

Бережная Елена Алексеевна

ВОСПРИЯТИЕ ТЕЛА АКТЕРА В ПЛАСТИЧЕСКОМ СПЕКТАКЛЕ: ФИЛОСОФСКИЙ АСПЕКТ

Статья раскрывает проблему восприятия тела актера зрителем в пластическом театре с точки зрения феноменологии и телесно-ориентированного подхода в когнитивных науках. В работе рассматривается способ подачи художественного произведения на примере пластического театра "РоemaTheatre" и специфика перцептивного процесса реципиента. Раскрывается смысл феномена "порогов тела", а также изучаются особенности метафизического взаимодействия тел актера и зрителя во время спектакля.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/3/2014/5-1/6.html

Источник

Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2014. № 5 (43): в 3-х ч. Ч. I. С. 30-32. ISSN 1997-292X.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/3.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/3/2014/5-1/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: voprosy_hist@gramota.net

УДК 792.8

Искусствоведение

Статья раскрывает проблему восприятия тела актера зрителем в пластическом театре с точки зрения феноменологии и телесно-ориентированного подхода в когнитивных науках. В работе рассматривается способ подачи художественного произведения на примере пластического театра "PoemaTheatre" и специфика перцептивного процесса реципиента. Раскрывается смысл феномена «порогов тела», а также изучаются особенности метафизического взаимодействия тел актера и зрителя во время спектакля.

Ключевые слова и фразы: тело; телесность; пластический театр; восприятие; феноменология; телесно-ориентированный подход.

Бережная Елена Алексеевна

*Санкт-Петербургский гуманитарный университет профсоюзов
berezhnaya@yandex.ru*

ВОСПРИЯТИЕ ТЕЛА АКТЕРА В ПЛАСТИЧЕСКОМ СПЕКТАКЛЕ: ФИЛОСОФСКИЙ АСПЕКТ[®]

Все больше исследователей сегодня говорят об актуальности телесно-ориентированного подхода в гуманитарной сфере. Начиная с античной эпохи, вплоть до второй половины XIX века различные ученые определяли тело как нечто вторичное по отношению сначала к душе, затем к разуму и сознанию. Человеческое тело рассматривалось как оболочка, позволяющая существовать какой-то другой части человеческой сущности.

Однако в XIX веке данная точка зрения меняется. Роль тела возрастает в связи с развитием психологической науки. Пересматривают ее и философы – родоначальники феноменологического подхода – Э. Гуссерль, А. Бергсон, М. Мерло-Понти и др. В их интерпретации тело становится субъектом, оно является куда большим, чем просто «сосуд» для метафизических категорий. Именно тело познает окружающую реальность, позволяет получать информацию о мире и определяет познавательную активность человека.

Современные ученые, развивая мысли феноменологов, все чаще говорят о главенствующей роли тела в жизни индивида. Так, в частности, отечественный исследователь Е. Н. Князева отмечает актуальность телесно-ориентированного подхода в когнитивной науке, характеризуя телесное познание как «познание терри-торизированное, расположенное в определенном пространстве жизни, которое топологически и темпорально структурировано» [1, с. 22]. В данной концепции тело и ум становятся единой неразрывной системой, с помощью которой человек функционирует.

Е. Н. Князева также говорит о том, что процесс познания протекает в плотной, неразрывной взаимосвязи Я – Другой, где Другой выступает гарантом определения границ собственного тела и создает возможность развития субъектности. Иными словами, тело Другого определяет бытие нашего собственного тела.

Тело рассматривается как совокупность всего физиологического в человеке. Мозг, например, не вычленивается как независимый орган, а является частью целостной системы организма. Акт познания совершает все тело, а не только мозг.

Само собой, данный подход не является сугубо теоретическим моментом. Это активно подтверждается на практике, в частности в современных формах театра.

В XX веке начинает активно развиваться такая художественная практика, как пластический театр. Это понятие достаточно широкое и включает в себя разнообразные формы, начиная от хэппенинга, заканчивая танц-театром.

П. Пави в своем «Словаре театра» дает следующее определение: «Пластический театр – театральная форма, в которой отдается предпочтение жесту и экспрессии телодвижения, не исключая, однако, слова, музыки и всевозможных сценических средств *a priori*» [2, с. 356]. Отсюда следует, что основное средство выразительности, средство создание образа – это тело актера, которое воздействует на зрителя посредством жеста, поз, движения, в том числе и танцевального.

В данном случае мы сталкиваемся с телесно-ориентированным подходом, с одной стороны, с точки зрения создания художественного произведения, с другой – с точки зрения его познания. Рассмотрим оба эти момента.

В процессе создания пластического спектакля тело актера – основное, а иногда и единственное средство выразительности. Вся художественная информация кодируется в теле и телом. Оно становится инструментом, материалом и художественным пространством, в котором разворачивается действие. Актер выходит за пределы собственного тела, осмысливая и переживая опыт иного тела, недоступного, непознаваемого. Он репрезентирует в своем теле множество чужих, постигаемых им на метафизическом, психическом и физическом уровнях.

Анализируя работы Санкт-Петербургского театра «PoemaTheatre», руководит которым В. Цзин, можно говорить о том, что пластический артист играет не конкретного героя, а обобщенный телесный опыт, раскрываемый в статических и динамических позах. Персонажи пластических спектаклей, как правило, абстрактны за счет своей невербализованности. Так, в спектакле «Горячая терраса» герои лишены имен, вербально обезличены. Мы видим взаимоотношения мужчины и женщины на глубинном уровне. Все страсти

предстают перед нами исключительно в наборе поз, жестов и движений. То же самое происходит и в произведении «Demonissia» – совместной работе «PoemaTheatre» с Ф. Гизальберти и А. Рухом. Взаимодействие героев сводится к чистой экспрессии, выражаемой на телесном уровне.

Примечательно, что пластический артист может репрезентировать телесное переживание не только чужих тел, но и животных, и даже неодушевленных предметов. Яркой иллюстрацией этого является спектакль «Ocean». Зрителю порой очень сложно уловить отличия между героем-человеком, героем-обитателем морских глубин и героем – океанической флорой. Все эти персонажи – полноправные участники спектакля, чье переживание на уровне тела отражается актером. Он акцентирует внимание зрителя на телесных реакциях и движениях как проявлениях человеческого бытия. Поведение трактуется не в социальном контексте, а как реакции тела-плоти.

При таком исполнении театральных произведений мы сталкиваемся с принципиально отличным восприятием реципиентом спектакля. Зритель не выстраивает систему трактовок, ориентируясь на социальный контекст. Он переносит опыт движения чужого тела на свое собственное. Подобное глубинное восприятие куда более интимно и сакрально. В нем участвует именно того реципиента, становясь активным познающим органом.

Е. Н. Князева приходит к определению такого феномена, как «тело-сознание», подразумевая слитость этих понятий. Телесное сознание есть тело мыслящее, воспринимающее и реагирующее на окружающую реальность. Несмотря на то, что традиционный способ обработки информации, то есть осмысление на уровне значений слов, в данной ситуации становится бесполезным, так как отсутствует вербальный компонент, реципиент пытается идти привычным путем и зачастую строит собственный словесный текст, создавая интерпретацию увиденного. Тем не менее когнитивный процесс проходит именно на уровне телесного сознания.

Рассматривая особенности телесного постижения зрителем пластического спектакля, хотелось бы обратиться к идеям В. А. Подороги, который говорит о телесной обособленности, разбирая вопросы о роли плоти в гносеологическом процессе. Он рассуждает о том, какую позицию занимает человек по отношению к собственному телу. «Мы всегда – вне других тел и внутри собственного. Но существуют ли внешние мне тела, может быть, они просто есть, имеются, проявляются, но лишены отсылки к самому существованию, если под существованием я буду понимать присутствие в собственном теле – теле, которое я называю «моим»» [3, с. 12]. Иными словами, человеку очень сложно определить границу между собственным телом и внешним миром, в котором действуют Другие.

Совмещая позиции А. Бергсона и Ф. Ницше, В. А. Подорога смотрит на тело, как на разного рода «пороги»: тело-объект, тело-«мое тело», тело-аффект и их совокупность – тело мыслимое, единое. Основываясь на данной классификации, мы можем рассмотреть, как происходит процесс восприятия пластического спектакля зрителем.

Первый «порог» – это тело-объект – совокупность физических и биологических структур, органический субстрат, который мы не воспринимаем как наше тело, но оказывающееся таковым, когда перестает быть нашим. Человек воспринимает тело как объект только в ряде случаев: когда в нем «в той или иной степени отсутствует, утрачена или насильно вырвана внутренняя энергия жизни» [Там же, с. 21]. Тело объективированное – тело без внутреннего, которое возможно лишь при наличии субъекта, наблюдающего его извне и, по сути, творящего его. Тело-объект – образ чужого, безжизненного тела. Тело актера в пластическом театре может восприниматься реципиентом в качестве тела-объекта именно потому, что в нем отсутствует сам актер. В нем есть только отголоски чужих тел. На какой-то момент тело артиста лишается жизненной энергии, вырывается из контекста его собственного бытия и влетает в чужой, превращаясь в корпус. В совместной работе «PoemaTheatre» и С. Хеллер «Memorial carnival» на сцене достаточно длительное время лежит актер, прикрытый шкурой. За счет отсутствия каких-либо движений тело персонажа воспринимается именно как пустое, объективированное.

Тело-«мое тело» определяется как особая форма властвования над телом, разграничивающая окружающую реальность на «меня» и «Другого». Это своеобразная персонификация присутствия человека в мире, дающая ему возможность ощущать свое бытие через обладание собственным телом. Именно определение тела как «моего» дает человеку ощущение самости и реальности. Окружающий мир «картируется», обозначая «меня» с границами моего пространственного существования и «Других» с их границами. Тело-«мое тело» есть первичный телесный образ человека, в котором он пытается определить себя и свою осуществленность в реальности. Однако обладание собственным телом становится возможным при условии, что есть Другой с принадлежащим ему телом, таящий угрозу моему осуществлению. Только Он может сделать легитимным мое обладание собственным телом. Роль Другого отводится именно пластическому актеру, так как он в процессе восприятия спектакля задает границы тела реципиента. То есть зритель может ощущать свое тело в пространстве спектакля, отделять его от действия и от чужих тел благодаря артисту.

Тело-аффект – нечто, преодолевающее собственные границы, теряющее структуру, обращающееся в единый сгусток энергии. Оно сужает или расширяет свою «территорию» в зависимости от действующих на него эмоций. Порог «мое тело» определяет жесткую организацию тела, а порог «аффект» исключает всяческую структуру в нем. Оно восстает против системы собственного бытия тогда, когда совершается покушение извне на эту самую систему.

Также подобное восприятие тела помогает отойти от антропоморфности в целом. Порог обуславливает возможность выражения в теле любой иной природы: нечеловеческой, неживой, космической, – чем активно пользуются актеры пластического театра. Аффект вовлекает нас в события, и мы перестаем быть «моим телом», а становимся их частью.

В процессе познания художественного произведения тело пластического актера начинает восприниматься зрителем как тело-аффект. Отходя от безжизненного тела-объекта, артист наполняет его эмоцией через

движение. Однако такое восприятие сразу же порождает тело-аффект и в реципиенте, так как тело актера становится потенциальной угрозой для бытия тела познающего. В этот момент и происходит слияние «Я» и «Другого». Зритель переживает телесную реакцию, демонстрируемую артистом, как свою иногда так же бурно, иногда в меньших масштабах, но всегда эмоция через тело присваивается себе. Такой эффект можно наблюдать в спектакле «ПоэмаTheatre» под названием «Пергамент: книга о безумии» и их совместной работе с Кен Май «Tokio in the Sky». В этих произведениях тела актеров пугают, вторгаются в пространство зрителя, угрожают, обращаясь в аффект и увлекая за собой реципиента.

Мыслимое тело – совокупность трех порогов, то есть полное представление о собственном теле и чужих телах, понимание, как они соотносятся между собой и в каких отношениях состоят. Мыслимое тело позволяет слиться с актером и потом отделить от него свое собственное тело.

Таким образом, мы отмечаем, что процесс восприятия пластического спектакля существенно отличается от традиционного приписывания значений вербальной информации. Его трактовка, выражающаяся в переживании разнообразных эмоций, транслирующихся посредством тела, происходит на глубинном, неосознанном уровне. К сожалению, массовый современный зритель зачастую является заложником привычного способа познания художественного произведения и оценивает пластические спектакли достаточно негативно.

Список литературы

1. **Бескова И. А., Князева Е. Н., Бескова Д. А.** Природа и образы телесности. М.: Прогресс-Традиция, 2011. 456 с.
2. **Пави П.** Словарь театра. М.: Прогресс, 1991. 504 с.
3. **Подорога В. А.** Феноменология тела. Введение в философскую антропологию: материалы лекционных курсов 1992-1994 годов. М.: Ad Marginem, 1995. 340 с.

PERCEPTION OF ACTOR'S BODY IN PLASTIC PERFORMANCE: PHILOSOPHICAL ASPECT

Berezhnaya Elena Alekseevna

Saint-Petersburg University of Humanities and Social Sciences

berezhnayaeva@yandex.ru

The article deals with the problem of the perception of an actor's body by the spectator in a plastic theatre from the viewpoint of phenomenology and body-oriented approach in cognitive sciences. The paper investigates the method of the presentation of a piece of art by the example of the plastic theatre "PoemaTheatre" and the specifics of the perceptive process of a recipient. The author reveals the meaning of the phenomenon of "body thresholds" and also analyzes the peculiarities of the metaphysical interaction of the bodies of an actor and a spectator during the performance.

Key words and phrases: body; physicality; plastic theatre; perception; phenomenology; body-oriented approach.

УДК 39(470.65)

Исторические науки и археология

В статье рассматриваются природоохранные народные традиции осетин, основанные на принципах рациональности использования природных ресурсов и религиозно-мистическом почитании компонентов и явлений природы. Представлены связанные с природой традиционные религиозные верования и культы осетин – культ дерева, камня, воды, определяется их роль как важного фактора сохранения окружающей природной среды, который необходимо учитывать в процессе формирования новой стратегии достижения экобаланса на территории Осетии.

Ключевые слова и фразы: природоохранные традиции; культ дерева; экологическая культура; горная экосистема; святилища.

Бидеева Светлана Георгиевна

*Северо-Осетинский институт гуманитарных и социальных исследований им. В. И. Абаева
Владикавказского научного центра Российской академии наук и Правительства РСО-Алания
bsg-07@mail.ru*

ПРИРОДООХРАННЫЕ ТРАДИЦИИ ОСЕТИН[©]

На современном этапе развития человечества появилось множество проблем природоохранного характера. Это, прежде всего, связано с неосмотрительностью и несвоевременно проявленным интересом к данной проблеме.

Экологическая ситуация сегодня не терпит отлагательств и компромиссов. Весьма остро стоит вопрос динамического состояния системы «человечество – природная среда». В решении данной проблемы необходимо