

Оригинальная статья / Original article

<https://doi.org/10.21869/2223-1552-2021-11-6-290-299>

Онтологический статус художественного образа на примере актерской работы (I): проблема восприятия, синтез сознания и тела

Т. А. Сеницына¹ ✉

¹ Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова
Ломоносовский просп. 27, корп. 4, г. Москва 119234, Российская Федерация

✉ e-mail: famari.more@gmail.com

Резюме

Актуальность. С активным развитием современного искусства, включающего в себя новые области (в т. ч. современные технологии), все актуальнее вопрос: что является искусством? Чтобы очертить границы искусства, необходимо выяснить, имеют ли образы художественного творчества собственный онтологический статус или же являются лишь производными от комбинаций явлений внешней реальности. Мы обратимся к театральной практике, позволяющей выделить онтологические основания сценического образа.

Цель – определение онтологического статуса художественного образа посредством анализа проблемы восприятия, выявление взаимосвязи восприятия художественного образа с проблемой связи сознания и тела на примере актерской работы.

Задачи: осуществить анализ понятия «художественный образ»; показать взаимосвязь его онтологического статуса с проблемой восприятия; на примере сценического образа выявить важность взаимодействия тела и сознания при его создании.

Методология. В процессе работы над исследованием использовались: историко-философский подход к проблеме восприятия, герменевтический метод, методология обобщенной телесности в работах театральных теоретиков.

Результаты: проведен историко-философский анализ проблемы восприятия; осуществлено приложение его результатов к ситуации восприятия художественного образа; выявлена связь восприятия и взаимодействия тела и сознания на примере сценического образа.

Выводы. В результате исследования выяснилось, что онтологический статус художественного образа предполагает единство его «вещности» и метафизической составляющей. Данное положение подтверждают исследования в области театра, демонстрирующие, что сценический образ предполагает синтез сознания и тела актера в момент театрального действия.

Ключевые слова: художественный образ; театральное действие; восприятие; проблема сознания и тела; обобщенная телесность.

Конфликт интересов: В представленной публикации отсутствует заимствованный материал без ссылок на автора и (или) источник заимствования, нет результатов научных работ, выполненных автором публикации лично и (или) в соавторстве, без соответствующих ссылок. Автор декларирует отсутствие конфликта интересов, связанных с публикацией данной статьи.

Для цитирования: Сеницына Т. А. Онтологический статус художественного образа на примере актерской работы (I): проблема восприятия, синтез сознания и тела // Известия Юго-Западного государственного университета. Серия: Экономика. Социология. Менеджмент. 2021. Т. 11, № 6. С. 290–299. <https://doi.org/10.21869/2223-1552-2021-11-6-290-299>.

Поступила в редакцию 17.10.2021

Принята к публикации 15.11.2021

Опубликована 29.12.2021

© Сеницына Т. А., 2021

The Ontological Status of an Artistic Image on the Example of Acting (I): the Problem of Perception, Synthesis of Consciousness and Body

Tamara A. Sinitsyna¹ ✉

¹ Lomonosov Moscow State University
27 Lomonosovsky Ave., b. 4, Moscow 119234, Russian Federation

✉ e-mail: famari.more@gmail.com

Abstract

Relevance. Contemporary art develops so active and includes new areas. The question "what is art?" becomes more and more relevant. To outline the boundaries of art, it is necessary to find out whether the images of artistic creation have their own ontological status or are only combinations of phenomena of external reality. We turn to theatrical practice, which allows us to highlight the ontological foundations of the stage image.

The purpose is to determine the ontological status of an artistic image by analyzing the problem of perception. Revealing the relationship between the perception of an artistic image and the mind and body problem.

Objectives: to analyze the concept of "artistic image"; show the relationship of his ontological status with the problem of perception; using the example of a stage image to reveal the importance of the interaction of the body and consciousness in its creation.

Methodology. Philosophical approach to the problem of perception, the hermeneutic method, the methodology of generalized corporeality in the works of theatrical theorists.

Results: a historical and philosophical analysis of the problem of perception was carried out, its results were applied to the situation of perception of an artistic image; the connection between perception and interaction of the body and consciousness was revealed on the example of a stage image.

Conclusions. It became clear that the ontological status of an artistic image presupposes the unity of its "thingness" and its metaphysical component. This position is confirmed by studies in the field of theater, demonstrating that the stage image presupposes the synthesis of the consciousness and body of the actor.

Keywords: artistic image; theatrical action; perception; the mind-body problem; generalized corporeality.

Conflict of interest: In the presented publication there is no borrowed material without references to the author and (or) source of borrowing, there are no results of scientific works performed by the authors of the publication, personally and (or) in co-authorship, without relevant links. The authors declares no conflict of interest related to the publication of this article.

For citation: Sinitsyna T. A. The Ontological Status of an Artistic Image on the Example of acting (I): the Problem of Perception, Synthesis of Consciousness and Body. *Izvestiya Yugo-Zapadnogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya: Ekonomika. Sotsiologiya. Menedzhment = Proceedings of the Southwest State University. Series: Economics, Sociology and Management.* 2021; 11(6): 290–299. (In Russ.) <https://doi.org/10.21869/2223-1552-2021-11-6-290-299>.

Received 17.10.2021

Accepted 15.11.2021

Published 29.12.2021

Введение

Данная работа является первой частью исследования, главная цель которого – определить онтологический статус сценического образа (исполняемого актером) как одного из видов художественного образа.

Согласно классическим концепциям эстетики, художественный образ представляет собой особую эстетическую категорию, описывающую форму мышления и взаимодействия с действительностью в искусстве. Как пишет представи-

тель отечественной эстетической и литературной мысли Ю. Борев, «х. о. – это иносказательная, метафорическая мысль, раскрывающая одно явление через другое» [1]. Под художественным образом иногда подразумевают некий общий принцип существования художественной реальности, но традиционно так называют отдельные, конкретные элементы произведения искусства (персонаж, фигура, мелодия). В эстетике Гегеля мы находим определение, наиболее близкое современным трактовкам данного понятия: «Искусство изображает истинно все-

общее, или идею, в форме чувственного существования, образа» [2]. Ранее в античной философии рассматривался преимущественно миметический аспект понятия образ (например, Платон и Аристотель писали о реальности и ее идеальном отображении, «эйдосе», в виде художественного творения). Позже в новоевропейской эстетике художественный образ начинают рассматривать уже в рамках различных конкретных практик искусства как конечный результат творческой деятельности художника. Такая точка зрения остается актуальной и в современных эстетических концепциях. Мы продолжим работу в данной традиции и продемонстрируем свое собственное понимание художественного образа. Для этого будем опираться на работы философов, анализирующих и описывающих творческий процесс (М. Хайдеггер, У. Джеймс, А. Бергсон, Ф. Гиренок и др.), а также на наработки театральные теоретиков и режиссеров XX в. Кроме того, мы используем результаты, представленные в цикле наших предыдущих работ в соавторстве с В. Г. Будановым, где мы уделили большое внимание систематическому построению онтологий обобщенной телесности, которые весьма эффективны для интерпретации различных концептов театрального искусства. [3; 4; 5]

Материалы и методы

В процессе дальнейшего исследования нами будут использоваться: историко-философский подход к проблеме восприятия, философская рефлексия, герменевтический метод, методология обобщенной телесности в работах театральных теоретиков.

Результаты и их обсуждение

Образ

Прежде чем приступить к нашей характеристике художественного образа, для начала необходимо разобраться с тем, что же означает понятие «образ» са-

мо по себе. Так часто говорится: «образ мыслей», «образ действий», «таким образом». При лексическом анализе подобных выражений становится очевидно, что даже в языковой структуре «образ» обозначает определенный порядок, организацию некоторых отдельных элементов, существующих хаотично. К примеру, образ моих мыслей – это то, как я мыслю, как выстроены мои мысли, их порядок, логика, построение. Построением чего же является художественный образ?

Для примера: возьмем нарисованную художником картину. С одной стороны, это построение действий, идей, мыслей художника, но с другой – та же картина – это построение художником реального материала (холст, краски). Художественный образ выстраивается его создателем, причем процесс творения, как мы видим, происходит **в двух областях – физической и ментальной**. Целостность восприятия художественного творения зрителем также предполагает соединение в этом восприятии материальной и воображаемой составляющих конкретного образа.

Восприятие

Художественный образ – это объект для восприятия как самого творца, его создающего, так и зрителя, его наблюдающего. Суть художественного образа не функциональная, а эстетическая. Она состоит в том, что этот образ наблюдают, им любуются, в него вглядываются и вслушиваются, им вдохновляются. Сущность образа раскрывается в «глазах смотрящего», будь то живописное произведение, скульптура, фильм, музыка (которую видят «внутренним взором») или театральная постановка. Поэтому, безусловно, определение статуса художественного образа тесно связано с проблемой восприятия. Когда зритель впервые видит произведение искусства, то он видит его как нечто новое, прежде неизвестное. Обладает ли это возникающее «нечто» собственным онтологическим статусом или же это лишь комбинация других,

уже существующих реальных объектов? Исчерпывается ли художественный образ сознанием этого образа или он представляет собой объект в реальности?

В истории философии проблема восприятия объекта является одной из базовых проблем, многие века мучившей мыслителей. Главным образом внимание уделялось соотношению нашего восприятия с реальностью. То, что мы видим, существует лишь в нашем восприятии или же само по себе, независимо от восприятия? Данную проблему рассматривал Р. Декарт [6] в рамках процедуры радикального сомнения. Скептическая позиция по отношению к реальности развивалась как в эмпиризме (наиболее ярко в «Новой теории зрения» Беркли [7]: объекты существуют лишь в восприятии либо нашем, либо Бога), так и в рационализме (наиболее ярко – в «Монадологии» Лейбница [8]: объекты – суть перцепции, которые изначально заложены в монады нашей души, а физический феномен есть лишь плохо объясненный феномен духа). Кант [9], примилив их, оставил для внешней нам реальности лишь «вещи в себе». Крайним проявлением такого скептицизма является солипсизм, который, правда, представляет собой скорее модель, чем реальное учение. В противоположность скептицизму существует философский реализм: нам даны не образы объектов, но они сами, мы можем познать объективную реальность. Реализм всегда развивался в рамках философии здравого смысла: Т. Рид, Д. Мур, Д. Серл, Х. Патнэм и др.

Рассматривая противоположные воззрения, мы наблюдаем следующую ситуацию: искомый онтологический статус художественного образа помещается где-то на «промежуточном расстоянии» между физической реальностью и ментальной сферой субъекта (в которой имеют место восприятие, впечатления, эмоции т. д.). Следовательно, анализ восприятия художественного образа подводит нас к актуальной философской проблеме —

соотношения ментального и физического, души и тела, духа и материи. Именно от взаимодействия тела и сознания (как у творца, так и у зрителя) зависят воплощение и убедительность художественного образа. Особенно актуальна данная проблема при описании сценического образа, воплощаемого актером на театральной сцене. Для этой цели мы обратимся к философии У. Джеймса, Ф. Гиренка, квантово-синергетической антропологии В. Г. Буданова и др.

В работах У. Джеймса [10], одного из основателей и ведущего представителя прагматизма, мы встречаемся с интересным ходом мысли. В статье «Мир чистого опыта» Джеймс называет свое мировоззрение «радикальный эмпиризм». Радикальность состоит в том, что данный эмпиризм не включает в себя ни одного элемента, который не может быть дан в непосредственном опыте, равно как и упускать какой-нибудь элемент, непосредственно в опыте данный [10, с. 374]. Наиважнейшим моментом в такой философии является то, что в опыте должны быть даны и все отношения, связывающие элементы этого опыта между собой. В едином непосредственном опыте даются как объекты, которые в нем представлены, так и субъект, который их представляет, познает. Свое видение предмета, образа, автор начинает с рассмотрения частей элементов и их связей, отводя целому второстепенную роль, хотя в своем исследовании восприятия художественного образа мы говорим о встрече доопытного и физического, а у Джеймса все редуцируется к наличному опыту, тем не менее нам интересно проследить, каким образом философ описывает саму динамику процесса восприятия. Также мы примем во внимание его вывод, что образ динамичен и зависит от фокуса сознания воспринимающего. Джеймс пишет, что «непосредственный опыт восприятия был ошибочно подменен множеством статических объектов для понимания» [10, с. 377]. Целостность непосредственного

опыта мимолетна и подвижна, в зависимости от вектора потока сознания и переживания субъекта. Поэтому автор не рассматривает образ как нечто целостное. Для Джеймса образ – это движущееся соединение в нашем восприятии множества отдельных элементов опыта. Движение, «жизнь» такого соединения зависят от субъекта, усилиями которого и возникают все внутренние связи отдельных частей непосредственного опыта. Опираясь на утверждения Джеймса, мы делаем вывод, что наблюдающий человек является сотворцом художественного образа в момент наблюдения. Восприятие чуткого зрителя как бы проходит тот же самый путь, по которому двигалось восприятие художника, создателя художественного творения. В момент такого наблюдения происходит повторение изначального акта творения. Подобную мысль мы находим в работе английского театрального режиссера и теоретика П. Брука «Пустое пространство» [11], который, описывая работу актера с текстами классических драматургов, утверждает, что «слова, написанные Шекспиром, – это письменное обозначение тех слов, которые он хотел слышать о виде звуков человеческого голоса определенной высоты, с определенными паузами, в определенном ритме, в сопровождении жестов, также несущих определенную смысловую нагрузку» [11, с. 41]. По мнению Брука, главная задача актера при работе с драматургическим или литературным текстом – быть внимательным и чутким наблюдателем, «воссоздавать первоначальный творческий процесс», который «нельзя ни обойти, ни упростить» [11, с. 41].

Как сказано выше, художественный образ создается в двух плоскостях реальности: и в сознании человека, и имеет реальное воплощение в материальном пространстве. В процессе своей работы художник не может ограничиваться лишь материальным воплощением образа. Выполняя необходимые физические действия, он должен быть одновременно со-

средоточенным и на другой части работы – концентрироваться на своих идеях, видеть «внутренним взором» то, что он создает, наблюдать свою идею и замысел и, ими руководствуясь и вдохновляясь, созидать. Соответственно, для того чтобы и зритель смог увидеть все творение целостно, а не его «вещность», он должен смотреть не только на ее физическое исполнение. Аналогично, с этим условием невозможно воспринимать лишь «идею» картины, минуя ее восприятие как физический объект. Целостность восприятия художественного образа предполагает единство его физической и воображаемой составляющих.

Творение и вещь

Для понимания принципа различения «вещности» художественного образа от его «жизни» в сознании художника и зрителя обратимся к работе М. Хайдеггера «Исток художественного творения» [12]. В отличие от вышеописанной концепции Джеймса Хайдеггер, анализируя природу произведения искусства, говорит не только о наличном опыте, но и выделяет его доопытную, метафизическую составляющую. Прежде всего, философ различает творение и вещь. Вещь для Хайдеггера отличается тем, что она безжизненна. «Мы не спешим назвать вещью и лань на лесной поляне, и жука в траве, и соломинку. Для нас вещь – это, скорее, молот и башмак, топор и часы. Но и такие вещи тоже не просто-напросто вещи. Просто вещами мы считаем только камень, глыбу земли, кусок дерева. Все безжизненное, что есть в природе и в человеческом употреблении» [12, с. 395]. У любого творения есть его «вещность». «Если взглянуть на творения в их незатронутой действительности и ничего себе не внушать, то окажется, что творения наличествуют столь же естественным образом, как и всякие прочие вещи. Картина висит на стене, как висят охотничье ружье и шляпа, путешествует с выставки на выставку» [12, с. 414]. Художественное творе-

ние, пишет Хайдеггер, на какую-то свою часть также является вещью, так как оно проявлено в мире и как предмет. Но у художественного творения есть нечто и «сверх того, нечто иное». Именно это «иное», присущее художественному творению сверх его предметности, и составляет его художественность. Другими словами, по Хайдеггеру, в художественном творении присутствует и предметность, и метафизика. Мы полагаем, что хайдеггеровское «иное» или надмирное, присущее, по мнению философа, любому подлинному образу искусства, относится не к миру вещей, а является метафизическим феноменом, который реализуется в пространствах нашего воображения.

Схожую мысль мы найдем в сингулярной антропологии Ф. И. Гиренка [13], где философ уделяет особенное внимание творческим способностям человека. Ссылаясь на Канта, он пишет: «Человек устроен так, что в его знании всегда есть априорное знание, которое отличается от всякого другого знания тем, что позволяет человеку узнавать это знание до всякого опыта» [14]. Гиренок называет эти странные, вечно неисчерпаемые, трансцендентальные образы, избыточными формами воображения. Такие образы больше, чем внешняя реальность, и не порождаются внешними чувствами. Согласно Гиренку, искусство – это всегда соединение воображаемого и реального. Такое соединение не может быть статичным и неизменным, оно зависит от динамики внутренних процессов воображения у каждого конкретного человека, личности, воспринимающей художественный образ или его творщей.

Сценический образ

В приложении к театральной работе необходимо выполнить различие метафизического и «вещного», воображения и действительности в сценическом образе, создаваемом актером. Для чистоты анализа мы будем говорить о «бедном театре» в понимании Е. Гроувского, в кото-

ром все сосредоточено лишь на актере и его возможностях (без техники, без сложных декораций, без дополнительно музыкального оформления и т. д.) [15]. Обратимся к исследованиям театрального режиссера А. Васильева, который в своей практике и теоретической работе вводит термин «театральное действие» [16]. Так он называет «нечто происходящее на сцене», напрямую не зависящее от действий актера, режиссера и т. д. Речь идет о особом «театральном действии», являющемся как бы надстройкой над обыденными действиями актеров, имеющем метафизическую, логически необъяснимую природу. Васильев характеризует этот феномен как «акт перехода из материального присутствия в присутствие нематериального, трансцендентное – через конкретные человеческие действия» [16]. Мы заменим васильевский термин «театральное действие» на собственный термин «театральное действо». Во-первых, во избежание тавтологии, во-вторых, чтобы показать – феномен театрального действия принципиально отличается от действий, всегда происходящих в театре: взаимодействие актеров, перемещение по сцене и т. д. Если действие понимается нами как позитивистское, феноменологически объяснимое явление, то действо является метафизическим, трансцендентным и мистериальным. Феномен театрального действия выпадает за рамки причинного объяснения, простого психофизиологического объяснения здесь становится недостаточно. В терминологии Хайдеггера сценический образ всегда проявлен в мире предметно – это проявление мы можем наблюдать в любом театральном действии, на любом спектакле. Но проявиться метафизически, сверхпредметно он может лишь в театральном действе, разворачиваясь в пространствах воображения актера и зрителя.

Приведенные ранее свойства художественного образа можно наблюдать во всех видах искусства, пусть и с разной вариативностью. Действительно, и в жи-

вописи, и в музыке, и в литературе образы считываются посредством человеческого восприятия и представляют собой особый «сплав» внешней реальности и внутреннего мира личности. Мы же обратим пристальное внимание на особенности именно сценического образа, воплощаемого театральным актером.

В театральном искусстве проблема создания и воплощения художественного образа стала особенно актуальна в начале XX века. В России ей уделял пристальное внимание К. С. Станиславский. Из его книги «Работа актера над собой» мы узнаем, что художественный образ в театре – это прежде всего образ, создаваемый именно выразительными средствами актера [17]. Декорации, музыка, свет влияют на становление образа лишь второстепенно. Вопрос о создании сценического образа уже в то время был тесно связан с вопросом о связи тела и сознания у играющего артиста. Станиславский писал, что самое основное в актерском творчестве – это создание в условном пространстве сцены «жизни человеческого духа». Это является, по его мнению, единственной действительно значимой целью театрального искусства. Для этого должен быть задействован весь «психофизический аппарат» актера [18]. Он рассматривает актерское творчество как психофизический процесс, в результате которого «создается взаимодействие тела и души, действия и чувства, благодаря которому внешнее помогает внутреннему, а внутреннее вызывает внешнее» [18]. В терминологии квантово-синергетической антропологии, предлагаемой нами в цикле совместных с В. Г. Будановым работ [3; 4; 5], такое единство «психофизического аппарата» актера, исполнителя мы называем обобщенной телесностью. Человек понимается нами как «сложная система, объединяющая в себе множество разнонаправленных процессов – бессознательные соматические импульсы тесно переплетаются с реакциями сознания, с психоментальными реакциями, когнитивные

процессы с коммуникативными» [3]. Все вместе они и представляют собой единый антропологический феномен обобщенной телесности.

Исследования «психофизического аппарата» и дискуссии о нем были весьма актуальны среди современных Станиславскому деятелей и исследователей в области театра. Вс. Э. Мейерхольд создавал «биомеханику», посредством которой пытался открыть принципы взаимного влияния тела на сознание и сознания на тело. Он ставил вопрос: что является первопричиной «жизни» на сцене – «внутреннее» или «внешнее»? [19] Должен ли актер выполнять физические действия, чтобы вызвать посредством телесной памяти «правильные» органичные эмоции? Или, напротив, внутренняя жизнь должна быть основой, влияющей на физические действия и порождающей движения. Согласно предлагаемой нами объектно-телесной онтологии [3], различные компоненты обобщенной телесности (относящиеся как к физическому телу человека, так и к проявлениям его психоментально-эмоциональной сферы) взаимопроникают друг в друга, образуя сложное структурно-функциональное единство. «Каждое тело (обобщенной телесности) представлено в других телах и взаимодействует с ними посредством принадлежащих ему подтел. Например, второе тело энергии может быть проявлено во всех шести других телах – энергия может быть эмоциональной, интеллектуальной, физической и т. д. Это возможно, поскольку во втором теле собраны энергетические подтела всех остальных тел». Таким образом, каждое тело обобщенной телесности актера может активировать, «запускать» остальные тела, например эмоция или мысль может быть причиной движения или, напротив, энергичная физическая деятельность вызывает соответствующие переживания на сцене. Онтология обобщенной телесности помогает прояснить процессы, опи-

сываемые Мейерхольдом в его биомеханической концепции.

Позднее польский режиссер Е. Гротовский, исследуя в своей творческой лаборатории природу актерского творчества, утверждал, что морфемами для «партитуры» актера должны быть не жесты и не чувства, а «импульсы» [15, с. 560]. Он полагал, что чувства не зависят от нашей воли, а значит, их нельзя воспроизводить сознательно. Внешние жесты – это лишь финальная точка, завершение внутренних импульсов. «Мы считаем, что морфемами являются импульсы, поднимающиеся из недр тела навстречу тому, что снаружи. Речь здесь идет об определенной сфере, которую по аналогии с затаенной внутренней мыслью я бы определил, как затаенное внутреннее существование, как нечто обнимающее все побудительные мотивы внутренних недр тела и недр души» [15, с. 560]. Актерский образ, по мнению Гротовского, – это нерасторжимое единство психики и физиологии. При нарушении этого единства исчезает и «жизнь», что обесценивает и лишает смысла любую театральную постановку. Подобные вопросы мы также рассматривали в одной из статей вышеуказанного цикла [3; 4; 5], посвященной созданию психосемантического языка театра [5]. Итак, мы видим, что многочисленные поиски в работе различных театральных школ начала и середины XX века сводились к одному – выработке верной методики для появления подлинной сценической «жизни», в нашей терминологии – театрального действия, где возникает синтез сознания и тела актера. При всех авторских различиях и специфических методологических нюансах каждая из этих театральных концепций подчеркивает, что для создания и воплощения художественного образа в театре актеру необходимо «собрать» самого себя воедино, объединив внутренний мир и свою телесность, предъявить зрителю свою целостность.

Выводы

Мы выяснили, что онтологический статус художественного образа подвижен и зависит от интенсивности восприятия у субъекта, наблюдающего этот образ. Именно восприятие человека объединяет метафизическую и материальную составляющие художественного творения. Такой принцип актуален и в театральной практике. Чтобы действительно воспринимать сценический образ, зритель непременно должен проделать внутреннюю работу: не просто наблюдать актера на сцене, но и увидеть метафизический план этого образа в своем воображении. Театральная практика уникальна тем, что в ней зритель становится свидетелем того, как точно такой же синтез (материального и метафизического) совершает и сам актер, объединяя в процессе театрального действия свой внутренний мир и свое тело. Об этом мы подробнее поговорим в следующей части нашей работы.

Рассмотрев задачи актера в театральном действе, его восприятие и взаимодействие с драматургическим материалом, необходимо обязательно отметить важность роли зрителя, наблюдателя этого действия, находящегося с актером в эмпатической, коммуникативной, информационной связи. Зритель может в той или иной степени отождествляться не только с актером, но и с замыслом автора. На этом принципе основаны современные концептуальные перформансы, где основная роль отводится вовсе не актеру, а зрительским интерпретациям авторского замысла. Заданный контекст и осознанная, предварительная оценочная установка зрителя способны превратить в искусство то, что не было бы им в иных обстоятельствах. Как мы уже писали, «существует некая негласная “договоренность”»: все происходящее в пространстве музея или театра является искусством» [4]. Тем не менее в нашем исследовании мы предпочтем остаться в более классических рамках, где зрительской установке не придается определя-

ющее значение, и сконцентрируемся на более универсальных процессах театрального творчества. Данная работа является скорее теоретическим введением в общий дискурс, тогда как во второй

части исследования мы разберем, каким образом происходит становление художественного образа на практике, в процессе работы актера над сценическим образом.

Список литературы

1. Боров Ю. Б. Эстетика. М.: Политиздат, 1981. 399 с.
2. Гегель Г. В. Ф. Эстетика. М.: Искусство, 1973. Т. 4. 667 с.
3. 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.
4. 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.
5. 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.
6. Декарт Р. Рассуждения о методе. М.: АСТ, 2019. 320 с.
7. Беркли Д. Трактат о принципах человеческого знания и другие сочинения. М.: Академический проект, Мир, 2016. 560 с.
8. Лейбниц Г. В. Монадология. М.: Рипол-Классик, 2018. 200 с.
9. Кант И. Критика чистого разума. М.: Эксмо, 2007. 736 с.
10. Джеймс У. Воля к вере. М.: Республика, 1997. 431 с.
11. Брук П. Пустое пространство. М.: Прогресс, 1976. 239 с.
12. Хайдеггер М. Исток художественного творения. М.: Академический проект, 2005. 526 с.
13. Гиренок Ф. И. Введение в сингулярную антропологию: монография. М.: Проспект, 2021. 304 с.
14. Гиренок Ф. И. Что такое человек? // Философия хозяйства. 2016. № 5. С. 165-174.
15. Готовский Е. От бедного театра к искусству-проводнику // Искусство режиссуры XX век. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2008. 768 с.
16. Богданова П. Логика перемен. Анатолий Васильев: между прошлым и будущим. М.: Новое литературное обозрение, 2007. 376 с.
17. Станиславский К. С. Работа актера над собой // Собрание сочинений: в 9 т. М.: Искусство, 1990. Т. 3. 511 с.
18. Станиславский К. С. Моя жизнь в искусстве // Собрание сочинений: в 9 т. М.: Искусство, 1988. Т. 1. 511 с.
19. Мейерхольд В. Э. Статьи. Письма. Речи. Беседы: в 2 ч. М.: Искусство, 1968. 644 с.

References

1. Borev Yu. B. Estetika [Aesthetics]. Moscow, Politizdat Publ., 1981. 399 p.
2. Gegel' G. V. F. Estetika [Aesthetics]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1973, vol. 4. 667 p.
3. Budanov V. G., Sinicyna T. A. Kvantovo-sinergeticheskaya ontologiya obobshchennoj telesnosti: Ot antropologii teatra k ochelovechivaniyu iskusstvennogo intellekta, problema granic [Quantum-synergetic ontology of generalized physicality: From the anthropology of theater to the humanization of artificial intelligence, the problem of borders]. *Kul'tura i iskusstvo = Culture and Art*, 2020, no. 7, pp. 13-28.
4. Budanov V. G., Sinicyna T. A. Kvantovo-sinergeticheskaya ontologiya obobshchennoj telesnosti (II): Postneklassika, temporal'nost', refleksiya teatral'noj igry [Quantum-synergetic ontology of general-

ized physicality (II): Postnonclassics, temporality, reflection of theatrical play]. *Kul'tura i iskusstvo = Culture and Art*, 2020, no. 10, pp. 49–66.

5. Budanov V. G., Sinicya T. A. Kvantovo-sinergeticheskaya ontologiya obobshchennoj telesnosti: Ot antropologii teatra k ochelovechivaniyu iskusstvennogo intellekta, problema granic [Quantum-synergetic ontology of generalized physicality: From the anthropology of theater to the humanization of artificial intelligence, the problem of borders]. *Kul'tura i iskusstvo = Culture and Art*, 2020, no. 7, pp 13-28.

6. Dekart R. Rassuzhdeniya o metode [Reasoning about the method]. Moscow, AST Publ., 2019. 320 p.

7. Berkli D. Traktat o principah chelovecheskogo znaniya i drugie sochineniya [A treatise on the principles of human knowledge and other writings]. Moscow, Akademicheskij Proekt, Mir Publ., 2016. 560 p.

8. Lejbnic G. V. Monadologiya [Monadology]. Moscow, Ripol-Klassik Publ., 2018. 200 p.

9. Kant I. Kritika chistogo razuma [Critique of pure reason]. Moscow, Eksmo Publ., 2007. 736 p.

10. Dzhajms U. Volya k vere [The Will to Faith]. Moscow, Respublika Publ., 1997. 431 p.

11. Bruk P. Pustoe prostranstvo [Empty space]. Moscow, Progress Publ., 1976. 239 p.

12. Hajdegger M. Istok hudozhestvennogo tvoreniya [The source of artistic creation]. Moscow, Akademicheskij proekt Publ., 2005. 526 p.

13. Girenok F. I. Vvedenie v singulyarnuyu antropologiyu [Introduction to singular anthropology]. Moscow, Prospekt Publ., 2021. 304 p.

14. Girenok F. I. Chto takoe chelovek? [What is a person?]. *Filosofiya hozyajstva = Philosophy of Economy*, 2016, no. 5, pp. 165-174.

15. Grotovskij E. Ot bednogo teatra k iskusstvu- provodniku [From poor theater to art-guide]. *Iskusstvo rezhissury XX vek = Art of Directing XX Century*. Moscow, Artist. Rezhisser. Teatr Publ., 2008. 768 p.

16. Bogdanova P. Logika peremen. Anatolij Vasil'ev: mezhdru proshlym i budushchim [The logic of change. Anatoly Vasiliev: between the past and the future]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2007. 376 p.

17. Stanislavskij K. S. Rabota aktera nad soboj [The actor's work on himself]. *Sobranie sochinenij [Collected works]*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1990, vol. 3. 511 p.

18. Stanislavskij K. S. Moya zhizn' v iskusstve [My life in art]. *Sobranie sochinenij [Collected works]*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1988, vol. 1. 511 p.

19. Mejerhol'd V. E. Stat'i. Pis'ma. Rechi. Besedy [Articles. Letters. Speeches. Conversations]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1968. 644 p.

Информация об авторе / Information about the Author

Синицына Тамара Андреевна, соискатель,
Московский государственный университет
имени М. В. Ломоносова, г. Москва, Россий-
ская Федерация,
e-mail: famari.more@gmail.com,
ORCID: 0000-0002-7573-6755

Tamara A. Sinitsyna, Applicant, Lomonosov
Moscow State University, Moscow, Russian
Federation,
e-mail: famari.more@gmail.com,
ORCID: 0000-0002-7573-6755