромный труд по исследованию телесности, пластичности, связи между управляющими центрами и управляемыми частями тела был проделан философствующими театральными теоретиками, что долгое время игнорировалось в философско-антропологической литературе. Среди авторов, занимающихся театральной антропологией, необходимо выделить монографию Э. Барба и Н. Саварезе<sup>24</sup>, а также труды С.М. Волконского, С.М. Эйзенштейна, А.Б. Дрознина, Е.В. Шахматовой, А.А. Васильева, П.Б. Богдановой, А. Жарри, Ж. Кокто. В театральную антропологию весомый вклад внесли классические теоретики и режиссеры театра, как отечественные (К.С. Станиславский, В.Э. Мейерхольд, М.А. Чехов, Е.Б. Вахтангов, М.О. Кнебель, К. Рудницкий, А.В. Бартошевич), так и европейские (Е. Гротовский, П. Брук, Г. Крэг, Б. Брехт).

Имеется дефицит теоретических работ, отвечающих экзистенциальным вызовам ускоренного научно-технического и социально-культурного развития. При разработке философско-антропологических методологий проблемы сознания и тела в прикладном аспекте театрального действия представляется перспективным включить в исследование новые междисциплинарные подходы.

**Объектом диссертационного исследования** является театральная практика в контексте философской антропологии.

**Предметом исследования** выступают философско-антропологические принципы взаимосвязи сознания и тела актера в театральном действе.

---

<sup>23</sup> Блауберг И.И. Анри Бергсон. М.: Прогресс-традиция, 2003; Плотников Н. С. Жизнь и история. Философская парадигма Вильгельма Дильтея. М., 2000; Занфи К. Бергсон и немецкая философия. 1907–1932. М.: Центр гуманитарных инициатив, 2020.

<sup>24</sup> Барба Э. Саварезе Н. Словарь театральной антропологии. Тайное искусство исполнителя. М., 2010.

## **Цели и задачи исследования.**

**Основная цель исследования** – разработка философско-антропологической концепции взаимосвязи сознания и тела в театральной практике.

Для достижения поставленной в работе цели предполагается решение следующих взаимосвязанных **задач**:

– проанализировать проблему феномена театральной игры в философской литературе Нового и Новейшего времени; выявить генезис антропологизации концепций театра;

– выделить антропологический образ «человека театрального» (человека-актера), прояснить его характеристики;

– выявить базовые концепты связи сознания и тела в философской антропологии, философии жизни и феноменологии в аспекте актерской игры;

– проанализировать проблему соотношения сознания и тела в концепциях метатеатра и экспериментальном театре (К.С. Станиславский, В.Э. Мейерхольд, Е.Б. Вахтангов, А. Васильев);

– прояснить основы квантово-синергетической антропологии и применить ее понятия и принципы к построению модели сознание-тело в качестве методологической основы театрального действия.

**Предлагаемые методы и подходы.** Методологическую основу диссертационного исследования составляют принципы теоретического, сравнительного и критического подходов, разработанных в неклассической антропологии, в том числе сингулярной антропологии Ф.И. Гиренка, квантово-синергетической антропологии В.Г. Буданова.

В исследовании проблемы связи сознания и тела используются холистические подходы. Автор опирается на принципы междисциплинарного синтеза в построении философско-антропологической концепции театрального действия. Подход реализуется в соответствии с установками конкретных практических исследований (case-study). При помощи феноменологического и квантово-синергетического методов рассмотрения театральной практики раскрывается ее роль в решении теоретических философских задач. Практика

понимается в марксистском ключе как способ доведения теории до аподиктической достоверности, целостности.

Исследование опирается на методологию квантово-синергетической антропологии В.Г. Буданова, в которой вводится понятие обобщенной телесности, что позволяет дать целостную интерпретацию проблеме актерской игры (в ее целостности) и выделить новые ходы решения проблемы дуализма сознания и тела.

Рабочими процедурами исследования выступают анализ и синтез, обобщение и конкретизация, исторический метод, когнитивное моделирование. Это позволяет выделить генеалогическую линию развития театральных идей и показать их взаимосвязь с философской антропологией.

**Научная новизна диссертационного исследования** состоит в том, что в нем вводится в научный оборот философско-антропологическая методология анализа актерской игры, в которой основное внимание фокусируется на mind-body problem. Разрабатывается концепция театрального действия, наиболее ярко выявляющая потенциал человеческого бытия. Показано, что в театральном действии человек достигает уникальной полноты жизненных проявлений.

Научная новизна раскрывается достижением следующих **результатов**:

- выявлена эволюция философских представлений о театре Нового и Новейшего времени, показан генезис антропологизации театрального дискурса;
- с целью привлечения философско-методологических средств и дискурсов для решения творческих задач театрального искусства намечена возможность категоризации театральной практики посредством категориального языка философской антропологии;
- показано, что в театральной практике критерием качества актерской игры является не только умение перевоплощаться в игрового персонажа, но и преодоление двойственности его собственного сознания и тела во время сценического действия;

– уточнено понятие А. Бергсона «жизненный порыв» применительно к театральному действию. Театральное действие понимается как особая реальность, в которой достигается целостность сознания и тела актера и образа его восприятия;

– обосновывается возможность развития и применения квантово-синергетической антропологии, введенного понятия обобщенной телесности для эффективного решения задач театральной практики.

#### **Основные положения, выносимые на защиту:**

1. Философско-антропологический подход к театральной практике предлагает рассматривать театр как особую форму эволюционирующего бытия, отраженного в исторически изменяющихся философских концепциях.

2. В философской антропологии при исследовании актерской игровой практики следует учитывать концепты, раскрывающие целостность сознания и тела, такие как дух (Шелер М.), деятельность (Гелен А), экс-центричность (Плеснер Г.), эволюционная и грезящая телесность (Гиренок Ф. И.), самость (Ницше Ф.), переживание *erleben* (Дильтей В.). Особое значение для развиваемого в диссертации подхода имеет концепция жизненного порыва *élan vital* А. Бергсона.

3. Антропологический образ «человека театрального» складывается из следующих характеристик: актер преодолевает двойственность его собственного сознания и тела во время сценического действия; в театральной практике актер обретает свою целостную природу, проявляя всю полноту человеческого существования; уникальность существования человека (актера) в особом типе телесности (т. н. осознанной обобщенной телесности), предполагает культивирование состояний единства сознания и тела.

4. Целостное решение проблемы сознания и тела в дискурсе метатеатра складывалось в эволюции систем К.С. Станиславского, В.Э. Мейерхольда, Е.Б. Вахтангова, которые дополняли друг друга. Понятие театрального действия, предполагающее скрытые планы метафизического, трансцендентного и мистериального, вводит метауровень рассмотрения проблемы сознания и тела. Театральное действие в ходе постановки создает иерархическую реальность, в

которой достигается синергичная целостность внешнего и внутреннего; творческой воли, сознания, тела актера и образа его восприятия зрителем.

5. Интерпретация темпорально-деятельностных онтологий обобщенной телесности квантово-синергетического подхода В.Г. Буданова на языке театральной методологии позволяет проявить структуру и тонкие связи в работе актера и режиссера. Деятельность актера характеризуется высокой интенсивностью и взаимопроникновением психофизических функциональных тел через подлежащие им подтела. Привычные для метафизики оппозиции тела и души (материи и памяти по А. Бергсону), внутреннего и внешнего снимаются в пределах синтетической онтологии. «Тела» фрактально проникают друг в друга.

**Научно-теоретическое значение исследования.** Проведенное исследование имеет комплексный характер и вводит в научный оборот новейшие философско-антропологические методологии. Театр становится междисциплинарной экспериментальной площадкой философской антропологии. В работе представлен подробный анализ развития философского осмысления театральной практики Нового и Новейшего времени, выявлены особенности различных философских моделей театра, уточнены направленность и специфика поиска философско-антропологических оснований актерской игры. В отличие от предшествующих философских и междисциплинарных исследований данной проблемной области, предлагается оригинальная схема, показывающая каким образом теоретические философско-антропологические концепции целостности природы человека проявляются в конкретной театральной практике. Работа позволяет дополнить и расширить существующие антропологические подходы к проблеме человека философско-методологическим анализом актерской игры на основе квантово-синергетической антропологии.

**Практическое значение исследования** состоит в том, что результаты диссертации могут быть использованы в научно-педагогической практике, при подготовке лекционных курсов и учебных пособий по философской антропологии, философии, психологии, культурологии, а также для построения методологии преподавания актерского мастерства в театральных школах и вузах.

Выводы диссертационного исследования имеют значение для разработки образовательных проектов по всестороннему интеллектуальному, творческому и физическому воспитанию личности. Разрабатываемая концепция может быть реализована в создании экспериментальной философско-театральной школы, в которой будут сочетаться как теоретическое осмысление актерской практики, так и практически ориентированная философия.

**Личный вклад автора** заключается в системном анализе философских теорий актерской игры и театральных постановок сквозь призму проблемы соотношения тела и сознания, философской концептуализации проблемы актерского бытия; применении квантово-синергетической методологии к анализу театральной практики. Работа предлагает новую перспективу исследования проблем сознания и тела, вводя комплекс терминов, раскрывающих смысл понятия обобщенной телесности. Все выводы получены автором диссертационного исследования самостоятельно и отражены в авторских публикациях.

**Достоверность научных положений, выводов и рекомендаций подтверждается:**

- согласованностью выводов с принципами междисциплинарных исследований в философии, науке и искусстве;
- опорой на текстовый анализ в исследовании философско-антропологических концепций театра, целостности природы человека, связи сознания и тела;
- применением ряда научно-методологических подходов (междисциплинарного, феноменологического, квантово-синергетического) при рассмотрении проблемы сознания и тела в философской антропологии.

**Апробация результатов исследования.** Основные положения и выводы диссертации, полученные автором работы, были представлены на международных и всероссийских научно-практических конференциях, форумах и конгрессах: Международной научной конференции «Искусствоведение в контексте других наук в России и за рубежом» (Москва, 2013 г.), 8-й ежегодной научной



конференции студентов, аспирантов и молодых ученых «Философия в XXI веке: новые стратегии философского поиска-2019» (Москва, 2019 г.), 1-й Международной научно-практической конференции о развитии человека и территории «Одушевлённый ландшафт: развитие человека и территории» (Тульская обл., 2020 г.), Международной конференции «Ломоносов» (Москва, 2020 г.), Всероссийской научной конференции «Конструирование человека II: Концептуализация поиска *humanitas* человека» (Москва, 2020 г.), научном семинаре кафедры философской антропологии МГУ им. М. В. Ломоносова «Современное искусство и философия» (Москва, 2021 г.), научном семинаре «Психология и практика искусства» психологического факультета МГУ им. М.В. Ломоносова (Москва, 24 июня, 2021 г.). Основное содержание диссертации нашло отражение в 7 работах, в том числе в 5 статьях в центральных периодических изданиях, рекомендованных ВАК Министерства образования и науки РФ для публикации результатов диссертационных исследований, общим количеством 4 печатных листа.

**Структура работы.** Диссертационное исследование состоит из введения, трех глав, содержащих пятнадцать параграфов, заключения и библиографического списка. Общий объем диссертации – 158 страниц.

# ГЛАВА 1. ТЕАТР КАК ПРЕДМЕТ ФИЛОСОФСКОЙ РЕФЛЕКСИИ

## 1.1. Концепция метатеатра как основной принцип анализа театральной практики

Данная работа представляет собой философско-антропологическое исследование феномена актерского существования в театральной практике. Прежде всего, следует отметить, что философская проблематика театра не является новой. Философское осмысление театра имеет свою богатую традицию, берущую свое начало еще из античности. Например, можно вспомнить противоположные по смыслу учения Аристотеля и Платона о трагедии, где первый видел в трагедии потенциал для творческого воспроизведения действительности и «подражания» ей<sup>25</sup>, а второй выступал против современных ему форм трагедии, относя ее к поэтическим искусствам, пробуждающим страстную и эмоциональную часть человеческой души и не способствующим развитию умственного начала<sup>26</sup>.

Можно проследить генезис философской мысли о театре в зависимости от разнообразных оценок и определений феномена театра. С самого начала своего формирования театр как феномен культуры был связан с антропологическими проблемами: чувственно-эмоциональными и экзистенциальными переживаниями человека, восприятием окружающего мира, поиском человеком своего места в нем, межличностными и социальными коммуникациями. В двадцатом веке интенсивность развития философско-научных исследований театра резко возросла вместе с общим развитием гуманитарной мысли. Всплеск актуальности философско-антропологических теорий театра можно объяснить интересом к природе человека и свойствам его сознания. Философия обращалась к театру и рассматривала различные проблемы на его материале: игры, сущности театральности, зрительского восприятия, сценического существования актера и

---

<sup>25</sup> Аристотель. Поэтика. Риторика. СПб., 2021. 320 с.

<sup>26</sup> Платон. Собр. соч.: в 3 т. Т. 3, ч. 2. Государство. М., 1972. 685 с.

др. В данной главе в результате рассмотрения феномена театра в философии Нового и Новейшего времени мы хотим показать, каким образом перечисленные проблемы приобрели статус философско-антропологических проблем.

Несмотря на актуальность феномена театра для философской мысли, многочисленные философские концепции и трактовки театра существуют в разрозненном философском поле и еще не обобщались в современной гуманитарной науке. На наш взгляд, в России попытка создания подобного «обобщающего проекта» была предпринята Н. Прозоровой в её работе «Философия театра»<sup>27</sup>, в которой она поставила перед собой задачу сделать развернутый обзор философских концепций, посвященных театру. Автор описывает эту задачу такими словами: «Нам также представляется важным показать широкий диапазон философских подходов к природе театра – от философской антропологии и феноменологии, направленных на исследование человека и сущностных сторон его сознания, до семиотических исследований. Заметим, что любой из этих подходов оправдан – в зависимости от поставленных задач, а сам факт их разнообразия свидетельствует об универсальном значении театра для осмысления современной культуры»<sup>28</sup>. В работе Н. Прозоровой демонстрируется полный и подробный обзор интересующей нас проблемы, поэтому мы с пристальным вниманием обратимся к исследованиям философской проблематики театра у данного автора.

В своем исследовании Н. Прозорова в первую очередь подчеркивает смысловую значимость всем известной метафоры «мира-театра», в котором «люди-актеры разыгрывают по сценарию богов драму собственной жизни»<sup>29</sup>. При анализе различных философских концепций автор выделяет многочисленные смыслы данной метафоры, которая проходит сквозь всю историю европейской

---

<sup>27</sup> Прозорова Н. И. Философия театра. СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2012. 223 с.

<sup>28</sup> Там же. С. 12.

<sup>29</sup> Платон. Государство // Собр. соч.: в 3 т. М., 1972. Т. 3, ч. 2. С. 282; См. также: Тахо-Годи А. А. Жизнь как сценическая игра в представлении древних греков. Искусство слова. М., 1973. С. 18–27; Цит. по: Прозорова Н. И. Философия театра. СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2012. С. 8.

культуры и демонстрирует ее широкое распространение в гуманитарном знании. Притягательность феномена театра для философии, философской антропологии и философии культуры Н. Прозорова объясняет двумя ключевыми моментами. Во-первых, двухфокусностью искусства, с его «постоянными колебаниями между реальным и воображаемым»<sup>30</sup>, а во-вторых, широкой экспансией театра в разнообразные сферы человеческой жизни. Во втором случае речь идет об использовании театральных метафор для «обозначения различных проявлений человеческой деятельности»<sup>31</sup>. Автор отмечает актуальность крылатой фразы «весь мир лицедействует», показывая, как часто такие понятия, как «игра», «роль», «маски», употребляются в разнообразных сферах жизни человека.

Мы бы хотели обратить особое внимание на вывод Н. Прозоровой о двойственной природе театрального искусства. Она пишет: «Театр демонстрирует неискоренимую двойственность искусства предельно заостренно и наглядно, что делает любой театр “искусством об искусстве”»<sup>32</sup>. С одной стороны, условность театра, его отчужденность, «идеальность», «игра» в жизнь, а с другой стороны, его «материальность», подлинное воздействие на зрителя и действительность, обусловленное тем, что основным выразительным средством является живой человек. Мы согласимся с Н. Прозоровой, что такая ситуация неизбежно приводит к саморефлексии театра.

Представляет интерес анализ Н. Прозоровой работы Х. Ортеги-и-Гассета «Дегуманизация искусства»<sup>33</sup>. Ортега-и-Гассет приводит метафору сада: «Пусть читатель вообразит, что в настоящий момент он смотрит в сад через оконное стекло – это две несовместимые операции: они исключают друг друга и требуют различной зрительной аккомодации. <...> Большинство людей не могут приспособить свое зрение так, чтобы, имея перед глазами сад, увидеть стекло, т.е.

---

<sup>30</sup> Прозорова Н. И. Философия театра. С. 11.

<sup>31</sup> Там же. С. 11.

<sup>32</sup> Там же. С. 21.

<sup>33</sup> Ортега-и-Гассет Х. Дегуманизация искусства. Самосознание европейской культуры XX века: мыслители и писатели Запада о месте культуры в современном обществе. М.: Политиздат, 1991. 368 с.

ту прозрачность, которая и составляет произведение искусства»<sup>34</sup>. Следовательно, интерес к жизненной реальности вытесняется интересом к реальности художественной, к самой «прозрачности стекла», к эстетической природе искусства. Для наглядного примера такого акцента на эстетической природе искусства и своеобразной инверсии эстетического чувства Ортега-и-Гассет обращается к пьесе Л. Пиранделло «Шесть персонажей в поисках автора» и пишет о том, что «традиционный театр предлагает нам видеть в его персонажах личности, а в их гримасах – выражение “человеческой” драмы. Пиранделло, напротив, удастся заинтересовать нас персонажами как таковыми – как идеями или чистыми схемами. Зато перед нами – подлинная драма идей как таковых, драма субъективных фантомов, которые живут в сознании автора. <...> В то же время становится ясно, что для широкой публики весьма трудно приспособить зрение к этой измененной перспективе. Публика стремится отыскать “человеческую” драму, которую художественное произведение все время обесценивает, отодвигает на задний план, над которой оно постоянно иронизирует, на место которой, то есть на первый план, оно ставит саму театральную фикцию»<sup>35</sup>. Рассматривая театральную трилогию Л. Пиранделло сквозь призму взглядов Х. Ортега-и-Гассета, а также анализируя театр Шекспира с «характерными для него приемами разрушения сценической иллюзии и вовлечения зрителя в театральную игру»<sup>36</sup>, Н. Прозорова пишет о присущей театральному искусству эстетической саморефлексии, важнейшей составляющей такого понятия, как «метатеатр». Метатеатр здесь – особый способ отношения театрального искусства к самому себе.

Понятие «метатеатр» оформляется в двадцатом веке, термин был предложен Л. Абелем в работе «Трагедия и метатеатр»<sup>37</sup> в 1963 году и описывает «театр, проблематика которого обращена к самому театру, и который, следовательно,

---

<sup>34</sup> Ортега-и-Гассет Х. Указ. соч. С. 241.

<sup>35</sup> Там же. С. 252.

<sup>36</sup> Прозорова Н. И. Философия театра. С. 12.

<sup>37</sup> Abel L. Tragedy and Metatheatre: Essays on Dramatic Form. New York: Holmes & Meier, 2003. 208 p.

“говорит” сам о себе, “представляет самого себя”<sup>38</sup>. В своем «Словаре театра» французский теоретик театра П. Пави обращается к термину Л. Абея, подчеркивая, что способность театра «рефлектировать» над самим собой соотносится с теорией «театра в театре». По мнению Пави, любой театр в некотором смысле является метатеатром. Для этого достаточно, чтобы «описываемая реальность представляла заранее театрализованной: таковы пьесы, основную тему которых составляет метафора жизни, подобной театру (Кальдерон, Шекспир, Пиранделло, Беккет и Жене)»<sup>39</sup>. Изначально понятие «метатеатра» появляется в узкотеретическом смысле, однако П. Пави развивает его, подчеркивая, что сама действительность, в которую вписан театр, становится условной. Театр «рефлексирует» над театрализованной реальностью, частью которой он является, и тем самым «рефлексирует» над самим собой, делая себя объектом собственного представления, игровой план становится предметом внутри самой формы, по Пави, «стирается граница между произведением и жизнью»<sup>40</sup>, возникает сложная форма метадраматургии. Внутри самого театра театр становится объектом представления и рефлексии, что можно назвать тенденцией современного искусства.

В нашей работе мы используем понятие «метатеатр» в том же смысле, что и П. Пави, но с одним уточнением. «Метатеатр» для нас – это не только внутренняя рефлексия театра о самом себе, театр-для-себя, но и внешняя философская рефлексия по поводу театра и самой идеи театра, театр-для-другого. Абстрагируясь от конкретных культурных, исторических форм, которые принимает театр, мы проведем анализ осмысления театра в философии Нового и Новейшего времени и покажем, как проходило становление некоего универсального представления о театре, как философы разных направлений рассматривали универсальную идею театра и театральности сквозь призму представлений о человеке.

---

<sup>38</sup>Пави П. Словарь театра. М.: Прогресс, 1991. С. 176.

<sup>39</sup> Там же.

<sup>40</sup> Там же.

## 1.2. Проблема театра и жизни

**Культурно-социальные и когнитивные проблемы театральных практик в работах Д. Дидро.** Одним из первых в европейской философии к театральной проблематике обратился французский мыслитель Д. Дидро. Он рассматривал противостояние реализма с французским классицизмом. Классицизм, с его точки зрения, требовал подчинения индивида долгу, внешним формам, вырисовывались строгие художественные законы (например, в драме закон триединства – места, времени и действия, подчинение дисциплине разума). При смене эпохи возникла необходимость разработки новых эстетических идеалов. Трагедии классицизма казались слишком высокопарными, нужен был новый реалистический герой.

Главные требования к этому герою заключались в подлинном изображении жизни, природы. Реалисты изображали жизнь так, как она действительно протекает, как ее по-настоящему ощущает и воспринимает человек, говорилось о «правах естественного человека». Дидро настаивал на простоте и естественности реализма, которую, по его мнению, классицизм утратил. Нужно обращаться не к искаженному образу жизни (природы), слепо подражая искусству Древней Греции, а следовать самой природе в ее подлинности, чем, по его мнению, как раз и занимались древние греки.

В то же время, принадлежа эпохе Просвещения, Дидро отводил искусству роль воспитателя общества. Искусство должно способствовать формированию добродетели, высмеивать пороки. В его понимании, прекрасное неразрывно связано с полезным. Поэтому Дидро требует от театра поучения и пользы: «Партер театра – единственное место, где сольются слезы добродетельного человека и злодея. Там возмущается злодей против несправедливостей, которые сам мог бы совершить, сочувствует горю, которое сам мог бы причинить, негодует на человека со своим собственным характером. Но впечатление получено, оно живет в нас, вопреки нам; и злодей, уходя из ложи, менее расположен ко злу, чем после отповеди сурового и черствого оратора»<sup>41</sup>.

---

<sup>41</sup> Дидро Д. О Драматической поэзии // Собр. соч. М.; Л., 1935. Т. 7. С. 276.

Тем не менее Дидро сталкивается с противоречием между стремлением к истине и стремлением к прекрасному и эстетическому. Это приводит к тому, что Дидро исключает прекрасное из области полезного и истинного. «Искусство может пренебречь истиной, но остаться искусством»<sup>42</sup> – тот тезис, который выдвигает Дидро в результате рассмотрения различных живописных произведений. Более того, прекрасное, а значит и искусство, не стремится к истине, а всегда каким-то образом связано с вымыслом. Прекрасное основывается на подражании образцу, пребывающему в воображении художника, а не на подражании природе. Таким образом, искусство становится полем конфликта между необходимостью подлинного изображения реальности и необходимостью выражения прекрасного, то есть вымыслом.

Анализируя театральную практику, искусство актера, Дидро доводит это противоречие до парадокса. Подражание природе для него является реально существующей истиной, а вымысел – это идеал. В актерской работе речь идет о противоположности природной чувствительности (как истинности) и мастерства актера (как вымысла). Здесь Дидро подходит к необходимости постановки вопроса о том, а что такое театральное искусство? Это вымысел или реальность? Ставится вопрос сценической правды, является ли она жизнью или искусством и каким образом сценическая правда способна влиять на общественное сознание.

Рассматривая данную проблему соотношения правды жизни и правды искусства, Дидро на примере театра все же приходит к выводу, что существует особенная сценическая правда, отличная от правды жизни человека. Парадокс здесь заключается в том, что фетиш просветительской эстетики – «естественность» или правдивость – это не просто «подлинное изображение», но и столкновение действительного и должного. Дидро пишет: «Что же такое театральная правдивость? Это соответствие действий, речи, лица, голоса, движений, жестов идеальному образу, созданному воображением поэта и зачастую возвеличенному актером»<sup>43</sup>.

---

<sup>42</sup> Длугач Т. Б. Дени Дидро. М.: Мысль, 1986. С. 158.

<sup>43</sup> Дидро. Д. Парадокс об актере. М.: Искусство, 1938. С. 55.



Например, смерть героя на сцене должна быть подобна смерти римского гладиатора. Она должна быть грациозной и благородной, произойти в живописной, изящной позе. Театральная правдивость не означает, что поведение на сцене должно быть таким же, как поведение человека в обыденной жизни. Что же для выполнения этих требований ценнее – уметь чувствовать или уметь передавать? Великий актер не умирает так, как умирают «в постелях». Дидро заключает – чтобы нам понравиться, он должен изображать другую жизнь, и зритель сам поймет, что «обнаженная правда, действие, лишённое прикрас, выглядело бы жалким и противоречило бы поэзии целого»<sup>44</sup>.

Также Дидро рассуждает о том, какая манера актерской игры создает более убедительный образ. В первом случае актер становится персонажем, не может отделить себя от него, перевоплощается, во втором актер играет с дистанцией между собой и образом, рационально контролируя свою игру. Таким образом, Дидро разделяет актеров на чувствительных и рациональных. От чувствительных артистов невозможно ждать какого-то постоянства: «Они играют то заурядно, то возвышенно»<sup>45</sup>. И в этом проявляется их ненадежность. Для Дидро актерская игра – это объективное мастерство, и в этом смысле гораздо выше ценится рассудочный артист, тот, кто в момент игры опирается на свой рассудок, учитывает и восприятие зрителя, и контролирует свою горячность, пламенность, свою «вживаемость».

Комментируя подход Д. Дидро, заметим, что суть мастерства актера проявляется в «удержание в противоречии». Если играющий актер будет самим собой, то он не сможет перестать быть собой, а в случае, если перестанет быть собой, то без точки опоры не сможет уловить ту грань, на которой необходимо остановиться. Актер на сцене – это человек, он всегда остается самим собой, как человек, в то же время, когда он перевоплощается, он перестает быть собой. Удержание в «самости» актера позволяет ему исправить все недостатки игры и создавать более адекватный образ. В то же время актер выходит за пределы самого

---

<sup>44</sup> Там же. С. 56.

<sup>45</sup> Длугач Т. Б. Указ. соч. М.: Мысль, 1986. С. 164.

себя ради «удержания» в образе. Если он ведет себя как в жизни, то перестает быть актером, если он всего лишь использует рассудок, не воплощая собой персонажа, то он уже не артист, а критик. Поэтому рассудочная практика по Дидро идет рука об руку с практикой «вживания». Для того, чтобы перевоплотиться, необходимо создать «рассудочный образ», однако для того, чтобы задействовать рассудок, актер должен иметь опыт перевоплощения, который обрабатывается рассудком. Одно следует из другого, и одно без другого невозможно. Чувствительность требуется для того, чтобы играть и изображать жизнь, в то же время для того, чтобы придумать, создать обыгрываемый образ, нужны разум и воображение. Актер на сцене, орудуя своей творческой фантазией, изображает не что иное, как свой идеальный первообраз. Сопряжение творческого воображения с практикой бывает чрезвычайно продуктивным. Такая продуктивная способность позволяет артисту создавать образы сильнее и выразительнее, чем задумывал автор пьесы.

Таким образом, театр в представлении Дидро раздваивает человека, который, как было сказано выше, является основным выразительным средством для театра, заставляет актера удерживаться в двойственности логоса и праксиса, теории и практики, человек как бы занимает пограничное положение между проживанием и проживаемым образом, он одновременно и художник, и творец, и средство для привнесения художественных идей в действительность.

Для нас важно подчеркнуть переход от рассмотрения философией Просвещения игры как чего-то несерьезного и неподлинного к рассмотрению игровой деятельности как основополагающей и культуuroобразующей деятельности человечества.

**Феномен игры в работах Й. Хейзинги.** Значительный вклад в философское исследование феномена игры был сделан Й. Хейзингой в его работе «Homo ludens. Человек играющий»<sup>46</sup>. Философ проделал работу по обобщению и структуризации предшествующих ему исследований и пришел к выводу о том, что «культура первоначально возникает в форме игры. Культура первоначально

---

<sup>46</sup> Хейзинга Й. Homo ludens. Человек играющий. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2019. 400 с.

разыгрывается»<sup>47</sup>. Изучая феномен игровой деятельности в разных формах, Хейзинга вводит свое собственное определение человека – *homoludens*, человек играющий. Как мы отмечали в одной из совместных с В. Г. Будановым работ, исследования Й. Хейзинги помогают понять предрасположенность к подражательству как форме исполнительства не только у профессиональных актеров, но и у обычных людей. «С раннего детства человек накапливает свой “арсенал” различных образов, имеющихся у него в обиходе, благодаря которым он может уподобляться людям, которых он знает или видел, животным, художественным персонажам. Некоторые и во взрослом возрасте продолжают развивать этот навык, обогащать его, доводить до совершенства умение “играть на струнах своей души”»<sup>48</sup>.

Согласно Хейзинге, человек начинает играть с раннего детства: «Ребенок или животное играют, ибо черпают в игре удовольствие, и в этом как раз и состоит их свобода... Игра не есть обыденная или настоящая жизнь. Это выход из такой жизни в преходящую сферу деятельности с ее собственным устремлением. Уже ребенок прекрасно знает, что он “ну просто так делает”, что все это “ну просто, чтоб было весело”»<sup>49</sup>. Тем самым Хейзинга отмечает парадокс двойственности обыденной жизни и игрового состояния, которое выводит человека в иное измерение, где действуют законы игры.

Хейзинга подчеркивает исключительность игры перед прочими культурными явлениями человечества, обращая свое внимание на её особый антропологический статус. Согласно философу, игра первична, представляет собой фундаментальное (сущностное) свойство человека, она проявляет себя во всех сферах жизни, в т. ч. в театре. При этом сами формы, в которых разворачивается игра, могут представлять собой исторически обусловленные культурные феномены. «Существование игры не привязано ни к определенной

---

<sup>47</sup> Там же. С. 76.

<sup>48</sup> Буданов В.Г., Сеницына Т.А. Квантово-синергетическая онтология обобщенной телесности (III): психосемантический язык театра, антропологический джаз // Культура и искусство. 2020. № 12. С. 151–152.

<sup>49</sup> Хейзинга Й. *Homoludens*. Указ. соч. С. 20.

степени культуры, ни к определенной форме мировоззрения... Игру нельзя отрицать. Можно отрицать почти все абстрактные понятия: право, красоту, истину, добро, дух, Бога. Можно отрицать серьезность. Игру – нельзя»<sup>50</sup>.

Сущность всех видов искусства Хейзинга усматривает в игре. Для нас важно то, что он анализирует сами принципы игры (выраженные в том числе и в игре, проявляющей себя в форме театра), которые распространяются на окружающую жизнь, ведь играют не только дети и животные, но и взрослые. Его концепция «играющего человека» привела к увеличению внимания исследователей, в том числе и к актерской игре, в которой подчеркивается двойственность реальности и сосуществуют два параллельных измерения – действительность и игра.

Игра (в частности, игра театральная) отныне понимается не как то, что затемняет возможность ретрансляции истины посредством искусства, она приобретает более фундаментальный антропологический статус, становится средством, организующим доступ человека к его собственной свободе.

**«Пантеатральная» концепция Н. Евреинова.** Российский театральный деятель и теоретик Н. Н. Евреинов в своей «пантеатральной» концепции говорит о всеобщей театрализации жизни. Он показывает, что границы театра невероятно пластичны, и в своем понятии «театральность» объединяет сценическое искусство с самой жизнью во всем бесконечном множестве ее проявлений. Евреинов пишет текст с говорящим за себя названием «Апология театральности», где на основе собственного провозглашения независимости театра дает определение новому понятию: «Под “театральностью” как термином я подразумеваю эстетическую демонстрацию явно тенденциозного характера, каковая, даже вдали от здания театра, одним восхитительным жестом, одним красиво протонированным словом создает подмости, декорации и освобождает нас от оков действительности – легко, радостно и всенепременно»<sup>51</sup>.

В статье «Театрализация жизни», вошедшей в последующую большую теоретическую работу «Театр как таковой», Евреинов называет театральность

---

<sup>50</sup> Хейзинга Й. *Homo ludens*. Указ. соч. С. 13–14.

<sup>51</sup> Евреинов Н. Н. *Демон театральности*. М., СПб., 2002. С. 42.

важнейшим принципом бытия человека. Здесь театральность понимается как «инстинкт преображения, инстинкт противопоставления образам, принимаемым извне, образов, произвольно творимых человеком, инстинкт трансформации видимостей Природы»<sup>52</sup>. Так называемый инстинкт театральности присущ каждому человеку мира за рамками сценических подмостков, он пронизывает абсолютно все сферы жизни общества. Игровая деятельность, фантазия, всякая деятельность вообще неизбежно театрализуются, сама жизнь становится сценой, где непрестанно разыгрываются многочисленные действия.

Как пишет исследователь творчества Евреинова Т. Джурова, Евреинов, опираясь на свои знания в области истории, антропологии, философии и психологии, доказывает всепроникающую силу театральности: «Весь мир оказывается у Евреинова огромной сценой, все в нем – театр, за исключением того лишь, что традиционно называлось театром. В таком понимании театральность становится всеобъемлющим принципом бытия, наподобие “абсолютной идеи” Гегеля или “мировой воли” Шопенгауэра»<sup>53</sup>.

Евреинов, используя понятие театральности, отмечает неизбежные проявления двойственности в человеческой жизни, говорит о том, что человек всегда преображается и играет, как играют дети. Главный принцип театральности – потребность в преображении, Евреинов считает базовой инстинктивной данностью, присущей каждому человеку от рождения способностью. «Радость театрального преображения в том, чтобы стать Другим, неважно кем, но по собственной воле. Индивид не просто творит из себя Другого, но и вступает в своего рода онтологический поединок с природой (в том числе и собственной)»<sup>54</sup>. Евреинов провозглашает первостепенное значение театральной условности в жизни человека, в этой условности он видит основной принцип человеческого существования. По Евреинову, правда жизни должна быть вытеснена правдой искусства, ведь именно к ней в инстинкте театральности стремится человек, оставляя позади свое рутинное будничное существование, лишённое подлинных

---

<sup>52</sup> Евреинов Н. Н. Театр для себя // Евреинов Н.Н. Демон театральности. М.; СПб., 2002. С. 118.

<sup>53</sup> Джурова Т. С. Концепция театральности в творчестве Н. Н. Евреинова. СПб., 2010. С. 20.

<sup>54</sup> Там же. С. 21.

глубинных смыслов. Для него имеет значение лишь «канон правды, как мы, актеры, ее выдумали», а не «правды как она есть»<sup>55</sup>.

Тем самым театр становится принципом, по которому организуется бытие человеком, возможность собственного преображения и становления Другим, выхода из себя и, таким образом, обретения собственной субъективности. Театр не просто перестает создавать видимость «действительности», театральность становится базовым инстинктом человека, заключающимся в способности произвести различие между образом и оригиналом, иллюзией и действительностью.

**Идея судьбы в театральных работах О. Шпенглера.** О. Шпенглер в своей работе «Закат Европы»<sup>56</sup> пишет о том, что театральная драма может интерпретироваться как своеобразное выражение идеи судьбы. Он показывает это на примере анализа западноевропейской и греческой драмы. Шпенглер пишет: «Типическая западноевропейская драма называется обыкновенно драмой характеров в противоположность греческой драме положений. Эти наименования подчеркивают, что, собственно, ощущается людьми обеих культур в качестве основной формы их жизни и что, следовательно, подвергается сомнению со стороны трагического, судьбы»<sup>57</sup>. Он считает, что отношение человека к необратимости хода жизни и к своей судьбе отражается в различных формах трагического конфликта. Античную трагедию Шпенглер называет трагедией данного мгновения, в ней описывается то, как себя ощущает перед лицом слепого рока неисторическая душа, а западноевропейская трагедия представляет собой трагедию душевного развития, истории души в высшей степени исторической. Если западноевропейская трагедия «возникает из чувства неумолимой логики становления, движения исторического хода времени»<sup>58</sup>, то в греческой трагедии «ощущается слепая случайность момента, его алогичность»<sup>59</sup>. Посредством такой

---

<sup>55</sup> Евреинов Н. Н. Демон театральности. С. 69.

<sup>56</sup> Шпенглер О. Закат Европы. М.: Мысль, 1998. 663 с.

<sup>57</sup> Там же. С. 288.

<sup>58</sup> Шпенглер О. Закат Европы. М.: Мысль, 1998. С. 288.

<sup>59</sup> Там же.

символической интерпретации Шпенглер показывает, каким образом театральный драматический материал способен отражать собой особенности отношения человека к собственной судьбе в разных культурах. Таким образом, театр в его философии переплетается с жизненной реальностью, и драматическая структура помогает дать объяснение человеческому существованию далеко за пределами театрального искусства. Театр не только помогает человеку обрести возможность самоопределения, обретения собственной человеческой идентичности, но и формирует принцип историчности, помогает человеку осознать свое место в истории.

### **1.3. Осмысление феномена театра в русской философии**

**Религиозно-философские рецепции театра.** Для нас в контексте исследования также представляется интересным и своеобразным взгляд на театр русской философии рубежа XIX–XX вв. Говоря о связи идей русских философов с театральным искусством, невозможно не упомянуть важнейший нюанс: практически все авторы данного периода – это мыслители религиозного толка. Очень важно учитывать данную особенность рассмотрения феномена театра, в целом свойственную философии Серебряного века. Русские мыслители, принадлежавшие к этому периоду, рассматривали театр не просто как искусство, а как особенное пространство, в котором реализует себя личность человека и его душа. Театр в русской философии понимается, скорее, как область духовного мира.

Например, говоря о своем принципе всеединства мира, В. Соловьев использует принцип театрального спектакля. В «Чтениях о богочеловечестве» он пишет: «Как... природа актеров физическая и духовная, все их способности и силы и происходящие из этих сил и способностей движения имеют значение только как способы внешнего выражения того поэтического содержания, которое дано в исполняемой ими драме, точно так же вся механическая сторона всемирной

жизни, вся совокупность природных сил и движений может иметь значение только как материал и как орудие для внешнего осуществления всеобщего содержания...»<sup>60</sup>. Соловьев также прибегает к театральной метафоре, описывая мир на примере принципов существования актеров в театре. С пониманием специфики религиозного подхода в философской антропологии, которая может быть выражена предложением «Бог вочеловечился, чтобы человек обожился», мы рассмотрим различные варианты философской рефлексии о театре у русских философов.

Отношение к театру П. Флоренского было весьма неоднозначным. Хотя в своей малоизвестной работе «О театре кукол» философ понимает театр как возврат к детству и изначальной близости с бытием<sup>61</sup>. Тем не менее в основном корпусе своих работ Флоренский занимает критическую позицию по отношению к театру. В неоконченной работе «Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях»<sup>62</sup> философ отказывает театру в художественности, называя его самой низкой формой искусства, поскольку театр, являясь искусством материальным, не способен в своей грубой форме отразить абстрактных идей. Флоренский видит проблему в слишком конкретном языке театра, негибкости его формы, зависимости от человеческой природы актера. Театр, по мнению Флоренского, «наименее предполагает активность зрителя и наименее допускает многообразность в восприятии своих постановок. Это – искусство низшее, не уважающее тех, кому оно служит, и не ищущее в них художественного сознания. И себя оно не уважает, даваясь зрителю без труда и без самодеятельности. Эта пассивность зрителя возможна здесь вследствие жестокости материала, его чувственной насыщенности, держащей с наибольшей определенностью и чувственной внушительностью форму»<sup>63</sup>.

---

<sup>60</sup> Соловьев В. С. Собр. соч.: в 2 т. Т 2. Чтения о богочеловечестве. Философская публицистика. М.: Правда, 1989. С. 30.

<sup>61</sup> Флоренский П. А. О театре кукол // Наше наследие. 1993. № 26. С. 86.

<sup>62</sup> Флоренский П. А. Анализ пространственности (и времени) в художественно-изобразительных произведениях. М., 2000. С. 79–259.

<sup>63</sup> Там же. С. 117.



Как пишет П. Руднев, для Флоренского «мир театра – это человек, и мир театра всегда соразмерен человеку, измеряется человеком-актером. Театру вследствие собственной атрибутивной природы никогда не удастся преодолеть зависимость от актера, его психофизики и телесности. В силу этого Флоренскому представляется невозможным показать в театре трансцендентный мир, мир бога, превосходящий человека»<sup>64</sup>.

Мы видим, что Флоренский не находит в театре возможности проявления ноуменального в феноменальном, полагая его лишь жалкой имитацией действительности, целиком зависящей от «человечности» актера. Двойственность театра и реальности жизни носит для Флоренского скорее негативный характер, между ними находится пропасть, поскольку изображение жизни в театре не может быть ценным, у него не появляется возможности преодоления своей материальной природы, «пот и кровь» актерства и выйти на высокий метафизический и образный уровень искусства. В театре мерилom природы является человек. И то, что для человека театра является комплиментом сценической деятельности, для Флоренского составляет главный недостаток, позволяющий назвать театр низшим из искусств и даже исключить из художественных видов творчества.

**Феномен театральности в концепции личности Н. Бердяева.** Н. Бердяев в своей концепции личности также обращается к феномену театра, представляет поле жизни в виде театральных подмостков, а общение людей – как актерскую игру. Говоря в своей работе «Я и мир объектов»<sup>65</sup> о личности, индивидуальности и ее роли в истории, Н. Бердяев прибегает к сравнению мира с театром, жизни отдельной личности с некоторой ролью, апеллируя к концепции Евреинова, провозгласившей новый тип театральности. Вслед за ней Бердяев выводит театр за рамки сценического искусства, включая в театр саму жизнь.

Бердяев так же, как и Евреинов, говорит об особом инстинкте театральности, однако он понимает этот инстинкт в контексте своей концепции личности. Личность в переводе с латинского «personne» уже несет за собой

---

<sup>64</sup> Руднев П. А. Театральная доктрина Павла Флоренского. Наброски к теме. СПб., 2016. № 1 (83). С. 21.

<sup>65</sup> Бердяев Н. Я и мир объектов // Бердяев Н. Дух и реальность. М.: АСТ, 2007. 381 с.

значение личины или маски. То есть понятие «личность» этимологически имеет прямое отношение к театральному представлению. Идея маски-личности заключается не просто в том, что человек играет отведенную ему в жизни роль, занимает какое-то положение, но и выражает необходимость сохранения себя, защиты от враждебных сил и от растерзания внешним миром. Следовательно, инстинкт театральности заключается, с одной стороны, в определении человеком своего места в обществе и мире, а с другой – в перевоплощении и маскировке человеческого «я», усилии, направленном на самосохранение. Как пишет Бердяев, личность не выходит из одиночества даже в обществе, и тот самый человек, надевший маску, играющий роль, остается одиноким, отчужденным от людей необходимостью притворства.<sup>66</sup> Преодоление одиночества возможно не в социуме, а лишь в личностном общении с другим человеком посредством духовного взаимодействия.

Театральность тем самым для Бердяева всегда социальна, ведь для того, чтобы играть роль, надевать маску, в человеческих отношениях нужен зритель, «другой». Взаимодействие с обществом устроено так же, как и игра актера перед зрителем. Человек надевает маску, скрывая под ней свое внутреннее, духовное содержание. Для Бердяева здесь важен момент игры, прикрытия выдуманным образом, персонажем. В обществе, как и в театре, зритель воспринимает не актера, а персонажа, то есть внутреннее, духовное содержание всегда прикрыто некоторой личиной, заставляющей человека отыгрывать определенную роль. Обществу же нет дела до подлинного человеческого содержания, и тем самым Бердяев обрекает человека на одиночество.

Таким образом, русской мысли, скорее, присущ пессимистический подход к театру. Театр есть то, что поддерживает в человеке человечность, а религиозная миссия человека заключается в собственном преодолении, прорыве к такому божественному и духовному, которое не поддается концептуализации средствами театрального искусства. Однако нам важно подчеркнуть, что даже при негативном

---

<sup>66</sup> Бердяев Н. Я и мир объектов // Бердяев Н. Дух и реальность. М., 2007. С. 280.

подходе, следом за рассмотрением театра идет рассмотрение той двойственности человеческого существования, с которой работает театр.

#### **1.4. Онтологизация театральных категорий в работах современных мыслителей**

**Театр и экзистенциальные поиски Ф. Ницше.** Начало XX века в Европе отмечено возникновением новых театральных тенденций. Идея театрального и театра переосмысливается в русле философии символизма, истоки которого можно усмотреть в концепции Ф. Ницше о сверхчеловеке. Этому течению характерны мысли о переходе человечества на новую духовную ступень<sup>67</sup>. Театральная концепция Ницше, как и вся его философия, испытала на себе огромное влияние Вагнера. Ницше не был последователем стремительно распространяющегося позитивизма, но через его критику строил свою собственную картину мира. На главный вопрос о поиске автономных от Бога оснований человеческого существования Ницше давал ответ через искусство. Он полагал, что именно через художественную форму, эстетический феномен происходит понимание человеком смысла своего рождения и дальнейшего существования. Художественной формой, помимо музыки, особенно интересовавшей Ницше, выступал театр. Анализируя структуру аттической трагедии, объединяющей дионисийское и аполлоническое начало в человеке, Ницше предполагал, что театр – это то самое место, где происходит понимание человеком своего предназначения, смысла своего рождения. Ницше интересовал театр, который дает ответ на главный вопрос о смысле человеческого существования. Искусство не существует для чего-то, эстетический феномен самоценен. Он пишет: «Теперь нам становится необходимым смело и с разбега броситься в метафизику искусства, причем я повторю уже высказанное мною раньше положение, что лишь как эстетический феномен существование и мир представляются оправданными; понятая так задача

---

<sup>67</sup> Самохвалова В. И. Сверхчеловек: образ, метафора, программа. М.: Ваш формат, 2015. 400 с.

трагического мифа и заключается в том, чтобы убедить нас, что даже безобразное и дисгармоническое есть художественная игра, в которую Воля, в вечной полноте своей радости, играет сама с собою»<sup>68</sup>.

Театральную концепцию Ницше можно ёмко описать его словами из работы «Nietzsche contra Wagner»: «Как неприятно звучит для нашего слуха театральный крик человеческих страстей! Как чуждо нам стало все романтическое беспокойство и сумятица чувств, которые любит образованная чернь, и все её тяготения к возвышенному, приподнятому, взвинченному! Нет, если нам, выздоровевшим, еще нужно какое-нибудь искусство, то оно должно быть другим – насмешливое, легкое, неуловимое, божественно-спокойное и божественно-искусственное искусство, которое подобно чистому пламени вздымалось бы к безоблачному небу! Прежде всего: искусство для артистов, только для артистов»<sup>69</sup>.

Как пишет исследователь творчества Ницше В. Максимов, «задача театра по Ницше – преодоление страстей, романтизма, человеческого. Художественная реальность противопоставляется красочности и суете жизни. Истинно искусство, а не жизнь. Истинное искусство воплощается прежде всего в театре. Это “античное” понимание театра для Ницше оставалось неизменным»<sup>70</sup>.

Тем самым именно в театральном искусстве Ницше видит тот путь, который должен вывести человека на новый уровень сверхчеловека, ведь именно в театре возможно соединение аполлонического и дионисийского начал, что необходимо для преодоления в человеке всех реактивных, «слишком человеческих» начал и возвращения ценности жизни. Театральная концепция Ницше оказала огромное влияние на дальнейшее понимание театра в философской традиции как способа преобразования существующей действительности и общечеловеческого сознания.

Гадамер в своей работе «О праздничности театра» осмыслял проблему зрителя и его роль в структуре театра: «Его суть – игра, предназначенная для

---

<sup>68</sup> Ницше Ф. Сочинения в 2 т. Т. 1. Литературные памятники. М.: Мысль, 1990. С. 154.

<sup>69</sup> Ницше Ф. Помрачение кумиров // Сборник произведений. М., 1990. С. 192–193.

<sup>70</sup> Максимов В. И. Эволюция театральных идей // Введение в театроведение / сост. и отв. ред. Ю. М. Барбой. СПб., 2011. С. 45.

смотрения; в основе единения, достигаемого театром (все смотрят на одно и то же), – дистанция, отстояние»<sup>71</sup>. Он показывал, что на протяжении истории развития театра значение зрительской роли колебалось между двумя противоположными полюсами: мистериальным единством с актером-исполнителем и пассивным созерцанием театрального действия. Гадамер выделяет три основных этапа в развитии роли зрителя. Первый этап он называет этапом религиозной торжественности или религиозного присутствия, где театральное представление является совместным празднованием знаковых религиозных событий, таких как, например, Дионисии в Древней Греции. В подобных действиях мистериальное начало является объединяющим, и главной характеристикой данного этапа в развитии театра, по Гадамеру, является то, что «в осуществляемом театром единении зритель играл не меньшую роль, чем исполнитель»<sup>72</sup>. Постепенно такое мистериальное единение начинает трансформироваться в более традиционную форму театра, которую Гадамер называет постоянным театром, кульминацией которого становится классический театр XIX века: «Этот период я бы назвал эпохой нравственной трансцендентности или нравственной возвышенности. В этот период для каждого зрителя стало очевидным напряжение, существующее между реальностью господствующего стиля жизни и чарами сценического мира»<sup>73</sup>. Зритель перестает быть участником действия и становится его наблюдателем, отделенным от мира сцены «четвертой стеной». Постоянный театр как бы противопоставляет пространство театра и зрителя, который из «темной камеры одиночества» наблюдает за величественным действием, разворачивающимся на сцене. И, наконец, третьим этапом является попытка возродить утраченное единство зрителя и актера: «Как моральное напряжение между действительностью и мечтой, возвышенный нравственный призыв, составлявший величие классического театра XIX века, так и противостояние безмолвного зрителя и

---

<sup>71</sup> Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного// Гадамер Г.-Г. О праздничности театра. М.: Искусство, 1991. С. 157.

<sup>72</sup> Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного. С. 160.

<sup>73</sup> Там же. С. 161.

удаленной от него, преображенной огнями рампы сцены уже не вполне соответствуют нашей сегодняшней чувственности, нашим будущим возможностям... сила театра – сила, напоминающая нам о древних религиозных основах культового праздника, – заключается в другом: в том, что всех нас поддерживает и несет общий, превосходящий каждого в отдельности дух. Много в современном театре говорит в пользу такого пути его развития»<sup>74</sup>. Действительно, тяготение культуры XX века к универсализму дало предпосылки для создания целого спектра театральных школ, но главной особенностью подобного «универсализма» является то, что Гадамер называет «обменом бытийными возможностями». Между актером и зрителем возникает общность. Актер получает от зрителя возможность предстать перед ними на театральной сцене, то есть оказаться в области чистой «вывернутости вовне», поверхности, которая ничего не скрывает, тем самым получая возможность актерского «бытия». Зритель получает от актера бытийные возможности, которые он смог выявить в зрителе и которые превышают его собственные.

Роль зрителя в структуре театра, по Гадамеру, неразрывно связана с потребностями общества, то есть является своего рода отражением состояния сознания человека в каждый конкретный период времени. В театре происходит возникновение социума, единения и человека как существа социального: «Подобно культу, театр является местом подлинного творения, – местом, где из нас делают и предъявляют нам в виде образа нечто такое, в чем мы ощущаем и узнаем реальность, превосходящую реальность нашего “Я”»<sup>75</sup>.

**Символизм Вяч. Иванова.** Представитель русского символизма Вяч. Иванов видел в театре возможность символистского преодоления бытовой действительности и соприкосновения с подлинной сущностной реальностью при помощи художественных сценических инструментов. В работе «Дионис и прадиионисийство» он развивает идеи Ницше и показывает, что именно в трагедии зритель «раскрывает собственные дотоле бессознательные энергии»<sup>76</sup>, становится

---

<sup>74</sup> Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного. С. 163.

<sup>75</sup> Там же. С. 159.

<sup>76</sup> Иванов В. И. Дионис и прадиионисийство. СПб., 1994. С. 210.

единым с глобальной космической реальностью. Культ Диониса, по Иванову, требовал непрерывной общности, «кругового хора», в то же время являясь своеобразным очистительным ритуалом для всех присутствующих. Возрождение театрального искусства для Иванова связано с возобновлением в современном театре движущей энергии совместного действия, поэтому театр должен развиваться в направлении соборности. В статье «Эстетическая норма театра» он пишет, каким образом возможна эта соборность в театре: «Соборность осуществляется в театре не тогда, когда зритель срастается в своем сочувствии с героем и как бы начинает жить под его личиной, но когда он затеривается в единомысленном множестве, и все множество единым целостным сознанием переживает подвиг героя, как имманентный акт в его трансцендентном выявлении»<sup>77</sup>. Вяч. Иванов видел в «дионисийской» природе театра возможность не только преобразования личности человека, но и средство для мистериального объединения разрозненного современного общества и реализации во многом основополагающего для русской философии Серебряного века принципа соборности, то есть единения имманентного и трансцендентного, принципа переустройства бытия, согласно которому множество собирается единящей и органической силой любви, единым сознанием «переживает подвиг».

**Театр и «его двойник» в работах А. Арто.** «Новое дионисийство» символистов получило своё дальнейшее развитие в театральных теориях А. Арто: «Логика театрального поиска Арто определяло то же стремление к целостности, к органическому единству театра и действительности, которое отличало эстетическую программу символизма»<sup>78</sup>. В работе «Театр и его двойник» Арто пытается подвести новые основания под театральное искусство, его право на существование и значение в жизни человека. Европейская форма театрального искусства не может устроить Арто: «Балийский театр подсказал нам идею физического, а не словесного театра, где театр охватывает все, что происходит в

---

<sup>77</sup> Иванов В. И. Собр. соч.: в 4 т. Т. 2. Эстетическая норма театра. Брюссель: Avenue de la Couronne, 1971. С. 211–212.

<sup>78</sup> Прозорова Н. И. Философия театра. СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2012. С. 43.

пределах сцены, вне зависимости от текста произведения, тогда как наш западный театр, как мы его себе представляем, повязан текстом и ограничен им»<sup>79</sup>. Существующий театр определяется им как искусство, исключаящее из себя жизнь. Театр должен стать инструментом для выявления истинного смысла человеческого существования, только в таком виде он может существовать. Разрешая проблему «мертвого» искусства, Арто выдвигает теорию «двойника» – театра живого и подлинного. «Двойник» театра не подражает повседневности, а сосредоточивается на сверхчувственном содержании представления, для этого ему необходимо заставить метафизику «вернуться на сцену». «Двойник» театра должен «заставить метафизику пройти в души через кожу». «Покончить с шедеврами» – значит вывести человека из состояния «цепенения», «вырождения» и неспособности выражения подлинных чувств, и средством для этого Арто избирает «жестокость»: «Театр создан для того, чтобы вернуть к жизни наши подавленные желания; странная жестокая поэзия выявляет себя в эксцентричных поступках, но отклонения от жизненной нормы говорят о том, что жизненная энергия ничуть не иссякла, и достаточно лишь дать ей верное направление»<sup>80</sup>. «Жестокость» становится особым средством выразительности. Жестокое обращение с вещью – её прямое название, обнажение вещи, преодолевающее разрыв между означающим и означаемым. Через жестокое воздействие на вещь театр способен раскрыть в человеке «энергии», поднимающие ценность жизни, войти в соотношение с жизненной силой и реализовать подлинные возможности человеческого духа.

В основе театра будущего Арто видел не «мертвое слово», а действие: «Надо верить, что Театр может вернуть нам смысл жизни, преобразив его; тогда человек станет бесстрашным владыкой того, что еще не существует, и поможет ему обрести существование»<sup>81</sup>. Только действие способно привнести в театр то, что можно найти в войне, в безумии, в любви, то есть стать «реальным». Для Арто

---

<sup>79</sup> Арто А. Театр и его двойник. СПб., М.: Симпозиум, 2000. С. 77.

<sup>80</sup> Там же. С. 51.

<sup>81</sup> Арто А. Театр и его двойник. С. 53.



театр напрямую связан с человеком, с его чувством реальности и подлинностью проживаемой жизни.

Таким образом, от Ницше и до Арто мы наблюдаем постепенный процесс развития театральной идеи как фундаментальной онтологической категории. В театре решается вопрос соотношения активных и реактивных сил, определяются качества фундаментальной воли к власти или жизненной силы, именно через театр человек понимает, что значит «быть».

**Постмодернистская интерпретация феномена театра.** Испытавшие на себе огромное влияние Ф. Ницше и А. Арто, постмодернистские философские теории, пытаясь концептуализировать окружающую действительность, обращаются к театральной тематике, как к наиболее синтетической форме искусства. Опираясь на корпус работ постмодернизма (Ж. Делеза, Ж. Деррида, Ф. Лиотара и т.д.), этот момент подробно отразила в своей монографии «Быть и исполнять» российский философ и теоретик искусства К. Чухров<sup>82</sup>. Исследовательница не просто анализирует театр как художественную практику, а показывает, что театр может определять горизонт философии, превращать само мышление в «своеобразную художественную топологию». По мнению Чухров, театр представляет собой особое экзистенциальное измерение, собирающее в себе философскую антропологию, политологию и искусство. Под подобным углом зрения мы и будем рассматривать основные постмодернистские концепции театра. Безусловно, среди авторов, занимающихся данной темой, можно назвать множество имен, таких как А. Бадью<sup>83</sup>, Р. Барт<sup>84</sup>, П. Слоттердаик<sup>85</sup>, Ф. Лиотар<sup>86</sup>, Р. Жирар<sup>87</sup>, М. Фуко<sup>88</sup> и др. Однако среди всех перечисленных

---

<sup>82</sup> Чухров К. Быть и исполнять: проект театра в философской критике искусства. СПб.: Изд-во Европ. ун-та в С.-Петербурге, 2011. 278 с.

<sup>83</sup> Badiou A. Rhapsody For the Theatre. New York: Verso Books, 2013.

<sup>84</sup> Барт Р. Работы о театре. М.: Ад Маргинем Пресс, 2014. 173 с.

<sup>85</sup> Слоттердаик П. Философ на сцене // Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки. М.: AdMarginem, 2001.

<sup>86</sup> Лиотар Ж.-Ф. Либицинальная экономика. М.: Изд-во ин-та Гайдара, 2018. 472 с.

<sup>87</sup> Жирар Р. Театр зависти. Уильям Шекспир. М.: ББИ, 2021. 530 с.

<sup>88</sup> Foucault M. Theatricum Philosophicum, in: Mimesis, Masochism & Mime. Stanford: Stanford Univ. Press, 2000. 428 p.

философов-постмодернистов, обращающих особенно пристальное внимание на театр, в данной работе особое внимание мы уделим Ж. Деррида<sup>89</sup> и Ж. Делезу<sup>90</sup>.

Французская философия 1960-х годов видела развитие ницшеанской концепции эстетического феномена и трагедии в крютическом театре (театре жестокости) Арто как универсальной модели его воплощения. В работах М. Фуко, Ж. Делеза, Ж. Деррида происходит открытие эстетики А. Арто для философии, появление нового взгляда на театр. Деррида обращается к А. Арто как к доказательству возможного преодоления театра театром. Подробный анализ теории А. Арто Деррида предпринимает в своей работе «Письмо и различие», в которой театру жестокости посвящаются две главы – «Вкрадчивое слово» и «Театр жестокости и закрытые представления». Он обращает внимание на невозможность повторения и практического воплощения того, что предлагает Арто, тонко понимая разрушительную, деструктирующую линию его театральных теорий. Взгляды Деррида оказали огромное влияние на теорию постдраматического театра. Разница между подходами нового постдраматического театра и крютической системы Арто состоит в том, что в постдраматизме сложные технологии современного театра делают действие вторичным и вместо конкретного театра представляют театральность во всей её многогранности. Арто же основой своего подхода выделяет только действие, человеческую возможность действовать, не предполагая им каких-то альтернатив, и тем самым остается в рамках конкретного театра.

Исходя из позиции «антиметафизики», Деррида оперирует такими понятиями, как различие, след, неналичие, несамотождественность, в своем подходе к театру<sup>91</sup>. Для Деррида важна возможность снятия бинарных оппозиций посредством проведения «различания» (*différence*). Исполнительское искусство, любое перформативное представление Деррида рассматривает как ложное, особенно то, что репрезентируется посредством литературного текста. Для него важен момент самоактуализации актера, немой игры, паузы, незнакового

---

<sup>89</sup>Деррида Ж. Письмо и различие. СПб.: Академический проект, 2000. 432 с.

<sup>90</sup>Делез Ж. Различие и повторение. СПб.: Петрополис, 1998. 384 с.

<sup>91</sup>Деррида Ж. Указ. соч. 432 с.

«письма». Посттеатр – это место, где реорганизуется язык, «означающее и означаемое» уравниваются в своих правах, и, в каком-то смысле, все становится «означаемым». Деррида исключает из театра исполнение и выражение / мимесис реальности. В театральной философии А. Арто Деррида находит особую «речь без и до слова», когда жест, крик, пауза прорываются сквозь «логику смысла». Арто преобразовывает язык немой энергии в живой рисунок жизни. Исполнение как отражение и повторение не приемлет деконструкцию, поэтому такой театр для Деррида – имитация, ложное изображение. В то же время театр А. Арто, его теория интенсивных самоактуализирующих практик, разрушающих традиционную систему исполнительского театра, является образцовым. А. Арто не тиражирует, не производит повтор узнаваемого, это проживание жизни на сцене, каждый раз новое событие, остановки и поиск выхода из противоречий. Для Деррида важно неповторяемое, нерепрезентируемое, то, что не производится. Деррида же, изучая философию театра Арто, его работу «Театр жестокости», раскрывает деконструкцию театра, которой А. Арто подверг классический театр. Ссылаясь на Арто, Деррида пишет: «Театр всегда заставляли делать то, для чего он не был предназначен: “Последнее слово о человеке не сказано... Никогда театр не предназначался для того, чтобы описывать нам человека и его действия... И театр есть та расхлябанная марионетка, которая музицирует на туловищах металлическими зубьями колючей проволоки, поддерживает нас в состоянии войны с затягивавшим нас в корсет человеком.... Человеку очень плохо у Эсхила, но он еще считает себя немного богом и не желает вступать в мембрану, у Еврипида, наконец, он уже всю барактается в ней, забыв, где и когда он был богом”»<sup>92</sup>. Тем самым общей задачей нового театра Деррида видит высвобождение подавленного жеста (означающего), превращение слова в жест, пустоту, паузу, а снятие бинарных оппозиций, напряжения между означающим и означаемым, размывающее их границы, Деррида видит в театральной теории А. Арто.

---

<sup>92</sup> Театр жестокости и закрытие представления // Деррида Ж. Письмо и различие. СПб., 2000. С. 294.

Ещё одним теоретиком постмодернизма, обращающим свое внимание на театр, является Ж. Делез. Еще до прославившей его книги «Анти-Эдип»<sup>93</sup>, написанной совместно с Феликсом Гваттари, Делёз издает две книги: «Различие и повторение» и «Логика смысла» (1968–1969 гг.), в которых философская картина мира формулируется в том числе при помощи привлечения театральных понятий. Это единство театрального и философского подходов Делёз обнаруживает у С. Кьеркегора и Ф. Ницше: «С Кьеркегора и Ницше начинается нечто совершенно новое. Они уже не думают о театре по-человечески. Тем более не создают они и философский театр. Они изобрели в философии невероятный эквивалент театра, основывая тем самым театр будущего и одновременно – новую философию»<sup>94</sup>.

Делёз дал название новому театру – «театр повторения», заимствуя этот термин из работы С. Кьеркегора «Повторение». Это произведение не только демонстрирует отношение Кьеркегора к театру, но в нем также вводится значимое для Делеза противопоставление между «*gjentagelsen*» и воспоминанием. Повторение, по Кьеркегору, выражается в возможности самостоятельного действия, творческого акта, который отличает человека от природы. Повторяя, человек предвосхищает то, что будет, что становится. Парадоксальным образом получается, что повторение «не того же самого», «различного» даёт человеку свободу, самостоятельность действия и проявления творческого акта. В повторении человек предвосхищает то, что будет: «Повторение – сама действительность; повторение – это смысл существования»<sup>95</sup>. В театре множество актеров, однако роль, маска одна. Меняющийся актер сохраняет неизменность за счет «маски», тем самым повторение сопрягается с различием, повторяется различное. Делез не испытывает неприятие повторения подобия (мимесиса), поскольку все равно повторение не имеет первичного оригинала, мир перформативен, все исполняется и повторяется. Театр и маска есть то, что посредством «повторения» наделяет человека личностью.

---

<sup>93</sup> Делез Ж., Гваттари Ф. Анти-Эдип: Капитализм и шизофрения. Екатеринбург, 2007. 672 с.

<sup>94</sup> Делез Ж. Различие и повторение. СПб., 1998. С. 21–22.

<sup>95</sup> Кьеркегор С. Повторение. М.: Лабиринт, 1997. С. 9–10.

Однако нельзя сказать, что для Делеза любой театр является «театром повторения». Также испытал на себе влияние Арто, Делез вводит противопоставление между «театром воспроизведения» и «театром повторения». Традиционный театр Ж. Делёз называет «театром воспроизведения». Основной характеристикой такого театра является воспроизведение реальности. И только в театре повторения мы можем увидеть реальность в ее «становлении». Появляются особые законы «театра-повторения» как новые способы актерского существования: актер живёт на сцене жизнью «исполнителя», при этом абсолютно точно знает историю своего персонажа, произносящего текст роли. Для Делёза, равно как и для Деррида, театр мыслится в традиции «Театра жестокости» А. Арто, в таких понятиях, как спонтанность, повторение, различие, время.

Таким образом, Делез, обращаясь к театральной проблематике, разрешает ницшеанское противоречие между различием и повторением, поднимает проблему маскировки активных, творческих сил, онтологизирует театральные категории и пытается решить при помощи них вопросы о соотношении множественности и целого, активного и реактивного, о режиме работы вечного возвращения. Концепт «театра повторения» принципиально отличен от предыдущих форм театра тем, что стремится «заменить опосредующие представления непосредственными знаками»<sup>96</sup>, то есть способностью стать непосредственной реальностью.

---

<sup>96</sup> Делез Ж. Различие и повторение. С. 21.

## 1.5. «Духостроительство» личности актера в театре

Итак, существующие философские концепции о театре делятся на два типа: одни из них говорят о театральной оценке жизни, подразумевая некоторое «театральное», по аналогии с метапонятием «эстетическое» Л. С. Выготского<sup>97</sup>. Понятие «театральное» формулируется здесь как особый способ отнестись к существующей действительности, увидеть окружающую жизнь как представление. Для таких концепций, к которым относятся, в первую очередь, теория Н. Евреинова и Й. Хейзинги, сама жизнь представляется как театр, пространство, где человек может реализовать свой игровой потенциал. В этом смысле упоминаемый нами принцип метатеатра предполагает выделение базовых принципов из театральной практики и проекции их на жизнь общества, что мы продемонстрировали в описании различных концепций. Второе же, менее популярное, направление философского анализа театральных практик может быть представлено, например, такими отечественными философами, как М. Мамардашвили и Г. Шпет. Они рассматривают театр не в проекции на жизненную реальность, а фокусируются на конкретной театральной практике, подходят к ней как к «частному случаю духостроительства», «напряженной зоне сознания».<sup>98</sup> Как пишет В.В. Гудкова, Шпет в своей работе «Театр как искусство» «рассматривал театральное искусство как самостоятельную художественную практику, с одной стороны споря с теми, кто ставил под сомнение принадлежность сцены к искусству (например, Н. Евреинов), с другой – отвергая концепцию символистов, идею синтеза искусства и жизни, тотальной эстетизации жизни»<sup>99</sup>. Действительно, Шпет понимает сценическую реальность как принципиально отличную от жизни, называет ее «фиктивной»<sup>100</sup>, т.е. действительностью «особых свойств и особого восприятия», отличной от действительности «нашего жизненно-практического

---

<sup>97</sup> Выготский Л. С. Психология искусства. Ростов н/Д: Феникс, 1998. 480 с.

<sup>98</sup> Мамардашвили М. К. Как я понимаю философию. М., 1990. С. 138–139.

<sup>99</sup> Гудкова В.В. Театр как искусство в философской и театроведческой рефлексии ГАХН. Искусство как язык – языки искусства. М.: Новое литературное обозрение, 2017. С. 271.

<sup>100</sup> Там же. С. 272.

опыта». Основной составляющей этой отрешенной действительности Шпет называет творчество актера, что подтверждается его словами: «Художественная задача театра – не реализация личности актера, и не оживотворение литературного образа, а чувственное воплощение идеи в создаваемый творчеством актера характер»<sup>101</sup>. Актер понимается Шпетом одновременно как творец и как материал, из которого творится художественный образ. Процесс актерской реализации – это сложный синтез глубинных душевных переживаний, который невозможно до конца свести ни к лицедейству, «представлению», ни к «переживанию», внутреннему проживанию вымышленных ситуаций. По мнению Шпета, в процессе театральной игры человек, перевоплощаясь, получает доступ к собственному «я». Как он пишет, «актер слышит и различает эхо, резонанс собственной души на изображаемое им»<sup>102</sup>, постигает свою истинную сущность именно в условной ситуации театра.

М. Мамардашвили видит сходство между задачами театра и задачами философии. Театр, по его мнению, так же, как и философия, осмысляет бытие, причем делает это практически, а не теоретически. Как он пишет в своей работе «Как я понимаю философию», «театр – это <...> своеобразное устройство для впадения в состояние сознания, которое невозможно получить посредством чтения текста. Казалось бы, пьеса известна, и ничего нового не происходит. Но в действительности театр вызывает своим динамическим действием, движением звуков, ситуаций и т.д. то, чего иначе достичь невозможно». По Мамардашвили, неявная, но важнейшая сущность театра заключается в том, что здесь главные философские смыслы рождаются динамически, проживаются актерами и переживаются зрителями. И именно в театре возможно «приводя в движение себя, мгновениями обретать то, чего нельзя иметь. В данный миг, в сиюминутном истолковании людей, света, звука – впадать в истину. Чтобы в следующее мгновение завоёвывать ее снова»<sup>103</sup>.

---

<sup>101</sup> Шпет Г. Г. Театр как искусство // Философия и психология культуры. М.: Наука, 2007. С. 40.

<sup>102</sup> Там же.

<sup>103</sup> Мамардашвили М. Как я понимаю философию. М., 1990. С. 138–139.

Такая позиция наиболее близка нашей работе, поскольку мы исследуем не то, как принципы театральности могут соотноситься с жизненной реальностью, а проводим философско-антропологический анализ непосредственно театральной, сценической практики, не выходящей за границы ее профессиональной области. На наш взгляд, сценическое существование человека принципиально отличается от существования человека в реальной жизни. Театральная практика по-особому раскрывает человека, требует от него специфического способа существования, формирует особый антропологический образ человека в театральной игре, который мы, опираясь на уже существующий понятийный аппарат философской антропологии, предлагаем называть «человек театральный». Хотя, безусловно, мы можем наблюдать схожие игровые феномены в жизни, в данной работе мы сконцентрируемся именно на узком рассмотрении театральной практики.

В подтверждение мысли о том, что играющий актер представляет собой особенную ипостась человеческого существования, в условиях сцены человек раскрывается особым образом, отличным от жизни. Можно привести рассуждения М. Эпштейна<sup>104</sup> о театральных принципах Е. Гротовского, в которых главной задачей является духовное раскрытие личности в игре. Гротовский именует свой театр «бедным», подчеркивая второстепенность технических средств и сосредоточивая внимание на человеке-актере, находящемся в пустом пространстве и разворачивающемся в нем себя. Как замечает М. Эпштейн, в театре Гротовского актер при помощи играемого персонажа в сценической ситуации раскрывает самого себя, реализует свое человеческое бытие на сцене во всей полноте. Тем самым «игра на сцене как бы преодолевает, изживает однозначность и односторонность обыденного существования, восстанавливает недоступную ему целостность»<sup>105</sup>.

Таким образом, мы можем наблюдать, как идея Дидро о том, что театральная деятельность – деятельность игровая и неподлинная (однако заключающаяся в удержании человека в противоречии, что было важным для Дидро), постепенно

---

<sup>104</sup> Эпштейн М. Игра в жизни и в искусстве // Комментарии. Театр. 2021. № 34/35. С. 9–33.

<sup>105</sup> Эпштейн М. Игра в жизни и в искусстве. С. 25.



менялась, а театральные категории трансформировались в категории онтологии. Для Хейзинга игра уже становится деятельностью, задающей человеку смыслы, формирующей его сущность. Через театральность рассматривается диалогическая сущность человека (человек – это всегда диалог рефлексии и рефлексии, сама рефлексия строится по принципу диалогичности). Театральные концепты становятся средством для решения онтологических споров (соотношение различия и повторения у Делеза). Однако на протяжении всего выделенного нами периода развития театра и театральности в центре стоял вопрос о том, что же представляет из себя человек. Театр без человека невозможен, так как человек, с одной стороны, является главным выразительным средством театра, а с другой – человек – это тот, перед кем театр разворачивается.

Важнейшей характеристикой «человека театрального», которой посвящена данная работа, является целостность природы человека, единство его тела и сознания. Здесь мы сталкиваемся со своеобразным парадоксом, который можно сформулировать следующим образом: в условиях двойственности мы сталкиваемся с целостностью. Практически во всех вышеперечисленных метатеатральных философских концепциях просматривается характеристика театральной реальности как пространства, в котором особенно четко обозначается двойственность реальности: театр как искусство и театральность в жизни представляют собой некое иллюзорное пространство, где человек перестает быть собой, раздваивается на личность и образ, которому личность пытается соответствовать. Мы же настаиваем на том, что человек, включаясь в театр, как в условность, предельную оторванность от реальности, способен перейти от множественности собственного содержания к целостности своей природы. Данный парадокс, показывающий особый статус сценического существования человека, ярко описывается словами А. Арто: «Когда я живу, я не чувствую жизни. Но когда я играю, только в этом случае, я чувствую, что я существую»<sup>106</sup>. Парадоксальным образом оказывается, что играющий на сцене человек, находясь

---

<sup>106</sup> Арто А. Театр и его двойник: Манифесты. Драматургия. Лекции. Философия театра. СПб.; М.: Симпозиум, 2000. С. 163.

в условии раздваивания своей реальности на жизненную правду и правду игры, в процессе театрального действия способен обрести подлинную целостность своего существования, проявляющуюся как слияние воедино внутренних состояний и внешней телесности. Данное противоречие является ключевым смысловым итогом первой главы, чтобы его разрешить, мы рассмотрим, как проблема целостности человека звучала в истории философии, а также обратимся к конкретной проблеме связи сознания и тела актера в театральном действе, используя концептуальный аппарат философской антропологии и философии жизни.

## ГЛАВА 2. КОНЦЕПТУАЛЬНЫЕ ПОДХОДЫ К ПРОБЛЕМЕ СВЯЗИ СОЗНАНИЯ И ТЕЛА В ИХ ПРОЕКЦИИ НА ТЕАТРАЛЬНЫЕ ПРАКТИКИ

### 2.1. Дуалистические и монистические концепции понимания человека и театральная практика

Проблема связи сознания и тела представляет огромный интерес для современной философской мысли, порождая множество дискуссий и споров. Так называемый «психофизический узел»<sup>107</sup> сегодня стремятся «разрубить» ведущие умы философской науки. Пристальное внимание к данной проблеме характерно не только для Нового времени – еще на заре античной философии этот базовый вопрос об устройстве природы человека и соединения в нем духовного и физического начал будоражил умы мыслителей. В философской традиции существует несколько концепций, описывающих связь сознания и тела у человека. Условно их можно разделить на две группы: дуалистические и монистические.

Представители дуализма принципиально разделяют сознание (душу) и тело (материю), полагая, что эти две субстанции ввиду онтологического различия своей природы существуют в разных измерениях – идеальном (ментальном) и материальном (физическом). В условиях такой разделенности они либо взаимодействуют, оказывая влияние друг на друга, либо вообще существуют как бы параллельно, не пересекаясь (эпифеноменализм, психофизический параллелизм). Дуалистические теории генеалогически восходят к философской концепции Р. Декарта, устанавливающего непреодолимый барьер между сознанием и материей, отводящего ментальному и физическому различные онтологические регионы. Влияние дуализма распространяется не только на философские и научные теории о сознании и об окружающем мире, но находят свое отражение в повседневной, бытовой картине мира, представлениях человека

---

<sup>107</sup> Nagel T. What is like to be a bat? // The Philosophical Review. 1974. Vol. 83, № 4. P. 435–450.

о собственном устройстве. В современной философии дуалистические воззрения разделяют аналитические философы Т. Нагель, Р. Суинберн<sup>108</sup>, Д. Чалмерс<sup>109</sup> и др.

Дуалистическим философским взглядам противостоят концепции монизма, утверждающие, что существует не две, а лишь одна фундаментальная субстанция. В зависимости от типа монизма главенствующая роль отводится либо духу, либо телу. Идеалистический монизм, иными словами, идеализм, полагает, что этой единственной реально существующей субстанцией является дух, относя физическую реальность к его производной. Такого рода концепции по большей части принадлежат к религиозному мировоззрению и не слишком популярны в современной философии.

Сторонники материалистического монизма (научного натурализма) считают, что в действительности существует только физическая реальность, которая может быть описана и подтверждена современной естественной наукой. Для такого мировоззрения реально лишь то, что можно измерить в числовых показателях и доказать эмпирически, используя доступные науке инструменты и измерительные приборы. Для материалистического монизма онтологическим статусом обладают только реальные объекты и физические предметы. Такие понятия, как душа, бог, признаются метафизическими, выходящими за пределы позитивного познания.

Основные философские споры традиционно велись и ведутся между дуализмом и натуралистическим монизмом. Как следствие этих непримиримых дискуссий, сформировалась новая концепция так называемого нейтрального монизма, в рамках которой отчасти возможно примирить принципиально несогласные стороны. Нейтральный монизм провозглашает, что все существующее состоит из одной субстанции, которая не является ни физической, ни ментальной. По их убеждению, эта первичная субстанция и формирует нейтральную реальность, а все, что мы привыкли выделять как физическое или ментальное, представляет собой разные грани и свойства этой реальности. Нейтральный монизм принципиально отрицает противопоставление души и тела,

---

<sup>108</sup> Swinburne R. Mind, Brain and Free Will. Oxford: Oxford University Press, 2013. 251 p.

<sup>109</sup> Chalmers David. The Conscious Mind. New York: Oxford University Press, 1996. 433 p.

полагая, что это не разные субстанции, а лишь комбинация «нейтральных» элементов, два разных способа их организации или же описания. Такую философскую идею впервые озвучил Б. Спиноза<sup>110</sup>. Среди философов XX века, разделявших и развивавших идеи нейтрального монизма, – представители разных направлений: У. Джеймс<sup>111</sup>, Б. Рассел<sup>112</sup> и П. Стросон<sup>113</sup>. Именно Б. Рассел и дал ей название «нейтральный монизм».

А. Бергсон, во многом опираясь на учение стоиков, разработал собственное понимание связи тела и сознания. Он не разделяет идеи монизма в его сведении духа и материи к единой реальности, но при этом и не соглашается с дуалистическим решением Декарта, радикально отделившего мыслящую и протяженную субстанции друг от друга. Для своей концепции отношения духа и материи А. Бергсон выбирает некий срединный путь, который, как он пишет, предлагает не столько преодоление дуализма сознания и тела, сколько значительное смягчение его<sup>114</sup>. В своем оригинальном видении дуализма Бергсон интересен тем, что выявляет конкретные проявления неразрывной связи сознания и материи. Именно эта связанность двух субстанций, их взаимодействие и позволяет нам говорить о близости Бергсона к нейтральному монизму. На философскую концепцию Бергсона мы будем опираться в данном исследовании для подтверждения своей теории о связи сознания и тела в театральном действе.

Поскольку дуализм (взгляд на человека как на множественность независимых друг от друга составляющих) уже основательно утвердился в философском сознании, то переход к некоему синтезу становится проблематичным. Для того, чтобы рассматривать человека как некую целостность, необходимо выработать особый подход, методологию. В диссертационной работе предлагается антропологический подход к театру, практику которого философы

---

<sup>110</sup> Спиноза Б. Собр. соч.: в 2 т. Т. 1. Этика. М.: Госполитиздат, 1957. С. 359–618.

<sup>111</sup> Джеймс У. Воля к вере. М.: Республика, 1997. 431 с.

<sup>112</sup> Russell B. Definitions and Methodological Principles // Theory of Knowledge. 1914. Vol. 24, № 4. P. 582–593.

<sup>113</sup> Стросон П. Ф. Индивиды. Опыт дескриптивной метафизики. Калининград: Изд-во РГУ им. И. Канта, 2009. 328 с.

<sup>114</sup> Бергсон А. Творческая эволюция. Материя и память. Мн., 1999. 1408 с.

рассматривали как снятие противоположностей, возвращение человека к самому себе, к своей сущности. На наш взгляд, именно театр открывает доступ к проблематизации теории с точки зрения практики.

Интересно отметить, что существующие методологии разрешения проблемы связи сознания и тела в значительной мере опираются на концептуальный каркас картезианского дуализма. Сама постановка проблемы, в которой сознание и тело разделены, предполагает её дуалистическое разрешение, а наш выбор состоит лишь в том, использовать ли методологии, базирующиеся на изучении материального, или же предпочесть область спекулятивной идеалистической мысли, зачастую никак не привязанной к эмпирической реальности. Современные ученые и философы в основном проводят исследования либо исключительно в сфере материального, либо уделяют внимание лишь философски-интеллектуальным построениям. Несмотря на то что опорной локацией несколько однобоко выбирается либо материальная, либо трансцендентная реальность, строгое и категоричное отрицание методов противоположного, монистического, «лагеря», показывает, что существует некая очерченная область, «заходить» на которую не принято. Возникает дуализм методологий, слабо взаимодействующих между собой, существующих как бы в параллельных реальностях. Дуализм картезианской философии повлиял на современную ситуацию в научной сфере, когда связь между научно-техническими и гуманитарными исследованиями становится затруднительной, а синтез знаний проблематичным.

Вектор большинства таких исследований сам по себе указывает на то, что исследователи не могут избавиться от дуалистического взгляда на мир. Это проявляется в строгом разделении методологий на экспериментально-научные и философско-умозрительные. Как результат, в современном мире философская проблема связи сознания и тела решается либо редуционистски, через нейронауки и физиологию (сводя в итоге сознание и субъективность к материальному, телесному), либо через философско-умозрительные подходы (крайне мало соотносясь с доказательной эмпирической базой и реальностью

жизни, например, с ее психическими проявлениями). При этом ни тот, ни другой путь не дают полноты картины, так как изначально постигают реальность не целостно, а разделяя ее на эмпирический и трансцендентный опыт. На наш взгляд, синтез области эмпирического и трансцендентального осуществим. Набирают вес конкретные исследования (case-study) культурных практик в таких областях, как философия творчества и когнитивно-эволюционная эпистемология<sup>115</sup>. Музыка, танец, литература, восточные практики – в сфере интересов эпистемологов, развивающих целостные подходы к человеку<sup>116</sup>. В междисциплинарных исследованиях телесности выявляют телесные детерминанты познания, жизни и духовной жизни человека. Тело рассматривается как инструмент познания и творчества. Предлагаются неклассические антропологии: квантовый подход (М. А. Плохова), квантово-синергетический подход (В. Г. Буданов), культурно-антропологический подход (И. А. Герасимова, Ю. В. Чебакова), исследуются восточные натурфилософские концепции тела (М. Рубец, В. Лысенко)<sup>117</sup>.

В данной работе мы предлагаем построение подобного синтеза на материале исследований театральной игры актеров и театрального действия в целом. Для этого предлагаем отнести к театральной теории как к оригинальной философско-антропологической дисциплине, в которой ведется непосредственная работа с базовыми философскими понятиями, объясняющими реальность происходящего на сцене. Философские понятия, применяемые к области театральной практики, относятся как к области внутренне-субъективного (субъективность, душа человека, внутренний опыт и др.), так и к области внешне-объективного (телесность, движение, коммуникации и др.). Актер на сцене проявляет всю полноту бытия человека: не только физиологическую, но и трансцендентную природу, «невидимую» сторону творчества, выявление которой

---

<sup>115</sup> Меркулов И. П. Когнитивная эволюция. М.: РОССПЭН, 1999. 310 с.; Эволюция. Мышление. Сознание. (когнитивный подход и эпистемология). М.: Канон +, 2004. 352 с.

<sup>116</sup> Эволюция. Язык. Познание. М.: Языки русской культуры, 2000. 272 с.; Бескова И. А., Герасимова И. А., Меркулов И. П. Феномен сознания. М.: Прогресс-Традиция, 2010. 367 с.; Свобода и творчество / под ред. проф. И. А. Герасимовой. М.: Альфа-М, 2011. 368 с.

<sup>117</sup> Телесность как эпистемологический феномен. М.: ИФРАН, 2009. 231 с.

является в театральном искусстве одной из основных целей. Идея театрального режиссера и теоретика К. Станиславского о первостепенной задаче актера воплотить на сцене «жизнь человеческого духа»<sup>118</sup> в той или иной мере присуща большинству известных театральных методик.

Театральная практика, в которой проявляется не только телесность человека, но и его эмоциональная сфера, расширяющаяся к более тонким и глубоким эстетическим и духовным переживаниям, способна объединить эмпирическое и трансцендентное, тем самым дать более полное описание человека, не сводя его до уровня биологического животного и при этом не возносясь целиком в не связанные с миром сущего сферы. Театр выявляет место для целостного бытия человека в пространстве между духовным и материальным. На наш взгляд, сама театральная практика может представлять собой синтетическую методологию, снимающую противоречия между существующими подходами, способную преодолеть существующий в науке и философии методологический дуализм.

Философским течением, первым утвердившим переход от теории к практике, считается марксизм: «Философы лишь различным образом объясняли мир, но дело заключается в том, чтобы изменить его»<sup>119</sup>. Роль практики в марксизме огромна, практика понималась не просто как определённый вид деятельности, но и считалась методологией обретения целостности: «Вопрос о том, обладает ли человеческое мышление предметной истинностью, – вовсе не вопрос теории, а практический вопрос. В практике должен доказать человек истинность, т. е. действительность и мощь, посюсторонность своего мышления»<sup>120</sup>. Только через практику можно найти подтверждение того, что в теории схватываются все сущностные свойства и закономерности явления, а не его случайные свойства. Более того, исключительно практика способна разрешить противоречия внутри теории: «Все мистерии, которые уводят теорию в мистицизм, находят свое рациональное разрешение в человеческой практике и в

---

<sup>118</sup> Станиславский К. С. Собрание сочинений: в 9 т. Т. 3. Работа актера над собой. Ч. 2: Работа над собой в творческом процессе воплощения. М., 1990. С. 15.

<sup>119</sup> Маркс К. Тезисы о Фейербахе // Маркс К., Энгельс Ф. Соч. Изд. 2-е. М., 1995. Т. 3. С. 4.

<sup>120</sup> Маркс К. Тезисы о Фейербахе. Т. 3. С. 2.



понимании этой практики»<sup>121</sup>. Практика становится «внутренней силой» теории, обеспечивающей её жизнеспособность. Мы уже отмечали, что видим в театральной практике возможность проблематизации теории с практической стороны. Необходимо заметить, что практику мы понимаем именно в марксистском ключе, то есть мы считаем, что только через анализ театральной практики возможно схватывание целостного механизма работы несвязных на первый взгляд элементов человека.

Объединение эмпирических и трансцендентных методологий в театре позволяет дать собственный уникальный ответ на вопрос связи тела и сознания у человека. Пожалуй, из существующих философских концепций наиболее актуальной для решения проблемы связи сознания и тела актера в театральном действе будет концепция А. Бергсона, «смягчающая» дуализм материи и сознания, предлагающая их синтез и взаимопроникновение. Ведь очень схожий аспект проблемы связи сознания и тела мы наблюдаем и при подходе к изучению проблемы психофизической природы человека в театре, в режиссерской работе и при самоописании актерской работы. Сознание и тело актера здесь, так же, как и у Бергсона, представлены неразрывно связанными, находятся в сложном синтетическом взаимодействии. С одной стороны, это информационно-энергетически-материальная феноменология, а с другой – двуединство материи и духа, поскольку в актерской игре физические компоненты должны отражать внутренние состояния человека. Тело актера становится «языком души», что и является сутью настоящей, органичной, правдоподобной игры. Тем самым предполагается целостность «психофизического аппарата» человека, сознание и тело здесь невозможно рассматривать отдельно, они взаимопроникают друг в друга в процессе подлинного театрального действа. В данной работе ещё будет затрагиваться вопрос различия театрального действа и театрального действия.

В нашем исследовании мы полагаем, что есть некоторая единая реальность, аспекты которой интерпретируются как феномены либо материальные, либо

---

<sup>121</sup> Маркс К. Тезисы о Фейербахе. Т. 3. С. 4.

духовные. Мы рассматриваем театр как место, где психофизическая природа человека понимается именно комплексно. А театральное действие является некой принципиально новой синтетической формой объединения сознания и тела. Поэтому сама концепция актерской работы и наш анализ, безусловно, ближе к системе нейтрального монизма. Однако, как отмечалось выше, для того, чтобы произвести объединение, необходима выработка четких правил синтеза, необходимы концептуальные средства, почерпнутые, с одной стороны, из философской традиции, с другой – из произведения различия, то есть устранения путаницы в терминологии, грамотного анализа терминов, позволяющего избежать наложения понятий друг на друга. Поэтому мы переходим к более подробному рассмотрению базовых концептов связи сознания и тела в философии и последующему выявлению этих концептов в театральной практике.

## **2.2. Генезис философской антропологии в оптике театральной практики**

В первой трети XX в. на фоне кризиса традиционных представлений о человеке стала формироваться классическая философская антропология. Данная ситуация может быть достаточно емко охарактеризована словами М. Шелера о трех традициях в истолковании человека, которые существуют: автономно-богословская, философская и естественно-научная<sup>122</sup>. Толчком для движения философской мысли в сторону антропологического подхода послужило ниспровержение системы Г. В. Ф. Гегеля такими мыслителями, как Л. Фейербах, А. Шопенгауэр, С. Кьеркегор. Благодаря их революционным трудам общий фокус внимания философии на рубеже XIX–XX вв. переместился с гносеологических и логических проблем на онтологические и антропологические. Иными словами, философия спустилась с отвлеченных идеальных высот и обратилась к

---

<sup>122</sup> Шелер М. Человек и история // Шелер М. Избранные произведения. М.: Гнозис, 1994. С. 70–97.

непосредственным вопросам и задачам человеческого существования в мире. В дальнейшем это привело к появлению таких антропологических направлений, как экзистенциализм, философия жизни, феноменология и др. Именно философия крупнейших представителей данного «поворота», Э. Гуссерля и В. Дильтея, окажет наиболее непосредственное влияние на формирование классической философской антропологии XX века.

Основателями философской антропологии в узком смысле принято считать М. Шелера (1928), Х. Плеснера (1928), А. Гелена (1940), философские труды которых мы будем подробно рассматривать в данной главе, задавая им контекст театральной проблематики. Пожалуй, что круг задач философской антропологии можно охарактеризовать словами Н. Гартмана: «Надо ...понять человека, включая его сознание, исходя из его встроенности в целостность реального мира»<sup>123</sup>. Иными словами, данный раздел философии исследует особенный человеческий опыт мира, к которому, что принципиально важно для нашей работы, относятся культурные практики и театр как отражение подлинной жизни.

Основная проблематика философской антропологии разрабатывается преимущественно на материале искусства и культурологии. Ведь именно в сфере культуры утверждается и проявляется человечность. Тем не менее театральная практика изначально не была в фокусе внимания творцов антропологии. В данной работе мы предлагаем посмотреть на театр как на наиболее сконцентрированную форму антропологических вопросов, приемов, рефлексий. На наш взгляд, театральные материалы наиболее приспособлены для проведения философско-антропологического анализа, поскольку здесь мы видим особое антропологическое пространство, модель реальной жизни, в которой есть своя структура, замысел, различные приемы в создании театральных образов. Театр является наиболее благодатной почвой для философской рефлексии, в нем есть некоторое артикулированное отношение к внутренним процессам (приемы работы

---

<sup>123</sup> Гартман Н. Старая и новая онтология / Гартман Н. Историко-философский ежегодник-88. М.: Наука, 1988. С. 321.

актера с его внутренним миром и телом, режиссерская работа, работы театральных теоретиков).

По мере становления и развития философской антропологии задавался целый круг вопросов, описывающих различные проявления человеческой природы, формировались разнообразные философские образы человека. Среди них можно назвать: *animal rationale* аналитической философии (Д. Дэвидсон), *animalsymbolicum* (Э. Кассирер), *homoludens* (человек играющий Й. Хейзинга), *homopictus* (человек рисующий, изображающий, Х. Йонас), *homoviator* (человек-путник, Г. Марсель), *homoinsciens* (человек неумелый, Х. Ортега-и-Гассет) и др. При всем внешнем многообразии всех этих антропологических построений наблюдается общее направление мысли, определяющее своим предметом человека в его целостности. Общим для внешне противоречивых концепций знаменателем стало понимание человека с точки зрения единства всех его природ (биологической, психической, интеллектуальной, душевной, духовной). Философская антропология обратила свое пристальное внимание на то, что человек не может рассматриваться как параллельное сосуществование двух пластов реальности – метафизических и биологических, души и тела, материи и сознания. Делаются многочисленные попытки создать образ живой жизни, на которую невозможно смотреть «по частям», изолируя одни её аспекты от других. В непримиримых спорах как с чистой метафизикой, так и с «биологизацией» природы человека постепенно формировался целостный подход к его существованию, взгляд, во многом испытавший влияние идей философии жизни. Наша гипотеза состоит в том, что примером целостного существования человека может быть существование актера в процессе театрального действия. Поэтому мы предлагаем свой антропологический образ человека, играющего актера – «человек театральный».

Для подробного анализа «человека театрального» в данной работе необходимо использовать антропологический подход к пониманию театра, распространить антропологический взгляд на театральную проблематику, поскольку главная особенность антропологического подхода состоит в том, что он

пытается ухватить целостность человеческой природы. Структурный анализ целостности максимально проявлен именно в театре, как ни в какой другой культурной практике. Целостность, органичность которой в театре пытаются постигать не только практическим, но и рациональным путем (рефлексия и соответствующие театральные технологии), нигде не рассматривается столь пристально.

**Концепции связи сознания и тела в классической философской антропологии.** Классическая философская антропология связана с именами А. Гелена, М. Шелера и Х. Плеснера. Каждый из этих философов по-своему понимал и разрабатывал идею целостности духовного и физического.

А. Гелен выстраивал единство телесного и духовного на основе понятия действия. Как отмечает Ф.И. Гиренок, «в антропологии Гелена сделана попытка найти нейтральные термины для описания человека, а не бинарные оппозиции»<sup>124</sup>.

А. Гелен в своей концепции решительным жестом отказывается от всякой метафизики. Он не рассматривает соотношение психического и физического в человеке, а берет за основу понятие действия и разрабатывает антропологическую науку, опирающуюся на эмпирический опыт. Важно отметить, что А. Гелен подразумевает не действие само по себе, а действие именно целостного человека, обладающего и психоэмоциональными и соматическими свойствами. Единство человеческой природы он также объясняет именно исходя из действия. Поскольку человек преобразует мир, меняет вещи, постольку ему необходимо проникнуть в их внутренние скрытые качества, поэтому возникают разумные восприятия, имеющие своим содержанием факты. Поскольку человек способен действовать на мир, изменяя его, ему необходимо строить планы, а для этого человеку необходимо задействовать психические центры. Исходя из подобного подхода, автор приходит к выводу о неправильности противопоставления души и тела.

---

<sup>124</sup>Гиренок Ф.И, Ростова Н. Н. Основные проблемы философской антропологии: учебно-методологическое пособие. М.: Проспект, 2021. С. 105.

Исходный пункт его философии: человек – это недостаточное существо<sup>125</sup>, которое не укоренено в природе, обделено инстинктами и лишено прочной позиции в мире, в отличие от животных. Все это побуждает человека к деятельности. Условиями и в то же время результатом деятельности человека является культура, как особое человеческое окружение, где это «недостаточное» существо может выживать. Главная характеристика человека по Гелену – это действие, в котором нет дуализма процесса и результата, субъекта и объекта, души и плоти. Человек в своей целостности объединяет структурные законы внутренней жизни и результаты своей деятельности. Такая позиция является по умолчанию характерной для теоретиков театра двадцатого века, как мы увидим в следующих параграфах данной главы, посвященных анализу проблемы сознания и тела актера в театральном действе.

Шелер выстраивает единство телесного и духовного в человеке на основе духа, который, по его мнению, противостоит природной, материальной и телесной сфере. В своей работе «Положение человека в космосе»<sup>126</sup> философ описывает, что центром личности является дух, который сам по себе бессилен и не может влиять на телесные и витальные аффекты. Тем не менее именно дух направляет волю для осуществления тех или иных поступков. По Шелеру, благодаря духу человек и обретает свое человеческое достоинство, поскольку дух преобразует низшие функции человеческой природы (витальные, материальные). Важнейшая характеристика антропологии Шелера – это противопоставление духа и порыва (Drang)<sup>127</sup>. Согласно Шелеру, человек носит в себе эти онтологически противоположные потенции: бессильный сам по себе дух и самостоятельный мощный порыв жизни, представляющий собой все естественные силы природы, в т.ч. и ход истории. Дух же Шелер определяет как несамостоятельное и пассивное

---

<sup>125</sup> Gehlen A. Der Mensch. Seine Natur und seine Stellung in der Welt: Textkritische Edition // Idem. Gesamtausgabe. Bd. 3. Teilbd. 1, 2. Frankfurt a. Main, 1993. 1020 s.

<sup>126</sup> Шелер М. Положение человека в космосе // Шелер М. Избранные произведения. М.: Гнозис, 1994. 490 с.

<sup>127</sup> Там же.

начало, которое при этом содержит в себе скрытый метафизический смысл всего сущего.

Шелер понимает человека как целостное существо, не разделяя его, как это принято в картезианской традиции философии, на дух и тело. Философ подчеркивает важность единства сознания и тела человека, полагая, что он «соединяет в себе все сущностные степени наличного бытия вообще»<sup>128</sup>. Он настаивает на невозможности отделения материального, телесного от духовного и идеального. Деятельным центром человека Шелер называет дух, поэтому любые внутренние, психические процессы транслируются в тело. Шелер предлагает свое видение «онтически единого процесса»<sup>129</sup>, в котором объединяются психологические и физиологические процессы. Такое понимание единства человеческой природы сопоставимо с театральными теориями, настаивающими на том, что на сцене происходит представление духа, человек выявляет свою духовную сторону, манифестирующую себя через телесность, телесный жест, напряжение голосовых связок, человек на сцене становится «онтически единым процессом».

Г. Плеснер в своей философской концепции выстраивает единство природы человека на биологических, животных основаниях. Он полагал, что философская антропология должна избрать для себя научный вектор развития, на котором невозможно ограничиваться человеком как личностью или духовным субъектом и не затрагивать сферу его телесного и природного бытия. Тем не менее он принципиально отличал сферу телесного бытия человека от сферы бытия животного. По Плеснеру, жизнь животного развивается центрично, то есть животное проживает свою жизнь в «здесь и теперь», что блокирует для него доступ к собственному бытию. Жизнь же человека отличается эксцентричностью<sup>130</sup>, открытостью, он не способен к абсолютной децентрализации, ведь это означало бы перестать быть человеком, однако

---

<sup>128</sup> Шелер М. Положение человека в космосе. М.: Гнозис, 1994. С. 139.

<sup>129</sup> Там же. С. 179.

<sup>130</sup> Плеснер Г. Ступени органического и человек: введение в философскую антропологию. М., 2004. С. 255.

осознание своей центрированности позволяет человеку дистанцироваться от собственного существования и соприкоснуться с окружающим миром. Человек не просто живет, а переживает, дистанцируясь от самого себя, он переживает свои собственные переживания. При этом важно отметить, что, по Плеснеру, человек осознает себя не при помощи души, а психофизически. Как он пишет, психофизическое и индивидуальное целостное «Я» человека «постигает себя в полном повороте к себе, чувствует и сознает себя, наблюдает свое хотение, мышление, влечение, ощущение (а также наблюдает свое наблюдение)»<sup>131</sup>. Плеснер спорит с Хайдеггером по поводу того, что экзистенциальная аналитика бытия человека должна предшествовать изучению внечеловеческого бытия, а философски вопрошающий человек наиболее близок к себе. Человек для Плеснера относится к одному ряду со всеми вещами мира, человек обращается к внечеловеческому не ради возвращения к себе и экзистенциальной близости с собой, а ради того, чтобы переопределить свое место в множественности вещей. Тем самым философ отказывает человеку в высших рефлексивных способностях, возвращающих человека от внешнего к внутреннему. Эту мысль в своем обзоре классической антропологии отмечает Ф.И. Гиренок. По его словам, «теория эксцентричности Плеснера устраняет рефлексивную точку поворота человека к самому себе и относит его “к одному ряду вместе со всеми вещами этого мира”»<sup>132</sup>.

Плеснер так же, как и Шелер, выделяет у человека особенную реальность духа, существующую помимо души и тела. Но дух, по Плеснеру, носит не метафизический характер. Дух, по его словам, есть «постигнутая человеком как сфера других людей форма его собственной позиции»<sup>133</sup>, которая базируется на материальной жизни человека, не выходя за ее пределы. Тело, душа и дух объединяются в личности: «Позиционально перед нами тройное разделение:

---

<sup>131</sup> Плеснер Г. Ступени органического и человек: введение в философскую антропологию. М., 2004. С. 254.

<sup>132</sup> Гиренок Ф.И., Ростова Н.Н. Основные проблемы философской антропологии. С. 105.

<sup>133</sup> Плеснер Г. Ступени органического и человек: введение в философскую антропологию. С. 262.



живое есть тело, существует в теле (как внутренняя жизнь, или душа) и вне тела как точка зрения, из которой оно представляется и тем и другим вместе. Индивидуум, который с позициональной точки зрения тройко характеризуется подобным образом, называется личностью»<sup>134</sup>. Тем самым при помощи своеобразной материалистической трактовки духа, как особенной точки зрения извне, объединяющей внешнее тело и внутреннюю жизнь человека, Плеснер говорит о человеке как о целостном жизненном единстве. «Натурфилософский» подход к проблеме единства человека можно сравнить с постмодернистскими трактовками телесности в театре. Множественность (в случае Плеснера тройственность) человека связывается некоей целостностью, «маской», в качестве которой может выступать некое тело, выражающее собой человеческую эксцентричность. Плеснер со своим оригинальным решением вписывается в постнищезанское движение «заземления» метафизики.

Таким образом, всех трех философов, родоначальников философской антропологии XX века, объединяет общее проблематическое поле. Концепты «духа» Шелера, «деятельности» Гелена и «эксцентричности» Плеснера призваны «покончить со старой метафизикой» и решить проблему преодоления дуалистического понимания человека. Каждый из философов сталкивался со своими собственными трудностями, однако нам важно подчеркнуть, что суть философского антропологического подхода по получению смысла феномена человека изначально состояла в достижении некоего синтетического единства определения человека. То есть проблема, которая ставится в данной работе, является базовой для антропологического рассмотрения человека.

**Внешнее и внутреннее, сознание и тело в неклассической философской антропологии Ф. И. Гиренка.** Направление неклассической философской антропологии в России представлено Ю. Бородаем, Ф. Гиренком, П. С. Гуревичем, Б. Поршневым<sup>135</sup>. Но в силу поставленных задач в данном диссертационном

---

<sup>134</sup> Плеснер Г. Ступени органического и человек: введение в философскую антропологию. С. 255.

<sup>135</sup> Бородай Ю.М. Эротика – смерть – табу: трагедия человеческого сознания. М., 1996; Гиренок Ф.И. Введение в сингулярную антропологию. М., 2021; Гуревич П. С. Проблема целостности

исследовании мы ограничимся лишь антропологическими построениями современного философа Ф.И. Гиренка. Мы находим оригинальный взгляд на вопрос взаимодействия тела и сознания в его концепции сингулярной философии. Ф.И. Гиренок считает, что ошибочна сама постановка вопроса, в которой за основу берется отношение «сознание – тело», поскольку сознание – это не внутреннее тела, а тело – не внешняя граница сознания<sup>136</sup>. По мнению философа, человек не принадлежит ни природе, ни социуму и является «грезящей самостью»<sup>137</sup>. Между сознанием и телом нет никаких отношений, ведь «границей сознания является субъективное. Границей тела – другое тело»<sup>138</sup>. Восприятие же существует не для того, чтобы внешнее вошло во внутреннее и там структурировалось, восприятие человека, по мнению философа, есть его воображение. Ф. И. Гиренок выделяет монистические и дуалистические тенденции исследования проблемы. На основе сопоставления вводится представление о галлюцинации как точке, в которой заканчивается действие природы и начинается работа субъективности. Внимание акцентируется на то, что сознание – это не объект, локализованный в пространстве, а способ воздействия человека на самого себя во времени.

В статье Ф. И. Гиренка «Проблема воздействия души на тело»<sup>139</sup> анализируются концепты Канта, Спинозы, Делеза и делается вывод о необходимости нового варианта решения проблемы взаимодействия души и тела, а именно поиска третьего, нейтрального подхода к проблеме, а не дуалистического и не монистического. В качестве нейтрального третьего термина автором предлагается понятие «галлюценоза», ибо галлюцинация является таким состоянием тела, в котором перестают действовать законы телесности и начинают

---

человека. М., 2004; Его же. Разум на приёме у психиатра. М., 2019; Поршнева Б. Ф. О начале человеческой истории. М., 2006.

<sup>136</sup> Гиренок Ф. И. Введение в сингулярную философию. М., 2021. С. 11.

<sup>137</sup> Там же. С. 39.

<sup>138</sup> Там же. С. 11.

<sup>139</sup> Гиренок Ф. И. Проблема воздействия души на тело // Вестник Томского государственного университета. 2021. № 471. С. 67–72.

действовать законы субъективности<sup>140</sup>. Это состояние Кант относил к тому, что он называл воображаемым. Для достижения целей нашего исследования мы рассмотрим некоторые наиболее существенные для нашего дискурса положения работы Ф.И. Гиренка. Философ вводит собственную классификацию телесности, разделяя тела на тела для эволюции и тела для галлюцинаций<sup>141</sup>. Под телом для эволюции он подразумевает телесность в классическом понимании философии (например, у М. Понти) как внешнюю, поверхностную оболочку. Такое тело, по его мнению, не приурочено к сознанию. Внутри тела для эволюции, но независимо от него, создается человек в своей субъективности. Субъективность, по Ф. И. Гиренку, – это не то, что принадлежит субъекту, а то, чему принадлежит сам субъект. То есть субъективность человека – это самость, которая «не ищет себя вне себя и не принадлежит сознанию»<sup>142</sup>. При этом сознание не имеет никакого отношения к мозгу и к телу для эволюции. Мы не можем ничего знать про внутреннего человека, кроме того, что он являет собой точку сингулярности, место, где «заканчивается действие законов природы и одновременно начинается действие человека, положившего себя в основание своих действий»<sup>143</sup>. Иными словами, именно из нашей сингулярной самости возникает все человеческое (сон и явь, тело и грезы, реальное и идеальное). Это виртуальное «зерно», из которого все, актуализируясь, произрастает. Для нас же важен сам процесс актуализации, то, как работает тело, раскрывающее свои возможности, а не метафизика первоимпульса.

Тело для эволюции, по Ф. И. Гиренку, – это механистический аппарат, «машина без водителя». Водитель же – это субъективность, у каждого человека она уникальна. Когда эта субъективность вступает в работу, то тело для эволюции превращается в тело для грез. А тело для грез – это тело, окрашенное субъективностью, тело, в котором может проявляться душа, которая связана с

---

<sup>140</sup> Там же.

<sup>141</sup> Гиренок Ф. И. Проблема воздействия души на тело. С. 71.

<sup>142</sup> Гиренок Ф.И. Введение в сингулярную философию. С. 39.

<sup>143</sup> Там же.

субъективностью, но не является ей. Между человеком и воспринимаемым внешним миром находятся образы, на языке которых говорит его субъективность.

Телесность в философии Ф. И. Гиренка не является предметом рассуждений, минуя ее, он обращается к внутренним пространствам человеческой личности, к его внутреннему наблюдателю (самость, субъектность и т.д.). Хотя мы в своем исследовании рассматриваем функциональные, наблюдаемые феномены человеческой природы, проявляемые в актерской игре, тем не менее наш подход не противоречит с сингулярной философией Ф. И. Гиренка. Напротив, она помогает расширить наш взгляд на человека, дополнив его новым уровнем рассмотрения глубинной природы человека. На этом уровне тело, наряду с другими вещами из внешней реальности, не связано с сингулярной внутренней самостью человека.

В сингулярной философии мы видим некоторую творческую лабораторию в пространствах воображения. Быть человеком, иметь самость, по Ф. И. Гиренку, – значит воображать. «Тело для эволюции» не способно отразить в себе воображаемое, воображаемое порождается сознанием в виде образов, которые могут отразиться лишь в «теле для грез». Так как тени и отражения сингулярности человека мы можем наблюдать только в теле для грез, то именно художники и творцы посредством воображения получают доступ к внутреннему, сокровенному и сингулярному «человеку». В этом также заключается задача театра. В театре мы проявляемся через тело, которое наполняется метафизическим содержанием. Подлинная задача театра – достать воображаемое из человека, спроектировать его в доступные телесные образы. Язык тела актера свидетельствует о его душе, передает ее состояния, выражает различные образы, возникающие в сознании. Согласно Ф. И. Гиренку, это возможно только в теле для грез. И сценический образ зритель наблюдает именно через тело для грез у актера. В момент театрального действия тело становится одухотворенным, а сознание приобретает осязаемые черты. Именно через образы, создаваемые телом для грез, мы способны видеть субъективность актера и «читать душу». Мы так же, как и Ф. И.

Гиренок, считаем, что формой проявления души в теле и является субъективность, например, хабитус человека.

Итак, мы видим, что для построения целостной модели человеческой природы Ф. И. Гиренок вводит два типа телесности – эволюционную и грезящую. Данная идея согласуется с нашей концепцией обобщенной телесности актера, которую мы будем подробно рассматривать в третьей главе.

### **2.3. Идея целостности природы человека в философии жизни (Ф. Ницше, В. Дильтей)**

Дуалистический взгляд на природу человека, свойственный картезианской антропологии, долгое время доминировал в истории философии. Но на смену ему пришло новое философское направление философии жизни, которое предлагало совершенно новые основания для рассмотрения проблемы связи души и тела человека.

Как пишет российский исследователь А. Кутлуни, «в философии жизни можно выделить целый ряд интерпретаций понятия «жизнь»: а) биологическую, понимающую жизнь как единство всех живых организмов; б) психологическую, сводящую ее к совокупности переживаний; в) виталистическую, видящую в ней некую деятельную иррациональную силу; г) культурно-историческую, отождествляющую ее с историческим процессом культурного творчества; д) метафизическую, отождествляющую жизнь с изначальной двигательной силой и носителем смысла существующего»<sup>144</sup>. Все эти трактовки смешивались между собой в различных философских концепциях, «переплетались, варьировались,

---

<sup>144</sup>Кутлуни А. Г. Философия жизни и экзистенциализм // Историко-философские исследования. Кризис современного буржуазного человековедения. Сборник научных трудов. Свердловск, 1983. С. 33–48.

давая каждый раз иной, своеобразный сплав»<sup>145</sup>. От интерпретаций понятия «жизнь», на наш взгляд, зависели и интерпретации понятия «целостность».

Проблема целостности человека рассматривается в философской антропологии и в философии жизни неодинаково, в разных философских концепциях искомая целостность выстраивается на разных основаниях, хотя, безусловно, общей сквозной идеей является описание единой жизненной реальности. В некоторых системах доминирует биологическая или телесная реальность, в некоторых – социальная, в некоторых – душевная, психическая или духовная. Несмотря на то что все авторы подчеркивают невозможность принципиального разрыва между сознанием (душой) и телом (физиологией), на пути к этому объединению выстраиваются различные стратегии, выбираются разные стартовые точки и акценты. Например, выбирается путь сведения духовной реальности к производному от телесного существования (Ницше, Плеснер и др.) или телесность становится вторичной по отношению к духу (Дильтей, Шелер и др.).

Рассмотрим подробнее концепцию тела и телесности Ф. Ницше. Философ отмечает классические представления о доминировании сознательного начала в человеке и за отправную точку в своей характеристике человеческой природы берет именно тело. Критикуя европейскую и христианскую традиции понимания тела как пассивного начала, Ф. Ницше выдвигает свою концепцию телесности как стихийного, иррационального вместилища сил, не порожденного разумом, не поддающегося его контролю и превосходящего разум и сознание по силе и значению. Тело в философии Ницше обретает статус высшей ценности и единственного подлинно реального объекта сущего, а все сознательные, рациональные представления о реальности философ называет искусственными и иллюзорными. Показательно, что Ницше задается вопросом: «Не была ли до сих

---

<sup>145</sup> Там же. С. 42.

пор философия, по большому счету, лишь толкованием тела и превратным пониманием тела?»<sup>146</sup>.

Ницше вслед за Шопенгауэром отказывается от дуализма тела и духа, преодолевая его при помощи понятия «самость», которая в его философии предшествует сознанию и «Я». «Самость» он помещает в тело, что дает ему основания утверждать вторичность духа по отношению к телу. «Созидающее тело», исходя из своей самости, творит дух как орудие для своей воли. В своей знаковой работе «Так говорил Заратустра» Ницше описывает природу человека: «Чувство и ум всего лишь орудия и игрушки: за ними скрывается Самость. Она ищет глазами чувств и слушает ушами ума. Самость всегда прислушивается и ищет: она сравнивает, подчиняет, разрушает и завоевывает. Она господствует и повелевает даже твоим “Я”. За мыслями и чувствами твоими, брат мой, стоит могущественный господин, неведомый мудрец – Самость имя ему. В твоём теле живет он, он и есть тело твоё»<sup>147</sup>.

В философии Ницше смешиваются биология и позитивные науки, которые понимают тело как внешний объект со сложной структурой. Ницше утверждает, что человеческое тело «представляет собой более удивительную идею, нежели старая “душа”»<sup>148</sup>. С одной стороны, Ницше понимает телесность, как сложное взаимодействие различных систем и подсистем организма, именуя их «существами». С другой стороны, он выводит биологическую телесность на совершенно иной уровень понимания, воспекает ее, как «намного более совершенное образование, нежели какая-либо система идей или чувств, более того, оно намного выше произведения искусства»<sup>149</sup>. Тело для Ницше «есть нечто гораздо более высокое, тонкое, сложное, совершенное, нравственное, чем все нам

---

<sup>146</sup> Ницше Ф. Веселая наука // Соч.: в 2 т. М.: Мысль, 1990. Т. 1. С. 494.

<sup>147</sup> Ницше Ф. Как говорил Заратустра // Соч.: в 2 т. М.: Мысль, 1990. Т. 2. С. 24.

<sup>148</sup> Там же.

<sup>149</sup> Ницше Ф. Черновики и наброски 1880–1882 гг. // Ницше Ф. Полное собр. соч.: в 13 т. М., 2005. Т. 9. С. 242.

известные человеческие связи и общности»<sup>150</sup>. Это то самое составное свойство человеческой природы, через которое лежит путь от обезьяны к сверхчеловеку.

Таким образом, Ницше понимает целостность человеческой природы как единство сознательных и биологических качеств, размещенных в теле. Такие свойства человека, как рациональность, субъектность, этическая предрасположенность, Ницше выводит из бессознательного тела, его желаний и инстинктов.

Если говорить о преломлении идей Ницше в театральной среде, то с подачи А. Арто, они активно развивались в театре двадцатого века, и сегодня в современном театре постмодерна мы видим множество примеров примата телесного существования актера над духовным и внутренним миром. Многочисленные современные театральные школы понимают феномен существования актера именно как существование телесное, отводя метафизическим проявлениям человеческой природы роль второстепенную, производную от телесной. Например, в западноевропейском театре сегодня становится чрезвычайно популярным так называемый физический театр, где основное внимание уделяется именно телесной работе актера. Исследователи Э. Барба и Н. Саварезе в своей работе «Словарь театральной антропологии» пишут о некой особой универсальной физической настройке тела актера – преэксpressивности<sup>151</sup>, которая вне зависимости от типа театра, его культурной или национальной принадлежности гарантирует убедительность действий актера на сцене.

Итак, такая интерпретация телесности Ф. Ницше, на наш взгляд, не позволяет отразить всей полноты существования актера, поскольку не затрагивает выразительных средств его внутреннего мира и не способно во всей полноте описать ключевой для нас феномен театрального действия, который мы подробнее рассмотрим в данной главе. Внутренний мир человека с его реактивной,

---

<sup>150</sup> Ницше Ф. Черновики и наброски 1880–1882 гг. // Ницше Ф. Полное собр. соч.: в 13 т. М., 2005. Т. 9. С. 242.

<sup>151</sup> Барба Э., Саварезе Н. Словарь театральной антропологии. Тайное искусство исполнителя. М., 2010. С. 7.



ресентиметной природой для Ницше имеет скорее негативное значение, как то, от чего стоит отталкиваться, и то, что следует преодолеть. Театральный проект Ницше – скорее проект должного, не способный ясно отобразить картину в той данности человека и человеческого, к которой мы обращаемся.

Важнейшей темой философии Дильтея является стремление обосновать внутреннюю взаимосвязь душевной жизни, которую он задает еще в одной из своих ранних работ «Жизнь Шлейермахера»<sup>152</sup>. Затем в работе, ставшей своеобразной «визитной карточкой» Дильтея в истории философии, «Введение в науки о духе»<sup>153</sup> он формулирует образ «целостного человека» во всей тотальной полноте жизни, заменяя им традиционный образ человека, как «познающего субъекта» с всемогущим разумом. Познавательные способности человека Дильтеем также разбирает через жизненный процесс: «В жилах познающего субъекта, которого конструируют Локк, Юм и Кант, течет не настоящая кровь, а разжиженный сок разума как чистой мыслительной деятельности. Меня же психологическое и историческое изучение человека вело к тому, чтобы положить его – во всем многообразии его сил, как желающее, чувствующее, представляющее существо – в основу объяснения познания»<sup>154</sup>. Человек, по Дильтею, воспринимает реальность непосредственно в своем внутреннем жизненном опыте, такое неэксплицированное знание возникает раньше мышления. Если естественные науки изучают мир независимо от человека, то дильтеевские «науки о духе», исторические науки постигают мир через личное переживание. Объектом «наук о духе» становится сама «переживаемая» реальность, данная во всей ее полноте. Таким образом, в единстве духовного мира человека и переживаемой им объективированной духовности преодолевается дуализм субъекта и объекта.

Решение психофизической проблемы, в терминах Дильтея, проблемы соотношения духа и материи, мыслитель развивает в такой предметной области

---

<sup>152</sup> Dilthey W. Das Leben Schleiermachers. London: Wentworth Press, 2019. 916 p.

<sup>153</sup> Дильтей В. Собр. соч.: в 6 т. Т. 1. Введение в науки о духе. М., 2000. С. 270–730.

<sup>154</sup> Там же. С. 274.

своей философии, как описательная психология<sup>155</sup>. Рассматривая разнообразные методы психологических исследований, Дильтей выделяет из них два противоположных: объяснительный и понимающий. Объяснительный близок к методу естественных наук, где явления мира, данные в разрозненных, разобщенных чувственных восприятиях, изучаются путем их искусственного соединения при помощи закона достаточного основания. Дильтей утверждает, что такой метод, весьма успешный в изучении физических явлений, не может быть применим к явлениям психическим. Ведь в психическом все явления благодаря душе находятся в нерушимом единстве. Природа жизни, внутреннего мира человека, его «ментального», непостижима для рассудка, который постоянно «примысливает» причинно-следственные связи к объектам своего изучения. Следовательно, психофизическая проблема не может быть разрешена таким способом, ведь «внутреннее», психическое всегда будет ускользать от попыток структурного анализа и объяснения. Дильтей пишет о том, что традиционное «понимание» мира, оперирующее понятийным языком западной метафизической философской традиции, значительно уступает возможностям интуитивного схватывания жизни в процессе переживания, поэтому для решения психофизической проблемы философ обращается к инструментарию созданной им описательной психологии.

Описательная психология предполагает ориентацию на переживание (*erleben*), которое помогает преодолеть все недостатки объяснительного метода. Дильтей пишет: «Под описательной психологией я понимаю изображение единообразно проявляющихся во всякой развитой человеческой душевной жизни составных частей и связей, объединяющихся в одну единую связь, которая не примышляется и не выводится, а переживается. Таким образом, этого рода психология представляет собою описание и анализ связи, которая дана нам изначально и всегда в виде самой жизни»<sup>156</sup>. Именно в переживании Дильтей видит способ преодоления дуализма тела и духа и возможность их объединения.

---

<sup>155</sup> Дильтей В. Описательная психология. СПб., 1996. 160 с.

<sup>156</sup> Дильтей В. Описательная психология. СПб., 1996. С. 28.

Философ характеризует переживание как множество элементов, объединенных тесной взаимосвязью. Эта взаимосвязь переживаний имеет собственную структуру, которая может быть рассмотрена отдельно от самого переживания, словами Дильтея, структура «отчуждается» от переживания. Как пишет российский философ Е.В. Фалев, изучающий философию жизни Дильтея: «Отчуждение может рассматриваться в двух направлениях: переживания, связанные в структуре чувственных восприятий, и те же переживания, связанные в духовном порядке, духовной связью»<sup>157</sup>. В первом случае речь идет об объединении в единой структуре внешних явлений при помощи категорий рассудка (причинность, субстанциальность, взаимоотношения между разными элементами реальности). Во втором случае мы видим феномен единства внутренней духовной жизни человека в структуре духа, который объективирует себя в таких феноменах психической жизни личности, как слова, эмоции, переживания. Единство духовной связи, по Дильтею, устанавливается объективным духом, но тем не менее и структура духовного порядка, и структура чувственных восприятий являются лишь двумя аспектами единого переживания. Таким образом, единство природы человека задается через дух, но дух, в свою очередь, нуждается в переживании.

Таким образом, мы обозначили проблематическое поле. С одной стороны, проблема практики. И с нашей точки зрения, именно философия жизни помогает увидеть проблему соотношения души и тела актера в театральном действе как проблему практики. Единство сознания и тела в театральной практике понимается через целевую установку, отклонение от цели – значит отклонение от единства. С другой стороны, философия жизни сама по себе является одним из вариантов сборки целостного человека, попытки ухватить человека в его целостности. Мы считаем, что философия жизни лучше всего способна описать театральную реальность, в ее оптике отражается существование «человека театрального» наиболее достоверно.

---

<sup>157</sup> Фалев Е.В. История философии второй половины XIX—начала XX века: избранные главы. М., 2014. С. 127.

Далее мы хотели бы обратить свое внимание на такого философа жизни, как А. Бергсон. В концепции Бергсона единство тела и сознания, материи и духа изначально задается особой духовной реальностью. Бергсон, таким образом, делает акцент на духовной, творческой энергии. Концепт «творческой энергии» является наиболее ценным для нас, поэтому теоретические построения Бергсона занимают особое место в нашем анализе театральной практики.

#### **2.4. Жизненный порыв и понятие целостности в философском творчестве А. Бергсона**

В данном параграфе наша задача состоит в том, чтобы отрефлексировать феномен целостности «человека театрального» с точки зрения философии жизни, опираясь на базовые концепты целостности, единства тела и сознания в философии А. Бергсона. Свой выбор философской оптики мы объясняем тем, что, на наш взгляд, именно философия жизни, в частности, философские взгляды А. Бергсона, лучше всего способна описать театральную реальность, в ее ракурсе отображение существования «человека театрального» выглядит наиболее достоверно.

Во многом опираясь на «Метафизику» Аристотеля, учение стоиков и Плотина, Бергсон сформировал понимание реальности как единого опыта, в котором сознание и материя являются составляющими подлинной и первоначальной целостной реальности – жизни. В своей работе «Творческая эволюция. Материя и память»<sup>158</sup> он также пишет о подобном совмещении двух различных плоскостей (материальной и духовной) одного общего опыта, в котором восприятие сознания перемещается в сами вещи. «Принимая мозговое состояние как начало действия, а совсем не как условие восприятия, мы поставили вне образа нашего тела воспринятые образы вещей; стало быть, мы переместили восприятие в самые вещи. Но тогда, если восприятие наше

---

<sup>158</sup> Бергсон А. Творческая эволюция. Материя и память. Мн., 1999, 1408 с.

составляет часть вещей, вещи причастны природе нашего восприятия»<sup>159</sup>. Российский исследователь философии Бергсона И. И. Блауберг в своей монографии, посвященной французскому философу, также подчеркивает эту взаимосвязь восприятия с материальными объектами в его концепции: «Материи, в отличие от памяти, свойственно скорее актуальное существование: в нашем восприятии материя предстает как почти мгновенный срез непрерывности становления, делаемый сознанием»<sup>160</sup>.

Дух и материя, как пишет Бергсон, должны быть соединены, к этому они как бы стремятся. «В конкретное восприятие вступает память, и субъективность чувственных качеств зависит от того, что наше сознание, которое в начале только память, продлевает одно множество своих элементов в множество иных, чтоб сократить их в единой интуиции. Сознание и материя, душа и тело, приходят, таким образом, в соприкосновение в восприятии»<sup>161</sup>. Но такое полное соединение возможно лишь при условии высшей интенсивности опыта, если же интенсивность недостаточна, то единство вновь распадается.

Движущей силой такого стремления к объединению Бергсон называет жизненный порыв (фр. *Élan vital*), некоторый заряд энергии, начальный импульс, который движется сквозь материю и преобразует ее, создавая новые сложные формы. Источником этого импульса является либо сознание, либо сверхсознание. Таким образом, материя представляет собой различные застывшие формы, «воплощения» сознания в результате действия силы импульса жизненного порыва. Бергсон особенно подчеркивает свободную и креативную природу этого процесса: «В общем, жизненный порыв состоит в потребности творчества. Его творчество не абсолютно, т. к. он встречается на этом пути материю, т. е. движение, обратное его движению. Но он овладевает этой материей, которая есть сама необходимость, и стремится внести в нее возможно большую сумму неопределенности и свободы»<sup>162</sup>.

---

<sup>159</sup> Там же. С. 596.

<sup>160</sup> Блауберг И. И. Анри Бергсон. М., 2003. С. 204.

<sup>161</sup> Бергсон А. Творческая эволюция. Материя и память. Мн., 1999. С. 639.

<sup>162</sup> Там же. С. 277.

Большой ошибкой, по мнению философа, было бы рассматривать распавшиеся части как существующие сами по себе, объекты материальной и духовной сферы не существуют отдельно друг от друга. Они в любом случае соединены, но степень их соединения может быть слабой, практически нулевой или, напротив, высокой. Степень соединения очень вариативна, она усиливается или ослабевает за счет усиления или ослабления интенсивности восприятия. Ключевым моментом является то, что это не движение от материи к духу, а лишь повышение интенсивности проживания опыта одного и того же мира. Бергсон критикует общепринятое понимание материи, как делимого и количественного, а состояния души, как качественного и неэкстенсивного (существующего лишь в сфере душевной жизни, не соприкасаясь с физической реальностью). Взамен он предлагает совершенно новый взгляд на соотношение материи и сознания: «Если эти два постулата заключают в себе общую ошибку; если есть постепенный переход от идеи к образу и от образа к ощущению; если по мере того как душевное состояние двигается таким путем к актуальности, т.е. к действию, оно все более приближается к экстенсивности; если, наконец, эта экстенсивность, раз достигнутая, остается неделимой и тем ничуть не нарушает единства души, то становится понятным, что дух может приложиться к материи в акте чистого восприятия, следовательно, соединиться с нею, и все-таки радикально от нее отличаться. Он отличается от нее тем, что даже тогда он есть память, т.е. синтез прошлого и настоящего в виду будущего, тем, что он сдвигает моменты этой материи, чтобы пользоваться ею и проявляться в действиях, в чем настоящая цель его соединения с телом»<sup>163</sup>.

Для примирения длительности (сознания, творчества) и материи (восприятие) Бергсон ищет единое начало. Таким единым началом становится в его концепции «духовная энергия»<sup>164</sup> или психическая энергия (особый вид энергии нефизического характера), представляющая собой не что иное, как накопительный характер длительности, соединение прошлого, настоящего и

---

<sup>163</sup> Бергсон А. Творческая эволюция. Материя и память. С. 639.

<sup>164</sup> Бергсон А. Избранное: Сознание и жизнь. М., 2010. С. 27–66.

будущего в сознании (потоке жизни). Духовная энергия неизмерима количественно, это интенсивная качественная величина. Она есть выражение интенсивности жизни, проживания. Следовательно, свобода человека, выражение его сознания как длительности вырастает из неделимого потока жизни, сознания. Мы хотим заметить, что к выводу о существовании некой дополнительной формы энергии (духовной, психической) приходили и вышеперечисленные нами исследователи театра для объяснения феномена возникновения подлинного существования актера, демонстрирующего уникальную полноту жизни и творческую свободу в искусственно созданных условиях сцены.

Таким образом, Бергсон говорит не о преодолении дуализма, а о рассмотрении дуализма как одного из режимов работы памяти через «единение–разделение». Можно сказать, что дуализм сознания и тела преодолевается лишь отчасти, они обретают единство кратковременно в жизненном порыве. В ситуации максимальной интенсивности восприятия материя и сознание становятся целостны, а с его ослаблением снова распадаются. Такое понимание целостности оказывается очень продуктивным для описания актерского существования, где единство сознания и тела человека возникает также лишь кратковременно, в ситуации максимальной интенсивности творческого процесса, а с его ослаблением человек возвращается к обыденному существованию, где его природа вновь распадается на материальные и душевные компоненты.

Схожий аспект проблемы связи сознания и тела мы наблюдаем и при подходе к изучению проблемы психофизической природы человека в театре, в режиссерской работе и при самоописании актерской работы. Сознание и тело актера здесь так же, как и у Бергсона, представлены неразрывно связанными, находятся в сложном синтетическом взаимодействии. С одной стороны, это информационно-энергетически-материальная феноменология. С другой стороны – монизм материи и духа, поскольку в актерской игре физические компоненты должны отражать внутренние состояния человека. Тело актера становится «языком души», что и является сутью настоящей, органичной, правдоподобной

игры. Тем самым предполагается целостность «психофизического аппарата» человека, сознание и тело здесь невозможно рассматривать отдельно, они взаимопроникают друг в друга в процессе подлинного театрального действия.

## **2.5. Постановка проблемы связи сознания и тела в исследованиях по теории театра, театральной педагогике**

На основе описанных нами концептов связи сознания и тела мы переходим к философскому осмыслению творчества театральных теоретиков и режиссеров XX века с позиции принципов метатеатра, разработанных в первой главе исследования. Важно, что точкой опоры для диссертационного исследования будет являться способ преодоления дуализма, разрабатываемый философиями жизни, а в частности, философией жизни А. Бергсона. Необходимо заметить, что для театральных методик проблема разделения сознания и тела является ключевой. Она определяет базовые основы как внешней (физической), так и внутренней (психологической) техник актерской игры. Теоретическая сторона вопроса поэтому может быть рассматриваема исключительно с точки зрения практического применения, то есть задачей любой театральной теории является определение собственных границ, на которых она заканчивается. Теория сама по себе не самоценна. Правильно поставленные теоретические ориентиры благодаря осознанности делают проживание подлинным, воплощаясь в конкретном теле актера.

Проблема связи сознания и тела у играющего актера подробно описывалась различными театральными теоретиками XX века, как российскими, так и европейскими (Е. Гротовский, П. Брук, К. Станиславский, В. Мейерхольд, М. Чехов, А. Васильев и др.). Как показывают их многочисленные практические эксперименты и теоретические разработки, удастся ли воплотить на сцене то, что называется «сценической правдой» или нет, зависит именно от умения



пользоваться сознанием и телом как единым актерским инструментом. Можно сказать, что в театральной практике целостность человека уже предполагается а priori, целостность человека рассматривается с точки зрения каналов связи, позволяющих духовному содержанию воплощаться в материальной телесности, внутреннему становится внешним и наоборот, нарушение подобной взаимной циркуляции сил сделало бы театральную практику невозможной. Исследования и эксперименты в театральной практике и педагогике поэтому неявно опираются на наличие связи сознания и тела. Главный вопрос перед театральными деятелями, фундаментальная предпосылка их методик и в конечном итоге их практическая цель состоят в том, чтобы достичь этой целостности.

Несмотря на постоянное развитие театра, его неизменным и главным выразительным средством остается человек в своей целостности. Дуализм тела, создающего пластические образы, движения, внешнюю форму, и сознания, контролирующего движения тела и отвечающего за эмоциональность и глубину переживания, в театральной практике непродуктивен. На сцене нет места раздвоенности, и в момент игры у актера задействованы одновременно как тело, так и сознание, его природа проявляется целостно. Взаимодействие тела и сознания – само по себе является выразительным средством. Например, когда вокалист поет, нам интересны как звуки его голоса, так и то внутреннее содержание, которое проявляет себя посредством этих звуков и напряжения голосовых связок, внутреннее проявляется во внешнем. Особенно интересно то, каким образом работают каналы связи между внутренним и внешним, как внутреннее состояние вокалиста получает отражение в звуках голоса. Выразительный смысл в вокальном искусстве передается через интонационную палитру. На театральной сцене интересна выразительность актера. Выразительность, понимаемая как проявление сознания через тело. Если у художника или музыканта есть инструмент (скрипка или холст и краски), то инструментом театрального артиста на сцене является он сам. Он одновременно является и тем, посредством чего исполняется, и тем, кто исполняет. Дуализм между подручным инструментом и тем, кто его использует (между субъектом и

объектом), здесь преодолевается: «Как я могу управлять телом, если я сам есть тело? Мы целостны! Как я могу управлять сознанием, если я сам есть сознание? Мы целостны!»

Как пишет А. М. Айламазьян в своей монографии «Выразительный человек», значительный вклад в разработку проблематики выразительного поведения человека был сделан именно в области театральной и кинематографической практики и ее теоретического осмысления. Автор обращает внимание, что «в театре задача достижения выразительности в игре актера имеет сугубо практическое значение. Не случайно впервые о законах выразительности поведения, о понимании и овладении выразительным языком жеста и движения заговорили актеры»<sup>165</sup>. Действительно, впервые на серьезном научном уровне проблема актерской выразительности стала подниматься в сфере театра еще в середине XX века. Французский актер Ф. Дельсарт разработал собственную систему, в которой движения тела человека рассматривались с точки зрения их выразительного смысла<sup>166</sup>. То есть через телесность актеры учились выражать свои эмоции и душевные переживания. Ф. Дельсарт один из первых показал, что жест заключает в себе как телесную, так и душевную составляющую. Он перешел от физического проявления возможностей тела к его выразительности и продемонстрировал, каким образом определенные позиции тела помогают выражать чувства человека. И именно точное сопряжение внутреннего и внешнего составляет ткань актерской игры и делает ее убедительной.

В начале XX века знаменитый педагог Ж. Далькроз вводит в образование дисциплину, которая получила название ритмической гимнастики. Фундаментальное понятие ритма у Ж. Далькроза становится «универсальным принципом всеобщей упорядоченности и организованности. Упражнения на телесное переживание музыки, первоначально имевшие исключительно прикладную цель – помочь будущим музыкантам в освоении музыкального ритма, – превращаются в жизнестроительный эксперимент, призванный преобразовать

---

<sup>165</sup> Айламазьян А. М. Выразительный человек. Психологические очерки. М.: Когито-центр, 2018. С. 10.

<sup>166</sup> Stebbins G. Delsarte system of expression. NY.: Dance Horizons, 1977. 339 p.

мир и создать “нового человека”»<sup>167</sup>. Пластические ритмические игры Далькроза оказали весомое влияние на формирование целостного человека в разных видах искусства. Исследователи отмечали, что ритмические игры находятся на стыке разных сфер – театра, музыки, музыкального воспитания и гимнастики<sup>168</sup>.

С подобным ходом мысли мы сталкиваемся в работе современного российского специалиста по сценическому движению и пластике А. Б. Дрознина. Рассуждая о подлинных профессиональных качествах актера, он приходит к выводу, что такие внешние техники, как вокал, танец, движение, сценическая речь, являются лишь вторичными вспомогательными средствами. Также он критикует сведение сути актерского искусства к его психотехнике или так называемой внутренней технике. Дрознин сетует на отсутствие в современном актерском искусстве своей собственной единой техники, как это происходит в прочих видах искусства: «Пока мы говорим о любом другом виде искусства, кроме театрального, мы прекрасно понимаем, что должен существовать ряд знаний, умений, навыков и технологических приемов, задача которых направить энергию творческих сил по определенному технологическому руслу, что позволит творческим импульсам воплотиться в материальную форму, обусловленную спецификой данного искусства, ощутимую для внешнего наблюдателя, эмоционально воздействующую на него. Именно этот набор приемов и умений и называется во всех других видах искусства техникой»<sup>169</sup>. В театральном же искусстве, по словам А. Дрознина, такой набор называется внешней техникой. И здесь возникает серьезная проблема. Техника актера искусственно разделяется на внешнюю, описанную выше, и внутреннюю, отвечающую за качество процесса переживания. Данное разделение оказалось фундаментальным, и, по его мнению, роль внешней техники в данном разделении сильно занижается. Отчасти данная проблема заключается в многокомпонентности<sup>170</sup> театрального искусства, использовании в нем множества других выразительных средств, помимо

---

<sup>167</sup> Жак-Далькроз Э. Ритм. М.: Издательский дом «Классика-XXI», 2010. С. 4.

<sup>168</sup> Жак-Далькроз Э. Ритм. С. 7.

<sup>169</sup> Дрознин А. Б. Дано мне тело... Что мне делать с ним? М., 2013. С. 31.

<sup>170</sup> Там же. С. 32.

актерской работы. Такая многокомпонентность мешает выделить истинные основания актерской техники. В более ранних трудах М. А. Чехова можно найти близкую по содержанию мысль: «Все художники знают свои инструменты, орудия, все изучают их, учатся правильно ими владеть. Актер же не только не учится этому, он даже не знает, что у него есть инструмент, есть орудие, которое так же, как скрипка, как кисть или краски, должно быть изучено, познано и подчинено обладателю, то есть художнику»<sup>171</sup>. Возникает проблема неопределенности актерского инструмента.

Причину недостаточного внимания к внешней технике, сведению актерского мастерства к развитию внутренней техники переживаний Дрознин видит в одностороннем прочтении системы К.С. Станиславского, глобально повлиявшего на развитие театральной педагогики в России. В действительности К.С. Станиславский стремился преодолеть «дуалистическое представление о возможности самостоятельного существования внутреннего (душевного) творческого самочувствия и внешнего (физического)»<sup>172</sup>. Для нашего исследования особенно важно замечание, что при создании так называемого «метода физических действий» Станиславский стремился показать «неразрывную взаимосвязь и взаимозависимость духовной и физической природы в творческом процессе»<sup>173</sup>.

Как пишет один из немногих исследователей психологии сценических переживаний П. М. Якобсон, «актер не просто чувствует, что на него смотрят, как это вообще бывает с любым человеком, находящимся перед публикой. Испытывая чувства, актер непременно стремится внешне выразить их. В этом смысл всех приемов внутренней актерской техники, смысл всех приемов школы переживания. Для актера этой школы существенно, что сценические чувства получают выражение»<sup>174</sup>. Таким образом, техника актера заключается в том, чтобы при

---

<sup>171</sup> Чехов М. А. Литературное наследие: в 2 т. Т. 2. Загадка творчества. М.: Искусство, 1995. С. 8–81.

<sup>172</sup> Дрознин А. Б. Указ. соч. С. 42.

<sup>173</sup> Там же. С. 42.

<sup>174</sup> Якобсон П. М. Психология сценических чувств актера. М.: Худ. лит., 1936. С. 157–158.

помощи внешних средств выразить внутренние переживания. Переживание полноты бытия Якобсон относил к одной из ведущих творческих эмоций: «Та приподнятость и разгоряченность, которая сопровождает сценические чувства, вызывает в актере повышение деятельности организма, резкое повышение чувства жизни. В этом – частичный источник того наслаждения, которое актер испытывает от игры на сцене»<sup>175</sup>.

Несмотря на то что канонизированное последователями Станиславского определение сути направления школы переживания, данное в труде «Работа актера над собой в процессе переживания», звучит, как «через сознательную психотехнику создавать подсознательное творчество артиста» и ориентирует его последователей на то, что именно внутренняя техника имеет основополагающее значение, Станиславский вовсе не имеет в виду пренебрежения к технике внешней. Напротив, он подчеркивает нераздельность внутреннего и внешнего, и в его «Записных книжках» мы находим ключевое высказывание: «Одна из основ нашего искусства, принятая мною в книге в такой редакции: “Искусство драматического актера – искусство внутреннего и внешнего действия”»<sup>176</sup>.

Как считает А. Б. Дроздин, такая ситуация с неверным толкованием знаменитой системы сложилась из-за того, что, начав с разработки внутренней техники актера, как первого этапа на пути к работе над ролью, Станиславский не успел также подробно систематизировать процесс работы над внешней техникой. Начав с подробного анализа процесса переживания, он не успел настолько же подробно осветить процесс воплощения этого переживания в телесности актера.

Мы согласимся с исследователем в том, что подлинное мастерство актера заключается именно в умении предъявлять единство тела и сознания, достигать этой целостности внешнего и внутреннего. Именно по этому пути и двигалось развитие всех значительных театральных школ XX века: «Все великие реформаторы русского театра начала века, а через полвека – реформаторы и экспериментаторы западного создали свои системы, методики, подходы к

---

<sup>175</sup> Якобсон П. М. Психология сценических чувств актера. С. 36.

<sup>176</sup> Станиславский К. С. Из записных книжек: в 2 т. М., 1986. Т. 2. С. 312.

подготовке актеров, определенные театральные направления, во многом именно исходя из своих ответов на вопросы, связанные с взаимоотношениями души и тела»<sup>177</sup>.

Таким образом, именно наличие полноты существования актера выводит его на новый уровень, который и был интересен большинству театральных теоретиков. Этот уровень характеризуется как некая подлинная правда, «жизнь», возникающая на сцене, иными словами, здесь человек предъявляет всю полноту своего существования. Посредством понимания целостности актерского существования решается поднимаемая М. Чеховым проблема инструментальности актера. Инструментом, служащим средством выражения на сцене для актера, является не тело, не голосовые связки, не жесты, а человек в своей целостности и комплексности. В профессиональном языке театра существует множество специальных терминов для описания этого феномена, такие как «органичность актера», «живой или неживой актер», наконец, знаменитое «верю / не верю» Станиславского, подтверждающее некий феномен особой сценической правды. Наша гипотеза заключается в том, что играющий актер, «человек театральный» проявляет всю полноту человеческого существования именно в процессе игры на сцене, когда разрозненные элементы композита «жизни» превращаются в единую поверхность. Для ее подтверждения в своем исследовании мы обратимся к конкретной проблеме связи сознания и тела актера в театральном действе, используя концептуальный аппарат философской антропологии и философии жизни.

**О связи сознания и тела в российской театральной школе.** Для того, чтобы показать всю широту практического и теоретического театрального материала для выбранной нами темы, мы продемонстрируем несколько примеров того, как тело и сознание связаны в разных театральных школах XX века. Следует сразу сказать, что в данной работе мы не будем рассматривать постдраматический театр, поскольку видим в нем отдельное специфическое поле для исследований, и ограничимся рамками классического драматического театра XX века.

---

<sup>177</sup> Дрознин А. Б. Дано мне тело... Что мне делать с ним? С. 222.

Безусловно, антропологические проблемы связи сознания и тела актера поднимались и в европейской театральной традиции XX века. К наиболее значимым исследованиям в данной области следует отнести театральные эксперименты А. Арто, Е. Гротовского, П. Брука и деятельность современной школы театральной антропологии под руководством Э. Барбы. Показательными являются театральные исследования Е. Гротовского<sup>178</sup>, так как идеи польского режиссера и теоретика оказываются созвучными общему направлению исследований европейских театральных школ. Работа над развитием способностей тела актера становится основой его системы. По его мнению, физический аппарат артиста должен быть подготовлен к тому, чтобы создавать бессознательные коммуникации между исполнителями, исполнителями и зрителями. Тем самым устанавливая глубинные межчеловеческие связи на уровне, недоступном как для бытового общения, так и для психологического театра. Гротовскому все меньше интересен «персонаж» или «история», а все больше интересно «звучащее тело» исполнителя само по себе, которое вступает в резонанс с телами зрителей. Гротовский не принижает роль сознания артиста в момент игры, но считает, что сознание не должно препятствовать проявлению глубинных внутренних физических импульсов, а должно подхватывать эти импульсы во всей полноте и соответствовать им, «проживать» их. Так называемыми «морфемами» актерской партитуры должны быть не жесты, не чувства, а именно импульсы. От этих импульсов идем к внешнему, а внешние жесты – это лишь финальная точка, завершение внутренних импульсов. Речь здесь идет о некой сфере «затаенного внутреннего существования»<sup>179</sup>, нечто обнимающие все побудительные мотивы внутренних недр тела и души. По его мнению, актерский образ – это нерасторжимое единство психики и физиологии, при нарушении этого единства исчезает и та самая «жизнь», без которой обесценивается и лишается смысла любая театральная постановка. Перейдем к рассмотрению российской театральной школы.

---

<sup>178</sup> Гротовский Е. От бедного театра к искусству- проводнику. Искусство режиссуры XX век. М.: Артист. Режиссер. Театр., 2008. 768 с.

<sup>179</sup> Гротовский Е. Указ. соч. С. 560.

Начать следует со знаменитой системы К.С. Станиславского, признанной во всем мире и послужившей базой для создания множества других систем. К Станиславскому часто относятся как к создателю консервативной системы, в действительности, когда его система еще только зарождалась, то была абсолютно новаторской и весьма спорной, автор подвергался сильной критике. Именно Станиславский одним из первых начал утверждать, что актерское творчество – это не просто внешнее изображение, а сложная сопряженность внутренних и внешних инструментов актера, его тела и сознания. Он был первым в русской театральной традиции, кто поставил такую проблему. Знаменитое «не верю» Станиславского показало, что актерское искусство – не просто ремесло, а очень тонкое искусство, которое может быть недостоверным даже при выполнении всех внешних условий (поза, голос, движение и т.д.). Взгляд на технику Станиславского как на школу переживания может быть сформулирован его словами: «Цель искусства переживания заключается в создании на сцене живой жизни человеческого духа и отражение этой жизни в художественной сценической форме»<sup>180</sup>.

Станиславский настаивал в своей системе на том, что основное в театральном творчестве – это создание в условном пространстве сцены «жизни человеческого духа». В его психологическом театре можно наблюдать приоритет сознания, требуется «вжиться» в образ, то есть «взять» телесность образа изнутри, присвоить себе, обжить. Сначала наполняется внутренний мир и сознание актера, уже потом рождающее телесность образа. Важным моментом является то, что актер не рассматривает себя и свою роль по отдельности. Для создания необходимого образа он прежде всего должен идти от собственного существа к роли, а не наоборот. Станиславский пишет: «Пусть актер не забывает, и особенно в драматической сцене, что нужно всегда жить от своего собственного существа, а не от роли, взяв у последней лишь ее предлагаемые обстоятельства»<sup>181</sup>.

За создание достоверного сценического образа, правдивого существования должна в системе Станиславского отвечать «органика», человеческая природа,

---

<sup>180</sup> Станиславский К. С. Полн. собр. соч.: в 9 т. Т. 2. Работа актера над собой. М., 1989. С. 63.

<sup>181</sup> Станиславский К. С. Т. 4. Работа актера над ролью: материалы к книге. М., 1991. С. 299.



которая обеспечивает единство души и тела у актера. Он утверждает, что «природа – лучший творец, художник и техник. Она одна владеет в совершенстве как внутренним, так и внешним творческими аппаратами переживания и воплощения. Только сама природа способна воплощать тончайшие нематериальные чувствования (при помощи) грубой материи, каковой является наш голосовой и телесный аппарат»<sup>182</sup>. Мы согласимся с утверждением А. Дрознина, что вся система Станиславского – это гимн природе, «самой величайшей, незаменимой, неподражаемой, недостижимой гениальной художнице в нашем искусстве»<sup>183</sup>. Такое тотальное доверие природе, упование на ее достоверность, по мнению А. Дрознина, привело последователей системы Станиславского к пренебрежению работой над внешней техникой тела.

Тем не менее сам Станиславский все-таки разрабатывал технику, которая объединяла в себе два этапа: процесс переживания и процесс воплощения. Другое дело, что результат такой двухчастной работы должен был быть настолько филигранным и тонким, что этой техники просто не должно быть заметно. Стремление достигнуть желаемого натурализма актерской игры описывается словами Станиславского об идеальных актерам школы переживания: «Не должно быть ничего театрального, эффективного, выученного актерски. Техника их незаметна, она как бы отсутствует. Ни особым образом поставленных голосов, ни сценической речи, ни театрального пафоса, ни актерской поступи, ни безупречной пластики»<sup>184</sup>.

Для достижения поставленных задач Станиславский активно работал не только над внутренней техникой переживания, но и разрабатывал принципы работы с «телесным аппаратом воплощения и его внешней физической техникой». Именно этим внешним, физическим аспектам актерской природы по

---

<sup>182</sup> Станиславский К. С. Т. 3. Работа актера над собой. Ч. 2: Работа над собой в творческом процессе воплощения. М., 1990. С. 15.

<sup>183</sup> Дрознин А. Б. Указ. соч. С. 226.

<sup>184</sup> Станиславский К. С. Т. 6. Ч. 1. Статьи. Речи. Отклики. Заметки. Воспоминания: 1917 – 1938. М., 1994. С. 84.

Станиславскому «уделена в нашем искусстве совершенно исключительная по важности роль: делать невидимую творческую жизнь артиста видимой»<sup>185</sup>.

Он понимал тело как «аппарат воплощения», который способен отражать во внешних проявлениях внутреннюю жизнь. Для работы с этим «телесным аппаратом воплощения» Станиславский разрабатывает особую технологию – метод физических действий, который стал подлинной творческой вершиной его системы. В этом методе ему удалось перейти к практической реализации, интересующей нас в данной работе, теоретических концепций взаимосвязи тела и души. Начиная с выстраивания логики тела, «линии физических действий», Станиславский подводил актера к возникновению эмоций и жизни духа. Как он пишет, «создавая логическую и последовательную внешнюю линию физических действий, мы тем самым узнаем, если внимательно вникнем, что параллельно с этой линией внутри нас рождается другая – линия логики и последовательности наших чувствований»<sup>186</sup>. Таким образом, метод физических действий можно понимать как метод, направленный на достижение целостности сознания и тела актера.

Создавая свой метод физических действий, Станиславский не изменил своим взглядам на приоритетность жизни человеческого духа, а «стал предварять создание жизни человеческого духа роли организацией достоверной телесной жизни персонажа на бытовом уровне – для укрепления актера в чувстве правды»<sup>187</sup>. Ведь, по мнению Станиславского, такая мелкая, житейская правда помогает получить доступ к внутренним подсознательным движениям души.

К.С. Станиславский выделяет двойственный характер действия, «слитный комплекс двух движений» – физического и психического: «Гармония физических и психических движений вам потому и нужна в спектакле, что сила воздействия на зрителя живет в умении раскрепостить в себе весь организм. Раскрепостить так, чтобы ничто в вашем теле не мешало отражать внутреннюю жизнь роли

---

<sup>185</sup> Станиславский К. С. Т. 2. Работа актера над собой. М., 1989. С. 374.

<sup>186</sup> Там же. С. 263.

<sup>187</sup> Дрознин А. Б. Указ. соч. С. 236.

точно и четко»<sup>188</sup>. Из этого становится очевидно, что Станиславский вовсе не пренебрегал внешней техникой, а отводил ей важнейшую служебную роль в создании целостного актерского образа. Он пишет: «Мы можем при надобности через более легкую жизнь тела рефлекторно вызывать жизнь духа роли. Это ценный вклад в нашу психотехнику творчества»<sup>189</sup>.

Добиться «жизни человеческого духа» – главная цель Станиславского. Для этого должен быть задействован весь *психофизический аппарат* актера. Он рассматривает творчество актера как психофизический процесс, в результате которого тело и душа, действие и чувство сплетаются в едином взаимодействии. Благодаря ему внешнее способно помогать внутреннему, а внутреннее вызывать изменение внешнего.

Задачу актера он четко формулирует в первой части своей книги «Работа актера над собой»: «Цель нашего искусства – не только создание “жизни человеческого духа” роли, но также и внешняя передача её в художественной форме. Поэтому актёр должен не только внутренне переживать роль, но и внешне воплощать пережитое»<sup>190</sup>. Станиславский отводит огромную роль неосознаваемым, неконтролируемым процессам в глубине личности актера. В этом, безусловно, заключается его новаторство, ведь ранее актерские школы стремились к практически абсолютному контролю над процессами игры: «Чтобы отражать тончайшую и часто подсознательную жизнь, необходимо обладать исключительно отзывчивым и превосходно разработанным голосовым и телесным аппаратом. Голос и тело должны с огромной чуткостью и непосредственностью, мгновенно и точно передавать тончайшие, почти неуловимые внутренние чувствования. Вот почему артист нашего толка должен гораздо больше, чем в других направлениях искусства, позаботиться не только о внутреннем аппарате, создающем процесс переживания, но и о внешнем, телесном аппарате, верно передающем результаты творческой работы чувства, – его внешнюю форму

---

<sup>188</sup> Беседы К. С. Станиславского. В студии большого театра в 1918–1922 гг. М.: Искусство, 1952. С. 116.

<sup>189</sup> Станиславский К. С. Т. 4. Работа актера над ролью: материалы к книге. М., 1991. С. 271.

<sup>190</sup> Станиславский К. С. Т. 2. Работа актера над собой. М., 1989. Ч. 1. С. 65.

воплощения. На эту работу оказывает большое влияние подсознание. И в области воплощения с подсознанием не сравнится самая искусная актёрская техника, хотя последняя самонадеянно и претендует на превосходство»<sup>191</sup>.

Таким образом, Станиславский в своих работах подчеркивал важность совместной работы тела и сознания, при этом инициатором этой работы для него было сознание. Да и его цель «жизнь человеческого духа» все же демонстрирует приоритет духовного над телесным. Тело в системе Станиславского выступает скорее инструментом, при помощи которого сознание выражает себя, создает художественный образ. Телесные жесты должны быть достоверными, а вектор этой достоверности задается сознанием. Телесность как бы прорастает из сознания.

Пожалуй, главной творческой антитезой в системе К. Станиславского стала система В. Мейерхольда, в которой ее автор отводил ведущую роль именно внешней технике. Мейерхольд в своей работе акцентировал двойственность актерской природы, но, как пишет А. Б. Дроздин, «раздваивание происходит не по линии “душа–тело”, как у Станиславского, а по линии “организатор–организуемый”, “конструктор–материал”». Действительно, Мейерхольд понимал актера одновременно как материал для творчества (в основном акцентировалась роль телесности) и руководителя, организатора этого материала, который творит из него образы. Он прописывает такую формулу актера: « $N=A_1+A_2$ , где  $N$  – актер,  $A_1$  – конструктор, замышляющий и дающий приказание к реализации замысла,  $A_2$  – тело актера, исполнитель, реализующий задания конструктора ( $A$  первого)»<sup>192</sup>. Даже из данной формулы становится очевидным, что Мейерхольд подразумевает в первую очередь интенсивную работу актера с «аппаратом» собственного тела, его постоянное совершенствование. Как точно подмечает исследователь творчества В. Мейерхольда К. Рудницкий, «душа из этого тела будто изъята, вынесена за скобки мейерхольдовской формулы»<sup>193</sup>.

---

<sup>191</sup> Станиславский К. С. Т. 2. Работа актера над собой. М., 1989. Ч. 1. С. 65.

<sup>192</sup> Мейерхольд В.Э. Статьи, письма, речи, беседы: в 2 т. М., 1968. Т. 2. С. 37.

<sup>193</sup> Рудницкий К.Л. Режиссер Мейерхольд. М.: Наука, 1969. С. 173.

Поскольку тело-материал, по Мейерхольду, должно беспрекословно выполнять все задачи «организатора», то здесь мы наблюдаем механистическую схему, в которой нет места «естественному органическому процессу», который, по мнению Станиславского, обеспечивал взаимосвязь между душой (внутренним миром) и телом актера. В этом и заключается основное различие систем этих двух великих деятелей театра. Станиславский уповал на природу, Мейерхольд же считал, что природе в ее непостоянстве доверять нельзя, и опирался на созданную им механическую схему. Актер, по его мнению, должен искусно владеть «механикой своего тела»<sup>194</sup>, чтобы выстраивать образы и действия на сцене.

Понимая тело актера как машину, Мейерхольд пришел к выводу, что для этой машины нужно разрабатывать свою механику, и реализовал эту задачу в своей знаменитой системе «биомеханики». Основные принципы данной системы хорошо описывает К. Рудницкий в своей монографии о творчестве Мейерхольда: «На основании данных изучения человеческого организма биомеханика стремится создать человека, изучившего механизм своей конструкции, могущего в идеале владеть им и его совершенствовать... Биомеханикой устанавливаются принципы четкого аналитического выполнения каждого движения, установлена дифференциация каждого движения, в целях наибольшей четкости, показательности – зрительного тейлоризма движения... Современный актер должен быть показываемым со сцены как совершенный автомат»<sup>195</sup>.

Тем не менее будет неправильным сказать, что Мейерхольд имеет в виду лишь физическую культуру и тренинг тела актера. Скорее, он говорит об особом способе воспитания тела актера, которое призвано научить его технично передавать внутренние состояния не при помощи переживания, а при помощи выражения внутренних состояний в теле, владения формой. Зритель должен легко считывать актерский образ, воплощаемый на сцене, по Мейерхольду, это возможно благодаря выразительности жестов, пластики и движений.

---

<sup>194</sup> Мейерхольд В.Э. Статьи, письма, речи, беседы. С. 488.

<sup>195</sup> Стинф. Бимеханика. М.: Зрелища, 1992. № 10. С. 14; Цит. по: Рудницкий К. Л. Режиссер Мейерхольд. М., 1969. С. 265.

Тем самым главная задача биомеханики перекликается с задачей К.С. Станиславского добиться психофизического единства актера в творческом акте. Если у Станиславского за создание такого единства отвечает природная органика, которую необходимо освободить, то Мейерхольд полагается на пластическую технику тела. Как он пишет, правильная биомеханическая форма гарантирует актеру «движение такого сорта, что все “переживания” возникают из процесса с такой же непринужденной ловкостью, с какой подброшенный мяч падает на землю»<sup>196</sup>. Если «актер – биомашина», то, по Мейерхольду, организатором психофизического единства актера становится режиссер.

Эта традиция продолжается учеником одного из актеров В. Мейерхольда – современным российским режиссером А. Левинским. А. Левинский преподает искусство биомеханики в России и в мире. Он пишет про важность подобных тренингов: «Биомеханика вооружает актера определенными техническими навыками. Ты умеешь включаться по сигналу, когда надо? Терпеливо ждать своего выхода, а потом включиться в действие на нужном градусе? И примеров умений такого рода можно привести много»<sup>197</sup>. Важнейшая роль биомеханического тренинга для него заключается в том, чтобы уравновесить актерскую игру физически и эмоционально. В процессе тренинга у участников нарабатывается одновременно и внешнее акробатическое равновесие, и способность внутренне контролировать перенос центра тяжести, что помогает контролировать эмоции.

Итак, мы можем сказать, что Мейерхольд, создавая свою систему «биомеханики», по-своему пытался открыть принципы взаимного влияния тела на сознание и сознания на тело, искал максимально продуктивный способ для выражения в теле актера необходимых для конкретных сценических задач внутренних состояний. При этом переживать эти состояния актеру вовсе не обязательно, достаточно доступно для зрителя их обозначить во внешней форме. Таким образом, знаменитый создатель системы «биомеханики» отводит главное значение в достижении психофизического единства актера его телу, которое

---

<sup>196</sup> Рудницкий К. Режиссер Мейерхольд. С. 267.

<sup>197</sup> Левинская Е. Что такое биомеханика? М.: Театр, 2013. № 10.

способно при достаточной тренированности ярко передавать те или иные чувства и эмоции.

В театральной системе Е.Б. Вахтангова исходные пункты в работе над ролью К. С. Станиславского (внутренний мир, дух) и В. Э. Мейерхольда (телесность) весьма гармонично объединяются. При разработке роли актером Вахтангов придает одинаковую значимость как телесности, так и «жизни» сознания, это не взаимоисключающие, а дополняющие друг друга понятия. В позициях своих знаменитых предшественников Вахтангов видел не различные направления театрального искусства, а лишь разные части единого процесса актерского творчества. В терминологии А. Дрознина такой подход можно назвать «принципом другого полюса», расшифровывая его таким образом: «Начав решение с любого полюса (например, жизни человеческого духа роли), обязательно двигайся в сторону другого полюса (жизни тела) и продолжай этот процесс, пока не добьешься целостного результата»<sup>198</sup>. Наследуя от Станиславского интерес к внутренней жизни актера, он не удовлетворяется тем, что внешняя форма должна возникать сама собой, как органичное продолжение внутренней жизни. Вахтангов предпочитает контролировать этот процесс и ищет особые техники для воплощения: «Нужно наполниться энергичным желанием “выявлять”, иначе говоря, творить»<sup>199</sup>. Процесс целенаправленного выявления внутренней жизни во внешней форме он считает главной творческой задачей актера. Тем самым Вахтангов «резко повышает значимость внешней техники и, соответственно, жизни тела в творческом процессе. Жизнь тела – столь же важный и полноправный соучастник акта творения, что и жизнь духа»<sup>200</sup>. В своем поиске особой «художественной сценической формы», без которой зритель не сможет распознать движения внутреннего мира актера, Вахтангов сближается с позицией В. Мейерхольда.

---

<sup>198</sup> Дрознин А. Б. Дано мне тело... Что мне делать с ним? С. 283.

<sup>199</sup> Евгений Вахтангов: Документы и свидетельства: в 2 т. М.: Индрик, 2011. Т. 1. С. 425.

<sup>200</sup> Дрознин А. Б. Указ. соч. С. 284.

Актер, по Вахтангову, должен овладеть целостным подходом, объединяющим внешнюю технику со внутренней, научиться выявлять в телесной форме сложные процессы работы сознания.

Таким образом, мы показали, как теоретическая проблема соотношения сознания и тела переходит в вопрос практического подхода к актерскому искусству, реализации актера в театральные системы Станиславского, Мейерхольда и Вахтангова. Вопрос о целостности сознания и тела является фундаментальным в их разработках, так как именно в пределах этого вопроса решается, с одной стороны, каким образом происходит внутренняя настройка связности разрозненных частей природы актера, позволяющих ему стать выразительным средством театра, позволить «театру» случиться, а с другой стороны, именно в рамках решения этого вопроса заканчивается теория и начинается практика (и наоборот), так как теория проникает по отлаженным каналам в телесность, телесно воплощается, становясь неотделимой от поверхности кожи, органов, а практика теоретизируется, так как любой телесный жест подчиняется определенной театральной системе. Для всех театральных систем проблема, которую мы выделяли в вышеописанных философско-антропологических концепциях, неопределима по своему значению.

**Концепция театрального действия.** Конечно, мы делаем весьма рискованное обобщение, предполагая, что в различных театральных школах, развивающих разную эстетику и жанры, центральный феномен театра возникает, когда достигается слияние тела и сознания играющего актера. Но тем не менее мы утверждаем, что суть феномена театральности, точности актерского существования заключается в том, чтобы «собрать человека воедино». В этом случае возникает особая форма бытия и существования актера, которую можно охарактеризовать как целостность, слияние воедино телесного и душевного: внешнее действие является прямым выражением внутреннего состояния. Такое единство будет конечной целью развития актерского мастерства, и, чтобы прийти к такому единству природы актера, существуют различные пути, которые представлены в исследованиях различных театральных школ. Несмотря на то что



в разных практиках такой феномен целостности достигается по-разному, тем не менее просматривается, что все они решают одну и ту же задачу – налаживание каналов связи между телом и сознанием человека. Таким образом, мы говорим о некотором общем для разных практик законе театральной выразительности. Конечно, современный постдраматический театр пошел по другому пути, на котором взаимоотношения тела и сознания актера развиваются по своим специфическим законам, не вписывающимся в данную концепцию. Но именно поэтому мы остановимся на анализе классических театральных школ.

В жизни не придается большого значения управлению сознанием тела. Театральное мастерство предполагает целостность, когда одно переходит в другое, внешнее и внутреннее соединяются. Мы попробуем концептуализировать данную проблему, показать этот парадокс целостности «человека театрального» при помощи исследований А. Васильева, которые, на наш взгляд, могут показать обоснованность утверждения об универсальности в разных театральных методиках данного принципа целостности.

Для того, чтобы продолжить философское осмысление феномена целостности «человека театрального», мы должны дать характеристику условий театральной реальности. Для этого мы будем опираться на исследования российского театрального режиссера Анатолия Васильева, нашего современника, уникального тем, что он является одним из немногих российских театральных режиссеров, которые продолжили вектор изучения (практического и теоретического) самой природы театра и человека в театре, в т.ч. и с философской точки зрения. А. Васильев был учеником М.О. Кнебель, следовательно, ему была близка теория действенного анализа, развиваемая ученицей Станиславского. Но он постепенно отходил от психологического театра к театру игровому, следовательно, вектор его внимания также смещался от перевоплощения к проживанию. Поэтому Васильева не устраивало принятое понимание действия. Он пишет, что действенный анализ пьесы К.С. Станиславским на практике был несправедливо сведен к поверхностному пониманию действий человека: внешних и т.д. Васильев в своей практике и в теоретических работах вводит термин

«театральное действие»<sup>201</sup>. Этим термином он называет «нечто происходящее на сцене», напрямую не зависящее от действий актера, режиссера и т.д. Речь идет об особом «театральном действии», являющемся как бы надстройкой над обыденными действиями актеров, имеющем метафизическую, логически необъяснимую природу. «Оно почти неуловимо»<sup>202</sup>, – констатировал Васильев и назвал этот феномен «камуфлированным действием», протекающим не на поверхности, а на большой глубине. Для Васильева наличие или отсутствие этого «театрального действия» и определяет успех или неудачу спектакля. Можно прийти, посмотреть спектакль, актеры выйдут и сыграют, но при этом спектакль не «состоится». Ведь сама игра еще не гарантирует «театральное действие», но если оно имело место, то спектакль «состоялся», произошло событие, являющееся онтологической ценностью.

В целях диссертационного исследования лучше заменить васильевский термин «театральное действие» на собственный термин «театральное действо». Во-первых, во избежание тавтологии, во-вторых, чтобы показать – феномен театрального действа принципиально отличается от действий, всегда происходящих в театре: взаимодействие актеров, перемещение по сцене и т.д. Если действие понимается нами как позитивное, феноменологически объяснимое явление, то действо в скрытых измерениях выходит на план метафизического, трансцендентного и мистериального. Феномен театрального действа выпадает за рамки причинного объяснения. В терминологии Хайдеггера<sup>203</sup>, сценический образ всегда проявлен в мире предметно – это проявление мы можем наблюдать на примере любого спектакля. Но проявиться метафизически, сверхпредметно он может лишь в театральном действе.

Театральное действо представляет собой новую реальность со своими законами, один из которых состоит в том, что тело и сознание здесь гармоничны и

---

<sup>201</sup> Богданова П. Логика перемен. Анатолий Васильев: между прошлым и будущим. М., 2007. С. 69.

<sup>202</sup> Там же.

<sup>203</sup> Хайдеггер М. Исток художественного творения / пер. с нем. А.В. Михайлова. М.: Академический проект, 2005. С. 395.

едины (неделимы). Между ними отсутствует разрыв. Например, когда мы наблюдаем гениально танцующую балерину, то невозможно разделить ее на душу и тело. Мы наблюдаем всю полноту ее присутствия. Такое единство тела и сознания – это принципиально новое и целостное состояние, которое не имеет причинного объяснения и показывает, что описание человека не уместится в рамки биосоциального концепта.

На наш взгляд, можно провести параллель между «жизненным порывом» Бергсона и театральным действием. Мы намеренно будем говорить о творческом порыве не как об общем жизненном принципе, а как о его конкретном проявлении именно в творчестве, в театральной практике. Посмотрим на театральное действие как на творческий порыв, который целиком подчиняет себе как материю, так и сознание. Творческий порыв здесь будет использоваться как метатермин по отношению к сознанию и телу. Используя терминологию А. Бергсона, мы можем сказать, что при наивысшей интенсивности «жизненного порыва» зритель наблюдает на сцене целостность природы актера, его подлинную органичность. По аналогии с жизненным порывом Бергсона, являющимся основой существования мира и жизни человека, основой подлинности театрального искусства является описываемый нами феномен театрального действия. В предельном интенсивном переживании театральное действие не просто достигает правды жизни, но и преображает ее, создавая собственную, не менее яркую реальность. Тело и сознание здесь становятся едиными, как условиями театрального действия, так и жизненного порыва, являют интенсивность и наличие вектора восприятия, концентрацию внимания. В момент жизненного порыва человеческая природа действует во всей ее полноте. Тем самым интенсивностью жизненного порыва определяется различие между человеком вне сцены (ослабление напряжения) и человеком на сцене (рост напряжения), благодаря чему зритель воспринимает одно и то же тело как двух сущностно разных людей. Здесь также хочется попробовать по-другому перевести «*elan vitale*», поскольку русский термин «порыв» близок по смыслу к «надрыву», сильной, невыносимой эмоции, что в театральном действии необязательно. С французского данный термин можно

также перевести как «жизненное устремление». Устремление к жизни – это и есть органичность актерского существования, которое может иметь спокойный размеренный характер, не подразумевая излишнего, неестественного надрыва. Именно это устремление осуществляет соединение сознания и тела, которое привлекает своей органичностью и естественностью зрителя.

Мы рассматриваем театр как место, в котором психофизическая природа человека может проявиться целостно. А театральное действие является некой принципиально новой синтетической формой объединения сознания и тела. Здесь мы должны сделать очень важное уточнение о том, что целостная концепция театрального действия, конечно же, представляет собой синергию взаимодействия актера, актерского коллектива, сценического и режиссерского замысла и зрительского соучастия. В результате объединения всех этих составляющих в театре возникает самый загадочный эффект послевкусия, целостности спектакля, знакомый каждому чуткому зрителю. Здесь «внутреннее время творца органично соединено с потоком внешнего времени, доступного для переживания и понимания зрителю»<sup>204</sup>. Следовательно, восприятие зрителем сценического образа происходит в настоящем времени, «здесь и сейчас». Жизненный порыв театрального действия предполагает содействие двух компонентов: восприятия зрителя и творческого порыва восприятия самого творящего актера.

Проблема разделённости человека является фундаментальной для антропологической науки. В поисках решения мы обратились к философии жизни, в частности, к подходу А. Бергсона. Мы выяснили, что общий «поток» жизни разбивается на различные практики, отличные по степени сгущения (увеличение интенсивности) или разжижения (снижение интенсивности) жизненного порыва. В театральной практике благодаря степени напряжения, вызывающей эмоцию полноты бытия, достигается единство сознания и тела.

Проблема дуализма сознания и тела проникла и в теоретический подход к театральной практике. Описав театральную реальность через различные подходы

---

<sup>204</sup> Буданов В.Г., Сеницына Т.А. Квантово-синергетическая онтология обобщенной телесности (II): Постнеклассика, темпоральность, рефлексия театральной игры // Культура и искусство. 2020. № 10. С. 52.

философской антропологии и философии жизни, мы показали, что у всех классических театральных теорий есть общее место, точка соприкосновения в виде допущения о том, что преодоление дуализма не только возможно для актера, но и необходимо. Таким образом, в исследовании развивается концепция «театрального действия». В этих целях представляют интерес современные неклассические антропологии, в их числе квантово-синергетический подход В. Г. Буданова, в котором проблема единства сознания и тела отражается в преображенной обобщенной телесности актера.

### **Глава 3. КВАНТОВО-СИНЕРГЕТИЧЕСКАЯ АНТРОПОЛОГИЯ КАК МЕТОДОЛОГИЯ АНАЛИЗА ТЕАТРАЛЬНОЙ ПРАКТИКИ**

В предыдущих главах проблема связи сознания и тела актера в театральном действе рассматривалась в историко-социальном аспекте, в контексте классической и неклассической философской антропологии, философии жизни, с точки зрения театральных теоретиков, но эти аспекты не исчерпали антропологической проблематики театральной игры. Поиск новых граней театрального искусства и утончения профессионального мастерства ставит проблему внутреннего человека и его творческих возможностей. Представляет интерес квантово-синергетическая антропология В.Г. Буданова, в которой принципы синергетического и квантового подходов в науке, на наш взгляд, таят в себе эффективный потенциал разработки новой методологии современной театральной практики. Квантово-синергетический подход применительно к человеческой субъективности выделяет многообразие градаций тела-сознания, соотносимых с личностным и социальным бытием человека. Истоками квантово-синергетической антропологии стала феноменология Э.Гуссерля и М. Мерло-Понти. В проекте Гуссерля человеческое тело рассматривается как реальность для сознания, он разбивает тело как единство. При этом встает проблема восприятия, мнения относительно которой у Гуссерля и Мерло-Понти различались. Представляет интерес связать эти идеи с синергетическим наблюдателем. В данной главе представлен квантово-синергетический подход В.Г. Буданова, развивается онтология обобщенной телесности применительно к театральной практике. Вводится темпорально-деятельностный аспект онтологии обобщенной телесности актера. Представляется, что квантово-синергетическая антропология идеально подходит для описания постнеклассических практик в контексте подхода В.С. Степина. Современный театр рассматривается как одна из таких практик.

### 3.1. Представления о телесности в работах Э. Гуссерля и М.

#### Мерло-Понти

В философии XX века осмысление обобщенной телесности связывается, в первую очередь, с феноменологическим проектом Э. Гуссерля и его развитием в работах М. Мерло-Понти. Развивая тематику телесности, французские мыслители А. Арто, Ж. Делез, Ф. Гваттари выработали представление обобщенной телесности, принимая во внимание контексты культуры. Феноменологический метод Гуссерля оказал значительное влияние на формирование антропологической науки. Не исключением оказался квантово-синергетический подход, который, опираясь на феноменологию, представляет собой оригинальную концептуализацию телесности.

В терминах синергетики как системной методологии можно предложить взгляд на актера («актера») как на сложную систему, которая отличается свойствами иерархичности, открытости, способности к саморазвитию. Эта система («организм») тесно взаимосвязана и коэволюционирует с другими системами («организмами») – культурной, социальной, природными средами. Антропологическая картина, которая нас интересует, может быть описана на синергетическом языке.

Внешний подход к игре актера предполагает рассмотрение его как объекта, наделенного структурно-функциональными характеристиками с точки зрения зрителя-наблюдателя. Данный подход всегда конкретно-ситуативен (case-study).

Подобный проект был отчасти заявлен в феноменологической программе Гуссерля. Интересным представляется понятие «двойного схватывания», введенное им при рассмотрении человеческого тела как реальности для сознания<sup>205</sup>. Если Гуссерль вводит различие между телом-субъектом и телом-объектом, то синергетический наблюдатель – «схватывает» их одновременно. С точки зрения обыденного восприятия тело, рассматриваемое как

---

<sup>205</sup> Husserl E. Ideen zu einer reinen Phaenomenologie und phaenomenologischen Philosophie. Zweite Buch. Haag, 1952.

другая по отношению к нам вещь, становится непосредственно нашим телом благодаря тому, что в нем локализируются ощущения. Прикасаясь к руке, мы ощущаем её как физический объект, наделенный определенными качествами (твердость, мягкость, гладкость и т.д.), но также рука является для нас ощущающим, живым телом. И левая, и правая руки как бы выступают внешней вещью (телом-объектом) по отношению друг к другу, производя внешнее воздействие, но при этом одновременно являются ощущающими воздействием телами (тело-субъект).

Необходимо сделать уточнение, что тело-объект не способно на автономное существование, всегда необходимо учитывать связь с наблюдателем, которую задает тело-объект языковыми средствами. Также дело обстоит и с внешними объектами. Если мы взаимодействуем с ними, то, с одной стороны, они для нас – физические предметы, которые мы трогаем, а с другой – ощущения внутри собственного тела. Наше тело пребывает в сенситивном расширении в сторону внешнего мира, в то же время внешней мир «расширяет» наше тело, отображаясь во внутреннем мире. Гуссерль разбивает на составляющие единство тела: живое тело – «плоть», материальное тело, тело семантическое, т.е. тело смысла, тело как один из элементов культуры<sup>206</sup>. Таким образом, тело должно конституироваться в своей целостности каждый раз в момент тактильного ощущения.

Развитие идей телесности Гуссерля мы находим в работе Мерло-Понти «Феноменология восприятия»<sup>207</sup>. Он разделяет единое тело на «плоть», как материальный объект, и феноменологическое тело, воспринимающее и осмысляющее мир, трансцендирующее в сознание. В таком случае тело представляет «дифференциальное единство», упорядочивающее спонтанные восприятия и придающее им целостность. Для Мерло-Понти опыт телесности означает привязку человека к определенному миру, так как бытие тела разворачивается через его «пространственность». В отличие от Гуссерля, Мерло-Понти не считает, что тело собирается каждый раз, нам не приходится из

---

<sup>206</sup>Грицанов А. А. Тело // Энциклопедия «История философии». Мн.: Интерпрессервис; Книжный Дом, 2002. С. 1073.

<sup>207</sup>Merleau-Ponty M., *Phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard, 1976. 532 p.



раза в раз переводить «данные осязания» в «язык зрения». Сборка всех получаемых данных осуществлена раз и навсегда – это и есть наше тело. «Видит не глаз и не душа, а тело как открытая целостность», – утверждал Мерло-Понти<sup>208</sup>. Мерло-Понти подходит к пониманию тела как к произведению искусства: «Наше тело можно сравнить с произведением искусства. Это ядро живых значений, а не закон, объединяющий некоторое число ковариантных терминов».

В целях нашей работы мы обратимся к феноменологическим идеям телесности, но задавая им иную функциональную систему координат. Квантово-синергетический подход, опирающийся на идеи Гусерля и Мерло-Понти, получает эффективное приложение в культурных практиках.

### **3.2. Онтология состояний обобщенной телесности в культурном контексте театральной игры**

Театральное искусство имеет собственные смыслы, задачи, которые решает театральная постановка. Театральная постановка – это некий текст в терминах семиотических пространств культуры. Тем самым смыслы, которыми оперирует сознание в театре, проецируются на жизнь на сцене и проявляются не только информационной компонентой, но и эмоционально-материально-символически-процессуальной формой проявления жизни актера. Театральное действие может быть описано в терминах универсальной триады В.Г. Буданова<sup>209</sup>: «процесс-состояние-смысл». Согласно Буданову, смыслы принадлежат культуре, а процессы и состояния связаны с разворачиванием этих смыслов в обобщенной телесности человека, соединяющей внешне-физическое и феноменологическое. Таким образом, возникает задача

---

<sup>208</sup> Вдовина И. С. Морис Мерло-Понти: интерсубъективность и понятие феномена // История философии. Вып. 1. М.: ИФ РАН, 1997. URL: [https://iphras.ru/page50935802.htm#\\_edn10](https://iphras.ru/page50935802.htm#_edn10) (дата обращения: 02.03.2022).

<sup>209</sup> Буданов В. Г. Постнеклассические практики и квантово-синергетическая антропология // Постнеклассические практики: опыт концептуализации / под общ. ред. В. И. Аршинова и О. Н. Астафьевой. СПб., 2012.

выяснить, какими средствами смыслы проявлены в обобщенной телесности и в ее динамике. Для ее решения обратимся к онтологиям процессов и состояний, достаточно подробно развитых в квантово-синергетической антропологии.

Переход от осмысленного намерения к действию обусловлен активацией и переключением соответствующих тел обобщенной телесности. Полюс Смыслов принципиально связан с культурно-семиотическим бытием человека, что отличает его от животного, у которого присутствует взаимообратимость процессов и состояний. Главными характеристиками Смысла являются: причинно-следственные связи, ценности, сценарии поведения, цели. Смысл тесно взаимосвязан с этическими основаниями и онтологической картиной мира. Также Смысл связан с состояниями и процессами через образы психо-ментальных паттернов деятельности и культуры. Базовым основанием Смыслов в психологии поведения человека выступают Образы. Последовательность, динамика, упорядоченность образов составляют культурно-семиотический каркас Смысла. Через обобщенную телесность театральное искусство преуспело в генерации Смыслов. Так как в Образе отображаются и создаются множественные реальности (в т.ч. виртуальные), то отношение к образу ассоциируется в нашем сознании со сценами сопричастности и переживания не только процессуальных онтологий, но и онтологий состояний обобщенной телесности. Таким образом, происходит замыкание троичной системы Процесса-Состояния-Образа (Смысла), человек включается как во внешние, так и во внутренние миры.

Квантово-синергетическая антропология позволяет объяснять сложные развивающиеся иерархические системы<sup>210</sup>. Одной из таких систем является человек. В предложенной нами методологии упор делается на двух его модусах: с одной стороны, онтология состояний, описывающая состояния, в которых находится человек, осуществляя практику, с другой стороны, темпоральный модус, показывающий, каким образом человеческая практика способна

---

<sup>210</sup>Буданов В. Г. Как возможна квантово-синергетическая антропология. Телесность как эпистемологический феномен. М.: ИФ РАН, 2009. С. 55–70.

разворачиваться в разных темпомирах (технологии выполнения, микродвижения и т.д.).

Особый интерес для нас представляет возможное практическое применение подобного подхода к проблематике театрального действия. Человек в данном случае понимается как сложная система, аккумулирующая в себе множество разнонаправленных процессов – реакции сознания находятся в тесном переплетении с психоментальными реакциями, бессознательными соматическими импульсами, а когнитивные процессы – с коммуникативными. Все процессы существуют как в реальном, так и в субъективном (внутреннем) времени. Они формируют единый антропологический феномен – обобщенную телесность. Квантово-синергетическая антропология – это достаточно молодое междисциплинарное направление на стыке науки и философии. Она ставит задачу описания феноменов телесности, в том числе ради использования полученных знаний в совершенствовании человеческих практик, к которым относится и театральное искусство.

Тела состояний предлагается понимать как функциональные тела<sup>211</sup>. Можно представить актера как сложную систему с функциональными телами. Функциональные состояния можно пояснить на конкретных примерах игры актера. Буданов вводит 12 базовых состояний, представленных телами: тело сомы, тело энергии, тело эмоциональное, тело рефлекторное, логико-алгоритмическое тело, интуитивно-креативное тело, тело когерентности и концентрации внимания на объекте, тело когерентности и эмпатии, тело воли, тело внешней коммуникации, тело внутренней коммуникации, тело коммуникации с дополненной реальностью. Базовые состояния он называет идеальными. Идеальные чистые состояния представляют собой некую абстракцию, они не встречаются в жизни и игре актера в чистом виде. Поэтому мы будем называть их чистыми идеальными состояниями. А состояния, которые мы наблюдаем на сцене и в жизни, мы будем называть реальными состояниями. Реальные состояния

---

<sup>211</sup>Буданов В.Г., Сеницына Т.А. Квантово-синергетическая онтология обобщенной телесности: От антропологии театра к очеловечиванию искусственного интеллекта, проблема границ // Культура и искусство. 2020. № 7. С. 13 – 28.

складываются из конкретных примеров игры актера, включающих в себя как непосредственно процессы игры (перевоплощения в персонажа), так и взаимодействие актера с партнерами по сцене и зрительным залом. Отметим, что сейчас нас интересует описание каждого из 12 состояний актера состояния в отдельности, в чистом виде.

Единое тело актера можно разделить на множество тел с той оговоркой, что эти тела являются «идеальными», то есть в действительности все они переплетены между собой посредством подтел. Подтела как медиаторы связывают базовые тела между собой. Актеру необходимо уметь акцентировать внимание на каждом из тел, так как этим определяется качество актерской игры, однако сам актер в данном случае воплощает собой единую «мелодию», которая не сводится к независимым друг от друга множественным телам. Гармоничность, связность, уместность расставленных акцентов – это неотъемлемые составляющие той симфонии, которую проигрывает театр посредством актеров, у каждого из которых своя мелодия.

**1. Тело сомы (материальное тело).** Для данного этапа характерно отношение к объекту как к некой соме, то есть форме или структуре, размещенной в пространстве, описание его свойств и элементов.

Первое, что может быть выделено как соматическое тело у актера – это его внешность с её особенностями. Из того, как выглядит актер физически (его костюм, осанка, манеры, характерные особенности и т. д.), у зрителя складывается образ. Хабитус персонажа формируется посредством тела сомы и сохраняется в восприятии зрителя и после того, как замечаются другие особенности актера, и зритель увидит разные модусы актера. Соматическим телом занимается репертуарная часть театра. Сюда относятся внешние технологии – костюмирование, грим, освещение, сценография. Тело сомы может быть легко схвачено на фотографии, если вычестить из фото все художественные элементы.

**2. Тело энергии (витальное тело).** Коротко говоря, на данном этапе выясняется степень подвижности объекта, то есть внимание акцентируется именно на процессе движения и его влиянии на объект. Важна степень

напряжения, присутствие или отсутствие дрожания, скорость, способность к автономному движению и т.д. Данные характеристики служат для описания тела энергии (витальное тело). Тело сомы в его совокупности с телом энергии мы будем называть *физическим телом*.

*Тело энергии у актера* задается пластикой, амплитудой, скоростью и особенностями движений (резкие, порывистые или плавные). Энергетическое тело отчасти характеризует темперамент персонажа, являясь физической составляющей его психофизики. Именно за счет тела энергии создается эффект эмоционального напряжения, энергетическая «заряженность» на сцене. От этого элемента зависит степень напряжения. Тело энергии относится, в первую очередь, к физическим проявлениям сущности актера, таким образом, и зрители считают его физически, неосознанно.

**3–4. Тело эмоционально-рефлекторное.** Когда мы описываем, каким образом тело взаимодействует с внешним миром, где проходят его границы, что из себя представляют органы ощущения и как происходит реакция на раздражители, мы говорим об эмоционально-рефлекторном теле.

В случае театра эмоционально-рефлекторное тело должно рассматриваться как тело эмоций (3) и тело реакций (4) в отдельности. Необходимо выделить реактивную и эмоциональную составляющие, поскольку они обладают достаточной степенью автономии, чтобы для каждой из них выделять собственные тренировки. Действительно, не все реакции имеют связь с эмоциями. Реакции на многие раздражители не рефлексированы, а происходят на уровне неосознаваемых рефлексов, также такие формы проявления человека, как страх, гнев и т.д., не всегда предполагают какой-либо реакции.

*Тело реакции* так же, как и энергетическое тело, отвечает за темперамент актера – насколько он быстро отзывается, с какой силой реагирует и т.д. На сцене мы можем наблюдать наглядно, каким образом устроено тело реакции актера – как он реагирует на отрепетированные или внезапные действия, на звук, свет, смену темпоритма и пр., что и составляет собой игровое пространство театра. Иногда скорость реакций задана отыгрываемым персонажем («бойкий юноша» будет

преувеличенно резким, в то время как «старик» всегда будет реагировать медленнее).

*Тело эмоций у актера* отвечает за запуск эмоциональной включенности. Характер и индивидуальность персонажа зависят от проявления тела эмоций. Тело эмоций влияет на определенный эмоциональный модус актера и на амплуа. Например, модус тела эмоций (с богатым набором подтел) комедийного актера будет более ярким. Зрителя восхищает виртуозное владение этой яркостью, однако характерность всегда имеет ограниченный диапазон. Поэтому актеры часто играют примерно одинаковых персонажей. Образ драматического или лирического героя предполагает ещё более узкий диапазон, модус тела эмоций снижается всего до нескольких ярких состояний (снижается и количество подтел). Зато это не влияет на интенсивную проработку каждой эмоции, так как они становятся более глубокими и сильными, чего от него требуют сложные эмоциональные переживания персонажа.

**5. Логико-алгоритмическое тело.** Объективные рефлексы и простейшие логические способности характеризуют пятый тип тела – логико-алгоритмический. Логико-алгоритмическое тело выполняет функцию модуляции логических задач из внешних условий, при решении которой должен сформироваться определенный тип поведения. Функция моделирования-решения задач не замыкает логико-алгоритмическое тело на самом себе, а заставляет его обращаться к телам интуиции и воображения.

Логико-алгоритмическое тело у актера задействуется в результате механических действий, не требующих эмоций. Однако сложно представить себе функционирование чистой логики как алгоритма, очищенного от эмоций, в реальной жизни. Описанная в литературе интеллектуальная интуиция рассматривается вместе с телом интуиции. Целевые установки мотивируются и подкрепляются именно эмоциями. Таким образом, чистая логическая функция на сцене весьма условна и нужна именно для того, чтобы охарактеризовать особые состояния сосредоточенности на алгоритме логических рассуждений и попытке изоляции эмоциональной сферы.

Примеры таких состояний у известных персонажей подобрать непросто. Скажем, тело логики в чистом виде может проявляться, когда персонаж блокирует свои эмоции, холодно рассуждает о вещах, которые у нормального человека вызовут негативную или позитивную реакцию. Примером могут быть стражники, которым дали задание, надзиратели в тюрьме, которые холодно исполняют свои инструкции, военнослужащие, которые действуют по уставу, не включаясь лично. Хороший пример проявления чистого тела логики у актера, в его профессиональной деятельности – это самые первые репетиции, когда он только начинает разучивать новую роль. Впервые сосредоточенно читает текст, внимательно разучивает мизансцены, сверяясь с указаниями режиссера, старается повторить за хореографом новые танцевальные движения и т.д. На таких самых первых, последовательных схематических шагах актеру не до эмоций, они его только собьют. Действия актера здесь инструктивны, он постоянно проверяет их на правильность и достоверность. Прежде чем включаться эмоционально, актер должен понять, что от него хотят.

**6. Интуитивно-креативное тело.** Все описанные выше виды тел могут быть имитированы при создании искусственного интеллекта, однако, начиная с пятого, тела приобретают свойства трансперсональности, которая выходит за рамки механистичности.

Интуитивно-креативное тело манифестируется через неожиданность возникающих решений, у человека наблюдается подобное, когда в процессе решения задач внезапно появляются новые, оригинальные ходы и методики. Интуитивно-креативное тело отвечает за способности воображения, творческие озарения, инсайт и предвидения. Подобные эмерджентные свойства помогают создавать нечто принципиально новое без участия рефлексов и логики, то есть без привлечения перебора, механической перестановки элементов прошлого. Шестой вид тела отвечает за адаптацию к новым условиям, способность подстраиваться под них, меняя привычные модели поведения.

Комплекс из эмоционально-рефлекторного, логико-алгоритмического, интуитивно-креативного тел реализует психо-ментальные функции живого

существа, помогающие ему в восприятии и рефлексии своего внутреннего мира, телесности (миры идей, чувств, образов и ассоциаций, которые оформлены чувственно, вербально и подвержены рефлексии). Эти психо-ментальные функции также участвуют в формировании образов, вынесенных в семантические пространства тел культуры и смыслов, которые были рассмотрены нами в контексте Гуссерля.

*Интуитивно-креативное тело у актера* проявляется в моменты внезапных озарений или догадок в эмоциональном переживании полноты бытия (Якобсон). Зритель легко считывает такие состояния, они очень сценичны и интересны. Например, когда по ходу монолога к персонажу внезапно приходит идея, побуждающая его к действию. Так, актер, играющий шекспировского Отелло, как бы внезапно понимает, что убитая им Дездемона невинна. Заранее зная сюжет, он как бы заново «здесь и сейчас», пропуская прописанные в пьесе чувства Отелло через себя, вдруг открывает для себя невинность Дездемоны. Он не изображает это откровение, а подлинно его переживает. Такие интуитивные откровения приходят к актеру внезапно, как инсайт. Если разобрать это состояние подробнее, то особенно интересной выглядит пауза, предшествующая инсайту. Актер как бы разрывает коммуникационные связи, выпадает из диалога и погружается в себя, в результате чего получает неожиданное откровение. Такая погруженность в себя бесстрашна, но откровение способно запустить другие связки подтел, в результате чего запуская линии движений, интеллектуальных прозрений и эмоций.

**7–8. Тело когерентности и концентрации внимания на объекте / Тело когерентности и эмпатии.** Тело когерентности проявляет себя в двух случаях. Наблюдать первое проявление можно в случае максимальной сосредоточенности на предмете, предварительной внутренней настройки перед вхождением в проблему. Таким образом, первый случай – случай спокойного состояния, медитации, концентрации. Человек тем самым вступает во взаимодействия не только с физическим объектом, но и с идеями, задачами. Усвоение дискурса свидетельствует, что человек с ним «соединился», чтобы работать дальше. Второй



случай – это когерентность, окрашенная эмоциями. Например, сильное желание и ненависть имеют конкретную направленность, а в формировании направленности задействован модус воли.

Тело когерентности участвует в формировании того, что называется «магнетизмом» человека, то есть его притягательности, харизмы и т.д. Этим видом тела обусловлено то, что к человеку тянутся окружающие, животные, дети. Благодаря этому телу мы способны «вживаться» в состояния другого, объекта, идеи, вовлекаясь в соучастие и становясь с ними одним целым. На принципах тела когерентности и эмпатии основаны высшие проявления человеческой культуры и деятельности: искусство, религия, достижения психотерапии, глубинная коммуникация и даже гипноз.

Как отмечает В. Г. Буданов в своей работе, «в западной научной традиции для этого тела названия, видимо, не существует, а его исследования целенаправленно не проводились. На востоке в индуизме и буддизме это тело в высших проявлениях называют телом буддхи – божественной любви и сострадания. В христианстве оно, видимо, может быть сопоставлено с высшим проявлениям вселенской любви и состоянию стяжания Духа Святого»<sup>212</sup>.

**Тело когерентности у актера** проявляется двояко: как способность концентрировать внимание на объекте и как эмпатия и сочувствие, необходимые для «вживания» в роль.

В первом случае когеренция может проявиться не только резонансом между людьми, но резонансом между концентрирующимся человеком и концентрируемой целью. Я концентрируюсь на мысли, рассматриваю рисунки, занимаюсь медитацией. Для окружающих в этот момент я выгляжу как бы «выпавшим» из реальности, погруженным в задумчивое созерцание. Содержание внутреннего мира в данном случае закрыто от окружающих, однако они могут допускать его наполненность.

---

<sup>212</sup>Буданов В. Г. Постнеклассические практики и квантово-синергетическая антропология // Постнеклассические практики: опыт концептуализации / под общ. ред. В. И. Аршинова и О. Н. Астафьевой. СПб., 2012. С. 47–48.

Вторая форма когерентности – это эмпатия, сочувствие, сердечное сопереживание по поводу другого человека или совместно с ним. У актера его проявление можно наблюдать, когда он максимально внимает партнеру по сцене или даже мыслям о нем. В хорошо известной сцене беседы Гамлета с черепом придворного шута, Йорика, мы можем наблюдать, как актер, исполняющий роль датского принца, находится в эмпатической связи с образом ушедшего друга, окружающая реальность является лишь фоном. Или, когда Ромео, ожидая Джульетту под балконом, произносит свой знаменитый монолог, вся его природа подчинена мыслям о любимой, он еще не встретил ее, но уже находится в состоянии эмпатии, при этом активизируется весь спектр его эмоций. Тело когерентности также проявляется во взаимодействии партнеров по сцене, которые настолько хорошо сработались, что чувствуют состояния друг друга, могут предугадывать ход мыслей и действия. Необходимо заметить, что именно тело когерентности отвечает за единство актеров и зрительного зала, что и создает театральную мистерию.

**9. Тело воли.** В жизни волю зачастую невозможно отделить от вектора ее приложения. К примеру, мы можем наблюдать как человеческое стремление к поставленной цели окрашивается энергичностью, эмоциональной собранностью. Цель заставляет человека собраться и сосредоточиться, запускает его волю. Поскольку мы пошагово выстраиваем объектно-телесную онтологию, то важно отделить волевое состояние от вектора применения воли и тем самым рассмотреть тело воли в чистом виде. Человек может пребывать и в состоянии отсутствия волевого модуса – растерянности, и в состоянии активной готовности перед последующими действиями, тем самым демонстрируя состояние собранности. Действия еще не произошло, но мы уже можем считать перспективу его развития посредством трансперсональных состояний эмпатического типа «в отраженном свете» состояния пред-действия. В готовности к действию проявляет себя тело воли само по себе, оно активно и готово к тому, чтобы направить свою энергию в определенную сторону. Подобное состояние мы можем наблюдать у бойцов перед началом боя или у бегуна перед сигналом старта. Одновременно они

пребывают и в состоянии спокойствия и нейтральности, и в состоянии максимальной физической и психической напряженности, включенности во внешнюю или внутреннюю реальность.

«Волею (применять волю) – стремиться к поставленной цели или ее обретению, подчиняя другие тела, например, к обретению смысла. Здесь удобно обратиться к античным метафорам. Эрос (созидательное) и Танатос (разрушительное) есть проявление этого тела в других телах, т.е. подтелах воли. Чистое воление, еще до возможного возникновения вектора приложения воли, например, его осознания, может проявляться как целостное состояние готовности, решимости, накопленной потенции действия, силы и легко прочитываемые в телесности личности. Тело воли может проявляться как стремление к цели во всех телах. Степень волевого усилия зависит от степени когерентности, подтел воли в других телах, поэтому тело воли так же делокализовано и, видимо, описывается теми же надсознательными холистическими механизмами, что и интуитивное и когерентное тело»<sup>213</sup>.

Еще раз необходимо отметить, что тело когерентности и эмпатии, интуитивно-когерентное, волевое тело, то есть комплекс тел, во многом является надсознательным и надличностным, обладает трансперсональными свойствами, поэтому этот комплекс принято называть духовным телом человека.

**Тело воли у актера** может быть проявленным в двух различных модусах. Мы можем наблюдать у него на сцене как волю в нейтральном состоянии, так и волевой импульс в действии. Нейтральное волевое состояние можно наблюдать у царственного персонажа, например, фараона, сидящего на троне. В нем нет излишней напряженности, но есть сосредоточенность и наполненность энергией, которые проявлены как величие владыки. Сыграть такого персонажа сможет сильный, но не истеричный человек.

Волю, проявляющуюся в действии, можно увидеть у горящего идеей персонажа, который выбегает на сцену, чтобы сообщить важную новость или

---

<sup>213</sup>Буданов В. Г. Постнеклассические практики и квантово-синергетическая антропология. Постнеклассические практики: опыт концептуализации. С. 47. –48.

найти потерянную вещь. Тело воли в такой ситуации через подтела собирает все прочие тела, запуская их работу. В этом состоянии человек четко знает, что нужно делать и действует целенаправленно, не отвлекаясь на лишнее. Глядя на такого актера со стороны, всем очевидна его собранность, проявленная как в теле, так и в эмоциональной, душевной сфере.

Волевые состояния посещают человека в жизни спонтанно. Например, тело воли активируется в моменты сверхнапряжений, состояний опасности – все эти ситуации, разыгрываемые на сцене, демонстрируют у актеров проявленное тело воли. Также благодаря проявленному волевому состоянию актер может транслировать важнейшие моменты своей роли, например, особенно значимые фразы, финальные монологи, смысловые акценты и т.д.

Воля объединяет все остальные тела, собирает человеческую природу во всей ее полноте. Такая сборка происходит не только во время действия, но и в процессе подготовки к нему, в так называемом нейтральном состоянии. В этот момент вся человеческая природа находится в состоянии готовности, все тела максимально готовы к действию, но еще не активированы. Переход в новое, активное состояние возможен только через нейтральное. Нейтральное состояние характеризуется сосредоточенностью, очищенной от перенапряжения (физического и эмоционального), это волевой модус пред-проявления всего потенциала человека. Волевое тело человека в нейтральном модусе можно сравнить с бегуном на старте, ожидающим сигнала, он одновременно расслаблен и сосредоточен без лишнего напряжения, его мышцы и психика готовы к рывку, но при этом не растрачивают энергию, а сохраняют ее – активное ожидание. Нейтральное состояние дает возможность быть внимательным и спокойным, пребывать в настоящем моменте, что является фундаментом для актерского творчества.

Волевое тело является базисным для существования актера на сцене. Актер не может выходить на сцену «разобраным», не перестроившись со своей бытовой жизни на сценическое действие. Любой выход на сцену – это подготовленное творческое состояние, обусловленное и запускаемое волей.

Таким образом, мы разобрали в общей сложности девять тел (с учетом расщепления), составляющих базовую телесность человека, тем самым сформировав его антропологический профиль. Далее необходимо сосредоточиться на коммуникации, которая также имеет свою комплексную природу. Коммуникация помогает человеку выстраивать связи между своим внутренним и внешними мирами, с другими людьми. В перечисленных выше телах не акцентируется внимание на возможности общения с людьми, а ведь без неё актерской деятельности не существует. Коммуникация бывает разной, каждая предполагает свой определенный навык и стиль. Для более подробного рассмотрения мы расщепим тело коммуникации на три его составляющие: внешняя, внутренняя и дополненная.

**10. Тело внешней коммуникации у актера.** Развитие тела внешней коммуникации обеспечивает человеку возможность знаково-символического взаимодействия с внешними объектами (субъектами). В случае актера это взаимодействие с партнерами, с пространством сцены и коммуникация внутри роли. Внешняя коммуникация обращена на коды в рамках взаимодействия с внешними предметами, они легко считываются зрителем через код культуры, языка, жестов и т.д.

Необходимость научения актера по-настоящему, «по живому» общаться с партнером, слышать его, чередовать процессы отдачи и восприятия, всегда подчеркивал еще К.С. Станиславский. Общение между актерами на сцене, по его мнению, должно быть *взаимным и непрерывным*. В своей книге «Работа актера над собой» он пишет: «К сожалению, такое непрерывное взаимное общение редко встречается в театре. Большинство актеров если и пользуется им, то только в то время, пока сами говорят слова своей роли...Такая актерская манера уничтожает непрерывность взаимного общения, которое требует отдачи и восприятия чувств не только при произнесении слов или слушании ответа, но и при молчании, во время которого нередко продолжается разговор глаз»<sup>214</sup>.

---

<sup>214</sup> Станиславский К. С. Полн. собр. соч.: в 9 т. Т. 2. Работа актера над собой. Ч. 1. М.: Искусство, 1989. С. 327.

От того, насколько у актера развито тело внешней коммуникации, зависит, насколько он органичен в сценических диалогах, отчасти его активность и темперамент в общении, а также умение ориентироваться в сценическом пространстве, четко удерживать рисунок каждой сцены и органично чувствовать себя в любых декорациях. Посредством тела внешней коммуникации актер также может взаимодействовать и со зрительным залом.

**11. Тело внутренней коммуникации у актера.** Актер, безусловно, должен уметь передать не только актуальную форму общения с людьми, но и виртуальную форму общения, связывающую его с внешним миром посредством образов, абстрактных идей, эстетических переживаний. В таком случае актер взаимодействует с объектами внутреннего мира посредством воображения, внутреннего диалога.

Мы можем наблюдать виртуальную коммуникацию у актера, когда он погружен в свои размышления, которые отражаются в его мимике, позе, движении. Для того, чтобы уметь демонстрировать тело внутренней коммуникации, для актера необходимо научиться не просто эмпатии, но эмпатии, которая не выходит вовне, а направлена на внутренний образ. Задача актера – чтобы зритель мог почувствовать, представить его внутренний диалог. Ведь если вынесенный тип мышления актера можно проследить по его глазам и мимике, то более глубокие процессы внутреннего диалога считать очень сложно. Актер может сидеть с закрытыми глазами, практически погруженный в транс, и о чем он думает, нам остается лишь догадываться.

**12. Тело коммуникации с дополненной реальностью у актера.** Данное тело коммуникации необходимо актеру для *одновременного* взаимодействия с внешним и внутренним миром, одновременность взаимодействия здесь принципиальна.

Хорошим примером является дистанционное общение в современном мире. Разговор по телефону, в существенно меньшей степени по скайпу или лекция в Zoom – это неполноценная коммуникация «глаза в глаза», телесность участвует в ней лишь отчасти. С одной стороны, мы общаемся с реальным собеседником,

частично видим или слышим его, но при этом наше воображение активно работает, достраивая его образ. Соединяется внутренняя виртуальная коммуникация с внешней, они работают комплексно, два этих мира как бы накладываются друг на друга. Такая коммуникация проходит опосредованно через искусственный или естественный канал коммуникации. Особенно это заметно при наблюдении за человеком, говорящим по телефону. Разговаривающий лишен видеоканала, а наблюдающий за ним лишен и аудио-, и видеоканалов в отношении говорящего абонента. Они лишены разной доли информации. И мы видим, как слушающий (за которым наблюдаем) ярко и эмоционально реагирует на новости на другом конце провода. Чем-то это напоминает немое кино начала XX века.

В театре все ещё только начинается освоение современных технологий: появляются спектакли, в которых сценическая реальность тесно переплетена с мультимедийными средствами, 3D-проекциями или видеотрансляциями. Ярким примером является спектакль-перформанс, организованный в Санкт-Петербурге в 2019 году немецким композитором Х. Гёббельсом, под названием «Все, что произошло и могло произойти»<sup>215</sup>. В спектакле описывается сто двадцать лет европейской истории, семнадцать музыкантов и актеров взаимодействовали как между собой, так и с масштабной мультимедийной инсталляцией, представляющей собой то анимированный пейзаж, то образы людей или новостную ленту. Подобные проекты сегодня активно воплощаются и на российской сцене. Ведь, как пишет искусствовед А.Т. Веллингтон, «театр по своей сути является синтетическим видом искусства, и интеграция мультимедиа технологий и искусства – это вполне естественный процесс. В настоящее время зритель может видеть, как в едином пространстве сценографии работают аудиовизуальное искусство, генеративное искусство, саунддизайн, меппинг и 3D, 4D, 5D, интерактивные инсталляции и прочие тренды мировых актуальных технологий. Все это на выходе рождает органичную, единую структуру»<sup>216</sup>.

---

<sup>215</sup> Алдашева Е. Европейские хиты на Театральной олимпиаде в Петербурге. М.: Театр, 2019. URL: <http://oteatre.info/teatralnaja-olimpiada-v-peterburge/> (дата обращения: 29.01.2022).

<sup>216</sup> Веллингтон А.Т. Интеграция мультимедийных технологий в пространство театра // Гуманитарные, социально-экономические и общественные науки. 2015. № 6-1. С. 46.

Развитие технологий формирует тренды и предлагает огромное поле для экспериментов, полем для которых становится и театр. Конечно, не все театры будут развиваться в направлении технологизации. Скорее всего, театральное искусство разделится на приверженцев традиционного натурализма и экспериментаторов, смешивающих реальные пространства и актеров с виртуальными проекциями пространств и персонажей. Вполне возможно, что будут востребованы навыки, обретаемые на современных геймерских тренажерах, а также в древнейшей форме дополненной реальности – искусстве кукольного театра. Как в действительности будет проходить такая технологическая революция в театре, мы увидим уже в скором времени. Но актерам, безусловно, нужно осваивать эти технологии дополненной реальности, тренируя соответствующие компоненты обобщенной телесности.

Развивая идею множественности тел, исследование рискует столкнуться с проблемой фрагментарности, множественности несвязных онтологических компонентов человека, тем самым отклоняясь от своей цели. Однако необходимо сделать уточнение, что каждое тело посредством подтел представлено во всех других телах. Средством подтел организуется взаимодействие между телами. Например, тело энергии проявляется во всех шести телах. Такая возможность обусловлена тем, что во втором теле аккумулированы энергетические подтела всех остальных тел. Энергия, выраженная подтелами, может быть физической, эмоциональной, интеллектуальной и т.д. Точно так же и эмоциональное тело. Необходимо заметить, что мы говорим о степени смешения подтел в различных человеческих деятельности и, в частности, деятельности актера, неотъемлемой характеристикой которой является высокая интенсивность переплетения тел посредством собственных подтел. Тем самым данная синтетическая онтология обобщенной телесности снимает привычные противопоставления тела, души и духа, так как вышеперечисленные тела фрактально проникают друг в друга, при этом сохраняя доминанты-функции каждого тела. Конечно, предлагаемая онтология заявляется в своем статичном теоретическом ключе, и каким образом будет происходить её развитие, пока неясно, однако то, что она решает множество



проблем, не только касающихся какой-то конкретной деятельности, но и метанаучной сферы, сегодня является данностью. В дальнейшем мы будем обращаться к ней как к «онтологии состояний».

Таким образом, мы выдвинули гипотезу, что любое реальное состояние разлагается на 12 идеальных чистых состояний. Эти 12 идеальных состояний составляют некий своеобразный аккорд, в котором каждый тон обладает своим звучанием. Для того, чтобы выделить идеальное чистое состояние – доминирующий камертон, из реального аккорда 12 состояний необходимо приглушить интенсивность остальных 11 звуков. Мы получим основное, исключив все второстепенное. Мы начнем с описания комплексного сложного состояния, а элементарные опишем как предельные состояния сложного.

Разумеется, сыграть доминантное состояние изолированно от остальных актер не может, природа актера всегда «звучит» аккордами. Но именно идеальные состояния удобно использовать для оттачивания отдельных сторон актерской деятельности на тренингах. Прорабатывая идеальные состояния, актер будет учиться брать верную ноту. Когда музыкант играет на трубе, то он должен учиться брать чистую ноту. Актеру также нужно «брать чистую ноту», чтобы звучала та или иная функция в его обобщенной телесности. Невозможно сыграть идеальную ситуацию, когда все ступени «засыпают», а одна остается доминирующей. Но вполне возможно сыграть, когда один тон доминирует, а остальные немного проявлены. Именно это обычно и происходит с обобщенной телесностью человека в процессе жизни, и именно такие этюды-упражнения предлагается выполнять актеру.

### 3.3. Темпорально-деятельностная онтология в квантово-синергетической антропологии

Чтобы понимать природу изменений состояний во времени, их необходимо рассматривать в связи с жизненными процессами человека (психо-ментальными, физическими, социокультурными)<sup>217</sup>. Человек рассматривается позитивной наукой таким образом, что одна его сторона является природной, животной, а другая социальной и культурной. Человек в позитивной науке – это существо социобиологическое. В настоящее же время большая часть дисциплин учитывает то, что В. С. Степин в своей постнеклассической концепции науки рассматривает как человеческий фактор<sup>218</sup>. К феномену человека подходят как к актору и наблюдателю одновременно, человек выступает темпоральным наблюдателем сложности, если обращаться к терминологии В. И. Аршинова<sup>219</sup>. Подобный подход требует построения темпоральных шкал различных форм практик человека, относящихся ко внутреннему и внешнему миру.

Необходимо заметить, что человека можно описать как мультитемпоральное существо. Это значит, что человек присутствует одновременно в различных онтологических временах, иерархических процессуальных уровнях, распределенных по убывающим временным масштабам процессов, характерных для них. Следуя работе В. Г. Буданова<sup>220</sup>, приведем перечень темпоральных процессуальных тел человека: «1. Тело био-космическое – космологический антропный принцип и биологическая антропология говорят о сопряженности коэволюции человека и нашей Вселенной, окружающей природы. Во вненаучной картине мира речь, конечно, идет о мифах сотворения мира. 2. Био-социальное

---

<sup>217</sup> Буданов В.Г., Сеницына Т.А. Квантово-синергетическая онтология обобщенной телесности: От антропологии театра к очеловечиванию искусственного интеллекта, проблема границ // Культура и искусство. 2020. № 7. С. 13–28.

<sup>218</sup> Степин В. С. Философская антропология и философия науки. М.: Высш. шк., 1992. 191 с.

<sup>219</sup> Аршинов В. И. Наблюдатель сложности в контексте парадигмы постнеклассической рациональности // Философия науки. 2013. Т. 18, № 1. С. 48–61.

<sup>220</sup> Буданов В. Г. Постнеклассические практики и квантово-синергетическая антропология. С. 47–48.

тело – зоопсихологические основания человеческой природы, проявленной в подавляющем большинстве форм поведенческой культуры и социальной самоорганизации. 3. Историческое тело – основания человеческой идентичности с видом, этносом, родом. Коллективные архетипы бессознательного. 4. Тело культуры, традиция и т.д. 5. Тело деятельности, практики, знания, умения. 6. Тело действия, хабитус, стили, навыки, темперамент. 7. Тело сознания-реакции, психокинетика, границы контроля рефлексии. 8. Тело атемпоральное, присущее вечности, измененные состояния сознания, аффекты»<sup>221</sup>.

Заметим, что посредством последнего тела происходит связка остальных темпоральных уровней, между которыми создается возможность переподключения человеческого сознания. Один уровень от другого разделен своеобразными переходами – актами активации атемпорального тела.

Для внешнего мира законы синергетики особенно очевидны в переходных зонах, на границах различных тел – когда социальное вырастает из животного, тело действий организует практику, а практика трансформируется в культурную традицию. С позиции синергетики такие зоны переходов-сопряжений возможно описать посредством «феноменов самоорганизации бытия и становления»<sup>222</sup>.

Фокус человеческого сознания каждый раз избирает одно из времен всего универсума мультитемпорального бытия. В подобной процессуальной онтологии присутствует и тело культуры, как наиболее важный, центральный ее фрагмент социальной коммуникации. Введение комплексной деятельностной онтологии должно гармонизировать взаимодействия различных культур и индивидов, процессы диалога, стать еще одним аспектом понимания театральных практик.

Важно понимать, что при введении процессуальности мы говорим о том, что тела взаимодействуют друг с другом фрактальным образом, так как в каждом теле присутствуют представители других тел. Понимание того, что каждое тело

---

<sup>221</sup>Буданов В. Г. Постнеклассические практики и квантово-синергетическая антропология. С. 47–48.

<sup>222</sup>Буданов В. Г. Методология синергетики в постнеклассической науке и в образовании. Синергетика третьей волны. Цифровой жизненный техноуклад. Образование эпохи большого антропологического перехода. Сер. 7. Синергетика в гуманитарных науках. М., 2017. С. 272.

интегрировано во все другие тела, присуще театральной традиции и используется в театральной практике. Например, изображая какую-то деятельность на сцене, человек через свой хабитус предьявляет принадлежность к определенной культурной традиции (тело культуры), стилю (тело действия), психокинетике и темпераменту (тело сознания реакции).

### **3.4. Интегральные онтологии и постнеклассические практики, ассоциированные с театром**

Таким образом, в наше рассмотрение с неизбежностью включается деятельно-средовой фактор человеческого бытия. Это означает, что обсуждаемые нами ранее онтологии состояния сопрягаются с темпорально-деятельными онтологиями. Теперь необходимо определить, как соотносятся между собой вышеописанные онтологии состояний и темпоральные-деятельностные онтологии процесса.

Описывая лишь то, какие действия человек совершает или совершил, невозможно воссоздать картину полностью. Необходимо также зафиксировать состояние человека, совершавшего действия. И, напротив, картина окажется неполной, если мы будем описывать только состояния и не зафиксируем его внешнюю форму действия в момент времени. К примеру, без вдохновения актерская игра не трогает и не убеждает, поэзия без музыки превращается в графоманию и т.д.

Такое, на наш взгляд, полное описание и является постнеклассической практикой<sup>223</sup>, которая обсуждалась в рамках методологии В. С. Степина. Предлагаемый нами описательный язык может быть продуктивно использован в антропологических дисциплинах, на нем удобно производить компаративистский анализ онтологических профилей различных культур, эпох, групп населения.

---

<sup>223</sup> Постнеклассические практики: практики концептуализации: монография / под общ. ред. В. И. Аршинова и О. Н. Астафьевой. СПб., 2012. 536 с.

Таким образом «...наиболее полная интегральная онтология обобщенной телесности представляется прямым произведением (онтология состояний) х (онтология темпорально-деятельностная). Напомним, прямое произведение двух множеств является новым множеством, состоящим из пар элементов исходных множеств»<sup>224</sup>. Тем самым создается и возможность описания прочтения разными театральными режиссерами одного и того же произведения в рамках различных методик и систем.

Телесный подход интегральной онтологии можно сравнить с игрой на музыкальном инструменте. В этом инструменте (онтологий состояний) основные тона лада являются телами, а полутона подтелами. В каждом определенном состоянии человека формируется профиль активации его определенных тел и подтел (онтологический профиль состояний), что соответствует музыкальному аккорду, а изменение состояния со временем, эволюция профиля соответствуют музыкальной партитуре, которую с нами играет жизнь или сценарий театральной пьесы.

В этом процессе тела и подтела состояний находятся в постоянной смене интенсивностей, ноты-состояния образуют гармонические или мелодические связки. Целостное восприятие человека складывается из элементарных единиц, так называемых «атомов души». Сегодня автором диссертации в сотрудничестве с В. Г. Будановым ведется активная работа с таким психогенетическим кодом, создается своеобразная «таблица Менделеева» для психо-ментально-соматических сфер.

Предложенные онтологии инструментально эффективны для описания различных человеческих состояний. В обыденной жизни они сменяются спонтанно, человек редко отслеживает перемены своего психоэмоционального состояния. Актер же – это исполнитель психоэмоциональных произведений на инструменте (телах и подтелах) своей обобщенной телесности, он должен воссоздавать эти состояния в процессе игры. Таким образом, создается «нотация партитуры» игры актера в тех или иных сценах, где одновременно исполнителем и

---

<sup>224</sup> Буданов В. Г. Постнеклассические практики и квантово-синергетическая антропология. С. 42.

инструментом является личность актера. Поэтому описанный нами подход может помочь прояснить суть театрального искусства, раскрывая трансперсональную природу действия, возникающего на сцене (очевидную для тонкого зрительского восприятия) в терминах предложенных синтетических онтологий.

Также необходимо заметить, что данный подход применим в исследованиях искусственного интеллекта. Когда мы обращаемся к современным проблемам построения нейроморфного искусственного интеллекта, мы замечаем, что цифровая эпоха принесла с собой возможности работы с большими данными и обработки информации, распознавания образов в условиях темпомиров человека, что позволяет новому ИИ быть диалогичным. В последние же годы реализуется проект создания эмоционального интеллекта, который происходит не только акустически, но и телесно-эмоционально-образно, то есть одновременно захватывает и виртуальное, и материальное пространства. Это позволяет создавать антропоморфных роботов, которые способны к имитации эмоционального диалога. Ключевой задачей для создания подобных машин является освоение машинами обобщенной телесности человека. Онтология обобщенной телесности поэтому могла бы стать структурно-функциональным способом таксономии телесной феноменологии человека.

Нельзя не сказать и о возможных ограничениях применения интегральных онтологий для машинного ИИ. Здесь следует вспомнить, что 5–7 тела человека (тела интуиции, эмпатии, воли) нелокальны и, по-видимому, основаны на квантовоподобных ЭПР-эффектах, что пока недоступно современным неквантовым компьютерам. Однако можно частично имитировать подтела этих высших тел человека в телесно-психо-ментальной сфере, что и является высшим театральным мастерством.

Опираясь на такие современные междисциплинарные подходы науки, как синергетика, теория сложности, квантовая теория и постнеклассические концепции философии В. С. Стёпина<sup>225</sup>, мы попробуем объяснить многогранную

---

<sup>225</sup> Степин В. С. Философская антропология и философия науки. М., 1992.

трансперсональную природу актерской игры, которая и является «краеугольным камнем» театрального искусства.

Современная психологическая наука уверенно оперирует такими категориями, как подсознание, внесознание, сверхсознание. Ведутся различные исследования вариантов трансперсонального опыта человека, которые показывают, что логика и осознанная рефлексия являются инструментом, отражающим происходящее лишь на уровне сознания субъекта. На наш взгляд, необходимо дополнить онтологию человеческой природы измерениями глубинных и не вполне поддающихся сознательному контролю аспектов личности. Хотелось бы обратить внимание, что именно такие измерения дают возможность участнику практики перейти с уровня осмысления до уровня проживания и опытного познания.

Одно из этих измерений исследовалось В. Лефевром в его работе «Формула человека. Контуры фундаментальной психологии»<sup>226</sup>. В своем анализе рефлексивных процессов Лефевр выявил следующую закономерность: совершая бинарный выбор (добро или зло, хорошо или плохо, подходит или не подходит), человек опирается либо на личный опыт, либо на веру (часто субъект не имеет ни чувственной информации, ни предварительного опыта), то есть совершает выбор без личного предпочтения. Нам, вслед за Лефевром, интересно, как совершается выбор именно во втором случае, в условиях отсутствия информации.

В нашей работе<sup>227</sup> мы показали, что результаты работы Лефевра имеют основательную предысторию: «С середины 20 века проводились систематические исследования, впервые начатые Келли<sup>228</sup>. Был проведен ряд экспериментов, который показал, что в так называемых выборах без предпочтения люди неосознанно нарушали частотную симметрию бинарного выбора (количество “за”

---

<sup>226</sup> Лефевр В. А. Формула человека: Контуры фундаментальной психологии. М.: Когитоцентр; 2012. С. 7.

<sup>227</sup> Буданов В.Г., Сеницына Т.А. Квантово-синергетическая онтология обобщенной телесности (II): Постнеклассика, темпоральность, рефлексия театральной игры // Культура и искусство. 2020. № 10. С. 49–66.

<sup>228</sup> Kelly G. A. The psychology of personal constructs: A theory of personality. London: Routledge, 1955. 422 p.

и “против”, по идее, должно было быть 50 на 50) в золотой пропорции. Работы Келли были продолжены его учеником Д. Адамсом-Веббером и Джоном Бенджафелдом<sup>229</sup>. Они пришли к выводу, что люди не просто чаще выбирают позитивные полюса, а что существует определенная частота этого выбора: 0,62. В 1976 году они выдвинули предположение, что существует точное теоретическое значение этой частоты и что оно равно “магическому золотому сечению”. Эти идеи в дальнейшем развивались многими авторами 20 века: Benjafield&Green (1978), Schwartz&Garamoni (1986), Schwartz&Michelson (1987), Marczevska (1986) и другими».

Итак, если бы рефлексия в выборах без предпочтения полностью отсутствовала, то испытуемые давали бы определенный ответ, «либо да, либо нет» с равной вероятностью (50 на 50). Поскольку люди непременно склоняются в какую-то сторону, то это свидетельствует о внутренних бессознательных свернутых формах рефлексии, которые, как доказал Лефевр, работают по определенным законам «золотого сечения».

Мы дадим этому феномену название *неосознанной рефлексии*. И, по аналогии с механизмами, открытыми Лефевром, попробуем проанализировать, каким образом устроен автоматизм и как работает навык. С точки зрения нашей гипотезы перевод осознанных процессов рефлексии в рамки бессознательного возможен именно за счет навыка. Постнеклассика, безусловно, предполагает рефлексию субъекта по поводу своей деятельности (целей, постановки задачи, средств, результата и т.д.). Обучение любому новому навыку (в том числе актерскому мастерству) сопровождается не только осознанной рефлексией, которая пошагово выводит все на табло нашего сознания, но и неосознанной рефлексией, протекающей в бессознательных глубинах личности. Бессознательную рефлексию можно называть одной из форм интуиции. Тем самым частично снимаются противоречия рефлексивных и интуитивных процессов.

---

<sup>229</sup> Adams-Webber and Benjafield // Canadian Journal of Behavioral Science. 1973. № 5. P. 234–241.



Два типа рефлексии тесно взаимосвязаны между собой: привычная нам осознанная рефлексия (пошаговое рассмотрение всех элементарных действий в навыке) обычно осуществляется на этапах обучения, до возникновения навыка, в то время как рефлексия неосознанная (бессознательная) производится в свернутых формах, когда субъект уже уверенно владеет навыком. Когда-то она также была осознанной и осмысленной, а затем ушла на уровень бессознательных навыков – это свидетельствует о том, что человек овладел практикой.

Итак, постнеклассической мы будем называть такую практику, где гармонично соединены оба вышеназванных типа рефлексии. Это означает, что человек уверенно пользуется навыком (неосознанная рефлексия, в которой рефлексивный инструмент диссоциирован, растворен в бессознательном субъекта) в гармонии с осмысленным поведением и стратегией действий (осознанная рефлексия). Ярким примером является гонщик «Формулы-1»: за рулем в процессе гонки он действует осознанно и сосредоточенно, при этом мастерски используя свои бессознательные навыки. Именно такой сплав осознанной и неосознанной рефлексии делает практику успешной, а мастерство совершенным. Все сказанное относится и к другим исполнительским практикам (музыка, танец, театр, игровые виды спорта).

Скрытая неосознанная рефлексия присутствует и в навыке актерской игры. В период репетиций новой постановки или обучения новым техникам эта рефлексия была осознанной, но в момент выхода на сцену перед зрителем уровень осознанности минимизируется (если она не предполагается по самому сюжету пьесы). Актерское творчество состоит из объединения различных навыков (чувство партнера, публичное одиночество, контроль состояния и т.д.), для овладения каждым из которых приходилось проходить специализированное обучение (тренинги, репетиции и т.д.). Важно, чтобы эти навыки не тормозились осознанной рефлексией в момент его игры перед зрителем. То есть актер не задумывается, «почему и как» он играет. Зритель не должен видеть внутреннюю «кухню», он должен видеть готовый результат – театральное действие. Органичность актера складывается из мастерски отточенного навыка (например,

походки или голоса) и осмысленного им владения и управления (куда я иду, куда повернуть). Для наглядного примера можно вспомнить известную историю про сороконожку, которая задумалась над тем, с какой ноги ей пойти (своими бессознательными навыками), и поэтому не смогла сдвинуться с места. Актерам часто советуют «отключать голову», имея в виду, разумеется, не отказ от самоконтроля, а отказ от осознанной рефлексии в момент игры.

Анализируя вышесказанное, перечислим различные виды постнеклассических практик: принятие решений и выборы в игровых и экстремальных видах спорта (нерефлексируемые в терминах деятельностных компонентов), практики творчества и когнитивные практики, как метко заметил В. Г. Буданов, «протекающие в реальном времени “здесь и сейчас”, которые нельзя отложить, как нельзя дотанцевать или допеть»<sup>230</sup>.

К творческим практикам мы относим и исполнительское искусство (театр, танец, музыка). Для дальнейшего исследования следует подразделить постнеклассические практики по их отношению к реальному времени. Некоторые из них, такие как живопись, скульптура, научное и литературное творчество, относятся к реальному потоку времени опосредованно, процесс творчества в них связан исключительно со внутренним временем. Художник может отложить кисть, а поэт – перо, и потом вернуться к работе, когда «муза вновь посетит его». Подобное невозможно в исполнительских видах искусства, где внутреннее время мастера органично соединено с потоком внешнего времени, доступного для переживания и понимания зрителю. Тем самым постнеклассические практики подразделяются на два типа. В первом внешнее и внутреннее время разделены относительно произвольно, а во втором они соединяются в едином потоке. Второй тип мы назовем овременёнными практиками. Именно к ним относится театр.

В исполнительских видах искусства автор находится в гармоничном взаимодействии со своим «инструментом». Для актёра таким инструментом

---

<sup>230</sup> Постнеклассические практики: опыт концептуализации / под общ. ред. В. И. Аршинова и О. Н. Астафьевой. СПб., 2012. С. 57.

является его обобщенная телесность<sup>231</sup>, которую он преобразует и предъявляет в соответствии с замыслом и проведенной ранее рефлексией. Хотя тело рефлексии само принадлежит обобщенной телесности, но оно же является и средством контроля над ней. Однако рефлексия происходит во внутреннем времени исполнителя, а его обобщенная телесность проявляется в двух мирах – внешнем и внутреннем, но ограничена определенными физическими темпоральными качествами (скорость реакций, звучание, способность к движению). Тем самым внешняя материальная среда задает исполнителю определенные правила темпоритма. А его внутренний мир (рефлексия, управляющие импульсы) должен соответствовать этому темпоритму.

Для того, чтобы понять взаимодействие двух времен в процессе актерской игры, необходимо обратиться к темпоральной онтологии (онтологии процессов), согласно которой у нас существуют различные темпомиры. В виртуальных или мысленных мирах актер способен совершать действия в масштабах времени, отличного от реального. Инструментом работы актера с внутренним временем является тело вербально-логическое (рефлексия). Рефлексия находится в одном темпомире, а эмоциональное тело, тело энергии, тело реакции – в иных темпомирах.

Сложность состоит в том, что рефлексия не захватывает все темпоральные горизонты и не может отследить абсолютно все детали, она ограничена лишь своим темпомиром. Актер не может отрефлексировать произвольные реакции – малейшие изменения в пластике и мимике (например, от испуга), но именно они и создают правдивость игры и образа. Реакция является таким значимым кодом телесности, выходящим за границы рефлексивного контроля, по которому зритель судит о правдивости актерской игры. Также она неподвластна рефлексии и интуиции.

Все эти неререфлексируемые нюансы образуют тонкую структуру образа, которая делает актерскую игру убедительной или фальшивой. Поскольку актер не

---

<sup>231</sup> Буданов В.Г., Сеницына Т.А. Квантово-синергетическая онтология обобщенной телесности (II): Постнеклассика, темпоральность, рефлексия театральной игры. С. 49–66.

может осознавать все грани своей природы и видеть себя целостно в каждом мгновении, то ему необходимо внешнее зеркало в виде фигуры другого – режиссер, зрители. Лишь в процессе длительных репетиций актер научается соотносить свои внутренние образы и их реализацию, нерелексируемые навыки доводятся до автоматизма и переходят в область, которую мы ранее назвали неосознанной рефлексией. Иными словами, согласованность времен, синхронизация внутренних состояний и проявленного действия являются основой мастерства. А «неуклюжее» исполнение свидетельствует, что человек недостаточно владеет навыком и не может быть уместным, органичным не только в пространстве, но и во времени.

Основу творчества актера составляет режим самосборки, то есть достижение состояния обобщенной телесности (необходимого для сценария антропологического профиля) и самообучения (постоянный процесс репетиций). Каналы понимания реальности задействуются одновременно, в состоянии определенной синергии и синестезии.

Каждый выход артиста на сцену уникален. Сценическая игра – своеобразная экстремальная практика, которая разворачивается в настоящем моменте «здесь и сейчас», то есть в ней есть только один шанс на успех. Ошибка является фатальной. «Пропасть в два прыжка не перепрыгнешь», поэтому каждый выход на сцену требует решимости, готовности рисковать. Либо выходишь и играешь, отдавая «всего себя», либо никакой игры не получается, а лишь блеклое обозначение рисунка роли. Именно поэтому такое внимание уделяется подготовке своей природы, чтобы она была проявлена в максимальной открытости в тот самый момент, когда сотни зрителей напряженно наблюдают за происходящим на сцене.

### 3.5. Антропологический джаз как музыкальная метафора: партитуры театральной игры

Согласно проведенным нами исследованиям<sup>232</sup>, универсальным «инструментом» актера является обобщенная телесность, синтез души и тела. Чем богаче и тоньше развита обобщенная телесность, тем ярче и точнее образы, передаваемые личностью. Следовательно, тонко настроенный «инструмент» превращает актера в виртуозного «музыканта», способного проигрывать все «интонации» человеческой природы.

Для упрощения понимания того, каким образом 12 отдельных функциональных тел организуют на сцене некое единство, сопоставим актерскую игру с музыкальным исполнением. Среди множества музыкальных направлений, на наш взгляд, актерской игре метафорически наиболее соответствует джаз. В первую очередь, важно отметить, что классическая музыка и джаз отличаются особенностями свободы и импровизации в исполнении. Неотъемлемой частью джаза являются «импровизации на тему» (хотя музыкальная история содержит и исключения). Исполнение классической же музыки строится на интерпретациях. Интерпретацию от импровизации отличает более строгое следование неизменному музыкальному тексту, написанному композитором. Тем не менее в профессиональной среде музыкантов точное следование тому, что написано в нотном тексте, считается дурным тоном. Интерпретируя, музыкант придает тексту индивидуальную выразительность, как бы «оживляя» его. В современном трактате по музыке за анонимным авторством мы находим такое утверждение: «И мелодия, и гармония становятся вполне собою только за пределами того, что написано в нотах <...>». Общеизвестно, что выразительность – это искусство тонких нюансов в динамике, агогике, артикуляции <...> музыкант-исполнитель извлекает

---

<sup>232</sup> Буданов В.Г., Сеницына Т.А. Квантово-синергетическая онтология обобщенной телесности: От антропологии театра к очеловечиванию искусственного интеллекта, проблема границ // Культура и искусство. 2020. № 7. С. 13–28; Буданов В.Г., Сеницына Т.А. Квантово-синергетическая онтология обобщенной телесности (II): Постнеклассика, темпоральность, рефлексия театральной игры // Культура и искусство. 2020. № 10. С. 49–66.

выразительное на поверхность из глубины произведения; задача исполнителя – добыть выразительность в самом произведении, в его материи, исходя из его духа. Ибо подлинная выразительность уже содержится в произведении – в его мелодии, гармонии и ритме, – до того, как исполнитель приступит к делу»<sup>233</sup>. Поэтому нельзя назвать интерпретацию такой уж лишенной свободы и механической. У актера иные свойства выразительности, следовательно, и способы «оживления», личной интерпретации также иные. К ним можно отнести как выразительность телесную и голосовую, так и более тонкие эмоциональные и душевные переживания. Актер на сцене целостно проживает текст пьесы всей своей психофизической природой, которая у каждого, безусловно, индивидуальна.

Импровизация дает еще больше свободы, чем интерпретация. Создаются бесконечные вариации одной мелодии, которые будут различаться друг от друга и ритмом, и темпом. Первоначальная тема тем самым изменяется в характере и настроении. Смысл мелодии в импровизации меняется посредством представления её в совершенно новых ритмических и гармонических контекстах. Важнейшей составляющей для джаза и актерской игры является как раз упомянутая выше *импровизация*. Несмотря на указания режиссера и жесткие сценарные рамки, степень свободы актера сравнима со степенью свободы джазового музыканта. Кажется, что актер не способен повлиять на заданные ему условия, но все дело в самих принципах проявляющейся свободы. Как же она находит себе путь?

Парадоксально, но свобода актера реализуется именно в заданных рамках, через его ноты-состояния, в нашей терминологии<sup>234</sup> – тела и подтела обобщенной телесности. «Партитура» театральной пьесы не может охватить всех движений, состояний человеческой природы. Поэтому актер как исполнитель очень похож на

---

<sup>233</sup> De Musica. Фрагменты старых трактатов из собрания XXVI Магистра Музыки, заново скомпонованные им самим в подражание мастерами прошлого и пересказанные в переводе его подмастерьем в духе свободных фантазий и новейших теорий. СПб., 2004. С. 50.

<sup>234</sup> Буданов В.Г., Сеницына Т.А. Квантово-синергетическая онтология обобщенной телесности: От антропологии театра к очеловечиванию искусственного интеллекта, проблема границ. С. 13–28.

джазмена, свободно выходящего за рамки музыкального текста и имеющего бесчисленное количество возможностей для вариаций. В этом смысле актер не только искусный интерпретатор, но и свободный импровизатор. Каждый актер будет играть одну и ту же роль по-разному, окрашивая ее всевозможными нюансами своих уникальных нот-состояний «здесь и сейчас».

Следующим сходством между джазовой музыкой и актерской игрой является спонтанность. И актер, и джазмен должны принимать решения «здесь и сейчас», спонтанно выбирать те выразительные средства, которые они будут использовать. Именно спонтанность является основой импровизации. Спонтанность у актера составляет важнейшую часть *игрового состояния*, того феномена, который в философии Й. Хейзинги получил название *homo ludens*<sup>235</sup>. Игра сама по себе спонтанна, она происходит вне рамок, а рамки нужны лишь для того, чтобы оформить игру и задать ей направление. Спонтанность и делает игру игрой. В джазовой музыке есть некая гармоническая традиция, живая, непрерывно меняющаяся и эволюционирующая. Но неизменным остается отношение к «материалу», *attitude*, степень свободы как обращения с исполняемым «материалом», так и используемого музыкального языка. *Attitude* джазмена можно сопоставить с *игровым состоянием* актера, возникающим благодаря свободному существованию обобщенной телесности. Остаются неизменными диалоги текста, мизансцены, а свобода проявляется в состояниях. Одного и того же состояния невозможно достичь в двух различных временных отрезках, актер каждый раз входит в каждое состояние по-новому, иначе. Его задачей является максимально точное попадание в состояния, которые представляются наиболее подходящими режиссеру и драматическому материалу. Однако ни одно состояние невозможно воспроизвести, всякий раз оно будет в чем-то отличаться. Проявления состояний обобщенной телесности актера – это всегда свобода, поэтому и антропологический профиль актера не может быть жестко фиксированным, всегда присутствует импровизационный динамизм.

---

<sup>235</sup> Хейзинга Й. *Homo ludens*. Человек играющий. СПб., 2019. 400 с.

На протяжении всей истории джаза в нем формировались разные стили. При всем многообразии развитие им диктовал общий культурный и социально-экономический контекст. Каждый человек в жизни и каждый актер на сцене также вырабатывает свой собственный «стиль» поведения или игры, соответствующий его привычному индивидуальному хабитусу. Хотя каждый может также изменять свой стиль посредством подражания чужим «стилям». Частые переключения между этими «стилями» характеризуют эксцентричного человека. Такое качество высоко ценится в актерском творчестве, оно оживляет и обогащает палитру состояний обобщенной телесности артиста, придает ему характер универсальности, то есть позволяет быть не привязанным к одному лишь амплуа. Таким образом, актер не просто подражает и копирует, а, в первую очередь, развивает и расширяет диапазон возможностей собственного хабитуса.

Даже наше подражательство или похожесть на кого-то исключает возможность точного копирования. Хотя подражание, безусловно, составляет основу обучения новым навыкам: движениям, языку, поведению. Жизнь каждого человека является индивидуальной импровизацией своего собственного *антропологического стиля джаза, со своими приемами и акцентами, часто неосознаваемыми*. А актер – это виртуозный «джазмен», который способен легко подражать и улавливать «стили» персонажей и других людей.

Итак, с «музыкальным» жанром мы определились. Далее рассмотрим актерскую игру в реальном времени. Как было показано в нашей работе<sup>236</sup>, каждое тело обобщенной телесности содержит в себе компоненты-представители всех других тел, которые мы называем подтелами. Все 12 тел находятся во взаимодействии между собой посредством подтел. Переключения с одной ноты-состояния на другую и происходят посредством работы подтел. Например, чтобы модус эмоции переключился на логический модус, необходимо задействовать логическое подтело в теле эмоции, которое передаст импульс активности эмоциональному подтелу в теле логики. Из этой пары подтел

---

<sup>236</sup> Буданов В.Г., Сеницына Т.А. Квантово-синергетическая онтология обобщенной телесности: От антропологии театра к очеловечиванию искусственного интеллекта, проблема границ. С. 13 – 28.



образуется своеобразный «канал», через тело эмоции может обращаться к телу логики и наоборот. А чтобы эмоция смогла отразиться в проявлениях телесных движений и жестах, запускается эмоциональное подтело в теле энергии и энергетическое подтело в теле эмоции. Следовательно, и энергетическое, и интуитивное, и эмоциональное, и все остальные 12 тел могут быть взаимно представлены друг в друге. Поэтому актеру необходимо уметь играть 12 возможных ипостасей единой эмоции: эмоция телесная (поза), энергетическая (эмоциональная окраска действия), эмоция логическая (я ухватил идею и с радостью формализую ее на бумаге), эмоция в интуиции («Эврика!»), эмоция в эмпатии (сопереживание ближнему) и т.д.

Когда актер переключает один профиль антропологических состояний на другой, происходит это не сразу, а постепенно, так как активация подтел идет последовательно. Аккорд «переливается» через подтела, которых в общей сложности в первом приближении –  $7 \times 7 = 49$  подтел или в более подробном изложении –  $12 \times 12 = 144$  подтела. Все время звучат все 12 тел обобщенной телесности актера, но среди них есть доминанты. Когда одно из тел доминирует, то подтела задают тембр «звучания», придают определенный окрас. Таким образом рождаются тонкие нюансы и оттенки игры актера.

В базовых аккордах есть основной доминирующий тон, а остальные ноты имеют меньшую интенсивность и создают «опевание» в этом аккорде<sup>237</sup>. Также в тональности есть один доминирующий аккорд (тональный), остальные его «опевают». Напомним, что нота в нашей терминологии – это одно из тел обобщенной телесности, но само тело состоит из своих подтел. Нота состоит из подтел, образующих комплексную структуру. Актер способен одновременно брать несколько базовых аккордов обобщенной телесности. Когда он играет какое-то

---

<sup>237</sup> Буданов В.Г., Сеницына Т.А. Квантово-синергетическая онтология обобщенной телесности: От антропологии театра к очеловечиванию искусственного интеллекта, проблема границ. С. 13–28.

Буданов В.Г., Сеницына Т.А. Квантово-синергетическая онтология обобщенной телесности (II): Постнеклассика, темпоральность, рефлексия театральной игры. С. 49–66; Буданов В. Г., Сеницына Т. А. Квантово-синергетическая онтология обобщенной телесности (III): психосемантический язык театра, антропологический джаз. С. 138–159.

сложное состояние, например, смятение, выражающее конфликт между разумом и чувством (проблема искушения), тогда одновременно берутся два базовых индивидуализированных аккорда. Сумма нескольких одновременно звучащих базовых аккордов образует сложный аккорд. Сложный аккорд – это одновременно звучащие несколько базовых аккордов.

Следовательно, каждый раз мы имеем антропологический профиль состояния, где целостность формируется за счет одновременного звучания основного тона и остальных, не менее важных, нот. Например, если у актера возникло какое-то определенное яркое чувство, проявляемое через тело эмоции, то все другие тела задействуются в «разыгрывание этого чувства» посредством эмоциональных подтел. В человеке «борются» альтернативные мнения или его раздражают сомнения (шизоидный синдром), то возникают две параллельные линии антропологического профиля, как бы две партии в нашей музыкальной метафоре. Актер может отыгрывать веселье, в то же время внутри него будет прорываться рыдание. Также параллельное существование двух партий антропологического профиля характеризует иронию или сарказм, в которых исполнитель одновременно находится на двух противоречащих друг другу позициях.

В актерской работе самым интересным и загадочным является то, каким образом переключения между телами становятся возможными, ведь факт «переключения» означает, что началась игра. Все 12 тел обобщенной телесности актера пребывают в постоянной связности, одно тело воздействует на другое, взаимное влияние постоянно и никогда не прекращается, как сам процесс жизни. Техника актера зависит от его умения влиять на процессы переключения, в нужное время запускать их и составлять различные комбинации из тел и подтел.

Так называемое лицедейство, игровое состояние «*homoludens*» (по Й. Хейзинге) основано на том, что человек научается виртуозно выполнять такие переключения и перекомпоновки и, войдя во вкус, начинает испытывать удовольствие от смен состояний. Хейзинга также выделяет в игре очень важную особенность – осознанность играющего и азарт от самого процесса игры.

«Ребенок играет с полным самозабвением, – можно с полным правом сказать: в священной серьезности. Но он играет, и он знает, что он играет. Спортсмен играет с безмерной серьезностью и с отчаянной отвагой. Он играет и знает, что он играет. Актер целиком уходит в игру. Тем не менее он играет, и сознает, что играет...Игровой характер может быть присущ самым возвышенным действиям»<sup>238</sup>. Даже погруженный в трагедию, он всегда будет наслаждаться тем, как он меняет различные гештальты с легкостью паяца – от сочувствия к сарказму, от трагизма к комичности. В истории нашего театра и кино такие мгновенные переходы состояний всегда умело демонстрировал И. Смоктуновский. А в традициях народа это было характерно для скоморохов и шутов.

Когда зритель наблюдает процесс смен череды гештальтов в актерской игре одного человека, у него возникают противоречивые чувства. В одном случае зритель наблюдает искренние, близкие по степени открытости к детским, переживания актера, его внутренний мир характеризуется полной прозрачностью. Такой актер будто «выворачивает душу наизнанку», открывая зрителю все, чем он живет в данный момент. Одна эмоция приходит на смену другой, но каждая обладает не меньшей подлинностью, чем предыдущая. В силу резкой смены искренних состояний может даже показаться, что актер пребывает в состоянии безумия, как, например, безумна шекспировская Офелия, которая то плачет, то поет, то смеется. В противоположном случае актер удерживает одновременно несколько планов внутреннего мира. Тем самым сохраняется игровая интрига. Сначала зритель наблюдает и переживает горе актера как подлинное, сочувствует ему. Но внезапно актер начинает хохотать, будто бы забывая о трагедии, произошедшей пару минут назад, тем самым обманывая зрителя, заставляя его подозревать изначальное наличие веселья под личиной прежней грусти. В умении «обмануть» зрительские ожидания задействовано высокое мастерство, которым способны овладеть далеко не все артисты. Третий случай характерен больше для комедий, актер будто дурачится и кривляется, не скрывая этого от зрителя, легко переключаясь с одной эмоции на противоположную, однако это переключение не

---

<sup>238</sup> Хейзинга Й. Homo ludens. Человек играющий. СПб., 2019. С.35-36

несет за собой зрительского удивления, он заранее понимает, что перед ним фигляр.

В действительности все эти три варианта, как и прочие, возможные и неназванные, выражают лишь обманчивое зрительское впечатление от мастерского владения своей обобщенной телесностью. Для актера вся совокупность тел – это инструмент, на котором он играет, заставляя подтела воздействовать друг на друга, и импровизирует словно джазовый музыкант на рояле или саксофоне. Актер импровизирует, используя все возможности своей психо-соматически-ментальной природы, при необходимости меняя маски и роли. Тела и подтела квантово-синергетической антропологии являются тонами и полутонами, задействуя которые актер играет сложнейшую музыку человеческого существования на сцене. Гениальный артист – это импровизатор, исполнитель *антропологического джаза* перед зрителями. Актер преодолевает разрыв между телами, заставляя их звучать как единую композицию, целостность актерского существования, заключенная в одном человеке, вызывает впечатление, подобное впечатлению от целого оркестра.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

По результатам диссертационного исследования можно составить представление о полноте достижения поставленных целей и результатов.

Основная цель диссертации состояла в том, чтобы провести философско-антропологический анализ и выявить методологические принципы решения проблемы взаимосвязи сознания и тела в театральной практике. Цель исследования была продиктована экзистенциальной проблемой утраты человеческой целостности в условиях технологизации различных сфер жизненного мира, а также общего завершения проекта модерна европейской культуры. Современный человек отчуждается от самого себя, теряет целостность, позволяющую ему слаженно сочетать эмоциональные, ментальные и телесные составляющие своей природы. Кроме того, диссертационное исследование обусловлено недостаточной освещенностью актерской практики и ее антропологических проблем в современных философских дискурсах, причем данная тема, как это было показано в работе, всегда сопряжена с рассмотрением проблемы человеческой целостности.

Для достижения поставленных целей нами были выделены и решены следующие задачи: проследить генезис антропологизации принципов метатеатра, на основании философских и искусствоведческих концепций прояснить образ «человека театрального», проанализировать эффективность применения базовых концептов связи сознания и тела в философской антропологии, философии жизни и феноменологии в проекции на театральную практику в аспекте актерской игры, дать анализ проблемы соотношения сознания и тела в концепциях метатеатра и экспериментальном театре (К.С. Станиславский, В.Э. Мейерхольд, Е.Б. Вахтангов, А. Васильев), проанализировать возможности применения квантово-синергетической антропологии В. Г. Буданова к созданию методологической модели сознание-тело для театрального действия.

Исследование базируется на принципах философского и общенаучного междисциплинарного подхода, антропологического, феноменологического, квантово-синергетического, структуралистского методов.

Философско-методологической основой выступает взаимосвязь практического и теоретического уровней познания. Проблема связи сознания и тела актера раскрывается в философско-антропологическом контексте.

В первой главе показано, что тема театра активно разрабатывалась в философии Нового и Новейшего времени. Различные философские подходы к проблеме театра можно обобщить единым принципом метатеатра. Театр рефлексировал над театрализованной реальностью, частью которой он является, и тем самым рефлексировал над самим собой, делая себя объектом собственного представления. Концепции метатеатра были пополнены философскими аспектами осмысления театра.

Анализ эволюции представлений и логики развития философской мысли о театре привел к выводу: одни исследователи переносили категории театрального на жизненную реальность, а другие рассматривали театр как особую форму бытия. Последнему подходу, на наш взгляд, присущ свой особый социо-антропологический образ человека, который мы предлагаем называть «человек театральный» (человек-актер). Одна из главных характеристик данного антропологического образа – целостность, единство бытия его тела и сознания, максимальная полнота проявления человеком своей природы.

Тема конкретного сценического существования актера была «слепым пятном» в философских исследованиях темы театра. Тема театра активно разрабатывалась в философии, но основной акцент был сделан на то, чтобы анализировать театральность как принцип, который может быть перенесен и на обыденную жизнь. Были выявлены базовые категории связи сознания и тела в философской антропологии и философии жизни, проведена их проекция на театральную практику, разработана оригинальная концепция «театрального действия». В диссертации делается вывод, что максимально полно и точно отразить феномен целостности человека театрального может философско-антропологический аппарат А. Бергсона, а именно понятие «жизненного порыва». Являясь пределом интенсивности проживания, театральное действие не просто достигает правды жизни, но и преображает ее, создавая

собственную, не менее яркую действительность. Тело и сознание здесь становятся едины, и условиями театрального действия, как и жизненного порыва, являются интенсивность и наличие вектора восприятия, концентрация внимания. В момент жизненного порыва человеческая природа проявляется во всей ее полноте. Парадоксальным образом оказывается, что играющий на сцене человек, раздваиваемый на жизненную правду и правду игры, в процессе театрального действия способен обрести подлинную целостность своего существования, проявляющуюся как слияние воедино внутренних состояний и внешней телесности.

Описав феномен единства сознания и тела актера в театральном действе, перед нами стояла следующая цель – дать ему структурно-функциональное обоснование. Для этого, опираясь на идеи квантово-синергетической антропологии В. Г. Буданова, была разработана методология обобщенной телесности применительно к актерской игре.

В третьей главе исследования были проблематизированы феноменологический и квантово-синергетический подходы к рассмотрению телесности актера. Делается вывод, что для актера вся совокупность тел обобщенной телесности – это инструмент, на котором он «играет», заставляя подтела воздействовать друг на друга. Актер импровизирует, используя все возможности своей психо-соматически-ментальной природы, при необходимости меняя маски и роли, преодолевает разрыв между телами обобщенной телесности, заставляя их звучать как единую композицию.

Квантово-синергетический подход позволяет описать уникальное существование человека (актера), признаком которого является возникновение особого типа телесности (т. н. осознанной обобщенной телесности), предполагающего культивирование состояний единства сознания и тела. В театральной практике человек обретает свою целостную природу, что позволяет нам говорить об особом антропологическом модусе рассмотрения «человека театрального». В частности, на этом базируется популярная сегодня концепция

арт-терапии<sup>239</sup>, а также всевозможные тренинги по имиджмейкингу в средах бизнеса и политики.

Полученные результаты вдохновили нас на создание образовательно-педагогического проекта развития актерского мастерства, опирающегося на методологию обобщенной телесности, развиваемую в диссертации. Эвристичность данного подхода, как представляется, заключается в том, что в рамках данного проекта экспериментальной философско-театральной школы станут возможны междисциплинарные исследования и продуктивное совмещение философских концептов и рефлексии с театральной практикой. Возможно создание такой творческой среды, в которой философское осмысление театральных текстов, режиссёрских подходов и актёрских техник играет не меньшую роль, чем сам процесс театральной игры. Преодолевается разрыв, существующий между философией и театром. Имеется опыт реализации философско-антропологического подхода к театру в рамках экспериментальной философско-театральной школы, занятия которой мы начали проводить еще в 2014–2019 гг. на базе философского факультета МГУ при участии студентов и аспирантов.

---

<sup>239</sup>Арт-терапия – новые горизонты. М.: Когито-Центр, 2006. 336 с.



## БИБЛИОГРАФИЯ

1. Айламазьян, А. М. Выразительный человек. Психологические очерки / А. М. Айламазьян. – М.: Когито-центр, 2018. – 233 с.
2. Алдашева, Е. Европейские хиты на Театральной олимпиаде в Петербурге / Е. Алдашева. – М.: Театр, 2019. – URL: <http://oteatre.info/teatralnaja-olimpiada-v-peterburge/> (дата обращения: 29.01.2022).
3. Аристотель. Поэтика. Риторика / Аристотель. – СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2021. – 320 с.
4. Арто, А. Театр и его двойник: Манифесты. Драматургия. Лекции. Философия театра / А. Арто. – СПб.; М.: Симпозиум, 2000. – 443 с.
5. Арт-терапия – новые горизонты. – М.: Когито-Центр, 2006. – 336 с.
6. Аршинов, В. И. Наблюдатель сложности в контексте парадигмы постнеклассической рациональности / В. И. Аршинов // Философия науки. – 2013. –Т. 18, № 1. – С. 48–61.
7. Барба, Э. Словарь театральной антропологии. Тайное искусство исполнителя / Э. Барба, Н. Саварезе. – М.: Артист. Режиссер. Театр, 2010. – 320 с.
8. Барт, Р. Работы о театре / Р. Барт. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2014. – 173 с.
9. Бергсон, А. Избранное: Сознание и жизнь / А. Бергсон. – М.: Рос. полит. Энциклоп., 2010. – 399 с.
10. Бергсон, А. Творческая эволюция. Материя и память / А. Бергсон. – Мн.: Харвест, 1999. – 1408 с.
11. Бердяев, Н. Я и мир объектов / Н. Бердяев // Н. Бердяев. Дух и реальность. – М.: АСТ, 2007. – 381 с.
12. Беседы К. С. Станиславского. В студии большого театра в 1918–1922 гг. – М.: Искусство, 1952. – 180 с.

13. Бескова, И. А. Феномен сознания / И. А. Бескова, И. А. Герасимова, И. П. Меркулов. – М.: Прогресс-Традиция, 2010. – 367 с.
14. Блауберг, И. И. Анри Бергсон / И. И. Блауберг. – М.: Прогресс-традиция, 2003. – 672 с.
15. Богданова, П. Логика перемен. Анатолий Васильев: между прошлым и будущим / П. Богданова. – М.: Новое литературное обозрение, 2007. – 372 с.
16. Бородай, Ю. М. Эротика – смерть – табу: трагедия человеческого сознания / Ю. М. Бородай. – М.: Гнозис. Русское феноменологическое общество, 1996. – 416 с.
17. Буданов, В. Г. Как возможна квантово-синергетическая антропология. Телесность как эпистемологический феномен / В. Г. Буданов. – М.: ИФ РАН, 2009. – С. 55–70.
18. Буданов, В. Г. Методология синергетики в постнеклассической науке и в образовании. Синергетика третьей волны. Цифровой жизненный техноуклад. Образование эпохи большого антропологического перехода. Сер. 7. Синергетика в гуманитарных науках (4-е издание, дополненное) / В. Г. Буданов. – М.: Ленанд, 2017. – 272 с.
19. Буданов, В. Г. Постнеклассические практики и квантово-синергетическая антропология / В. Г. Буданов // Постнеклассические практики: опыт концептуализации/ под общ. ред. В. И. Аршинова и О. Н. Астафьевой. – СПб.: Издательский дом «МирЪ», 2012.
20. Буданов, В. Г. Квантово-синергетическая онтология обобщенной телесности (III): психосемантический язык театра, антропологический джаз / В. Г. Буданов, Т. А. Сеницына // Культура и искусство. – 2020. – № 12. – С. 138–159.
21. Буданов, В. Г. Квантово-синергетическая онтология обобщенной телесности (II): Постнеклассика, темпоральность, рефлексия театральной игры

/ В. Г. Буданов, Т. А. Сеницына // Культура и искусство. – 2020. – № 10. – С. 49–66.

22. Буданов, В. Г. Квантово-синергетическая онтология обобщенной телесности: От антропологии театра к очеловечиванию искусственного интеллекта, проблема границ / В. Г. Буданов, Т. А. Сеницына // Культура и искусство. – 2020. – № 7. – С. 13 – 28.

23. Васильев, В. В. Сознание и вещи: Очерк феноменалистической онтологии / В. В. Васильев. – М.: ЛИБРОКОМ, 2014. – 240 с.

24. Вдовина, И. С. Морис Мерло-Понти: интерсубъективность и понятие феномена / И. С. Вдовина // История философии. Вып. 1. – М.: ИФ РАН, 1997. – Электронная библиотека Института философии РАН: офиц. сайт. – URL: [https://iphras.ru/page50935802.htm#\\_edn10](https://iphras.ru/page50935802.htm#_edn10) (дата обращения: 02.03.2022).

25. Веллингтон, А. Т. Интеграция мультимедийных технологий в пространство театра / А. Т. Веллингтон // Гуманитарные, социально-экономические и общественные науки. – 2015. – № 6-1. – С. 46–48.

26. Вислова, А. В. Новая театральная реальность: в поисках креативности / А. В. Вислова // Вопросы культурологии. – 2011. – № 7. – С. 49–53.

27. Выготский, Л. С. Психология искусства / Л. С. Выготский. – Ростов н/Д: Феникс, 1998. – 480 с.

28. Гадамер, Г.-Г. Актуальность прекрасного / Г.-Г. Гадамер // Гадамер Г.-Г. О праздничности театра. – М.: Искусство, 1991. – С. 155–165.

29. Гартман, Н. Старая и новая онтология / Н. Гартман // Гартман Н. Историко-философский ежегодник-88. – М.: Наука, 1988. – 383 с.

30. Гаспарян, Д. Э. Позиции дуализма в современных антифизикалистских стратегиях аналитической философии сознания / Д. Э. Гаспарян // Философский журнал. – 2013. – № 15. – С. 3–23.

31. Гасснер, Дж. Форма и идея в современном театре / Дж. Гасснер. – М.: Изд-во иностр. лит., 1959. – 256 с.

32. Гелен, А. О систематике антропологии / А. Гелен // Проблема человека в западной философии. – М.: Прогресс, 1988. – 552 с.
33. Гиренок, Ф. И. Проблема воздействия души на тело / Ф. И. Гиренок // Вестник Томского государственного университета. – 2021. – № 471. – С. 67–72.
34. Гиренок, Ф. И. Основные проблемы философской антропологии: учебно-методологическое пособие / Ф. И. Гиренок, Н. Н. Ростова. – М.: Проспект, 2021. – 128 с.
35. Гиренок, Ф. И. Введение в сингулярную философию / Ф. И. Гиренок. – М.: Проспект, 2021. – 320 с.
36. Грицанов, А. А. Тело // История философии. Энциклопедия / А. А. Грицанов. – Мн.: Интерпрессервис. Книжный Дом, 2002. – 1376 с.
37. Готовский, Е. От бедного театра к искусству-проводнику. Искусство режиссуры XX век / Е. Готовский. – М.: Артист. Режиссер. Театр., 2008. – 768 с.
38. Гудкова, В. В. Театр как искусство в философской и театроведческой рефлексии ГАХН. Искусство как язык – языки искусства / В. В. Гудкова. – М.: Новое литературное обозрение, 2017. – С. 264–289.
39. Гуревич, П. С. Проблема целостности человека / П. С. Гуревич. – М.: ИФ РАН, 2004. – 178 с.
40. Гуревич, П. С. Разум на приеме у психиатра / П. С. Гуревич. – М.: Канон+, 2019. – 560 с.
41. Декарт, Р. Рассуждения о методе / Р. Декарт. – М.: АСТ, 2019. – 320 с.
42. Делез, Ж. Различие и повторение / Ж. Делез. – СПб.: Петрополис, 1998. – 384 с.
43. Делез, Ж. Анти-Эдип: Капитализм и шизофрения / Ж. Делез, Ф. Гваттари. – Екатеринбург: У-Фактория, 2007. – 672 с.
44. Деррида, Ж. Письмо и различие / Ж. Деррида. – СПб.: Академический проект, 2000. – 432 с.
45. Джеймс, У. Воля к вере / У. Джеймс. – М.: Республика, 1997. – 431 с.

46. Джурова, Т. С. Концепция театральности в творчестве Н. Н. Евреинова / Т. С. Джурова. – СПб.: Изд-во СПбГАТИ, 2010. – 158 с.
47. Дидро, Д. О драматической поэзии / Д. Дидро // Собр. соч. – М.; Л.: Academia, 1935. – Т. 7. – 420 с.
48. Дидро, Д. Парадокс об актере / Д. Дидро. – М.: Искусство, 1938. – 168 с.
49. Дильтей, В. Описательная психология / В. Дильтей. – СПб.: Алетейя, 1996. – 160 с.
50. Дильтей, В. Собр. соч.: в 6 т. Т. 1. Введение в науки о духе / В. Дильтей. – М.: Дом интеллектуальной книги, 2000. – С. 270–730.
51. Длугач, Т. Б. Дени Дидро / Т. Б. Длугач. – М.: Мысль, 1986. – 192 с.
52. Дрознин, А. Б. Дано мне тело... Что мне делать с ним? / А. Б. Дрознин. – М.: Навона, 2013. – 464 с.
53. Дубровский, Д. И. Проблема духа и тела: возможности решения ( В связи со статьей Т. Нагеля «Мыслимость невозможного и проблема духа и тела») / Д. И. Дубровский // Вопросы философии. – 2002. – № 10. – С. 234–250.
54. Евгений Вахтангов: Документы и свидетельства: в 2 т. – М.: Индрик, 2011. – Т. 1. – 519 с.
55. Евреинов, Н. Н. Демон театральности / Н. Н. Евреинов. – М., СПб.: Летний сад, 2002. – 535 с.
56. Жак-Далькроз, Э. Ритм / Э. Жак-Далькроз. – М.: Изд-во «Классика-XXI», 2010. – 248 с.
57. Жирар, Р. Театр зависти. Уильям Шекспир / Р. Жирар. – М.: ББИ, 2021. – 530 с.
58. Занфи, К. Бергсон и немецкая философия. 1907–1932 / К. Занфи. – М.: Центр гуманитарных инициатив, 2020. – 352 с.
59. Зиммель, Г. Философия культуры / Г. Зиммель. – М., СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2019. – 432 с.
60. Иванов, В. И. Дионис и прадионисийство / В. И. Иванов. – СПб.: Алетейя, 1994. – 350 с.

61. Иванов, В. И. Собр. соч.: в 4 т. Т. 2. Эстетическая норма театра / В. И. Иванов. – Брюссель: Avenue de la Couronne, 1971. – С. 205–215.
62. Круткин, В. Л. Онтология человеческой телесности / В. Л. Круткин. – Ижевск: Изд-во Удмурт. ун-та, 1993. – 172 с.
63. Купчичев, С. С. Сценическое тело (заметки к «Театральной антропологии» Э. Барбы и Н. Саварезе) / С. С. Купчичев // Научный результат. Социальные и гуманитарные исследования. – 2019. – Т.5, № 2. – С. 58–62.
64. Кутлуни, А. Г. Философия жизни и экзистенциализм / А. Г. Кутлуни // Историко-философские исследования. Кризис современного буржуазного человековедения. Сборник научных трудов. – Свердловск: УрГУ, 1983. – С. 33–48.
65. Кьеркегор, С. Повторение / С. Кьеркегор. – М.: Лабиринт, 1997. – 160 с.
66. Левинская, Е. Что такое биомеханика? / Е. Левинская. – М.: Театр, 2013. – № 10. – URL: <http://oteatre.info/chto-takoe-biomehanika/>(дата обращения: 09.01.2022).
67. Леман, Х.-Т. Постдраматический театр / Х.-Т. Леман. – М.: ABC design, 2013.
68. Лефевр, В. А. Формула человека: Контуры фундаментальной психологии / В. А. Лефевр. – М.: Когитоцентр, 2012. – 108 с.
69. Лиотар, Ж.-Ф. Либидинальная экономика / Ж.-Ф. Лиотар. – М.: Изд-во ин-та Гайдара, 2018. – 472 с.
70. Логинов, Н. И. Воплощенное познание (embodied cognition): основные направления исследований / Н. И. Логинов, В. Ф. Спиридонов // Вестник СПбГУ. Психология и педагогика. – 2017. – Т. 7, вып. 4. – С. 343–364.
71. Лотман, Ю. М. Язык театра / Ю. М. Лотман. – СПб.: Искусство, 2000.
72. Лотман, Ю. М. Семиотика сцены / Ю. М. Лотман // Лотман Ю. М. Об искусстве. – СПб., 2000. – С. 583–603.

73. Макаров, А. В. «Новая Драма»: Поиск литературоведческой оптики для описания метатеатральных экспериментов / А. В. Макаров // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2012. – № 6 (17). – С. 85–89.
74. Максимов, В. И. Эволюция театральных идей / В. И. Максимов // Введение в театроведение / сост. и ответ. ред. Ю. М. Барбой. – СПб.: Изд-во С.-Петербурга. гос. академии театр. искусства, 2011. – С. 27–70.
75. Мамардашвили, М. К. Как я понимаю философию / М. К. Мамардашвили. – М.: Прогресс, 1990. – 368 с.
76. Маркс, К. Тезисы о Фейербахе / К. Маркс, Ф. Энгельс // Сочинения. – Изд. 2-е. – М.: Политиздат, 1995. – Т. 3. – С. 1–4.
77. Мейерхольд, В. Э. Статьи, письма, речи, беседы: в 2 т. / В. Э. Мейерхольд. – М.: Искусство, 1968. – Т. 2. – 643 с.
78. Меркулов, И. П. Когнитивная эволюция / И. П. Меркулов. – М.: РОССПЭН, 1999. – 310 с.
79. Мукаржовский, Я. К современному состоянию теории театра / Я. Мукаржовский // Мукаржовский Я. Исследования по эстетике и теории искусства. – М.: Искусство, 1994. – 606 с.
80. Ницше, Ф. Помрачение кумиров / Ф. Ницше // Ницше Ф. Сборник произведений. – М.: Т-во типо-лит. Владимир Чичерин, 1900. – 172 с.
81. Ницше, Ф. Собр. соч. в 2 т. Т. 1. Литературные памятники / Ф. Ницше. – М.: Мысль, 1990. – 830 с.
82. Ницше, Ф. Черновики и наброски 1880–1882 гг. / Ф. Ницше // Полное собр. соч.: в 13 т. – М.: Культурная революция, 2005. – Т. 9. – 688 с.
83. Ортега-и-Гассет, Х. Дегуманизация искусства. Самосознание европейской культуры XX века: мыслители и писатели Запада о месте культуры в современном обществе / Х. Ортега-и-Гассет. – М.: Политиздат, 1991. – 368 с.
84. Пави, П. Словарь театра / П. Пави. – М.: Прогресс, 1991. – 480 с.
85. Платон. Собр. соч.: в 3 т. Т.3, ч. 2. Государство / Платон. – М.: Мысль, 1972. – 685 с.

86. Плеснер, Г. Ступени органического и человек: Введение в философскую антропологию / Г. Плеснер. – М.: РОССПЭН, 2004. – 368 с.
87. Плотников, Н. С. Жизнь и история. Философская парадигма Вильгельма Дильтея / Н. С. Плотников. – М., 2000. – 232 с.
88. Подорога, В. А. Феноменология тела. Введение в философскую антропологию / В. А. Подорога. – М.: Ad Marginem, 1995. – 341 с.
89. Полевая, Ю. В. Выход из театра. Паратеатр (1969–1978). «Праздник»: эволюция текста / Ю. В. Полевая // Театр. Живопись. Кино. Музыка. – 2017. – № 3. – С. 21–40.
90. Поршнева, Б. Ф. О начале человеческой истории / Б. Ф. Поршнева. – М.: Фэри-В, 2006. – 635 с.
91. Постнеклассические практики: практики концептуализации: монография // под общ. ред. В. И. Аршинова и О. Н. Астафьевой. – СПб.: Издательский дом «Мирь», 2012. – 536 с.
92. Прозорова, Н. И. Философия театра / Н. И. Прозорова. – СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2012. – 223 с.
93. Розанов, В. В. В театральном мире (К гастролям Московского художественного театра в Петербурге) / В. В. Розанов // Русское слово. – 1910. – № 104 и 109.
94. Розин, В. М. Природа и генезис европейского искусства (философский и культурно-исторический анализ) / В. М. Розин. – М., 2011. – 398 с.
95. Руднев, П. А. Театральная доктрина о. Павла Флоренского. Наброски к теме / П. А. Руднев // Петербургский театральный журнал. – 2016. – № 1 (83). – URL:  
<https://ptj.spb.ru/archive/83/theater-and-religion/teatralnaya-doktrina-o-pavla-florenskogo/>(дата обращения: 00.00.0000).
96. Рудницкий, К. Л. Режиссер Мейерхольд / К. Л. Рудницкий. – М.: Наука, 1969. – 527 с.



97. Самохвалова, В. И. Сверхчеловек: образ, метафора, программа / В. И. Самохвалова. – М.: Ваш формат, 2015. – 400 с.
98. Свобода и творчество / под ред. проф. И. А. Герасимовой. – М.: Альфа-М, 2011. – 368 с.
99. Серль, Дж. Мозг, сознание и программы / Дж. Серль // Грязнов А. Ф. Аналитическая философия: становление и развитие. – М.: Прогресс-Традиция, 1998. – 528 с.
100. Синергетическая парадигма: Синергетика инновационной сложности / отв. ред. В. И. Аршинов. – М.: Прогресс-Традиция, 2011. – 496 с.
101. Слоттердаик, П. Философ на сцене / П. Слоттердаик // Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки, приложение. – М.: Ad Marginem, 2001. – 736 с.
102. Соловьев, В. С. Собр. соч.: в 2 т. Т. 2. Чтения о богочеловечестве. Философская публицистика / В. С. Соловьев. – М.: Правда, 1989. – 736 с.
103. Сорокин, В. Н. О некоторых тенденциях в современном театральном процессе / В. Н. Сорокин // Вестник Московского государственного университета культуры и искусства. – 2008. – № 6. – С. 58–62.
104. Спиноза, Б. Собр. соч. избр. произв.: в 2 т. Т. 1. Этика / Б. Спиноза. – М.: Госполитиздат, 1957. – С. 359–618.
105. Спиноза, Б. Этика / Б. Спиноза // Избр. произв.: в 2 т. – М., 1957. – Т. 1. – 489 с.
106. Спирова, Э. М. Тело и телесность: опыт терминологического различения / Э. М. Спирова // Философия человека: сборник научных трудов. – Омск, 2004. – С. 159–174.
107. Станиславский, К. С. Из записных книжек: в 2 т. / К. С. Станиславский. – М.: ВТО, 1986. – Т. 2. – 1056 с.
108. Станиславский, К. С. Полн. собр. соч.: в 9 т. Т. 2. Работа актера над собой. Ч. 1. Работа над собой в творческом процессе переживания: Дневник ученика / К. С. Станиславский. – М.: Искусство, 1989. – 511 с.

109. Станиславский, К. С. Полн. собр. соч.: в 9 т. Т. 3. Работа актера над собой. Ч. 2: Работа над собой в творческом процессе воплощения: Материалы к книге / К. С. Станиславский. – М.: Искусство, 1990. – 508 с.
110. Станиславский, К. С. Полн. собр. соч.: в 9 т. Т. 4. Работа актера над ролью: Материалы к книге / К. С. Станиславский. – М.: Искусство, 1991. – 399 с.
111. Станиславский, К. С. Полн. собр. соч.: в 9 т. Т. 6, ч. 1. Статьи. Речи. Отклики. Заметки. Воспоминания: 1917–1938. Ч. 2. Интервью и беседы: 1896 – 1937 / К. С. Станиславский. – М.: Искусство, 1994. – 638 с.
112. Степин, В. С. Философская антропология и философия науки / В. С. Степин. – М.: Высш. шк., 1992. – 191 с.
113. Степун, Ф. А. Театр будущего / Ф. А. Степун // Современная драматургия. – 1991. – № 2. – С. 229–237.
114. Стросон, П. Ф. Индивиды. Опыт дескриптивной метафизики / П. Ф. Стронсон. – Калининград: Изд-во РГУ им. И. Канта, 2009. – 328 с.
115. Театр жестокости и закрытие представления // Деррида Ж. Письмо и различие. – СПб.: Академический проект, 2000. – 432 с.
116. Телесность как эпистемологический феномен / сост. и ред. И. А. Бескова. – М.: ИФРАН, 2009. – 231 с.
117. Фалев, Е. В. История философии второй половины XIX– начала XX века: избранные главы / Е. В. Фалев. – М.: ИНФРА-М, 2014. – 217 с.
118. Фаликман, М. В. Когнитивная наука в XXI веке: организм, социум, культура / М. В. Феликман // Психологический журнал Международного университета природы, общества и человека «Дубна». – 2012. – № 3. – С. 31–37.
119. Флоренский, П. А. Анализ пространственности (и времени) в художественно-изобразительных произведениях / П. А. Флоренский // Флоренский П. А. Статьи и исследования истории и философии искусства и археологии. – М.: Мысль, 2000. – С. 79–259.

120. Флоренский, П. А. О театре кукол / П. А. Флоренский // Наше наследие. –1993. – № 26. – С. 84–86.
121. Хайдеггер, М. Исток художественного творения / М. Хайдеггер; пер. с нем. А. В. Михайлова. – М.: Академический проект, 2005. – 526 с.
122. Хейзинга, Й. Homo ludens. Человек играющий / Й. Хейзинга. – СПб.: Азбука-Аттикус, 2019. – 400 с.
123. Чеснов, Я. В. Телесность человека: философско-антропологическое понимание / Я. В. Чеснов. – М.: Институт философии РАН, 2007.
124. Чехов, М. А. Литературное наследие в 2 т. Т. 2. Загадка творчества / М. А. Чехов. – М.: Искусство, 1995. – 588 с.
125. Чухров, К. Быть и исполнять: проект театра в философской критике искусства / К. Чухров. – СПб.: Изд-во Европей. ун-та в С.-Петербурге, 2011. – 278 с.
126. Шахматова, Е. В. Психическая энергия в актерской школе К. С. Станиславского и духовный опыт эпохи / Е. В. Шахматова // Театр. Живопись. Кино. Музыка. – 2020. – № 4. –С. 46–66.
127. Шелер, М. Положение человека в космосе / М. Шелер // Избранные произведения. – М.: Гнозис, 1994. – 490 с.
128. Шпенглер, О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории. 1. Гештальт и действительность / О. Шпенглер. – М.: Мысль, 1998. – 663 с.
129. Шпет, Г. Г. Театр как искусство / Г. Г. Шпет // Философия и психология культуры. – М.: Наука, 2007. – С. 394–411.
130. Эволюционная эпистемология. Антология / сост. и ред. Е. Н. Князева. – М., СПб., 2012.
131. Эволюция. Мышление. Сознание. (когнитивный подход и эпистемология). – М.: Канон +, 2004. – 352 с.
132. Эволюция. Язык. Познание. – М.: Языки рус. культуры, 2000. – 272 с.
133. Эпштейн, М. Игра в жизни и в искусстве / М. Эпштейн // Комментарии. Театр. – 2021. – № 34/35. – С. 9–33.

134. Якобсон, П. М. Психология сценических чувств актера / П. М. Якобсон. – М.: Худ. лит., 1936. – 216 с.
135. DeMusica. Фрагменты старых трактатов из собрания XXVI Магистра Музыки, заново скомпонованные им самим в подражание мастерами прошлого и пересказанные в переводе его подмастерьем в духе свободных фантазий и новейших теорий. – СПб., 2004. – С. 50.
136. Abel, L. Tragedy and Metatheatre: Essays on Dramatic Form / L. Abel. – New York: Holmes & Meier, 2003. – 208 p.
137. Adams-Webber and Benjafield // Canadian Journal of Behavioral Science. –1973. – Vol. 5. – P. 234–241.
138. Armstrong, D. The Mind-Body problem / D. Armstrong. – New York: Routledge, 1999.
139. Badiou, A. Rhapsody For the Theatre / A. Badiou. – New York: VersoBooks, 2013.
140. Birringer, J. Theatre, Theory, Postmodernism / J. Birringer. – Bloomington, 1991.
141. Burns, E. Theatricality: a Study of Convention in the Theatre and in Social Life / E. Burns. – Lnd., 1972.
142. Chalmers, D. The Conscious Mind / D. Chalmers. – New York: Oxford University Press, 1996. – 433 p.
143. Davis, T. C. The Cambridge Companion to Performance Studies (Cambridge Companions to Literature) / T. C. Davis. – CUP, 2008.
144. Derrida, J. Writing and difference / J. Derrida. – Chicago: University of Chicago Press, 1978.
145. Devlin, D. Mask and Scene. An Introduction to a World View of Theatre / D. Devlin. – New York, 1989.
146. Dilthey, W. Das Leben Schleiermachers / W. Dilthey. – London: Wentworth Press, 2019. –916 p.

147. Egginton, W. *How the World Became a Stage: Presence, Theatricality, and the Question of Modernity* / W. Egginton. – New York, 2003. – 216 p.
148. Elam, K. *The Semiotics of Theatre and Drama* / K. Elam. – London & New York: Routledge, 2002.
149. Féral, J. *Performance and theatricality: the subject demystified* / J. Féral // *Mimesis, masochism, and mime; the politics of theatricality in contemporary French thought*, Michigan UP. – 1997. – P. 289–300.
150. Fischer-Lichte, E. *Theatricality: A Key Concept in Theatre and Cultural Studies* / E. Féral-Lichte // *Theatre research international*. – 1995. – № 20/2. – P. 85–90.
151. Foucault, M. *TheatricumPhilosophicum*, in: *Mimesis, Masochism & Mime* / M. Foucault. – Stanford: StanfordUniv. Press, 2000. – 428 p.
152. Gehlen, A. *Der Mensch. Seine Natur und seine Stellung in der Welt: Textkritische Edition* / A. Gehlen // *Idem. Gesamtausgabe. Bd. 3. Teilbd. 1, 2.* – Frankfurt a. Main, 1993. – 1020 s.
153. Greimas, A. J. *Semantique Structurale* / A. J. Greimas. – Paris, 1966.
154. Hornby, R. *Script into Performance: a Structuralist View of Play Production* / R. Hornby. – Austin, 1977.
155. Husserl, E. *Ideen zu einer reinen Phaenomenologie und phaenomenologischen Philosophie* / E. Husserl. – ZweiteBuch. Haag, 1952. – 173 p.
156. Kelly, G. A. *The psychology of personal constructs: A theory of personality* / G. A. Kelly. – London: Routledge, 1955. – 422 p.
157. Lakoff, G. Johnson M. *Philosophy in the flesh: the embodied mind and its challenge to western thought* / G. Lakoff. – New York: Basicbooks, 1999.
158. Lumley, F. *Trends in 20-th Century Drama* / F. Lumley. – Lnd., 1967.
159. Maturana, H. *Autopoiesis and Cognition: The Realization of the Living* / H. Maturana, F. J. Varela. – Dodrecht, Boston, London, 1980.
160. Melrose, S. *A Semiotics of the Dramatic Text* / S. Melrose. – Lnd., 1994.

161. Merleau-Ponty, M. *Phénoménologie de la perception* / M. Merleau-Ponty. –Paris: Gallimard, 1976. – 532 p.
162. Nagel, T. What is like to be a bat? / T. Nagel // *The Philosophical Review*. –1974. – Vol. 83, № 4. – P. 435–450.
163. Russell, B. *Definitions and Methodological Principles in Theory of Knowledge* / B. Russell // *The Monist*. – 1914. – Vol. 24, № 4. – P. 582–593.
164. Scheie, T. *Performance Degree Zero. Roland Barthes and Theatre* / T. Scheie. –Toronto, 2006.
165. Schwartz, R. M. States-of-mind model: Cognitive balance in the treatment of agoraphobia / R. M Schwartz, L. Michelson // *Journal of Consulting and Clinical Psychology*. – 1987. – Vol. 55(4). – P. 557–565.
166. Schwartz, R. M. Cognitive assessment: A multibehavior-multimethod-multiperspective approach / R. M. Schwartz, G. L. Garamoni // *Journal of Psychopathology and Behavioral Assessment*. – 1986. – №8 (3). – P. 185–197.
167. Stebbins, G. *Delsarte system of expression* / G. Stebbins. – New York: Dance Horizons, 1977. – 339 p.
168. Swinburne, R. *Mind, Brain and Free Will* / R. Swinburne. – Oxford: Oxford University Press, 2013. – 251 p.
169. Ubersfeld, A. *Lire in Theatre* / A. Ubersfeld. – Paris, 1977.
170. Varela, F. J. *The embodied mind: Cognitive science and human experience* / F. Varela, E. Thompson, E. Rosch. – Cambridge, MA: The MIT Press, 1991.
171. Weber, S. *Theatricality as Medium* / S. Weber. – New York: Fordham UP, 2004.
172. Worthen, W. *Modern Drama and the Rhetoric of Theatre* / W. Worthen. –Oxf., 1992.