

ПРЕОДОЛЕНИЕ РАЗРЫВА МЕЖДУ ЭСТЕТИЧЕСКОЙ ТЕОРИЕЙ И ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРАКТИКОЙ: ФИЛОСОФСКО-ТЕАТРАЛЬНЫЙ ПОДХОД ТЕАТРА МЫСЛИ «КРИИИК»

ТАМАРА СИНИЦЫНА

Тамара Андреевна Синицына – кандидат философских наук, старший преподаватель кафедры эстетики философского факультета МГУ имени М. В. Ломоносова, Москва, Россия.

E-mail: famari.more@gmail.com

Статья посвящена исследованию взаимосвязи теоретической эстетики и художественной практики на примере экспериментального проекта «Театр мысли “Крииик”», действующего на философском факультете МГУ имени М. В. Ломоносова. В истории эстетики выявляется устойчивый разрыв между теоретическими моделями и художественной практикой, что формирует методологические и смысловые лакуны. Значительной важностью отличается задача сопряжения абстрактной эстетической теории с телесным, эмпирическим, перформативным опытом искусства. Автор рассматривает сомаэстетику Ричарда Шустермана как современное направление, способное обеспечить рефлексивную и эмпирически подкреплённую основу для актёрской деятельности. Особое внимание уделяется трём измерениям сомаэстетики – аналитическому, прагматическому и практическому. В статье анализируются традиции отечественного театра, включая системы К. С. Станиславского, М. А. Чехова и А. А. Васильева, демонстрируя, как театральные методики способствуют целостному восприятию человека, объединяя тело и сознание. Проект Театр мысли «Крииик» представлен как исследовательская лаборатория,

где театр становится инструментом философского поиска, а философия – основой для художественного выражения. Автор приходит к выводу, что синтез философии и театра позволяет преодолеть разрыв между теорией и практикой, открывая новые возможности для эстетического исследования и творческого самовыражения.

Ключевые слова: сомаэстетика, театральная практика, философская антропология, Ричард Шустерман, К. С. Станиславский, Театр мысли “Криик”

BRIDGING THE GAP BETWEEN AESTHETIC THEORY AND ARTISTIC PRACTICE: THE PHILOSOPHICAL-THEATRICAL APPROACH OF THE THEATRE OF THOUGHT «KRIIHK»

Tamara A. Sinitsyna – PhD in Philosophy, Senior Lecturer at the Department of Aesthetics, Faculty of Philosophy, Lomonosov Moscow State University, Moscow, Russia.

E-mail: famari.more@gmail.com

This article explores the interplay between theoretical aesthetics and artistic practice through the case study of the experimental project Theatre of Thought “Kriiik” at the Faculty of Philosophy, Lomonosov Moscow State University. The study identifies a persistent methodological and semantic gap in the history of aesthetics between theoretical frameworks and artistic practice, emphasizing the critical need to bridge abstract aesthetic theory with embodied, empirical, and performative experiences of art. Richard Shusterman’s somaesthetics – a contemporary field integrating analytical, pragmatic, and practical dimensions – is proposed as a reflexive and empirically grounded foundation for actor training. The article examines how Shusterman’s framework aligns with traditions of Russian theater, including the systems of Konstantin Stanislavsky, Michael Chekhov, and Anatoly Vasilyev, which emphasize the holistic integration of body and consciousness in artistic creation. The Theatre of Thought “Kriiik” is presented as a research laboratory where theater serves as a tool for philosophical inquiry, while philosophy informs artistic expression. By combining somatic awareness, spatial experimentation, and improvisation, the project transcends verbal discourse to explore corporeality, rhythm, and imagination. The author concludes that synthesizing philosophy and theater not only overcomes the historical divide between theory and practice but also opens new avenues for aesthetic research and creative self-expression. This interdisciplinary approach provides methodological foundations for dialogue

between philosophy and art, cognition and embodiment, and theory and action. The article will be valuable to researchers in aesthetics, theater studies, and the philosophy of culture.

Keywords: somaesthetics, theatrical practice, philosophical anthropology, Richard Shusterman, Konstantin Stanislavsky, Theatre of Thought “Kriiik”

Введение

В данной статье рассматривается один из возможных путей сближения теоретической эстетики и художественной практики – на примере студенческого проекта Театр мысли «Криик», существующего на философском факультете МГУ, руководителем которого я являюсь. Особое внимание при этом уделено сомаэстетике Ричарда Шустермана как современному направлению, способному обеспечить рефлексивную и в то же время эмпирически подкрепленную основу для актерской деятельности.

История эстетической мысли демонстрирует устойчивую дихотомию: теоретические конструкции – с одной стороны, и художественная практика – с другой. Во многом до XX в. эстетика существовала как метарефлексия, оторванная от самой телесной, чувственной, перформативной природы искусства. Попытки преодолеть этот разрыв предпринимались уже в XIX в. – например, в работах немецкого психолога Густава Теодора Фехнера, положившего начало экспериментальному изучению эстетических предпочтений. Он сознательно противопоставлял свою методологию спекулятивной традиции философской эстетики, представленной, в частности, в работах Канта и Гегеля. В противовес их умозрительным конструкциям он призывал исследовать категории прекрасного с помощью строгих эмпирических методов – системных экспериментов и количественного анализа данных. Фехнер предложил принципиально новый метод эстетического исследования, обозначив его как подход «снизу вверх». В противоположность традиционной метафизической эстетике, которая двигалась «от общего к частному» (или «сверху вниз»), Фехнер настаивал на необходимости двигаться «от частного к общему». При этом его концепция «эстетики снизу» отнюдь не сводилась к простому обобщению индивидуальных эстетических

переживаний. Учёный подчёркивал, что подлинно научный подход требует системного экспериментального изучения и сравнительного анализа эстетического опыта множества людей. Таким образом, Фехнер заложил основы эмпирического направления в эстетике, превратив ее из умозрительной дисциплины в область, опирающуюся на объективные данные. Однако идеи Фехнера, хоть и важные для становления эмпирической эстетики, в культурной ситуации XIX в. не получили значительного философского отклика и остались на периферии эстетической мысли. В результате образовалась методологическая лакуна, а вместе с ней и – антропологическая: человек как телесное, переживающее, действующее существо оказался выведен за скобки эстетического анализа. Это ведёт к игнорированию ситуативных, телесных, эмпирических аспектов как восприятия, так и художественного действия.

Проект сомаэстетики Р. Шустермана

На этом фоне особую значимость приобретает философия американского мыслителя Ричарда Шустермана, одного из ведущих представителей прагматической эстетики и автора концепции сомаэстетики. Термин был введен Шустерманом в статье «Сомаэстетика: дисциплинарные предложения» (1999) и подробно развит в ряде ключевых трудов.

Новому направлению Шустерман дает следующее определение: «Предварительно сомаэстетику можно определить как важное, многообещающее исследование опыта и рассмотрения тела как локуса чувственно-эстетической оценки (*aisthesis*) и творческого само-моделирования. Безусловно, она также посвящена исследованию тех вопросов познания, различных дискурсов, практик и дисциплин, изучающих тело, которые структурируют подобный соматический угол анализа или помогают сформировать его». (Shusterman, 2012, 385)

В эстетику должен быть включен и телесный опыт, ведь только тогда, по мнению Шустермана, линия эстетики, развиваемая Баумгартеном, будет реализована в полной мере: «Но хотя все это и чрезвычайно увлекательно, все же моя прямая цель заключается в реконструкции, а не в историческом изыскании. Я хочу: 1) воскресить баумгартенову идею

эстетики как улучшающую жизнь когнитивную дисциплину, простирающуюся далеко за пределы вопросов изучения прекрасного и изящных искусств, и включающую в себя одновременно и теорию и практику; 2) положить конец отрицанию тела, которое Баумгартен гибельным образом ввел в эстетику (отрицание, усиленное мощной идеалистической традицией эстетики XIX в.); 3) предложить расширенную, центрированную на изучение тела область исследований, способная внести огромный вклад во множество разделов философского знания и тем самым успешно вернуть философию к своей изначальной роли искусства жизни». (Ibid., 385)

Сوماэстетика у Шустермана – это не просто «философия тела», а многослойная методология, объединяющая философский анализ, телесную практику и культурную рефлексию. Она включает три фундаментальных измерения: аналитическое, прагматическое, практическое.

Аналитическая сомаэстетика исследует природу телесного восприятия и его роль в познании и формировании реальности. Она охватывает как классические философские вопросы (онтология, эпистемология тела), так и социополитические аспекты, поднятые Фуко и Бурдьё: как власть формирует тело и как оно, в свою очередь, поддерживает эту власть через нормы здоровья, красоты, гендера и т. д. (Ibid., 391)

Следующее измерение – прагматическое: «...понимание телесных практик в контексте культурного и философского наследия. В противоположность аналитической сомаэстетике, чья логика (генеалогическая ли или онтологическая) дескриптивна, прагматическая сомаэстетика обладает четко нормативным, предписывающим характером – она предлагает специфические методы совершенствования тела и заворачивает сравнительным анализом этих методов». (Ibid., 392)

Практическое измерение представляет разработку конкретных телесных дисциплин: «Я называю третье измерение сомаэстетики практической сомаэстетикой. В ее задачи не входит производство теорий или текстов, даже тех текстов, которые предлагают прагматические способы заботы о теле. Практическая сомаэстетика касается реальной практики такой заботы, реализуемой через разумную дисциплину тела,

направленную на соматическое самосовершенствование (в репрезентационной, эмпирической или перформативной модели). Она имеет отношение не к говорению о теле, а к деланию дела». (Ibid., 397)

Таким образом, мы можем обратить внимание на ключевой тезис Шустермана: тело должно быть признано не объектом, а субъектом эстетического опыта, источником осознанного действия, познания и художественного выражения. Данный тезис не только ликвидирует лакуну между теорией и практикой в эстетической науке, но и в некоторой степени уравнивает, стирая незамеченные ранее грани, разделявшие их.

Целостность человека в отечественной театральной мысли

Философски ориентированная театральная практика имеет глубокие корни в отечественной традиции. Прежде всего, это, конечно, К. С. Станиславский, который ввёл в театральную педагогику идею жизни человеческого духа, внутреннего действия, и работы актёра над собой как над человеком. Его знаменитая «система» – это уже не просто техника, а целая антропологическая программа.

В методе Михаила Чехова еще больше подчеркивается значимость целостности душевного и физического, он разрабатывает идею психофизического жеста. Развивая идеи К. С. Станиславского, Чехов создал собственную методологию воспитания актера, в которой центральное место занимают воображение (он отказался от использования личных переживаний как основы и цели актерского творчества и обратился к творческим возможностям воображения), жест, психофизическое состояние. Актёр, по М. Чехову, это «медиум», посредством которого образы из реальности художественной переносятся в реальный мир.

Таким образом, идея актёрской практики как формы философского опыта имеет в России серьёзную традицию – пусть и не всегда концептуализированную в философской эстетике. А. Ф. Лосев определял театр как искусство личности: «Театр есть искусство личности. Его художественная форма есть форма живущей, самоутверждающейся личности... Только театр

дает личность человека с его живой душой и телом, и потому личность и может быть актером; только он сам, со всей своей душой и телом, и может быть на театральных подмостках». (Losev, 1988, 106)

В современной философии театра выделяются два подхода: первый рассматривает театр как способ осмысления жизни через призму «театрального», по аналогии с метапонятием «эстетическое» Л. С. Выготского. (Vygotski, 1998, 480) Понятие «театральное» понимается здесь как особый способ отнестись к существующей действительности, увидеть окружающую жизнь как представление. К такому подходу можно отнести теории «театрализации жизни» Н. Евреинова и «человека играющего» Й. Хейзинги – сама жизнь здесь представляется как театр, пространство реализации игрового потенциала человека. Второй же, менее популярный, подход может быть представлен, например, такими отечественными философами, как М. Мамардашвили и Г. Шпет. Они не проецируют законы театра на жизненную реальность, а фокусируются на конкретной театральной практике, подходят к ней как к «частному случаю духостроительства», «напряженной зоне сознания». (Mamardashvili, 1990, 138-139) В. В. Гудкова отмечает, что Шпет в своей работе «Театр как искусство»: «...рассматривал театральное искусство как самостоятельную художественную практику, с одной стороны, споря с теми, кто ставил под сомнение принадлежность сцены к искусству (например, Н. Евреинов), с другой – отвергая концепцию символистов, идею синтеза искусства и жизни, тотальной эстетизации жизни». (Gudkova, 2017, 271) Действительно, Шпет осмысляет реальность сцены как принципиально отличную от жизненной, называет ее «фиктивной», т. е. действительностью «особых свойств и особого восприятия», отличной от действительности «нашего жизненно-практического опыта». (Ibid., 272) Основной составляющей этой отрешенной действительности Шпет называет творчество актера, что подтверждается его словами: «Художественная задача театра – не реализация личности актера, и не оживотворение литературного образа, а чувственное воплощение идеи в создаваемый творчеством актера характер». (Shpet, 2007, 40) Шпет называет актера одновременно и творцом, и материалом, из которого создается

художественный образ. По мнению философа, в процессе театральной игры человек, перевоплощаясь, получает доступ к собственному «я». Как он пишет, – «актер слышит и различает эхо, резонанс собственной души на изображаемое им» (Ibid., 40), постигает свою истинную сущность именно в условной сценической ситуации.

М. К. Мамардашвили отмечал родственность задач театра и задач философии. Театр, на его взгляд, так же, как и философия, осмысляет бытие, причем делает это практически, а не теоретически. В его работе «Как я понимаю философию» можно прочесть:

«Театр – это <...> своеобразное устройство для впадения в состояние сознания, которое невозможно получить посредством чтения текста. Казалось бы, пьеса известна, и ничего нового не происходит. Но в действительности театр вызывает своим динамическим действием, движением звуков, ситуаций и т. д. то, чего иначе достичь невозможно». (Mamardashvili, 1990, 138-139)

Как показывает Мамардашвили, подлинная суть театрального искусства заключается в его уникальной возможности – становиться средой живого становления философских смыслов через их сценическое воплощение и последующее зрительское восприятие. Именно в театре возможно

«приводя в движение себя, мгновениями обретать то, чего нельзя иметь. В данный миг, в сиюминутном истолковании людей, света, звука – впадать в истину. Чтобы в следующее мгновение завоёвывать ее снова». (Ibid., 138-139)

В подтверждение мысли о том, что играющий актер представляет собой особенную ипостась человеческого существования, можно привести рассуждения М. Н. Эпштейна (Epshtein, 2021, 9-33) о театральных принципах Е. Грозовского, в которых главной задачей является духовное раскрытие личности в игре. Грозовский называл свой театр «бедным», акцентируя незначительность технических элементов и концентрируясь на личности исполнителя, существующего в пустом пространстве и раскрывающего в нём свою сущность. Как отмечает

М. Эпштейн, в театре Гротовского актёр посредством изображаемого героя в рамках сценического действия обнажает собственное «я», воплощая своё человеческое существование на подмостках во всей целостности. Тем самым, «игра на сцене как бы преодолевает, изживает однозначность и односторонность обыденного существования, восстанавливает недоступную ему целостность». (Ibid., 25)

Именно второй подход мне кажется наиболее продуктивным для данной работы, поскольку сценическое существование человека действительно принципиально отличается от существования человека в реальной жизни. Театральная практика по-особому раскрывает человека, требует от него специфического способа существования, формирует особый антропологический образ человека в театральной игре, который я в своем диссертационном исследовании предлагала называть «человек театральный». (Sinitsyna, 2023) Именно поэтому актерская практика должна не только быть объектом пристального философского осмысления, но и «вписываться» в философский опыт, становиться его частью, дополняя теоретический анализ практическим, что и предлагает в своем проекте сомаэстетики Р. Шустерман.

Для того, чтобы показать всю широту практического и теоретического театрального материала для выбранной нами темы, мы продемонстрируем несколько примеров синтеза теоретического философского опыта и актерской практики в трёх театральных школах XX в., и пристально рассмотрим проблему целостного существования человека, единства тела и сознания в театральной теории и практике.

Проблема единства сознания и тела в актерской игре детально изучалась ведущими театральными реформаторами XX в., как западными – (Е. Гротовский, П. Брук), так и российскими – (К. Станиславский, В. Мейерхольд, М. Чехов, А. Васильев и др.). Их многочисленные практические поиски и теоретические изыскания демонстрируют возможность воплощения «сценической правды», что напрямую зависит от способности использовать сознание и тело как единый творческий механизм. Можно утверждать, что театральная практика изначально исходит из представления о целостной природе

человека, рассматривая его как систему взаимосвязанных каналов, позволяющих духовному содержанию материализоваться в физической форме, внутреннему – становиться внешним и наоборот. Нарушение этой взаимосвязи сделало бы сам феномен театра невозможным. Поэтому все театральные исследования и педагогические методики имплицитно основываются на признании неразрывной связи психики и физиологии. Ключевая задача театральных новаторов, фундамент их методик и конечная цель их экспериментов заключаются именно в достижении этой органичной целостности.

Рассмотрим этот тезис на конкретных примерах. Начать следует со знаменитой системы К. С. Станиславского, признанной во всем мире и послужившей базой для создания множества других систем. Станиславский понимал творчество актера как единый психофизический процесс, причем «не физическая» сторона процесса в значительной степени затрагивает и жизнь актера вне сцены. Поэтому основа его системы – это этика. Актер должен прежде всего работать над собой как над человеком. Именно Станиславский одним из первых начал утверждать, что актерское творчество – это не просто внешнее изображение, а сложная сопряженность внутренних и внешних инструментов актера, его тела и сознания. Он был первым в русской театральной традиции, кто поставил такую проблему. Знаменитое «не верю» Станиславского показало, что актерское искусство – не просто ремесло, а очень тонкий процесс, который может быть недостоверным даже при выполнении всех внешних условий (поза, голос, движение и т. д.). Взгляд на технику Станиславского как на школу переживания может быть сформулирован его словами: «Цель искусства переживания заключается в создании на сцене живой жизни человеческого духа и отражение этой жизни в художественной сценической форме». (Stanislavski, 1989, 65)

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

внутреннюю жизнь роли точно и четко». (Stanislavski, 1952, 116) Из этого становится очевидно, что мастер отводил важнейшую служебную роль внешней технике в создании целостного актерского образа: «Мы можем при надобности через более легкую жизнь тела рефлекторно вызывать жизнь духа роли. Это ценный вклад в нашу психотехнику творчества». (Stanislavski, 1991, 271)

Возникновение на сцене «жизни человеческого духа» составляет основную задачу знаменитой «системы». Её реализация требует мобилизации всего психофизического организма исполнителя. Станиславский рассматривает актёрское творчество как целостный психосоматический процесс, где телесное и духовное, действие и переживание взаимопроникают в едином творческом акте. В этом процессе внешнее становится проводником внутреннего, а внутреннее неизбежно проявляется во внешних изменениях. Более подробно задачу актера он формулирует в первой части своей книги «Работа актера над собой»:

«Цель нашего искусства – не только создание “жизни человеческого духа” роли, но также и внешняя передача её в художественной форме. Поэтому актёр должен не только внутренне переживать роль, но и внешне воплощать пережитое». (Stanislavski, 1989, 65)

Станиславский отводит огромную роль бессознательным процессам в глубине личности актера. В этом, безусловно, заключается его нововведение, ведь ранее актерские школы стремились к тотальному контролю над процессами игры:

«Чтобы отражать тончайшую и часто подсознательную жизнь, необходимо обладать исключительно отзывчивым и превосходно разработанным голосовым и телесным аппаратом. Голос и тело должны с огромной чуткостью и непосредственностью, мгновенно и точно передавать тончайшие, почти неуловимые внутренние чувствования. Вот почему артист нашего толка должен гораздо больше, чем в других направлениях искусства, позаботиться не только о внутреннем аппарате, создающем процесс переживания, но и о внешнем, телесном аппарате, верно передающем результаты творческой работы чувства, – его внешнюю форму воплощения. На эту работу оказывает большое влияние подсознание. И в области воплощения

с подсознанием не сравнится самая искусная актёрская техника, хотя последняя самонадеянно и претендует на превосходство». (Ibid., 65)

Станиславский в своих трудах особо выделял значение совместной работы тела и сознания, причем инициатива в этой работе, по его мнению, принадлежала сознанию. Даже само определение его главного устремления, возникновение «жизни человеческого духа» явно показывает преобладание духовного начала над телесным. В системе Станиславского тело выступает прежде всего как орудие, посредством которого сознание проявляет себя и создает сценический образ. Физические движения должны быть правдивыми, а мерило этой правдивости задается сознательной сферой. Телесное выражение будто произрастает из сознания.

Метод Михаила Чехова строится на игровой двойственности: актер одновременно существует в реальном мире (осознавая сцену, партнеров, зрителей) и в воображаемом мире персонажа. Он подчеркивал, что актер может полностью отдаваться эмоциям роли, сохраняя при этом творческую объективность – например, замечая реакцию сестры в зале. Чехов избегал терминов «персонаж» или «характер», предпочитая слово «образ» – независимую сущность, существующую в духовной сфере. Актер не «становится» персонажем, а взаимодействует с ним через воображение, сохраняя дистанцию между собой и ролью. Ключевой элемент системы Чехова – психологический жест, архетипическое движение, выражающее внутреннее состояние. (Chekhov, 1986, 191) В отличие от бытовых жестов, он имеет обобщенный, символический характер (например, жест «отталкивания» или «раскрытия»). Эти жесты скрыты в языке. Хотя на сцене они могут быть невидимы, они организуют внутреннюю энергию актера, связывая физическое действие с глубинными архетипами. Таким образом, метод Михаила Чехова – это игра на грани реального и воображаемого, где телесная выразительность рождается из глубинных, почти мистических связей между движением и душевной жизнью.

Российского театрального режиссера, нашего современника Анатолия Александровича Васильева вполне можно назвать

представителем философского театра. Он понимает театральную практику как мыслительное действие, где основа – это внутренняя работа с пространством, временем, внутренним присутствием. Он вводит понятие «игрового театра», отличая его от театра психологического. В этом театре главным становится сама игровая суть, она не скрывается, а подчеркивается. Актер не пытается стать другим персонажем, а открыто играет «в другого», опираясь при этом на собственный личный опыт. Между личностью исполнителя и персонажем здесь есть дистанция, важна позиция актера по отношению к персонажу, она становится концептом и действие разворачивается в том, как этот концепт осмысливается самим актером и зрителями.

Для Васильева, театр – это «практическая философия», где мысль не декларируется, а проживается телесно. Его метод близок к феноменологии (Э. Гуссерль) и диалогизму (М. М. Бахтин): истина рождается в процессе, а не дается готовой. Васильев был учеником М. О. Кнебель, следовательно, ему была близка теория действенного анализа, развиваемая ученицей Станиславского. Но он постепенно переходил от психологического театра к театру игровому, следовательно, вектор его внимания так же смещался от перевоплощения к проживанию. Поэтому Васильева не устраивало принятое понимание действия. Он пишет, что действенный анализ пьесы Станиславским на практике был несправедливо сведен к поверхностному пониманию внешних действий человека. Васильев в своей практике и в теоретических работах вводит термин «театральное действие». (Bogdanova, 2007, 69) Этим термином он называет «нечто происходящее на сцене», напрямую не зависящее от действий актера, режиссера и т. д. Речь идет об особом «театральном действии», являющемся как бы надстройкой над обыденными действиями актеров, имеющем метафизическую, логически необъяснимую природу. «Оно почти неуловимо», – констатировал Васильев и назвал этот феномен «камуфлированным действием», протекающим не на поверхности, а на большой глубине. (Ibid., 69) Для Васильева именно наличие или отсутствие «театрального действия» становится критерием успеха или провала спектакля. Можно прийти на постановку, увидеть, как актеры выходят

и играют, и сделать вывод, что все же спектакль не «состоялся». Ведь сама по себе игра еще не означает «театрального действия», но если оно произошло, значит, случилось событие, обладающее онтологической ценностью.

Я заменяю васильевский термин «театральное действие» на собственный – «театральное действо». Во-первых, чтобы избежать тавтологии, во-вторых, чтобы подчеркнуть: этот феномен принципиально отличается от обычных театральных действий – взаимодействия актеров, перемещения по сцене и т. д. Если действие – это позитивный, феноменологически объяснимый процесс, то действо уходит в скрытые измерения, соприкасаясь с метафизическим, трансцендентным и мистериальным. Феномен театрального действа не поддается причинному объяснению. В терминологии Хайдеггера (Heidegger, 2005, 395), сценический образ всегда проявлен в мире предметно – это проявление мы можем наблюдать на примере любого спектакля. Но проявиться метафизически, сверхпредметно он может лишь в театральном действе.

Театральное действо создает особую реальность, обладающую собственными законами. Один из фундаментальных законов этой реальности – абсолютная гармония и нераздельность телесного и духовного начал. В этом пространстве отсутствует какая-либо дихотомия между физическим и психическим. Возьмем пример гениальной балерины – при наблюдении за ее танцем невозможно аналитически разделить технику движений и внутреннее состояние. Перед зрителем предстает целостный феномен бытия. Это органичное единство сознания и тела представляет собой качественно новое состояние человеческого существования, которое не поддается причинно-следственному анализу и демонстрирует ограниченность традиционных биосоциальных моделей в описании природы человека.

Как показано в данном исследовании, сомаэстетика Ричарда Шустермана предлагает методологическую интеграцию художественной практики в философский дискурс через три взаимосвязанных измерения: аналитическое (критика телесных репрезентаций), прагматическое (сравнительный анализ телесных дисциплин) и практическое (непосредственное воплощение через соматическое самосовершенствование).

Этот подход находит параллели в отечественных театральных традициях, где единство телесного и духовного является краеугольным камнем актёрского мастерства. Система К. С. Станиславского, делающая акцент на психофизическом синтезе («жизни человеческого духа в роли» через органичное соединение действия и переживания), метод М. А. Чехова, с его психологическим жестом, трансформирующим внутренние импульсы в архетипические движения, и новаторские поиски А. А. Васильева в области игрового театра, где сценическое действие обретает метафизическую глубину, – все эти школы исходят из антропологической целостности человека.

Следовательно, театральная практика имеет дело с целостной человеческой природой, что предполагает необходимость обращения философии к театральному опыту как методологическому ресурсу для эстетического и антропологического познания. Как практики, так и теоретики демонстрируют продуктивность междисциплинарного синтеза в исследовательской деятельности. Таким образом, философски осмысленная театральная практика предстает одним из наиболее перспективных методов философского исследования, позволяющих преодолеть традиционный разрыв между теоретическим и практическим аспектами в эстетике. Именно эту исследовательскую парадигму реализует в своей деятельности Театр мысли «Крииик».

Театр мысли «Крииик»

В рамках традиции российского театра, но с опорой на современные методологии, в 2023 г. в стенах философского факультета МГУ был создан экспериментальный проект Театр мысли «Крииик», который сегодня продолжает активно развиваться. Руководителем проекта является автор данной научной статьи. Проект представляет собой научно-исследовательскую лабораторию, в которой соединяются театральная практика и философская рефлексия. В деятельности Театра мысли принимают активное участие преподаватели, аспиранты и студенты с разных кафедр философского факультета МГУ.

В работе проекта опора делается на принципы практической сомаэстетики: внимание к актерской практике как к способу порождения философского содержания. Целью проекта

является восполнение теоретических философско-эстетических и антропологических лакун средствами художественной практической работы. Театр становится здесь не способом «поставить пьесу», а способом пережить идею, пройти её телом и голосом. Спектакли ставятся по концептуальным авторским философским текстам и проблемам.

Идея проекта в синтезе театра и философии, где театр является инструментом решения философских задач и проблем, а философия не просто рефлексировать о театре, но и находит в нём своё место. Единая модель отношений между этими двумя областями в конечном варианте не утверждается, но пристально исследуется сама возможность встречи философской рефлексии и театральной практики. Сложное философское знание осваивается через совместные театральные практики, живет и волнует. Участники проекта нацелены на объединение теории и практики, интеллектуального и физического, и выступают за поиск новых форм выражения своих мыслей и раскрытие индивидуальности каждого человека.

В проекте существует два основных направления работы:

1. *Концептуальный тренинг*, в рамках которого для нас ценно «распаковать» сам процесс зарождения философской мысли или концепта. Через актерскую практику мы исследуем основания философской идеи. Важно проследить связь между философским концептом и актерской практикой, проверить как *разворачивается* философская мысль в реальной практической ситуации.

Для каждого философского концепта (например, «ритм», «телесность», «речь», «воображение» и др.) подбираются упражнения из тех театральных систем/актерских школ, которые помогают наиболее полно проживать на сцене конкретную философскую теорию. Пространство актерского тренинга представляется нам лабораторной площадкой, где философские концепты обретают свою «плоть», и мы имеем возможность проходить путь философской мысли «наоборот», отчасти реконструируя личный практический опыт философа, который вдохновил его на формулирование уникальных идей. Такой ракурс рассмотрения философских концептов позволяет сформировать у участников индивидуальный взгляд на устоявшиеся идеи и прийти к самостоятельности мыш-

ления. Мы не «подгоняем» концепты под игру, а игру под концепты, а стремимся к чистому эксперименту. Тренинг предполагает для зрителей возможность как активного участия, так и наблюдения за процессом. После тренинга мы организуем дискуссию для осмысления полученного опыта.

2. *Концептуальные спектакли*, которые ставятся по философским текстам и проблемам. В репертуаре Театра мысли «Крииик» сейчас 2 таких спектакля:

1. «Цвет неувядаемый». Сценарий спектакля написан участниками проекта, студентами и аспирантами А. Ильиной, А. Никитиным и А. Горбуновым по мотивам творчества русского философа Н. Бердяева и ряда европейских философов на него повлиявших.

2. «Дилемма». Сценарий спектакля написан для нас проф. А. А. Кротовым по мотивам философии и творчества французского философа Г. Марселя.

Чтобы сыграть эти спектакли, участникам было необходимо разобраться в философском мировоззрении каждого персонажа, чтобы потом хотя бы отчасти присвоить его себе. Поэтому процесс практических репетиций сочетался с серьезным и пристальным изучением философских концептов (чтение первоисточников, поиск интересной биографической информации, прослушивание лекций, просмотр фильмов и т. д.). В результате сочетания разных форматов рождается театральная лаборатория, которая собирает вокруг себя самых разных участников.

Опыт нашего Театра мысли показывает: философия нуждается в телесной среде, в которой она может развернуться не как система понятий, а как поток выразительности: жест, дыхание, пауза, взгляд. В этом смысле сомаэстетика и практика театра пересекаются в стремлении восстановить целостность эстетического опыта – как одновременно рефлексивного, чувственного и эмоционального. Сочетание идей Ричарда Шустермана с наследием отечественного театра даёт продуктивную методологию для нового подхода к эстетике – не только как к отвлечённой дисциплине, а как к исследованию живого, воплощённого мышления.

Проект «Театр мысли «Крииик»» – это попытка вернуть философии практическое измерение, а театральному искусству

глубину философской ищущей мысли. В этом синтезе философия и театр больше не противоположны: они становятся двумя сторонами одного опыта – опыта человека, ищущего смысл через слово, движение и присутствие.

REFERENCES

- Bogdanova, P. B. (2007). *The Logic of Change. Anatoly Vasiliev: Between Past and Future*. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie Publ. (In Russian)
- Chekhov, M. A. (1995). *On the Actor's Technique. Literary Heritage: In 2 Volumes*. (Vol. 2). Rus. Ed. Moscow: Iskusstvo Publ. (In Russian)
- Epstein, M. N. (2021). Play in Life and Art. *Comments. Theatre*, 34/35, 9-33. (In Russian)
- Gudkova, V. V. (2017). *Theatre as Art in Philosophical and Theatrical Reflection of GAHN. Art as Language – Languages of Art*. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie Publ. (In Russian)
- Heidegger, M. (2005). *The Origin of the Work of Art*. Rus. Ed. Moscow: Akademicheskii proekt Publ. (In Russian)
- Losev, A. F. (1988). *Theater is the Art of Personality. From the History of Soviet Theater Studies. The 1920-s*. Moscow: GITIS im. A. V. Lunacharskogo Publ. (In Russian)
- Mamardashvili, M. K. (1990). *How I Understand Philosophy*. Moscow: Progress Publ. (In Russian)
- Shpet, G. (2007). *Theater as Art. Philosophy and Psychology*. Moscow: Nauka Publ. (In Russian)
- Shusterman, R. (2000). *Pragmatist Aesthetics: Living Beauty, Rethinking Art*. Rus. Ed. Moscow: Ideya-Press Publ. (In Russian)
- SinitSYna, T. A. (2023). *A Philosophical-Anthropological Study of the Mind-Body Connection in Theatrical Act*. Dissertation of the Candidate of PhD, Kursk State University. The National Electronic Library. (In Russian)
- Stanislavsky, K. S. (1952). *Conversations of K. S. Stanislavsky. In the Studio of the Bolshoi Theater in 1918-1922*. Moscow: Iskusstvo Publ. (In Russian)
- Stanislavsky, K. S. (1989). *An Actor's Work on Himself*. (Vol. 2). Moscow: Iskusstvo Publ. (In Russian)
- Stanislavsky, K. S. (1991). *An Actor's Work on a Role* (Vol. 4). Moscow: Iskusstvo Publ. (In Russian)
- Vygotsky, L. S. (1998). *The Psychology of Art*. Rostov-on-Don: Feniks Publ. (In Russian)