

**Е.В. Косилова**

## **Экзистенциальный анализ подлинности бытия актера**

Актер представляет собой на сцене другого субъекта и формально не является самим собой. Подлинное же бытие характеризуется наименьшей степенью искаженности глубинных отношений субъекта: к Другим, к миру в целом. В статье разграничиваются глубинные и поверхностные переживания актера и утверждается, что глубинные переживания остаются неискаженными, отчего на сцене возрастает энергетика бытия.

*Ключевые слова:* актер; подлинное бытие; глубинные отношения; субъектные отношения; энергетика бытия; экзистенциальная позиция актера.

**Р**ечь в статье пойдет о подлинности бытия актера во время игры — то есть субъекта, представляющего из себя другого субъекта. Вопрос стоит так: каково бытие гениального актера в отличие от бездарного?

Дадим первоначальные определения: подлинным бытием (существованием) мы будем считать такое бытие, в котором в наименьшей степени искажены бытийные отношения субъекта — его отношения к Другим, к миру, к трансценденции — и которое благодаря этой неискаженности достигает своего максимального раскрытия. Подлинное бытие само по себе максимально. Субъект проживает в единицу времени как бы больше и на более высоком уровне. В некотором смысле это напоминает призыв Маслоу к «самоактуализации». Но я подчеркиваю другой момент — неискаженности, самотождественности, раскрытости бытию и раскрытости бытия.

Из всего сказанного вытекает, что подлинный и адекватный субъект не лжет, он максимально искретен (при необходимой отстраненности, не «нагружая» Другого своими проблемами), он живет собственной жизнью и строит собственные проекты, включающие подлинное отношение к собственному будущему.

Но есть один тип существования, который не улавливается подобными критериями и в то же время определенно может быть более или менее подлинным: это актерский способ бытия, талантливая или бездарная игра актера.

Как ни странно, литературы на эту тему достаточно мало. Казалось бы, эта проблема должна быть интенсивно дискутируемой, по крайней мере, в эстетике. Что есть талантливая игра и как отличить ее от бездарной? Что необходимо актеру, чтобы его игра была талантливой? Не имеет смысла вести историю анализов игры актера от платоновского мимесиса и аристотелевского катарсиса. Аристотелевская теория мне кажется заслуживающей внимания, но она не о том. Платон же определяет мимесис так, что это не позволяет достичь решения нашей задачи: отличить

гениального актера от бездарного. Мимесис доступен всем, это вид ремесла. Он по определению копирует видимость, а не идею.

Было бы естественно ожидать постановки данного вопроса в экзистенциализме: талантливая игра — определенно вид подлинного существования; как это возможно, если субъект представляет Другим не самого себя? На деле отечественные авторы почти вообще всерьез не рассматривали эту тему, за исключением Ф. Степуна [3], а зарубежные [5] в большинстве своем начинают с Платона (мимесис) и Аристотеля (катарсис) и далее переходят к режиссуре и постановке, а не к экзистенциальной проблеме подлинности актерской игры. Очень хороша книга Tzachi Zamir [4], и это практически единственная книга, в которой экзистенциальные вопросы бытия актера на сцене/на съемке не затрагиваются по касательной, а тщательно анализируются. К сожалению, автор рассматривает сразу слишком много вопросов, включая повседневные виды игры — скорее всего, поскольку чувствует недостаток литературы по проблеме игры актера, и от этого его книга страдает, как лично мне показалось, некоторой неопределенностью выводов. Его выводами я практически не пользовалась.

Итак, вопрос, который перед нами стоит: как возможно, что игра актера на сцене / в фильме является видом его подлинного существования как субъекта? Выражаясь в терминах, более близких эстетической постановке вопроса: чем отличается гениальная игра великого актера от бездарной игры?

Формально говоря, с логической точки зрения игру актера следует интерпретировать как вид лжи, притворства, в лучшем случае — карнавального лицедейства. Но если ее оставить под таким приговором, мы ничего не поймем в ней. В частности, как может быть, что бывает более или менее талантливая игра, как может быть, что актеры вызывают влюбленность у аудитории к себе, ни разу не появившись перед публикой в качестве себя самих, наконец? Просто наше восхищенное отношение к талантливой игре кардинально отличается, скажем, от «восхищения» умелым воровством. Если это не ложь, то как это следует называть?

Затем следует поставить вопрос, является ли это вообще типом субъектного существования, так как субъект — по определению существо свободное и совершающее выборы, в то время как актер следует своей роли и, может показаться, не совершает выборов. Однако с точки зрения актера, который во всяком случае является субъектом, актерское существование — это осмысленное и подлинное существование, не напоминающее, скажем, сон, в котором человек действительно не является субъектом. Играя, актер делает выбор, как держаться на съемке, с какой интонацией говорить, вообще, как интерпретировать своего героя, какую часть своего опыта и своей возможной идентификации задействовать, чтобы на время съемки идентифицироваться со своим героем. Более того, талантливый актер строит роль героя таким образом, что может показаться, что герой совершает выбор! Что герой в своих поступках свободен и вполне самостождественен. Таким образом, игра актера — это вид субъектного, свободного существования.

Еще одна вещь требует решительного разграничения: игра актером роли своего героя и повседневное житейское существование большинства людей, которое тоже заключается в игре каких-то житейских ролей, ношении масок, избегания подлинности и самотождественности. Э. Берн достаточно убедительно показал, что такие повседневные житейские игры — противоположность подлинного существования. Вот они-то действительно являются видом лжи, притворства, как это следует по логике для любой игры [1]. Невозможно играть кого-то отличного от себя в житейском контексте и быть при этом подлинным. Но в контексте игры актера это вполне возможно. По-видимому, талантливого актера как субъекта стесняют житейские контексты, а игра для него — контекст, принципиально отличный от житейского.

Кстати, скажем два слова о контекстах. Сами житейские контексты очень часто выстраиваются субъектами, не желающими подлинности, как стесняющие свободу и ставящие присутствующих в такое положение, где они как бы вынуждены поддерживать и продолжать неподлинность. А вот пьесы, даже плохие, имеют обычно такое свойство, что герой в них максимально показывает себя, является исключительно собой. Исключением тут являются детективы, в которых герой-преступник скрывает себя, но и в детективах преступники редко являются главными героями, чаще главные герои — следователи, которые себя не скрывают. Следовательно, строй пьесы (фильма) предполагает героя и, соответственно, играющего его актера, как присутствующего, как максимально показывающего себя. Редко строй пьесы таков, что один герой мешает другому показывать себя и существовать подлинно. Хотя такое может быть, и гениальный актер будет максимально присутствовать даже тогда, когда его герой находится в таком бедственном положении.

Рассмотрим модус присутствия актера в контексте пьесы.

И прежде всего мы должны тут сказать, что если актер талантлив (в дальнейшем я буду говорить только о таких), это присутствие есть. В жизни далеко не у каждого субъекта получается подлинно присутствовать в каждой из своих ситуаций. Например, если он офисный работник и его вызвали на собрание у шефа по какому-то формальному поводу, он будет, скорее всего, присутствовать там чисто формально, как бы только лишь телом, мыслями же пребывая далеко. Нужно быть по-настоящему подлинным (идеально построенным) субъектом, чтобы в формальных ситуациях оставаться самим собой и даже просто присутствовать. Обычный, умеренно неподлинный субъект рассматривает подобные ситуации как потерю времени, особенно если у него проблемы в жизни. Это происходит по-разному у «высокораанговых» и «низкоранговых» субъектов, но сейчас нам это не важно.

Возможно, у кого-то возникнет соблазн зацепиться за идею карнавала и сказать, что когда некоторое множество субъектов рассматривает некую игру как подлинное существование, это существование становится подлинным благодаря одному факту положительного отношения к нему. Против этого много возражений, приведу только одно: трагические спектакли и фильмы

никак не подобны карнавалу, однако они не отличаются от общей проблемы актерской подлинности, они создают особый модус присутствия актера, при котором никакая мысль о карнавале не приходит в голову, а остается лишь восхищение способностью актера перевоплощаться и отношение к собственно герою и собственно излагаемой истории (трагедии).

Прежде всего, рассмотрим вопрос, как вообще один субъект может принять чуждую себе роль. Очевидно, для того, чтобы роль соответствовала ему и игралась подлинно, он должен принять на себя и чуждую субъектность, то есть на время стать «другим» человеком с другой прежней историей, другим характером.

Но в нашей субъектности есть глубинные слои и слои поверхностные. Наши базовые, глубинные отношения — к миру, к себе, к Другим, к трансценденции — являются основанием нашей экзистенции, и мы формируем их сами, достаточно свободно, желая сделать их подлинными либо неподлинными, соответствующими нашей самоощущенности, либо искаженными. К этому надо прилагать усилия, далеко не все это делают, но как бы то ни было, глубинная субъектность принадлежит субъекту неотъемлемо. Но поверхностная, эмпирическая, субъектность у всех нас складывается достаточно случайно. Сюда относятся наша биография, привычки, излюбленные манеры, даже пол и возраст и уж тем более, конечно, характер, по большей части сформированный обстоятельствами. Эта эмпирическая субъектность, поскольку она случайна, могла быть совсем другой у субъекта, в данном случае актера. Многие люди проходят эти первые ступени актерства еще в детстве и юности, придумывая себе другую субъектность: другую историю, другие привычки, другие ценности. Таким образом, отказаться от своей поверхностной субъектности несложно. Ее, я должна заметить, труднее принять во всей полноте без искажений, нежели отказаться ради другой субъектности, субъектности героя.

Конечно, не любая субъектность (даже поверхностная) доступна любому субъекту. У всех есть широкий набор возможностей, но он не безграничен. В применении к проблеме смены актером собственной субъектности на чуждую мы должны сказать, что он может принять на себя чуждую субъектность в той мере, в какой она эмпирически могла бы стать его субъектностью. Богатый легко можно сыграть бедного, здоровый — больного, даже мужчина женщину! (мы говорим о талантливых актерах). Но актеру, чья глубинная базовая субъектность интравертированная и меланхолическая, нужен уже нетривиальный талант, чтобы перевоплотиться в героя-сангвиника и принять на себя глубинные основы его субъектности, чуждые ему самому. Впрочем, гениальные актеры могут даже это.

Итак, рассмотрим субъекта с особым сочетанием — с подлинной структурой глубинной субъектности и повышенным уровнем бытия. То и другое не обязательно свойственно ему постоянно. Мы потом рассмотрим, какие факторы ситуации сцены позволяют включиться этим его качествам. Важно,

что этот человек способен на подлинную субъектность и энергетически повышенное присутствие.

В подлинности субъектной структуры в данном случае самое важное — принципиальная способность на подлинное отношение к Другому, а именно — встать на его точку зрения. Причем актер становится на точку зрения своего героя с такой полнотой, которая недостижима, кроме как при совершенстве субъектной структуры, при способности полностью отрешиться от собственной ситуации и принять ситуацию Другого, как свою. Другим для актера является его герой. Все элементы ситуации героя становятся элементами его ситуации. Небазовые, а следовательно, и видоизменяемые характеристики характера становятся характеристиками его характера.

Всю свою глубинную субъектность актер приносит с собой и помещает в своего героя. Может показаться, что я заявляю, что таким образом его перевоплощение ограничено. Или актеру нужно быть таким субъектом, у которого базовые отношения выстроены подлинно, но допускают варьирование. Это свидетельствует о еще большей подлинности субъектности актера, чем некая «железобетонная подлинность». Ведь подлинное отношение было сформировано субъектом намеренно, на основе его этической позиции, другими словами, в ответ на зов Бытия. И он помнит, что когда-то этой подлинности не было. Сейчас он настолько уверен, что в каждый момент может к ней вернуться, что не боится на время игры отказаться от нее.

Но, повторюсь, что в целом, мне кажется, глубинную свою субъектность актер приносит с собой в свою роль. Что же касается того, что герой — Другой, это для него не проблема. Перевоплотиться — это то же, что встать на точку зрения Другого, когда этот Другой отличается от тебя не принципиально. Но, в отличие от ежедневных актов понимания, которые тоже требуют встать на точку зрения Другого, но как бы единомоментно, актер должен обладать способностью удерживать эту чуждую себе субъектность в себе достаточно долго. Поэтому не каждый подлинно выстроивший себя субъект является актером. Кроме того, достаточно часто только в ситуации игры субъект обретает возможность подлинного бытия.

Давайте здесь кратко скажем о некотором противоречии в определении Других в ситуации актера. Вообще говоря, подлинно расположенный к Другим субъект, разумеется, прежде всего расположен к реальным Другим, затем уже — к отсутствующим. В общем случае присутствующие важнее отсутствующих, так как им можно принести большую пользу или нанести больший вред, нежели отсутствующим. Но ситуация актера — исключение. Хотя вокруг него присутствуют реальные Другие, а именно зрители, и играет он для них — их наличие, если я не ошибаюсь, делается второстепенным. Его главное отношение — с его персонажем. Именно с ним он, по сути, коммуницирует. Ситуация «переигрывания», которая так часто встречается у бездарных актеров, связана, как мне кажется, именно с тем, что актер не может забыть об аудитории и играет,

упрощенно говоря, ради эффекта у зрителей. Но сказанного здесь пока еще мало. Скорее всего, если бы актер был уверен, что театр совершенно пуст, что фильм никто никогда не увидит, он отказался бы играть. Но это не желание популярности. Мне доводилось видеть случай, когда актер прекрасно играл, хотя его имя не было упомянуто в титрах. Актер доносит до публики не себя, но своего героя. И это и есть в данном случае подлинность его отношения к публике как к Другим.

Итак, перевоплощение актера — это, как правило, принятие поверхностных элементов чуждой субъектности при сохранении собственных базовых элементов, и подлинность этого перевоплощения гарантируется способностью субъекта, базовые отношения которого подлинны, встать на точку зрения Другого, перенести себя в его ситуацию.

Но есть еще одно качество у гениальных актеров, о котором мне не доводилось видеть развернутых анализов. Это поразительная энергия их присутствия. Иногда, бывает, это видно даже по фотографиям. А однажды мне довелось видеть один бездарный фильм, в котором (по случайности?) ничтожную роль второго плана играла Л. Федосеева-Шукшина. Я не знала этого, и только помню свои впечатления от просмотра: скука и раздражение от общей бездарности режиссуры и большинства актеров и мгновенное вздрагивание и колоссальное потрясение при появлении в кадре единственной талантливой актрисы. Роль была слишком ничтожна, чтобы возможно было на этом примере проанализировать способность принятия чуждой субъектности, отношения к Другому и тому подобное, о чем написано выше. Но выраженная способность гениального актера привлекать к себе внимание должна получить здесь хотя бы попытку анализа.

Как уже было сказано выше, актер на сцене проявляет свое присутствие, причем уровень бытия, энергетический уровень этого присутствия высок, он выше, чем при обычном присутствии. Перенеся себя в другую ситуацию, приняв на себя чужую субъектность, актер освобождается от собственной повседневности. К тому же, как выше было сказано, большинство ролей рассчитано на то, что персонаж раскрыт. Если в мире для адекватного бытия с Другими приходится одновременно и раскрываться, и отстраняться, актеру не приходится отстраняться от Других (зрителей), ибо он и так отстранен от них рамками сцены и чуждостью своей роли. Они не могут, например, подавить его своим суггестивным воздействием. У него есть возможность раскрыться максимально полно, насколько он способен, а гениальный актер отличается именно способностью вкладывать в свое присутствие высокую энергию бытия. Может показаться, что есть опасность, что он будет оказывать суггестивное воздействие на партнеров по игре, но на самом деле всю энергию он вкладывает в свою роль и этим скорее заражает других актеров, нежели подавляет их. Впрочем, не исключено, что тут возможны разные варианты.

Выше я сказала, что зрители для актера второстепенны. Это, конечно, не совсем так. Скорее, обращенность к аудитории для актера — это второй шаг присутствия, после первого шага — принятие на себя субъектности

Другого-героя. После того, как актер принял на себя эту чужую ситуацию, чужую субъектность, перед ним стоит задача раскрыть свое новое присутствие именно перед публикой. Однако в ситуации кино, например, публика в момент игры отсутствует, она подразумевается.

Нагрузка на способность понимания (а перенос себя в чуждую ситуацию является видом понимания, в широком смысле этого слова) у актера настолько велика, что в жизни он может оказаться эгоцентричным субъектом с дурным характером.

Рассмотрим экзистенциальную позицию актера также с позиции теории суггестии. И здесь нам станет легче понять, в каком смысле я говорила выше о повышенной мере присутствия актера. Он является господином своей роли и ситуации (над ним — только режиссер, но режиссеры обычно не дают своими требованиями на гениальных актеров, зная, что те все сделают и без них). Приняв на себя чуждую субъектность, актер не подчиняется и не подражает ей, он ставит себя в эту чуждую ситуацию и он — один на один с ней. Он играет-присутствует своим телом, позой, взглядом, движениями. Очень много значит голос и его интонации, и актер — господин этих своих интонаций, он творчески выбирает такие, которые подходят к ситуации, неотъемлемым субъектом которой он уже стал.

Про интонации актера надо сказать особо. Это могут быть, на первый взгляд, самые обычные интонации, но как трудно негениальному актеру было бы так говорить! У бездарных актеров довольно часто в интонациях звучит феномен «контр-суггестии» — неестественность, манерность и подчеркнутость, несколько напоминающие гебефренические. Это косвенно свидетельствует о слабости их присутствия. Гениальный актер, помещающий всю свою повышенную энергию присутствия в свою роль, тем самым концентрирует ее, и интонации его, прежде всего, концентрированные, а затем уже достаточно простые, ибо в простой, на первый взгляд, интонации концентрированность передать легче, нежели, допустим, в крике. Поэтому эти интонации обычны только на первый взгляд.

На самом деле они прошли фильтр особого, подлинного и повышенного (может быть, лучше даже сказать метафорически: «богатого») бытия актера. Он держит на своих плечах всю игруемую ситуацию, всю сцену. Он строит ее как считает нужным, исходя из подлинности собственного присутствия в ней. Поэтому даже молчание актера держит в напряжении. Это — вид господства, говоря на языке нейрофизиологии, активное торможение, требующее внимания и концентрации. После такого концентрированного молчания можно даже двумя сдержанными словами выплеснуть на аудиторию огромный поток энергии. Стало уже ясно, что это и есть суггестия, когда гениальный актер заставляет аудиторию плакать или смеяться. Актер оказывает на зал (или на потенциальную аудиторию «по ту сторону камеры») суггестивное воздействие.

Но от прямой суггестии тут имеется множество отличий. Прежде всего, актер не обращается к аудитории напрямую. Он даже обязан обращаться к ней сквозь призму чужой субъектности и чужой ситуации. Прямая суггестия никакой вымышленной ситуации не допускает (хотя мы далеко не все знаем о суггестии). Скорее, он воздействует на аудиторию посредством суггестии себя внутри ситуации, ему нужно, чтобы аудитория мысленно перенеслась в его ситуацию. Эта задача актера облегчается, если фильм / пьеса сами по себе хороши, и аудитория пришла с готовностью погрузиться в их сюжет.

Затем следует не согласиться с Дидро (и со следующим ему Степуном), что актер может совершенно не переживать тех чувств, которые переживает его персонаж. Главное, чтобы он их хорошо имитировал. Возможно, на Дидро навеяло эту мысль множество театральных репетиций и повторений одного и того же спектакля, и во всем этом актер представляет довольно сильные чувства, как было принято в пьесах его времени. Совершенно очевидно, что невозможно переживать их каждый вечер и тем более несколько раз за вечер, во время репетиций. Как следует решить этот вопрос?

Прежде всего, в работе многих актеров и режиссеров он стоит как основная дилемма актерской игры: быть или казаться? Нет сомнения, что казаться можно тоже очень убедительно.

Рассмотрим природу эмпатии в аспекте подлинности бытия субъекта. И у нас вопрос сформулируется таким образом: возможно ли переживать эмоции чужой субъектности, сохраняя при этом свою собственную субъектность интактной; пользуясь, так сказать, чистым пониманием и сочувствием, но не сопереживанием? Ответ, очевидно, отрицательный. Какую субъектность ты на себя принял, такие эмоции будут твоими. Многие актеры свидетельствуют, что не переживают тех эмоций, какие показывают. И это противоречие нам надо разрешить.

Здесь ответ, как мне кажется, в том, что эмпирическое Я актера как человека просто исчезает на время принятия им чужой субъектности, он перевоплощается в нее в качестве своих базовых отношений, но память, эмоции — не относятся к базовым отношениям. Поэтому по выходе из игры он свидетельствует о том, что снова обрел собственное эмпирическое Я, и оно, его личное Я, никаких эмоций не испытывало. Оно действительно оставалось интактно. Но ведь его просто не было. Оно было на время игры замещено чужим Я, так что прежние эмоции, как под гипнозом, остались забытыми. Более того, мне представляется, что это чувство забытости собственного Я, замещения его чуждым — это переживание сродни самогипнозу, который может быть очень приятен сам по себе. Возможен даже такой вариант, что освобождение от груза собственного Я добавляет актеру ту самую энергию бытия, которая необходима для раскрытия его присутствия — даже несмотря на то, что перевоплощение в чуждую субъектность, несомненно, требует усилий.

Еще один фактор — доступность понимаемого. Чем больше актер на репетициях привыкает к чужой субъектности (вживается в роль), тем легче ему оказывается «включить» нужные чувства, тем более они ему делаются доступны. Конечно, гениальный актер обладает способностью схватывать субъектность героя буквально с первого раза, и в этом смысле ему не нужны репетиции. Если же он участвует в них ради других коллег, то совершает раз за разом один и тот же акт понимания. Это нетрудно, если выполняется условие, что субъект в этот момент раскрыт и способен на высокую степень бытия.

Отказываться от собственной субъектности не обязательно полностью, этот акт допускает градуальность. Вряд ли актер не найдет в своем герое качеств, которые у него самого совершенно, даже потенциально, отсутствуют. Как уже говорилось, у всех нас эмпирическая субъектность сложилась случайно, и каждый из нас в иных случаях мог бы иметь совершенно другой набор качеств. Поэтому актеру достаточно легко отождествиться с героем, далеко не полностью отказываясь от собственного эмпирического Я. Но тогда он уже не сможет отказаться и от его поступков, и от его эмоций — он будет вынужден переживать их как свои. И это не редкость у актеров.

Наконец, настало время задать давно назревший вопрос: как различают-ся экзистенциальная подлинность, о которой я здесь пишу, и так называемая художественная правда, теоретиком которой в отечественном театральном искусстве был К.С. Станиславский?

В смысле принятия на себя чужой субъектности, потери своего Я — всего, что называется перевоплощением актера, — никак. Если человек обладает способностью полностью вставать на точку зрения Другого, принимать на себя чужую субъектность, обладает повышенной способностью понимания, то это и будет представлением той самой художественной правды, о которой говорит Станиславский. Зрители могут верить такому актеру, но он будет им не очень интересен, разве если лишь он представляет очень интересного героя.

Кардинальное различие экзистенциальной подлинности и художественной правды — в *повышенной энергии* присутствия гениального актера, в суггестии, которую он оказывает на зрителей, и его собственной свободе от суггестии. Его присутствие гораздо более концентрировано, чем присутствие обычного человека, гораздо более распахнуто к Другим-зрителям, насыщено этой повышенной энергией его бытия. В этом смысле даже если актер отходит от роли, Станиславский скажет: «Верю». Он вкладывает в свою роль свои глубинные отношения и ресурсы, и в этом смысле подлинность требует от актера гораздо большего, чем просто правда.

Кино или театр — когда играют гениальные актеры — никогда не станут похожими на жизнь. Именно этим они к себе и притягивают. Невозможно жить с этой повышенной энергией бытия постоянно. Жизнь отличается от кино не сюжетом — сюжет фильма может быть совершенно житейским, — а повышенной энергией бытия (гениальных) актеров.

Но обычный человек может и даже должен стремиться если не к этому избытку бытия, то к подлинности как неискаженности своего духовного устройства и своих базовых бытийных отношений.

### *Литература*

1. Берн Э. Игры, в которые играют люди. М.: Гранд : Фаир-пресс, 1999. 472 с.
2. Выготский Л.С. К вопросу о психологии творчества актера // Выготский Л.С. Собр. соч. Т. VI. 1984. URL: <http://ncpz.ru/stat/149> (дата обращения: 06.08.2015).
3. Степун Ф.А. Природа актерской души. URL: <http://theatre.annasokolova.net/stepun.html> (дата обращения 09.08.2015).
4. Zamir T. Theater, Philosophy, and the Performing Self // University of Michigan Press, 2014.
5. Stern T. Philosophy and Theatre: An Introduction. Kindle Edition, 2015.

### *Literatura*

1. Bern E'. Igrы', v kotory'e igraut lyudi. M.: Grand : Fair-press, 1999. 472 s.
2. Vy'gotskij L.S. K voprosu o psixologii tvorchestva aktera // Vy'gotskij L.S. Sobr. soch. T. VI. 1984. URL: <http://ncpz.ru/stat/149> (data obrashheniya: 06.08.2015).
3. Stepun F.A. Priroda akterskoj dushi. URL: <http://theatre.annasokolova.net/stepun.html> (data obrashheniya: 09.08.2015).
4. Zamir T. Theater, Philosophy, and the Performing Self // University of Michigan Press, 2014.
5. Stern T. Philosophy and Theatre: An Introduction. Kindle Edition, 2015.

***E.V. Kosilova***

### **Existential Analysis of Authenticity of Actor's Being**

The actor on stage plays another subject and, formally, can not be himself. Authentic being is characterized by the least corrupted subject's deep relations, such as attitudes to the Others, to the entire world. In the paper, the actor's deep and the shallow relations are demarcated. The deep ones remain uncorrupted, and there upon the energy of being on stage increases.

*Keywords:* Actor; authentical being; deep relations; subject's relations; energy of being; actor's existential attitude.