



ФЕНОМЕНОЛОГИЯ ТЕЛЕСНОСТИ АКТЕРА В ТЕАТРАЛЬНОМ ТВОРЧЕСТВЕ

УДК 7.01

<http://doi.org/10.24412/1997-0803-2024-4120-85-94>
О. М. Мазаненко

Луганская государственная академия культуры
и искусств имени Михаила Матусовского,
Луганск, Российская Федерация,
e-mail: oksanamazanenko@gmail.com

Аннотация. Предметом аналитики данной статьи выступает телесная арт-практика создания художественного образа актером с позиции феноменологической теории. Автор рассматривает телесность в качестве ключевого инструмента выразительности актера. Последовательно описывает этапы активности телесности как центра восприятия, рефлексии, переживаний на этапах репрезентации «сверхзадачи» и сценического перевоплощения. Особое внимание уделено рационально-критическим и эмоционально-смысловым интенциям эстетического ожидания, которые актуализируются «во плоти» в условиях сценической интерпретации. Приводится аргументация о сущности телесности актера как сопереживания самому себе, но только не реальному, а возвышенному над ситуацией реальности в связи с привнесенным драматизмом в условную ситуацию. Подтверждение обоснований автор находит в трудах мастеров сцены, а также – в психологических исследованиях художественного творчества. Ключевым является вывод о надситуативном характере телесности актера театра, которая в сценическом пространстве выходит за пределы эмпирической пространственности, преобразовывается в качественно новую Я-концепцию.

Ключевые слова: актер, театральное творчество, образ, телесность, переживание, образ, интенция.

Для цитирования: Мазаненко О. М. Феноменология телесности актера в театральном творчестве // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2024. №4 (120). С. 85–94. <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2024-4120-85-94>

THE PHENOMENOLOGY OF THE ACTOR'S PHYSICALITY IN THEATRICAL WORK

Oksana M. Mazanenko

Lugansk State Academy of Culture and Arts
named after Mikhail Matusovsky,
Lugansk, Russian Federation,
e-mail: oksanamazanenko@gmail.com

МАЗАНИНКО ОКСАНА МИХАЙЛОВНА – доктор философских наук, доцент, профессор кафедры социально-гуманитарных дисциплин, Луганская государственная академия культуры и искусств имени Михаила Матусовского

MAZANENKO OKSANA MIKHAILOVNA – DSc in Philosophy, Associate Professor, Professor at the Department of Social and Humanitarian Disciplines, Lugansk State Academy of Culture and Arts named after Mikhail Matusovsky

© Мазаненко О. М., 2024

Abstract. The subject of analysis in this article will be the bodily art practice of creating an artistic image by an actor from the position of phenomenological theory. The author considers physicality as a key tool for an actor's expressiveness. Consistently describes the stages of physical activity as a center of perception, reflection, experiences at the stages of representation of the "super task" and stage transformation. Particular attention is paid to the rational-critical and emotional-semantic intentions of aesthetic expectation, which are actualized "in the flesh" in the conditions of stage interpretation. A convincing argument is given about the essence of the actor's physicality as empathy for oneself, but not the real one, but sublime above the situation of reality in connection with the drama introduced into a conditional situation. The author finds confirmation of the rationale in the works of stage masters, as well as psychological studies of artistic creativity. The key is the conclusion about the trans-situational nature of the physicality of a theater actor, which goes beyond the limits of empirical spatiality and is transformed into a self-concept that is new in quality in the stage space.

Keywords: actor, theatrical creativity, image, physicality, experience, image, intention.

For citation: Mazanenko O. M. Phenomenology of the actor's physicality in theatrical creativity. *The Bulletin of Moscow State University of Culture and Arts (Vestnik MGUKI)*. 2024, no. 4 (120), pp. 85–94. (In Russ.). <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2024-4120-85-94>

Большинство современных ученых и практиков, несмотря на различные подходы, сходятся во мнении, что человек – это совокупность и взаимосвязь мыслей, чувств и телесных реакций. В исследованиях телесности в области философии, культурологии, психологии, социологии, антропологии, анатомии, физиологии и др. подчеркивается множественность измерений данного феномена, а его интегративный анализ позволяет выйти на вопросы диалектики внешнего и внутреннего уровней телесности, свободы и детерминированности телесной организации человека в разных культурах. Особого внимания требуют исследования тех видов деятельности, в которых телесность является главным инструментом, средством выражения и передачи мыслей и эмоций человека-творца. Предметом аналитики данной статьи выступит телесная арт-практика создания художественного образа актером, который выступает «во плоти» в условиях сценической интерпретации.

В качестве методологического подхода значительными перспективами в решении обозначенных задач обладает феноменологический подход. Выбор методологического пути определен логикой понимания телесно-

сти в феноменологии. А именно: тело уже существует вне зависимости от познания, оно – основа присутствия в мире, обладания собой и направленности на окружающий мир. Будучи включенным в социокультурное пространство, оно преобразуется из природного организма в социокультурное явление. При этом телесность – это переживание состояния тела в субъективном сознании, центр восприятия, рефлексии, переживаний.

Итак, эстетика театрального творчества представлена взглядами А. Арто, Б. Брехта, П. Брука, Е. Вахтангова, Е. Грозовского, В. Мейерхольда, К. Станиславского, Ф. Феллини, М. Чехова, У. Шекспира и др. Психологические аспекты театрального творчества интересовали Л. Выготского, А. Лурия, П. Якобсона. Проблема телесности актера в той или иной степени освещается в трудах исследователей. Более пристально на данную проблематику – как бы изнутри сценического процесса – обращали внимание режиссеры А. Дикий, П. Ершов, О. Ефремов, Ю. Завадский, Г. Товстоногов, В. Топорков. Огромный вклад в понимание концепции телесности актера внес теоретик и реформатор театра К. Станиславский, вписавший видение этого феномена в оригинальную систему актерского



мастерства, популярность которой признана и остается актуальной на сегодня для всех сценических видов искусства.

Несмотря на значительный интерес к различным аспектам театрального искусства, мы не обнаружили сколько-нибудь стройной феноменологической аналитики телесности актера. Приступая к восполнению этого пробела, остановимся на феноменологической трактовке сценического искусства как раскрытия содержания и смысла художественного произведения через сценическое действие, осуществляемое с помощью всех средств языка театральной выразительности и прежде всего – телесности актера. В качестве теоретико-методологической основы изучения телесности выступают феноменологические идеи Э. Гуссерля, Г. Марселя, М. Мерло-Понти, Я. Паточки, Г. Плеснера, М. Шелера, а также труды отечественных ученых – И. Вдовиной, Р. Масловой, В. Молчанова, Н. Мотрошиловой, В. Никитиной, Я. Ямпольской.

Телесность актера как репрезентация «сверхзадачи»

В качестве отправного тезиса риторики о телесности актера будем считать положение, которое сегодня принято единогласно в научно-исследовательской практике о коллективном характере театрального творчества. По мнению К. Станиславского, все участники сценического действия являются единым творческим организмом. Квинтэссенцией усилий сценаристов, режиссеров, костюмеров, декораторов и пр. выступает выражение экспрессивной телесности, которая является ключевым инструментом выразительности актера.

В данном контексте интересны идеи одного из крупнейших отечественных специалистов в области психологии творчества П. Якобсона. Предметно исследуя различия в эмоционально-чувственной сфере представителей творческих специальностей, он подчеркивает, что для композиторов, писателей, художников понимание и сопереживание

чувств изображаемого персонажа является важной составляющей их творчества, однако не определяет сам способ воплощения материала. Для убедительной игры актера, его экспрессии, это условие, напротив, является определяющим. Собственно, целью творчества актера является воплощение на сцене образа живого человека с полнотой его чувств, мыслей, желаний и так далее. Возволнованный голос, теплый взгляд, выражение в жестах нежности, смущения, негодования и так далее – объективация в телесности чувств, близких его герою, роль которого он исполняет [12, с. 122].

Итак, в первом приближении задача творчества театрального коллектива состоит в отражении, оценке, трактовке действительности, событий, идей, характеров посредством драматического действия, выразительным эпицентром которого становится телесность актера. Однако К. Станиславский усматривает необходимость использования вместо категории «задача» концепт «сверхзадачи». Он пишет, что решение сверхзадачи есть сознательная работа актера – эмоциональная, возбуждающая всю его человеческую природу, все его «душевное и физическое существо» [7, с. 35]. Речь идет о трансцендентальном характере духовного опыта понимания мира писателя и его замысла, который актуализируется в мыслях, эмоциях, желаниях актера, «домом» которых становится его тело. Переживания предъясняются миру в телесных реакциях. Актер сжимает руки, начинает интенсивно дышать, его кожа краснеет, меняются тон и тембр голоса, плечи приподняты в напряжении, шея застывшая, окаменевший позвоночник. Его телесная реакция передает эмоцию, ведет к пониманию условий ее возникновения, потребностей, отношений.

Рационально-критические и эмоционально-смысловые интенции эстетического ожидания

Итак, концепт сверхзадачи закладывается автором на начальных этапах рабо-

ты над сценическим образом, когда актер знакомится с содержанием и погружается в замысел произведения. Этот этап в свете феноменологической методологии обнаруживает интенции рационально-смыслового и эмоционально-смыслового типа интенции, хотя их дифференциация условна, так как образ роли целостный, конкретно чувственный. Он еще будет уточняться через прояснение деталей и оттачиваться в телесных репрезентациях [3, с. 112].

Среди рационально-смысловых интенций телесности актера нужно отдельно выделить его нацеленность на аналогию, которая характерна для художественного творчества и проявляется в аллегориях, сравнениях и особенно – метафорах. Аналогия, по существу, опосредует подражательные сценические действия актера. По сути, тело, переживаемое актером изнутри как «мое тело» соотносится с телом Другого (телесность персонажа).

Перед актером возникает сложная задача – выделить из множества собственных впечатлений те, которые оставят идею автора узнаваемой, но вместе с тем будут резонировать с его личностными переживаниями. Это как узнавание музыкальной мелодии вне зависимости от того, к примеру, на каком музыкальном инструменте она исполнена. Но для начала актер сам должен узнать идею автора, что возможно только благодаря его восприимчивости к ней. Узнавание проявляется как интенция воспоминания о прошлом [1, с. 129].

Несмотря на значимость рационально-смысловых интенциональных актов в создании сценического образа, всегда наступает момент, когда актер подходит к надделению образа персонажа новым качеством через его драматизацию. К рационально-критическим интенциям сознания добавляется эмоционально-смысловой горизонт ожидания, его составляют чувственные переживания.

Сочетание смыслового и эмоционального горизонтов ожиданий складывается в эсте-

тическое ожидание, которое намного шире и богаче эмпирического восприятия. Очевидно, что критический анализ жизненной ситуации и поступков Гамлета, Дон Кихота, Фауста не обладает глубиной понимания без эстетического ожидания перцептивной установки на оценку их драматической судьбы, без поиска противоречивых переживаний, вызывающих эстетическое потрясение.

По мнению Л. Выготского, ответственность актера лежит как в смысловой плоскости создаваемого сценического образа, так и в эмоциональной плоскости выбора средств выражения драматизма, вызывающих «противочувствие несоответствий» [4, с. 206]. На наш взгляд, в этой формуле отражена сущность эстетических переживаний, которые находят объективацию в телесности актера.

Тончайшее сопереживание душевным устремлениям героев художественных произведений, их кричащим внутренним противоборствам сопряжено со взглядом актера на себя как бы со стороны, сквозь призму художественного образа. Такое переживание является эмоционально сильным, ярким, эстетически просветленным, но при этом содержит элементы критичности. Телесность актера связывает художественно-условное отображение действительности и саму действительность, сценический образ и свой жизненный мир [2, с. 81]. Именно первый схваченный сознанием образ будет настраивать все интуитивные акты восприятия и воображения актера, подготавливая и определяя систему телесных реакций актера в роли.

Надситуативная телесность актера и воображение

В принципе телесность может актуализировать мир чувств и переживаний, только освоив его. В отношении освоения сознанием конкретно-чувственного опыта актера намечается следующая интенциональная цепочка: опыт – познание – освоение – свободное творчество. Телесность в этой цепочке реализуется как опыт переживания и осознания этого переживания, выполняющее разновекторно



направленные интенции – движение к себе (персонализация) и движение в мир (самоактуализация) [8, с. 84].

Иллюстрацию этих векторов находим в описании Л. Толстым переживаний Николеньки Иртеньева, героя повести «Детство». Ребенок во время похорон матери прекрасно различает, что он чувствует на самом деле, а что хочет показать для других: «Прежде и после погребения я не переставал плакать и был грустен, но мне совестно вспоминать эту грусть, потому что к ней всегда примешивалось какое-нибудь самолюбивое чувство: то желание показать, что я огорчен больше всех, то заботы о действии, которое я произвожу на других, то бесцельное любопытство, которое заставляло делать наблюдения над Мими и лицами присутствующих. Я презирал себя за то, что не испытываю исключительно одного чувства горести, и старался скрывать все другие; от этого печаль моя была неискренна и неестественна. Сверх того, я испытывал какое-то наслаждение, зная, что я несчастлив, старался возбуждать сознание несчастья, и это эгоистическое чувство больше других заглушало во мне истинную печаль» [9, с. 47].

Данный отрывок, хоть и не связан с актерской игрой, однако наглядно показывает, как в телесности могут переплетаться сопереживание самому себе, но только не реальному, а возвышенному над ситуацией реальности в связи с привнесенным драматизмом в основную ситуацию.

Ситуативная и одновременно надситуативная телесность, как осознанность и эмоциональное переживание роли, и есть специфика профессиональной позиции актера. Системное описание переживания роли предлагает П. Якобсон [12, с. 206]. На основании его идей представим экспликацию творческих интенций актера. Во-первых, это интуитивные интенции воображения и воспоминания, в которых оживляются собственные переживания, схожие с эмоциональными состояниями героя. Во-вторых, это интенции творческой переработки собственных жиз-

ненных переживаний, аналогичных по условиям возникновения обстоятельствам жизни героя в целом (эти переживания затем встраиваются в воображаемые обстоятельства пьесы). По сути, это интенции категориальной интуиции усмотрения сущности (отношений, признаков, последовательности и др.) И в-третьих, это внутреннее сближение с душевным миром героя путем сознательной перестройки эмоциональной организации личности актера, которая объективируется в его телесном перевоплощении в условиях сценической интерпретации. По форме это интенция идеирующей абстракции, которая в традициях феноменологического подхода есть восхождение к нечувственному восприятию универсального, требующего надситуативной телесности.

Ведущая роль в надситуативной телесности принадлежит интуитивным интенциям воображения. В этом контексте интересны идеи Т. Рибо, который движение творческого воображения сводил к двум типам: олицетворение и преобразование (метаморфоза). Метаморфоза как феномен преобразования в игре актера есть изменения, касающиеся в большей мере внешней визуализации его телесности, порой кардинальных изменений, явно демонстрируемых зрителю. Тогда о телесности в философском смысле можно говорить как о превращающейся, меняющейся форме во всем многообразии выражения при взаимодействии с неизменностью личности актера-субъекта. В трактовке олицетворения как преобразования телесности актера на сцене акцент с изображения и наделения неодушевленных предметов, стихий человеческими свойствами смещается на персонификацию в смысле антропатизма. Другими словами, телесность актера как действующий выражающий феномен является собирательным центром отвлеченных понятий, явлений действительности и вымышленного мира в контексте идеи понимания и демонстрации качеств человеческой личности (олицетворение мужества, красоты, добра, веры и так далее) [6, с. 166].

Талантливый актер М. Чехов, опираясь на собственный опыт, утверждал, что в процессе работы над ролью воображаемые образы постепенно становятся для актера все более четкими и оформленными по сравнению с собственными представлениями. Он наделяет их самостоятельностью и способностью вызывать сильные ответные чувства. Возникновение воображаемых образов он считает в большей мере иррациональным процессом, сравнивая его с волшебством и одновременно очень влиятельным, неподвластным волевой регуляции [10, с. 104]. Причем в зависимости от того, какой опыт переживаний богаче, различными будут модальности представленности образов: одни актеры, прежде всего, «слышат» своего героя, другим представляется его пластический облик.

Итак, первой репетиции предшествует сложная духовная работа над интенциональным образом, включающая сложную разветвленную систему рационально-критических и эмоционально-смысловых интенций эстетического ожидания. Однако он не окончательный. Этот образ уже обладает своим ритмом. Его ценность в намеченных опорах, удачно схваченных элементах. При каждом возвращении к ним актер получает импульсы дальнейшей ноэмо-ноэтической активности, поэтому образ остается динамичным. Посредством механизма формообразования он обрастает находками, внешне очерчивается. Воспроизведение в воображении всех предлагаемых обстоятельств роли, нуждается в проверке через осуществление в пластическом и темпо-ритмическом рисунке действий, через своеобразие речи.

Сделаем промежуточный вывод. Телесность актера воплощает найденное, и верно сыгранный отрывок, в свою очередь, дает толчок воображению. То есть действие дает возможность сознанию актера быть в ситуации и над ней одновременно. Это состояние М. Бахтин называет состоянием существования: «Все ваши мысли, слова, поступки становятся проявлениями объекта нашей концентрации. В первых двух фазах вы отделены

от объекта, в третьей – сливаетесь с ним» [1, с. 202]. Состояние существования возможно, когда создан концепт сценического образа, подготовлен телесный инструмент, отточена чувствительность. Это творческий поток, в котором нет ни отдельных размышлений, ни отдельных ощущений, но есть все сразу, одновременно, целостно. Созданный образ творит руками, чувствами, умом актера, охватывая его и зал» [1, с. 217].

Телесность запускает этот поток, собирая воедино все накопления предыдущей работы, мобилизует все потенции когнитивной системы, все уровни эмоционально-чувственной иерархии, осуществляет духовную концентрацию актера. Духовная концентрация в таком случае понимается как целостное существование в потоке творческой реализации.

Интуитивные интенции воображения, воспоминания, аналогии, олицетворения выглядят на первом этапе работы над образом как понимание и присвоение с помощью глубоких перцептивных механизмов идентификации и эмпатии, включение в свою телесность надситуативных переживаний, возвышения над ситуацией реальности.

Соответственно идеям К. Станиславского, этот этап выглядит как действие от писателя к себе. Субъективно он переживается как оценка своего интереса, желания изменить и представить свою телесность как новую данность, оценка желательности. Затем интенциональный образ переводится в сценическое действие, которое К. Станиславский рассматривает как перевоплощение, заключенное в принципе физического действия «от себя к образу». Телесность актера уточняет формулу перевоплощения: от своих совершенно реальных (физических) действий, от своего жизненного поведения к более далеким и значительным целям образа, который, собственно, и есть сверхзадача сценического творчества [7, с. 233].

Действия, осуществляемые в процессе перевоплощения, называют «сценическими». Телесная активность актера имеет принципиальное отличие от любых других действий.



Она возникает по заказу, как если бы их вызвала реальная необходимость. Причем, это уже не изображение действий, а реальные действия актера, подчиненные конкретной цели, а в более широком плане – сверхзадаче.

Чем сложнее сверхзадача роли, тем напряженней творческие усилия актера, в которых одновременно удерживаются в поле ноэмо-ноэтической активности план телесной активности (физических действий, собственных переживаний себя в ситуации определенной сцены, куска, сценического эйдоса, при постоянном взаимодействии с образом Другого и соподчинении всего этого конгломерата внутренних и внешних процессов со сверхзадачей яркого и точного выражения «жизни человеческого духа»).

Телесность актера и перевоплощение в сценической пространственности

В сценическом действии внутреннее ощущение тела распространяется вовне, в сферу эмпирической пространственности, сливается с ней и преобразует ее. Это достигается специфическими действиями актера, которые не только преобразуют его восприятие внешнего пространства в продолжение внутри телесной пространственности, но и соответствующим образом переориентируют восприятие зрителя. Предметы на сцене утрачивают свой автономный характер, становясь элементами события актерского действия, что позволяет воздействовать на зрителя, переориентировать его внимание и восприятие. Метаморфоза телесности заключается в том, что объективно тело актера продолжает пребывать в эмпирическом пространстве, а создаваемый им образ воплощается в новой сценической пространственности, являющейся продолжением его жизненного мира [3, с. 67]. То есть сценическая пространственность – это новая сценическая реальность, которая создается посредством телесной активности.

Связь сценической пространственности и телесности актера К. Станиславский описал так: «Наконец занавес медленно раздвинул-

ся. Посередине, на самой авансцене, сидела Малолеткова. Она, боясь увидеть зрителей, по-прежнему закрывала лицо руками. Царившая тишина заставляла ожидать чего-то особенного от той, которая была на сцене. Пауза обязывала. Вероятно, Малолеткова почувствовала это и поняла, что ей необходимо что-то предпринять. Она осторожно отняла от лица одну руку, потом другую, но при этом опустила голову так низко, что нам была видна лишь ее макушка с пробором. Наступила новая томительная пауза. Наконец, чувствуя общее выжидательное настроение, она взглянула в зрительный зал, но тотчас же отвернулась, точно ее ослепило ярким светом. Она стала поправляться, пересаживаться, принимать нелепые позы, откидываться, усиленно вытягивать свою короткую юбку, внимательно разглядывать что-то на полу» [7, с.48–49].

Приведенный пример неудачного опыта иллюстрирует то, насколько важна особая надситуативная телесная активность актера в сценической пространственности, ее ключевая роль в погружении зрителя в новую сценическую реальность.

Итак, сценическое действие порождает событие новой реальности, в котором тело актера и элементы сцены преобразовываются в новое по своему качеству сценическое пространство. И тело, и окружающие предметы воспринимаются артистом как события, приближающие к сверхзадаче. Другими словами, речь идет о расширении переживания телесности в сценическом пространстве.

Творчество актера в образе – сценическое переживание телесности на основе перевоплощения в ситуации условности, которые затем объективируются в реально происходящем сценическом процессе. Для актера важно найти ответы на вопросы: о чем моя роль? что я должен делать? как я должен играть?

По словам К. Станиславского, переживать роль на сцене – это значит логично, последовательно мыслить, хотеть, стремиться, действовать исходя из целей и логики поступков персонажа. Такое переживание вторично, оно включает в себя и мысль, и представле-

ние, и волевое усилие, само включается в сценическое действие и общение и составляет их динамическую основу [7, с. 246].

К. Станиславский считал, что если найдены ответы на первые два вопроса, то актеру несложно повторять ту линию действий в предлагаемых обстоятельствах, которые уже понятны и логично выстраивают последовательность сценических действий. Несмотря на подвижность системы ролевых действий и поступков, она, повторяясь от репетиции к репетиции, из спектакля в спектакль, становится достаточно определенной и устойчивой. К. Станиславский прослеживал этот путь – от жизни человеческого духа самого актера к жизни его тела в роли и от нее вновь к жизни человеческого духа образа [7, с. 258]. Телесность, через логику действий фиксируемая внешне (что?), движется дальше – к эмоциональным сценическим переживаниям (как?). И вот уже слишком глубоким стало проникновение, вчувствование актера в образ.

Вопрос «как играть?» неизбежно связан с моментом, когда актер начинает подвергать сомнению и самого себя, и созданное на предыдущих этапах: «Так это в данный момент для меня – как это на самом деле? Так ли это будет для зрителя, как и для меня?» и так далее. Описание и объяснение чувств и эмоций вообще сложная задача, связанная с размытыми критериями истинности, отсутствием четкого категориального аппарата, с необходимостью обращаться к какой-либо классификации (а их на сегодня достаточно много и они часто разрознены). В современной науке можно наблюдать тенденцию отказа от теоретического осмысления эмоционально-чувственной сферы человека и смещения акцента на описательные методы, к которым и относится феноменология.

По формулировке вопросов, на которые ищет ответы актер, становится понятной доля рациональной и иррациональной составляющей. Хотя их дифференциация условна, она важна в большей мере для осуществления экспликации, аналитики, систематизации.

Ситуация сложности объяснения эмоционально-чувственной сферы актера усугубляется тем, что актер в роли не только мыслит, но и чувствует особенно, иначе, чем в жизни; все это он делает за своего героя. Изменяются отношения актера ко всему, что его окружает на сцене. Возникает иной рисунок пластики, мимики, речи, и тем самым меняется стиль поведения. В него могут привноситься национальные, профессиональные, возрастные характеристики. Например, у артиста, которому удастся представить себя стариком, замедляется выработка условных рефлексов, все реакции ослабевают. Представление себя молодым, напротив, у способных актеров увеличивает темпы работы головного мозга [3, с. 302].

Перевоплощение в сценическом действии можно представить двухуровневостью переживаний телесности: одни переживания отвечают за выстраивание реального поведения, актерской игры, а другие осуществляют образ Другого. Потому перевоплощение как метаморфоза актера – это, в сущности, не само перевоплощение как таковое, а интенция, направленная к нему. По сути, мы с другой стороны пришли к тому же логическому выводу, что и в предыдущей части статьи о преобразении актера как осуществлению и выражению сверхзадачи, прежде всего в метаморфозах внешней визуализации его телесности, которая будет предъявлена зрителю. Эти метаморфозы подчинены эстетическому ожиданию и актуализируются в единстве рационально-критических и эмоционально-смысловых интенций телесной арт-практики создания художественного образа актером. Здесь мы аккуратно вводит термин телесной арт-практики, так как он отражает эстетическую реальность, отличительной чертой которой выступают манипуляции, метаморфозы с объектами, предметами, телесными действиями, меняющие саму действительность.

Итак, телесность актера, которая на сцене заставляет зрителя поверить, есть гармония духовного опыта, рационального и эмоционального. Этот тезис проходит в качестве



генеральной идеи в романе С. Моэма «Театр». Трагедию главной героини писатель описывает как смещение ролей и позиций; для нее подлинной является жизнь на сцене, а жизнь реальная – мир притворства.

Перенеся личную трагедию на сцену, Джулия Ламберт была настолько натуралистичной, что демонстрируемые подлинные переживания зритель чувствовал как фальшь, неправдивую, неестественную игру, а сцену воспринимал как место для самолюбования актрисы, которая казалась внутренне пустой [5, с. 188]. Последовательно описаны тонкие грани трансформации личности актрисы на сцене и в жизни: от игры чувств с холодным разумом через смещение мира притворства и реальности к особому способу существования актера. Причем к кульминации успеха актрисы С. Моэм подводит через вполне явное разграничение таланта и мастерства, с одной стороны, и рефлексии своей личности – собственных мотивов, желаний и устремлений актрисы – с другой, которые представлены в многочисленных внутренних диалогах главной героини.

Таким образом, телесность актера в сценическом действии перевоплощения должна как бы раздвоиться, о чем говорят М. Бахтин, Л. Выготский, Г. Шпет. Телесность актера удерживает рационально-оценочные интенции здесь и сейчас (присутствие в чреде мизансцен, следование за разнообразием реплик, согласованность с музыкальным сопровождением, резонанс разворачивающихся переживаний) и эмоционально-смысловые интенции художественного наполнения образа [11, с. 3].

Слезы актера не имеют ничего общего с теми слезами, «которыми плачет» его переживающее Я. Потому они не мешают играть образ и, проливая их, актер испытывает внутренне восторг и ликование от хорошо сделанной работы. Здесь обнаруживаются не только свойства актера и персонажа, но и профессиональные умения, знания и навыки артиста. Все, что вошло в привычку, оформилось в алгоритм навыков артиста, стало областью тех

умений, которые были приобретены ценой больших усилий объективации телесности, но теперь не нуждается в его пристальном контроле и волевых усилиях. Однако телесность актера, которая всегда, в сущности, занята тем, что обогащается, уточняется, расширяется, развивается, не может претендовать на окончательность и фиксированность в силу своей природы, а также – по причине неисчерпаемости истинного содержания сверхзадачи. Неокончателность и неисчерпаемость всегда оставляют место для экспрессии как своеобразной игре, в которой резонируют собственные переживания с переживаниями изображаемыми [11, с. 5].

Г. Шпет в этом контексте называет актера художником, который оформляет себя, свое тело через экспрессивную игру, которая обеспечивает возможность выявления нозматического содержания собственных смыслов [11, с. 10].

Итак, телесность актера на этапах создания образа, сценического действия, перевоплощения, а затем и диалога со зрителем одновременно удерживает 3 типа интенций: 1) переживания реальной телесности – «каков Я есть» (влечение, желание, оценивание); 2) переживания идеальной телесности – «каким хотел бы быть» (мотивация преобразовывать, воление, осуществление); 3) зеркальные рефлексивные переживания телесности, связанные с представлением о том, как воспринимают другие осуществленный сценический образ, эстетические переживания. Другими словами, творчество актера связано с процессом создания и «вхождения» в образ как в некую новую замкнутую систему Я-концепции, которая включает переживания собственной телесности (личность актера), телесности Я Другого (персонажа) и телесности Я Другого (зрителя).

Телесность актера предельно расширяется, становясь надситуативной, выходит за пределы эмпирической пространственности. Тело актера и элементы сцены преобразовываются в новое по своему качеству сценическое пространство.



Список литературы

1. Бахтин М. М. Автор и герой в эстетической деятельности. Москва: Искусство, 1979. 380 с.
2. Бритаева Н. Х. Эмоции и чувства в сценическом творчестве. Саратов: Саратовский университет, 1986. 160 с.
3. Вильсон Г. Психология артистической деятельности. Москва: Когито, 2001. 383 с.
4. Выготский Л. С. Психология искусства. Москва: Педагогика, 1987. 345 с.
5. Моэм У. Театр. Москва: АСТ, 2015. 318 с.
6. Рибо Т. Творческое воображение. Санкт-Петербург: типография Ю. Н. Эрлих, 1901. 318 с.
7. Станиславский К. С. Собрание сочинений в 8 томах / гл. ред. М. Н. Кедров. Москва: Искусство, 1954–1961. Т. 4 : Работа актера над ролью. 1957. 551 с.
8. Телесность человека: междисциплинарные исследования / ред. В. В. Николаева, П. Д. Тищенко. Москва: Философское общество СССР, 1991. 160 с.
9. Толстой Л. Н. Детство. Отрочество. Юность / Собрание сочинений Л. Н. Толстого в 20 томах. Т.1. Москва: Художественная литература, 1978–1985. 120 с.
10. Чехов М. Путь актера: жизнь и встречи. Москва: АСТ, 2009. 212 с.
11. Шпет Г. Г. Искусство как вид знания (Статья-этюда) // Культурно-историческая психология. 2006. № 4. С. 3–17.
12. Якобсон П. М. Психология чувств и мотивации. Воронеж: МОДЭК, 1998. 304 с.

*

Поступила в редакцию 25.06.2024