

Онтологический статус художественного образа на примере актерской работы (II): создание сценического образа

Т. А. Синицына¹ ✉

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

✉ e-mail: famari.more@gmail.com

Резюме

Актуальность. В данной работе мы продолжаем разрабатывать круг проблем, поднятых в первой статье, где показано, что онтологический статус художественного образа складывается из его «вещности», знаково-символической и метафизической составляющей. Актуальными проблемами для теории и философии театра являются разработка и обоснование процессов синтеза воображения и телесности актера на практике при воплощении сценического образа.

Цель – на основе философско-методологического анализа театральной практики показать, что воплощение сценического образа в театральном действии возможно лишь при условии совместной предельной концентрации восприятия как актера, так и зрителя.

Задачи: на основе различных театральных концепций и идей квантово-синергетической антропологии рассмотреть становление сценического образа на практике; выявить взаимосвязь онтологического статуса этого образа с проблемой единства сознания и тела; выявить особенности зрительского восприятия игры и уникальные характеристики театральной практики как практики постнеклассической.

Методология. В процессе работы над исследованием использовались: историко-философский подход к проблемам восприятия и соотношения телесности и сознания; философская рефлексия; герменевтический метод; методология обобщенной телесности в квантово-синергетической антропологии.

Результаты. Введено понятие творческого порыва театрального действия как интерпретация концепции творческого порыва А. Бергсона в театральной практике. В результате исследования установлено, что полнота восприятия сценического образа преимущественно зависит от целостности состояний обобщенной телесности актера в актах «творческого порыва» театрального действия.

Выводы. Театральная постановка дает зрителю значительно меньшее пространство для свободы интерпретации (по сравнению с другими, несценическими видами искусства) в процессе захваченности общим действием, хотя, безусловно, не лишает его этой свободы полностью. Таким образом, онтологический статус сценического образа представляет собой целостность процессов обобщенной телесности актера и зрительского восприятия.

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

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

Благодарности: Хочу поблагодарить за плодотворное обсуждение В. Г. Буданова, Ф. И. Гиренка, В. М. Розина, а также участников семинара «Психология и практика искусства», проводимого кафедрой психологии личности факультета психологии МГУ им. М. В. Ломоносова.

Для цитирования: Синицына Т. А. Онтологический статус художественного образа на примере актерской работы (II): создание сценического образа // Известия Юго-Западного государственного университета. Серия: Экономика. Социология. Менеджмент. 2022. Т. 12, № 1. С. 219–231. <https://doi.org/10.21869/2223-1552-2022-12-1-219-231>.

Поступила в редакцию 01.12.2021

Принята к публикации 16.01.2022

Опубликована 28.02.2022

The Ontological Status of an Artistic Image on the Example of Acting (II): Creation of a Stage Image

Tamara A. Sinitsyna¹ ✉

¹ Lomonosov Moscow State University
27 Lomonosovsky ave., building 4, Moscow 119234, Russian Federation

✉ e-mail: famari.more@gmail.com

Abstract

Relevance. In this work we continue to develop the range of problems raised in the first article, which shows that the ontological status of an artistic image is made up of its "materiality", sign-symbolic and metaphysical components. An urgent problem for the theory and philosophy of the theater is the development and substantiation of the processes of synthesis of the imagination and physicality of the actor in practice, in the embodiment of the stage image.

The purpose is on the basis of the philosophical and methodological analysis of theatrical practice we are going to show that the embodiment of a stage image in a theatrical performance is possible only under the condition of a joint maximum concentration of perception, both by the actor and the spectator.

Objectives: on the basis of various theatrical concepts and ideas of quantum-synergetic anthropology we plan to consider the formation of a stage image in practice; to reveal the relationship of the ontological status of this image with the problem of the unity of consciousness and body; to identify the features of the audience's perception of the game and the unique characteristics of theatrical practice as a post-non-classical practice.

Methodology. Historical and philosophical approach to the problems of perception and the correlation of corporality and consciousness; philosophical reflection, hermeneutical method, methodology of generalized corporeality in quantum-synergetic anthropology.

Results. The concept of a creative impulse of a theatrical action is introduced as an interpretation of the concept of A. Bergson's creative impulse in theatrical practice. As a result of the study, it was found that the completeness of the perception of the stage image mainly depends on the integrity of the states of the actor's generalized corporeality in the acts of the "creative impulse" of the theatrical action.

Conclusions. The theatrical production gives the viewer much less space for interpretation (compared to other non-stage art forms) in the process of being captured by the general action, although, of course, it does not completely deprive him of this freedom. The ontological status of the stage image represents the integrity of the processes of the generalized corporality of the actor and the audience's perception.

Keywords: artistic image; theatrical action; perception; the mind-body problem; aesthetic perspectivism; vital impulse; 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.

Acknowledgements: I would like to thank V. G. Budanov, F. I. Girenka, V. M. Rozin for the fruitful discussion, as well as the participants of the seminar "Psychology and Practice of Art" held by the Department of Personality Psychology of the Faculty of Psychology of Lomonosov Moscow State University.

For citation: Sinitsyna T. A. The Ontological Status of an Artistic Image on the Example of Acting (II): Creation of a Stage Image. *Izvestiya Yugo-Zapadnogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya: Ekonomika. Sotsiologiya. Menedzhment = Proceedings of the Southwest State University. Series: Economics, Sociology and Management.* 2022; 12(1): 219–231. (In Russ.) <https://doi.org/10.21869/2223-1552-2022-12-1-219-231>.

Received 01.12.2021

Accepted 16.01.2022

Published 28.02.2022

Введение

В первой части данного исследования мы провели анализ проблемы восприятия с целью определить, в чем заключается особенность восприятия художественного образа. Для этого мы обращались к философским трудам У. Джеймса, М. Хайдеггера, Ф. Гиренка, а также к опыту различных театральных школ XX в. Как и в первой статье, мы продолжаем линию параллельных интерпретаций театральных традиций на языке квантово-синергетической антропологии В. Г. Буданова, представленных в цикле работ [1; 2]. В первой части нашего исследования выяснилось [3], что искомым онтологический статус художественного образа складывается из его «вещности», знаково-символической и метафизической составляющих, а целостность восприятия художественного образа также предполагает единство его физической и воображаемой составляющих. В творческом процессе художник не ограничивается материальным воплощением образа, одновременно он концентрируется «внутренним взором» на своем замысле. Вслед за ним этот «путь» проходит в своем восприятии и зритель. Аналогично, невозможно творить или наблюдать лишь «идею» картины, минуя ее восприятие как физический объект. Также в предыдущей части исследования мы выявили связь проблемы взаимосвязи тела и сознания с восприятием художественного образа, что продемонстрировали на примерах создания сценического образа, предполагающего в процессе театрального действия синтез материального и воображаемого, как у актера, так и у самого зрителя. Важнейшим положением, на которое мы будем опираться и в данной работе, стало различие театрального *действия* как метафизического, мистериального явления от театрального *действия* как явления позитивистского. Используя полученные результаты, в данной статье мы покажем, каким образом осуществля-

ется синтез сознания (воображения) и тела актера при воплощении сценического образа. Направлению сегодняшней научной и философской мысли также не чуждо утверждение о том, что тело может быть умным или эмоциональным, а сознание тесно связано с физиологическими аспектами личности. Важнейшим современным направлением становится теория воплощенного познания (*embodied cognition*), предлагающая рассматривать разум в тесном сопряжении с физическим телом человека [4; 5; 6]. Мы же в данной статье будем опираться на концепции философии жизни XX в. и идеи классиков театрального искусства.

Материалы и методы

В процессе дальнейшего исследования мы будем использовать: историко-философский подход к проблемам восприятия и соотношения материи и сознания; философскую рефлексивную; герменевтический метод; методологию обобщенной телесности в квантово-синергетической антропологии.

Результаты и их обсуждение

Восприятие образа в философии

У. Джеймса

Прежде чем говорить о создании сценического образа, вернемся к концепции американского философа и психолога У. Джеймса, описанной в его работе «Существует ли сознание?» [7]. Здесь автор утверждает, что любой объект нашего мира, в т. ч. и художественный образ, существует *на пересечении двух плоскостей одного общего опыта* (материальной и воображаемой). Джеймс ставит краеугольный вопрос: как может один и тот же объект одновременно существовать и в реальности, и в мыслях, и в восприятии человека? И отвечает, что это возможно, так как он существует *в точке пересечения двух различных плоскостей одного общего опыта*. Философ формулирует свой тезис таким образом: «Если

допустить существование в мире одного только первоначального вещества или материала, вещества, объемлющего собою все, и если назвать это вещество “чистым опытом”, то легко объяснить процесс познания (knowing) как особый вид взаимоотношения, в который входят различные части чистого опыта. Само это отношение представляет собою часть чистого опыта; один “член” его становится субъектом или носителем познания, другой – становится познанным объектом» [7, с. 360]. Джеймс пишет о том, что опыт не обладает внутренней двойственностью: сознание и содержание сознания. «Единая часть опыта, взятая в определенном контексте, играет роль познающего, душевного состояния, тогда как в другом контексте та же единая часть опыта будет играть роль познанной вещи, объективного “содержания”. Одним словом, в одном сочетании он фигурирует как мысль, в другом – как вещь» [7, с. 362]. Для того чтобы объяснить процесс восприятия, Джеймс приводит достаточно простой пример. Мы можем взять для восприятия любой объект, не обязательно художественный, допустим, комнату, в которой мы находимся. Джеймс пишет, что данный объект, комната, находится на месте пересечения двух плоскостей. Он как бы одной своей стороной находится во внешнем пространстве, а другой – в сознании человека (что мы называем мысленным образом). Следовательно, восприятие комнаты одновременно входит в два разных процесса: «Один из них заключается в личной биографии читателя, другой – в истории дома, в котором находится комната» [7, с. 363]. Иными словами, автор говорит о двух различных контекстах единого опыта восприятия объекта: его внутреннем описании в сознании человека (ассоциациях, воспоминаниях, интерпретация и др.) и его внешнем описании как части онтологии внешней реальности. Тем самым процесс восприятия сближает физическую и ментальную реальность, и в

точке их столкновения (образе) наблюдается своего рода единство опыта тела (познающего внешний контекст образа) и сознания (способного считывать и понимать внутренний контекст). Между тем в концепции Джеймса не существует принципиальной разницы между восприятием образов, которыми наполнена повседневная жизнь, и художественными образами искусства.

А. Бергсон. Материя и память

Представитель философии жизни А. Бергсон в своей работе «Материя и память» [8, с. 596] также пишет о подобном совмещении двух различных плоскостей одного общего опыта: «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 составляет часть вещей, вещи причастны природе нашего восприятия» [8, с. 596]. Следует особенно отметить, что сама точка пересечения двух плоскостей единого опыта для Бергсона является гораздо более значимой, чем для Джеймса. Согласно Бергсону, мы можем сказать, что образ, в особенности художественный, не просто существует, но и создается, творится именно в этой точке пересечения. Здесь происходит его рождение. Следовательно, для того чтобы по-настоящему полно воспринимать образ, человек должен усилием воли и концентрации попадать в эту точку соединения, в это особое «измерение». Если у Джеймса пересечение линий опыта происходит «на плоскости», то в онтологии А. Бергсона возникает дополнительное требование, чтобы такое пересечение произошло, необходима высшая интенсивность проживания [8, с. 638]. Восприятие образа становится «объемным», образ как бы расширяется изнутри в зависимости от интенсивности, творческой силы воспринимающей воли. Дух и материя, по Бергсону, должны

быть соединены, они словно стремятся к этому. «В конкретное восприятие вступает память, и субъективность чувственных качеств зависит от того, что наше сознание, которое в начале только память, продолжает одни в другие множество моментов, чтоб сократить их в единой интуиции. Сознание и материя, душа и тело приходят, таким образом, в соприкосновение в восприятии» [8, с. 639]. Но такое полное соединение возможно лишь при условии высшей интенсивности опыта, если же опыт обычен, то они вновь распадаются. Российский исследователь философии Бергсона И. И. Блауберг в своей монографии, посвященной французскому философу, также подчеркивает в его концепции эту взаимосвязь восприятия с материальными объектами: «Материи, в отличие от памяти, свойственно скорее актуальное существование: в нашем восприятии материя предстает как почти мгновенный срез непрерывности становления, делаемый сознанием» [9, с. 204].

Под высшей интенсивностью опыта в нашем исследовании можно подразумевать и восприятие художественного образа субъектом. Для Бергсона образ – это изначально некоторое единство, обреченное на разрушение при ослаблении интенсивности восприятия. Получается, что зритель сам несет ответственность за степень того качества, в котором ему открывается художественный образ. Большой ошибкой, по мнению философа, будет, если рассматривать распавшиеся части как существующие сами по себе, отдельно друг от друга объекты материальной и духовной сферы. 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 целостного мира.

Бергсон критикует общепринятое понимание материи как делимое и количественное, а состояние души как качественное и неэкстенсивное (существующее лишь в сфере душевной жизни, не соприкасающееся 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» [8, с. 639].

Исходя из всего вышесказанного мы видим, что образ не может быть какой-то онтологически неизменной данностью. Образ постоянно видоизменяется в самой своей сути. Эти изменения находятся в прямой зависимости от изменения «фокуса» внимания у наблюдающего: когда «резкость» наведена, то образ один, а если восприятие расфокусировано, то человек вдруг видит совсем другое, объект меняется качественно. Используя терминологию А. Бергсона, мы можем сказать, что при наивысшей интенсивности «жизненного порыва» зритель наблюдает один объект, а при ослаблении – как бы совсем другой. Жизненный порыв (*elan vital*) становится более или менее интенсивным в результате усилий воспринимающего, – это концентрация или расконцентрация его «духовной энергии» [10].

Далее для наших задач мы будем использовать философские концепции А. Бергсона в проекции на театральную проблематику. Уникальность театральной практики заключается в том, что здесь степень интенсивности проживания, ее так называемая «резкость», контролируется в первую очередь не зрителем, а самим актером в процессе театрального действия. Актер настраивает свой фокус внимания, объединяющий в его восприятии собственное тело и сознание, и концентрирует (в терминологии Бергсона) свою духовную энергию [10]. Зритель же, можно сказать, «наблюдает за наблюдателем» и фокусирует свое восприятие на погруженности актера в игровое творчество, наполненное внутренними образами. Для того чтобы показать практическое становление художественного образа в процессе работы актера над сценическим образом, нам необходимо учитывать такую особенную двойственность процесса восприятия в театральной практике (восприятие зрителя и восприятие творящего актера).

Согласно Бергсону, жизненный или творческий порыв лежит в основе зарождения мира и появления человека, он является как бы первичным импульсом к образованию всего окружающего. Мы намеренно будем говорить о творческом порыве не как о общем жизненном принципе, а как о его конкретном проявлении именно в творчестве, в театральной практике. Для этого проведем некоторую параллель между «жизненным порывом» Бергсона и театральным действием. Посмотрим на театральное действие как на сильнейшую концентрацию «духовной энергии», которая объемлет собой в едином потоке как материю, так и сознание. В рамках междисциплинарного дискурса конференции «Одушевленный ландшафт» мы представили пространство театрального действия как «сложный ландшафт, складывающийся из внешних и внутренних составляющих, сплетения множества субъективных ландшафтов

актера и зрителя» [11, с. 148-151]. Творческий порыв театрального действия «пронизывает собой как внешние объекты сцены, так и внутреннее сознание актеров, “активируя” как наличное в реальности, так и метафизическое. Исчезает зазор между реальным пространством сцены и представлениями о нем у актера и зрителя» [11, с. 154]. Ландшафты сознания и воображения объединяются с ландшафтами материальными, наличными, возникает единое пространство, общее для всех субъектов восприятия. При максимальной интенсивности театрального действия «сознание и материя, воображаемое и реальное объединяются и образуют собой новую реальность. После ослабления этого творческого порыва они вновь распадаются на отдельные составляющие» [11, с. 154]. С описываемой философом интенсивностью опыта в театральном действии также связано объединение, сборка воедино тела и сознания каждого актера. В нашей терминологии [1; 2] это означает, что полностью активируются все аспекты комплексной обобщенной телесности. На языке 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, являющимся основой существования мира и жизни человека, основой подлинности театрального искусства является описываемый нами феномен театрального действия. Являясь пределом интенсивности проживания, театральное действие «не просто достигает правды жизни, но и преобразует ее, создавая собственную, не менее яркую действительность» [11, с. 154].

Ф. Ницше. Эстетический перспективизм

Описываемый выше синтез материального и сознательного в процессе создания художественного образа и его восприятия предполагает наивысшую интенсивность проживания, которая, со-

гласно Бергсону, имеет место в жизненном порыве, аналогом которого, как показано нами, является театральное действие. Описываемый синтез может проявляться по-разному, с разной степенью сплоченности материи и сознания: от их абсолютной целостности до предельно слабой соединенности, что зависит от степени интенсивности восприятия. Для анализа данного процесса и последовательного представления различных его стадий мы предлагаем воспользоваться методом перспективизма Ф. Ницше, который философ разрабатывал в своей работе «Воля к власти» [12]. Необходимость создания данного метода была отчасти вызвана его недовольством кантовскими взглядами на природу вещей. Ницше отрицает существование «вещи в себе», критикует то положение кантовской философии, согласно которому все вещи и явления окружающей нас действительности объективны как общезначимые для всех. А если «вещей в себе» не существует, то, следовательно, не существует и никакой «сущности вещи». Ницше категорично заявляет: «Сущность вещи есть только мнение о “вещи”. То, что она “имеет значение”, и есть, собственно, “ее существование”, единственное “содержание” утверждения “это есть”» [12, с. 315]. Он склонен считать, что все вещи всецело обязаны своим существованием деятельностью «представляющего, мыслящего, волеизъявляющего, ощущающего индивида» [12, с. 315]. А это значит, что само понятие «вещи» со всеми ее свойствами является иллюзорным, не имеющим никакого смысла. Ницше говорит, что сущность есть нечто перспективное, и предполагает множественность, а не единичность. Под перспективностью он подразумевает различное качество и различную степень восприятия объекта. «В основе лежит всегда вопрос “что это для меня?” (для нас, для всего живущего и т. д.)» [12, с. 314]. Для Ницше по-настоящему существенна лишь «интерпретация» вещи

субъектом. От того утверждения, что вещи имеют некоторые свойства или качества «в себе» этот философ радикальным жестом отказывается. Кажущийся объективный характер вещей он предлагает свести к «разнице степеней в пределах субъективного» [12, с. 316]. Эти различные степени и являются «ступенями» в его методе перспективизма. «Наше “познавание” ограничивается тем, что констатирует количества; но мы ничем не можем воспрепятствовать тому, что эти разности количеств ощущаются как качества. Качество есть перспективная истина для нас, но не есть нечто “в себе”» [12, с. 317]. Данный метод Ницше предлагает использовать в том случае, если нам необходимо в процессе «познавания» иметь дело с качественными характеристиками объекта, а не с количественными. Именно качество является «перспективной истиной». В том случае нам поможет перспективизм, если мы хотим перейти от «познавания», которое относится к области, «в которой можно взвешивать, измерять» к ощущению непосредственной ценности нашей жизни – к ее качеству. Ницше призывает нас обратить свое внимание на то, что ощущения, которые предполагались обусловленными внешним миром, скорее обусловлены внутренним миром каждого человека в перспективе его восприятия.

В некотором смысле здесь можно говорить о своеобразной интерпретации концепции Ницше, развиваемой в идеях функционального подхода квантово-синергетической антропологии В. Г. Буданова [13; 14]. В разработанной Будановым концепции предложено рассматривать функциональные тела человека: физическое, энергетическое, эмоциональное, логическое, креативное, эмпатическое, волевое и т. д. По своей логике они также открываются последовательно, в процессе наблюдения, исследования объекта. По мнению Ницше, данный подход можно назвать функциональным перспективизмом. Однако для наших задач

будет удобно ввести специфическое представление, называемое нами «эстетический перспективизм», который связан с последовательными этапами эстетического восприятия объекта. Эстетическое восприятие во многом сходно функциональному, однако здесь особенно подчеркивается эстетический аспект наблюдения.

Данный метод поможет нам описать различные уровни восприятия человеком художественного образа, располагая их в порядке от более обыденных к более существенным. Предположим, что мы смотрим на скульптуру «Мыслитель» О. Родена:

1. Первым уровнем для нас будет так называемый уровень восприятия объекта (художественного образа) как вещи, предмета. На данном уровне мы видим произведение искусства как физический объект. Мы видим, что он обладает определенными параметрами: высотой, шириной, объемом, занимает определенное местоположение в пространстве. Мы смотрим на великую скульптуру, но, в сущности, на этом уровне она для нас не отличается от любого другого предмета из нашего окружения – стола, стула, камня. Мы видим ее, скорее всего, как камень, который обладает такой-то формой.

2. Вторым уровнем будет восприятие данной скульптуры, уже как объекта эстетического. Мы начинаем смотреть на фигуру из камня как на творение, которое имеет какую-то идею и значение. По большому счету это наделяет смыслом, но так как нашим объектом является произведение искусства, то смысл будет, прежде всего, как раз эстетическим. Мы уже смотрим не на каменную глыбу, а на скульптуру – человека, высеченного из камня. Мы, глядя на него, начинаем все больше и больше наделять его различными эстетическими значениями: что эта скульптура выражает, что «переживает» этот человек из камня, красиво ли это или безобразно и т. д. Мы вдруг видим целый комплекс различных эстетических

ценностей, который был нам недоступен, когда мы воспринимали скульптуру лишь как предмет. Теперь мы видим объект, собственно, как скульптуру, а не как камень. Основное поле работы и «сфера жизни» искусства – эта вторая установка, пространство смыслов и душевных переживаний. В эту сферу искусство поднимает человека от его обыденности, эту сферу оно возделывает, облагораживает, одухотворяет. Однако, на наш взгляд, высшая цель искусства – поднять человека еще выше, на третью установку.

3. На данном уровне эстетического перспективизма объект воспринимается нами уже как целостный «образ». Собственно, на этом уровне объект и становится художественным «образом». Зритель как бы анимирует объект и начинает воспринимать его так, как он задумывался художником, хотя и с учетом своей индивидуальной зрительской оптики. Если обратиться к нашему примеру со скульптурой Родена, то на этом уровне мы видим как бы саму ее суть. Все прежде сокрытые от нас подробности и внутренние движения замысла этой скульптуры вдруг становятся очевидными. Мы видим не просто позу мыслителя, а само художественное значение именно этой позы «ожившего» человека из камня. Мы вдруг осознаем, что до этого видели лишь мертвые очертания, а теперь видим образ во всей полноте его «жизни».

4. Четвертым и последним уровнем описываемого метода является уровень восприятия чистого творчества. Данный уровень, как мы можем прочесть у Бергсона [10], может также быть назван областью священного.

Следует отметить, что в философской традиции существуют и другие формы структурирования процесса эстетического восприятия. Например, В. М. Розин, описывая феномен драматургической временности художественного восприятия живописного произведения, не ограничивается лишь одной художественной реальностью, а выделяет в нем несколько

сложно организованных психических реальностей этой картины: «Лица людей, их взгляды – это одна психическая реальность (точнее, события этой реальности), движения, поведение и общение людей – уже другая реальность, их одежда третья, пейзаж и обстановка – четвертая, то, что происходит в целом пятая, цветовая и световая организация предметов и событий в пространстве – шестая, группировки и взаимное расположение персонажей и предметов – седьмая и т. д.» [15, с. 79]. Как отмечает Розин, глаз эстетически воспитанного человека «не может скакать как попало в этом поле психических реальностей. Он совершает сложное движение от более значимых реальностей и событий к менее значимым, от одних событий внутри реальности к другим, от художественно выделенных событий (цвета, тона, формы, фактуры, композиции, драматургии и т. д.) к событиям обычным, просто обозначенным в картине» [15, с. 79].

Восприятие сценического образа

Мы полагаем, что предложенный метод эстетического перспективизма может стать весьма хорошим инструментом и для анализа процесса создания сценического образа в актерской работе:

1. На первом уровне мы воспринимаем только физическое тело актера, особенности его внешности (рост, телосложение), пластику (движения и статику). Данный уровень описывает актера подобно первым двум телам (соматическому, энергетическому и реакционному) в разрабатываемой нами совместно с В. Г. Будановым функциональной онтологии обобщенной телесности в применении к театральной практике [1].

2. На втором уровне эстетического перспективизма мы видим личность актера со всем богатством его телесной, эмоциональной, интеллектуальной сферы, т. е. всю полноту обобщенной телесности. Глядя на проявления его личности, мы получаем эстетические впечатления, у

нас возникает какое-то эмоциональное отношение к тому, как эта личность проявляется на сцене. Мы можем восхищаться этими проявлениями или, напротив, выражать неприязнь. Тем не менее все, что делает актер, мы воспринимаем уже эстетически как объект искусства. В концепции обобщенной телесности этому уровню будут соответствовать, пожалуй, тела эмоции (4), логики (5), интуиции (6).

3. Третьим и важнейшим уровнем станет восприятие сценического образа, который играет актером. Здесь мы видим уже не просто личность самого актера, а наблюдаем воплощаемого им персонажа со всеми характерными чертами, наше восприятие, благодаря выразительности его игры, постепенно «пробивается» к первоначальному образу, заложенному автором в драматургическом произведении. Данный процесс хорошо описан в исследованиях работы актера над драматическим текстом П. Бруком: «Слово не начинается, как слово, — это конечный результат импульса, который возникает из нашего отношения к жизни, из нашего поведения и, раз возникнув, требует выражения. Этот процесс совершается сначала в душе драматурга, а затем повторяется в душе актера... Некоторые драматурги пытаются добиться воплощения своего замысла и своих намерений с помощью ремарок и разъяснений, но наиболее талантливые драматурги редко прибегают к дополнительным объяснениям. Они понимают, что единственная возможность найти верный путь к произнесению слова — это воссоздать первоначальный творческий процесс» [16, с. 41]. Здесь мы видим, как заложенный драматургом образ раскрывается для актера, но в соответствии с этим же принципом осуществляется и восприятие образа зрителем в процессе наблюдения актерской игры. На наш взгляд, это становится возможным благодаря предьявляемому способу синтеза сознания и тела. Конечно же, очень сложно разделить личность актера и играемого им персо-

нажа, более того, для зрителя, который пришел получить эстетическое впечатление от спектакля, это будет неправильно. Но в нашей работе для полноценного анализа базовых принципов бытия и существования художественного образа данный уровень позволяет отследить тот самый момент перевоплощения, который и является подлинной целью актерской игры. Стоит отметить, что для театра игрового [17], в котором в отличие от театра психологического не ставятся задачи перевоплощения, мы тем не менее будем наблюдать на третьем уровне эстетического перспективизма особенное творческое проявление личности актера, в терминологии М. Чехова – проявление его «высшего “я”» [18, с. 268]. В обобщенной телесности актера перечисленные свойства проявлены через взаимодействие 6-го тела когерентности (эмпатии) со зрительным залом.

4. На третьем и последнем уровне чистого творчества, священного по Бергсону, реализуется предлагаемый нами феномен театрального действия. Здесь предъясняется все то «несказанное и нереченное», существующее между актером и зрителем, переживаемое как некое совместное мистериальное действие. На предлагаемом нами языке квантово-синергетической антропологии здесь действуют трансперсональные тела (интуиции, эмпатии и воли), которые плохо поддаются вербальному описанию.

Конечно, в процессе восприятия зрителем сценического образа все описанные уровни, как правило, проявлены сразу, но для анализа и понимания онтологического статуса сценического образа нам было важно проследить именно их последовательную манифестацию.

Становление сценического образа на практике

Чтобы продолжить говорить об онтологическом статусе сценического образа, необходимо уточнить, что театральная практика является постнеклассической

практикой, в терминологии В. С. Степина [19]. Как мы уже писали в работе [2], постнеклассические практики творчества разделяются на два типа по их отношению к реальному времени. К первому типу относятся живопись, скульптура, литературное творчество. Творческий процесс в таких практиках связан исключительно с внутренним временем, к реальному потоку времени он относится лишь опосредованно. «Художник может отложить кисть, а поэт перо, и потом вернуться к работе, когда “муза вновь посетит его”» [2]. Театр и другие исполнительские виды искусства относятся ко второму типу постнеклассических практик, которые мы называем *овремененными практиками*. Здесь «внутреннее время творца органично соединено с потоком внешнего времени, доступного для переживания и понимания зрителю» [2]. 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 играющего актера.

Наконец, для определения искомого онтологического статуса сценического образа необходимо сделать важнейшее для исполнительских искусств (к которым относится театр) уточнение. В данном исследовании мы описываем, что художественный образ возникает в результате соединения души и тела, ментального и материального, в восприятии творца или зрителя. Театральная практика для нас особенно интересна тем, что здесь акт восприятия творца (актера) направлен не во вне, а захватывает его самого. Актер является *одновременно* и творцом, и собственным «инструментом» творчества. В этой уникальной ситуации исполнитель создает сценический образ посредством самого себя (своей внутренней психоментальной сферы и своей внешней телесности). Тем самым соединение тела

и сознания происходит непосредственно в самом человеке. Пересечение двух плоскостей – мыслей и вещей – и рождение художественного образа в данной точке пересечения происходят как бы в «границах» одного человека, его тела и его души. В неисполнительском искусстве живописи или скульптуры именно зритель объединяет в своем восприятии тело (материю) и сознание (образы в воображении), выстраивая в этом восприятии структуру образа, предложенную художником или автором скульптуры. Хотя, конечно, это восприятие всегда личностное, с определенной долей свободы интерпретации. В театре, а точнее, в театральном действе, актер (как художник) в присутствии зрителя *самостоятельно* объединяет собственное тело и собственное сознание. Зритель не может этого полностью представить, предугадать и структурировать, он может только наблюдать в реальном времени, что обуславливает его включенность в непосредственный процесс театрального действия и даже частичное подчинение ему. Зритель оказывается захваченным этим процессом, однако мы по-прежнему не отказываем ему в свободе реакций и интерпретаций. Ведь свобода интерпретации наблюдателя зависит от его культурных и личностных установок.

Безусловно, в театре образы также отчасти «одушевляются» зрителем и тем самым «зависят» от описываемого нами личностного восприятия. Но, именно в театре хорошо демонстрируется, что самобытность, сила и убедительность сценического образа, которые «поведут» за собой восприятие зрителей, в первую очередь заключаются в *соединении тела и души актера* в момент театрального действия. В этом сложном синтезе наблюдателя и целостно проявленной природы актера на сцене заключается *онтологический*

статус сценического образа как разновидности образа художественного. Такая захваченность обуславливается тем, что в постнеклассической практике театра актер и зритель существуют в едином реальном времени в отличие от изобразительного искусства или литературного творчества, где, например, живописец и его зритель будут существовать в разное время. Именно поэтому в театре и прочих исполнительских практиках вариативность свободы восприятия художественного (сценического) образа значительно меньше, чем в других практиках, «относящихся к потоку реального времени опосредованно», как мы ранее писали.

Выводы

Для наилучшего понимания процесса становления сценического образа мы предлагаем использовать методологию структурно-функционального подхода квантово-синергетической антропологии обобщенной телесности в приложении к актерскому творчеству [1]. Данный подход помогает преодолеть привычную дихотомию души и тела, дифференцируя человеческую природу не на две (душа/тело) и не на три (дух/душа/тело) части, а на семь основных функциональных тел, а для описания восприятия актерской игры зрителем уже двенадцать. В этих взаимопроникающих друг в друга функциональных телах мы можем узнать элементы телесности, душевного строя человека и его духовные миры. Конструктивизм этих онтологий, как мы надеемся, поможет провести более детальный и плодотворный анализ онтологического статуса сценического образа, который, как мы показали в данном исследовании, зависит от синтеза целостной природы актера и зрительского восприятия в момент театрального действия.

Список литературы

1. 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.
2. 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.
3. 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.
4. 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.
5. Varela F. J., Thompson E., Rosch E. *The embodied mind: Cognitive science and human experience*. Cambridge: The MIT Press, 1991. 308 p.
6. Lakoff G., Johnson M. *Philosophy in the flesh: the embodied mind and its challenge to western thought*. New York: Basic books, 1999. 640 p.
7. Джеймс У. *Воля к вере*. М.: Республика, 1997. 431 с.
8. Бергсон А. *Творческая эволюция. Материя и память*. Минск: Харвест, 1999. 1408 с.
9. Блауберг И. И. Анри Бергсон. М.: Прогресс-традиция, 2003. 672 с.
10. Бергсон А. *Избранное: Сознание и жизнь*. М.: Российская политическая энциклопедия, 2010. 399 с.
11. *Одушевленный ландшафт* / А. С. Белорусц, С. В. Березин, В. А. Петровский [и др.]. СПб.: Алетейя, 2021. 254 с.
12. Ницше Ф. *Воля к власти. Опыт переоценки всех ценностей*. М.: Культурная революция, 2005. 880 с.
13. Буданов В. Г. Как возможна квантово-синергетическая антропология // *Телесность как эпистемологический феномен / под ред. И. А. Бесковой*. М.: ИФ РАН, 2009. С. 55-70.
14. Аршинов В. И., Буданов В. Г., Квантово-сложностная парадигма. Междисциплинарный контекст. Курск: Университетская книга, 2015. 136 с.
15. Розин В. М. *Визуальная культура и восприятие: Как человек видит и понимает мир*. 6-е изд. М.: ЛЕНАНД, 2016. 272 с.
16. Брук П. *Пустое пространство*. М.: Прогресс, 1976. 239 с.
17. Буткевич М. М. *К игровому театру*. М.: Российская академия театрального искусства ГИТИС, 2010. 703 с.
18. Чехов М. А. *Литературное наследие: в 2 т.* М.: Искусство, 1986. 559 с.
19. Степин В. С. *Философская антропология и философия науки*. М.: Высшая школа, 1992. 191 с.

References

1. 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.
2. Budanov V. G., Sinicyna T. A. Kvantovo-sinergeticheskaya ontologiya obobshchennoj telesnosti (II): Postneklassika, temporal'nost', refleksiya teatral'noj igry [Quantum-synergetic ontology of generalized physicality (II): Postnonclassics, temporality, reflection of theatrical play]. *Kul'tura i iskusstvo = Culture and Art*, 2020, no. 10, pp. 49 - 66.
3. Sinitsyna T. A. Ontologicheskii status khudozhestvennogo obraza na primere akterskoi raboty (I): problema vospriyatiya, sintez soznaniya i tela [The ontological status of an artistic image on the example of acting (I): the problem perception, synthesis of consciousness and body]. *Izvestiya Yugo-Zapadnogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya: Ekonomika. Sociologiya. Menedzhment / Proceedings of the Southwest State University. Series: Economics, Sociology and Managment*. 2022; 12(1): 219–231

stvennogo universiteta. Seriya: Ekonomika. Sociologiya. Menedzhment = Proceedings of the Southwest State University. Series: Economics, Sociology and Management, 2021, vol. 11, no. 6, pp. 290-299.

4. Falikman M. V. Kognitivnaya nauka v XXI veke: organizm, socium, kul'tura [Cognitive science in the XXI century: organism, society, culture]. *Psichologicheskij zhurnal Mezhdunarodnogo universiteta prirody, obshchestva i cheloveka "Dubna" = Psychological Journal of the International University of Nature, Society and Man "Dubna"*, 2012, no. 3, pp. 31–37.

5. Varela F. J., Thompson E., Rosch E. The embodied mind: Cognitive science and human experience. Cambridge, The MIT Press, 1991. 308 p.

6. Lakoff G., Johnson M. Philosophy in the flesh: the embodied mind and its challenge to western thought. New York, Basic books, 1999. 640 p.

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

8. Bergson A. Tvorcheskaya evolyuciya. Materiya i pamyat' [Creative evolution. Matter and memory]. Minsk, Harvest Publ., 1999. 1408 p.

9. Blauberger I. I. Anri Bergson [Henri Bergson]. Moscow, Progress-tradiciya Publ., 2003. 672 p.

10. Bergson A. Izbrannoe: Soznanie i zhizn' [Favorites: Consciousness and life]. Moscow, Rossijskaya politicheskaya enciklopediya Publ., 2010. 399 p.

11. Belorusts A. S., Berezin S. V., Petrovsky V. A., eds. Odushevlennyj landshaft [Animated landscape]. St. Petersburg, Aletejya Publ., 2021. 254 p.

12. Nische F. Volya k vlasti. Opyt pereocenki vsekh cennostej [The will to power. The experience of reevaluation of all values]. Moscow, Kul'turnaya revolyuciya Publ., 2005. 880 p.

13. Budanov V. G. Kak vozmozhna kvantovo-sinergeticheskaya antropologiya [How quantum-synergetic anthropology is possible]. Telesnost' kak epistemologicheskij fenomen [Physicality as an epistemological phenomenon]; ed. by I. A. Beskova. Moscow, IF RAN Publ., 2009, pp. 55-70.

14. Arshinov V. I., Budanov V. G., Kvantovo-slozhnostnaya paradigma. Mezhdisciplinarnyj kontekst [Quantum complexity paradigm. Interdisciplinary context]. Kursk, Universitetskaya kniga Publ., 2015. 136 p.

15. Rozin V. M. Vizual'naya kul'tura i vospriyatie: Kak chelovek vidit i ponimaet mir [Visual culture and perception: How a person sees and understands the world]. 6th ed. Moscow, LENAND Publ., 2016. 272 p.

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

17. Butkevich M. M. K igrovomu teatru [To the game theater]. Moscow, Rossijskaya akademiya teatral'nogo iskusstva GITIS Publ., 2010. 703 p.

18. Chekhov M. A. Literaturnoe nasledie [Literary heritage]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1986. 559 p.

19. Stepin V. S. Filosofskaya antropologiya i filosofiya nauki [Philosophical anthropology and philosophy of science]. Moscow, Higher School Publ., 1992. 191 p.

Информация об авторе / Information about the Author

Синицына Тамара Андреевна, соискатель кафедры философской антропологии, Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова, г. Москва, Российская Федерация,
e-mail: famari.more@gmail.com,
ORCID: 0000-0002-7573-6755

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