УДК 792.028

**Т.В. Котович**

# Театр и ритуал

Обратимся к истокам театра в поисках ограничения семиотического поля этого вида искусства. Исходя из поставленной задачи нас будет интересовать не столько гипотеза *возникновения театра* из ритуала, из карнавальных форм действия, сколько структурное отличие этих двух видов систем.

Пространство/время театрального искусства так же, как и карнавал, обладает окказиональностью, незакрепленностью. Здесь находится и генетическая связь театра как вида искусства с карнавалом как синкретической зрелищной формой обрядового характера, но и различия карнавала и театра на уровне пространственно-временных понятий.

Очевидно, что карнавал является некой пограничной зоной бытия: здесь человек, надевая маску, сбрасывает личину социальности и становится самим собой, а также оказывается в координатах, отличных от быта и повседневности. Сущность карнавальной стихии восходит к системе существования и чувствования, выраженных в высокой напряженности бытия; как подчеркивает М. Бахтин: «карнавализация <...> позволяет раздвинуть узкую сцену частной жизни определенной ограниченной эпохи до предельно универсальной и общечеловеческой *мистерийной сцены*» [1]. В зоне карнавализации происходит не просто встреча реального и фантастического миров, но прорыв в трансцендентное: участники обряда, находящиеся в определенной ритмической структуре, в определенной последовательности элементов обряда, в определенном гриме и костюме, входят и в *пространство и время с определенной метрикой* и приобретают новые свойства личности.

Карнавализация существует как зазор между действительностью и возможностью, здесь Игра в своей ирреальности выявляет сверхреальность сущности, Игра нацеливается на возвещение сущности. Х.-Г. Гадамер отмечает глубоко двусмысленное экзистенциальное состояние играющих: пространства и времени игры не существует в действительности, оно наличествует внутри человека и играющего сообщества, однако в этой «не существующей» в действительности зоне принцип игры оказывается детерминирующим по отношению к человеку, игра «обладает своей собственной сущностью, независимой от сознания тех, кто играет» [2]. Время ритуала и время мифа существуют за пределами нормальной, обыденной системы отсчета и представления о времени, но ритуал ориентирован на своеобразный перерыв в течении времени, а миф – на эпоху до начала этого течения времени.

Нарушение связи с линейным временем и профанным восприятием пространства приводит к тому, что человек задерживается и останавливается, вырываясь из профанного процесса жизни, и выходит в перпендикуляр времени, где реально осуществляется невозможное в обыденном, хронологическом потоке. Эта зона образуется в параллели с линейным временем, и граница между ними подобна бесконечной линии (вертикальной или горизонтальной, в зависимости от точки зрения), сама же эта граница не имеет четких

боковых пределов (как росписи в пирамидах или фреска), так как пространство/время карнавала (этой жизни, выведенной «из своей обычной колеи», жизни «наизнанку», мира «наоборот» [1, с. 141]) подобно потоку.

Ю. Барбой в своем исследовании структуры спектакля отвергает принципиальную родственность театра и ритуала. Акцентируя проблему элевсинских мистерий, он замечает, что «цель наверняка состояла в том, чтобы с помощью ритуала воздействовать на богов, навязать им полезное для «заказчика» решение. <...> Такое сношение с богами в «театральной форме» <...> в публике решительно не нуждалось <...>» [3], «в элевсинской мистерии нет зрителей или они не обязательны, но зато безусловно есть тот, кто изображает, связанный с тем, что изображается – будущие «актер» и «роль», <...> в игре есть аналогичные элементы и аналогичная связь между играющим и его ролью» [3, с. 37]. Ю. Барбой сравнивает мистерию с детской игрой и, по аналогии, видит главным признаком и той, и другой отсутствие зрителя, однако у мистерии все-таки есть, пусть и воображаемый, но *зритель:* боги!, в то время, как у детской игры, его действительно нет. Детская игра вольна в своих содержании, форме, процессе и его результатах. Ритуал задан изначально и всегда адекватно повторяем, в этом его принцип. Сама структура ритуала устанавливает четкую связь действий и персонажей. Эта структура объективна по отношению к участникам. Ю. Барбой настаивает, вслед за П. Громовым, на том, что театр – не игра и не ритуал [3, с. 37]. С точки зрения формальной структуры так и есть. Однако с точки зрения наличия пространства/времени игры как некоей независимой зоны, которая существует объективно и имеет свои собственные законы, подчиняющие себе участников процесса, игра и ритуал генетически родственны театру.

А. Авдеев в «Происхождении театра» отмечает: «<. .> именно с эливсинскими мистериями (в местечке Эливсине, неподалеку от Афин, справляли великие мистерии в честь Деметры и разыгрывали миф о похищении Персефоны Аидом и освобождении ее – Т.К.), с одной стороны, и с различными формами почитания Диониса – с другой, традиционно связывается возникновение театра Древней Греции: нет решительно ни одного исследования об античном театре, где бы не затрагивался этот вопрос. <...> в древнегреческом театре завершается эволюция образа человека, в начале которой находится изображение конкретного умершего; древнегреческий театр, равно как и театр восточный, завершают развитие театрального искусства, зачатки которого мы усматривали еще в охотничьих плясках. <...> Прежде всего эти мистериальные представления как о животных, так в равной степени и о богах и героях самым тесным образом связаны происхождением с первобытнообщинным строем и представляют собой дальнейший этап эволюции, с одной стороны, образа животного, а с другой – образа человека-предка. Эти же мистериальные представления в ряде случаев играют весьма значительную роль в формировании некоторых театральных систем классового общества. Вспомним о теснейшей связи древнегреческого театра с элевсинскими мистериями и с мистериями в честь Диониса; вспомним о японской синтоистской храмовой пантомиме кагура и о ее роли в формировании японского театра. Но вспомним о мистериях в честь богов-героев Рамы и Кришны и о возникших на этой основе народных театральных представлениях Индии и т.д. и т.п.» [4]. Ритуал в контексте официальной культуры теряет свой прямой контакт с жизнью, становясь театрально-зрелищным представлением с мистическим ореолом. Или замечание Е. Гротовского о том, что «выродившийся ритуал – это спектакль» [5].

Таким образом, перед нами не просто предтеатр, но вся субстанция, которая обладает характеристиками праструктуры, содержащей в себе в сверну-

том виде все элементы будущей структуры театра. Эта праструктура содержит и некий компонент, необходимый для развертывания информации. Г. Хакен в синергетическом смысле поясняет: эксперименты показали, что клетки не располагают информацией о своем последующем развитии с самого начала, а извлекают ее из своего положения в клеточной ткани. Носитель информации – «праструктура», возникающая в совместных реакциях. При высокой концентрации поля включается генетическая память [6]. В. Прозерский выводит все формы художественной деятельности из единого принципа систематизации этих форм – эстетического жеста, выросшего из синкретического жеста, праформы всех позднейших специализированных практических и коммуникативных действий [7]. Все виды искусства, по утверждению автора, имеют общую пространственно-временную природу бытия и различаются только по модусам пребывания в состоянии ожидания «своего часа» [7, с. 45].

Театр, делая Игру своим главным способом существования, принимает это смещение в системе координат, выделяя для себя как основные следующие свойства игры: созидание видимости игрового мира, находящегося вне бытового пространства/времени; самосозерцание человеческого бытия и организации социума; а также облегчение бытия – катарсис, наиболее органично связанный с трансцендентным.

В карнавале участники находятся в игровой реальности сообща, никто не остается в стороне от ритуала, в пространство/время игры вовлечено все сообщество играющих и нет разделения на актера и зрителя; внешних пределов этой зоны не существует, так как играющие теряются в своих созданиях, погружаются в свою роль» *внутри* творческого проекта. А в театре существенным оказывается именно разделение на актера и зрителя как на две составляющих.

Таким образом, очевидно очерчивается *предел* игрового пространства-времени. Из карнавала выкристаллизовывается новая структура, пространство/время которой открывается для обозрения извне. С появлением *предела* структура делается доступной для созерцания. Граница ее тогда приобретает как бы форму кольца (или сферы, если всю систему рассматривать стереометрически). Из ритуала выделился Некто: присутствующие увидели образ человека и испытали метафизическое потрясение: напротив человека (зрителя) впервые встал человек (актер), поразительно похожий и в то же время чужой. За преградой, которую не преодолеть.

Один из современных российских теоретиков театра М. Меженинов говорит в данном случае о закрытом пространстве, замкнутость которого связана с выделением искусства в обособленную автономию: «Архаическая слитность, естественно, строилась как структура сложносочиненная, поскольку в архаическом аккорде пространств составляющие были равноправны. Если какой-то из элементов выдвигался вперед, то им, естественно, оказывалось... пространство мистическое, а отнюдь не эстетическое» [8]. Подобная закрытость, замкнутость обусловлена новым способом структурирования пространства-времени, новой метрикой континуума.

Тогда и делается очевидной проблема художественной формы. Будучи абсолютно открытой системой возможностей, карнавал не имеет жесткой эстетической заданности, поэтому театральная художественная форма в нем существует как растворенная, разлитая, дорациональная, интуитивная, как часть играющего субъекта. С выделением театра в самоценную, жесткую систему с границами художественная форма объективизируется и становится самостоятельным элементом этой системы. Форма представляет собой первый признак, по которому мы можем судить о вычленении театра из ритуала.

В художественном пространстве мы имеем дело с пространством зрителя, слушателя и зрителя-слушателя и с *противостоящим ему пространством собственно художественного произведения*, которое обустраивается и афишируется множеством различных способов. Такая пространственная отграниченность связана с превращением пространства из совокупности заполняющих его вещей в некоторый абстрактный язык, который можно использовать для разных типов художественного моделирования.

Итак, в момент выделения Театра из карнавала мы отчетливо наблюдаем обозначающуюся структуру с тремя наиболее общими элементами: ***Актер – Зритель – Художественная форма***. Каждый из этих элементов в свою очередь сам является системой с параметрами пространства/времени, обладающей определенной независимостью и закономерностями взаимодействия с другими элементами внутри общей структуры, системой более низшего ранга, чем целостность спектакля.

В ходе истории человек меняет свой взгляд на мир, возникают новые произведения и новые способы осуществления этих произведений, меняется их содержание в зависимости от социальных условий того или иного периода. Неизменной остается сама эта общая структура.

Художественная форма, разграничивая уровни структуры театрального произведения, разделяет единое в ритуале пространство/время на сегменты пространственно-временного континуума с разными метриками.

Для выяснения ее субстанции, состава входящих элементов необходимо определить, каковы характеристики метрики пространственно-временного континуума театра.

Обычно слишком жесткие структуры в спектакле сочетаются с исключительно гибкими, «плавающими» сочленениями, а строгая конструкция – с импровизацией. В результате достигается соединение устойчивости структуры и вариативности, позволяющее гибко реагировать как на изменения внутри построения спектакля, так и на реакцию зала, никогда до конца не детерминированную. Спектакль в этом смысле подобен живым организмам, т.е. это – предельно динамическая структура, которая обладает устойчивыми характеристиками.

В сравнении с ритуалом пространство/время театра представляет собой более сложное и иным образом структурированное образование, представляющее собой несколько рядоположенных систем.

В первую очередь, это горизонтальное деление на пространство/время актера и пространство/время зрителя. С появлением этого разграничения континуум превращается в две системы, сопряженные развертыванием в разных ритмах, направлениях. Системы могут двигаться навстречу друг другу (это и есть назначение театра), в едином ритме, а также в разных направлениях и в разных ритмах.

Здесь важно определить, что единым для них является физическое, реальное пространство/время, в котором осуществляется спектакль. А проблема реальности сценического времени появляется, когда мы идем от физического времени к его эстетическому представлению и воздействию на эмоциональный временной ряд. «Кривизна художественной поверхности» всегда соответствует мировоззрению времени, связана, пусть и не всегда прямо, и с философским, и с общехудожественным познанием мира.

Пространство/время актера отличается от пространства/времени зрителя тем, что первое характеризуется полем творческого акта, второе – способами восприятия. Однако эти две системы объединяет и концептуальное пространство/время, т.к. спектакль осуществляется в параметрах конкретной метаформы, в которой одинаково присутствуют и исполнитель, и зритель: они сосуществуют в одинаковой знаковой системе, их объединяет и единая художественная мо-

дель мира. Восприятие спектакля не требует усложненной декодировки, как в случае с произведениями изобразительного искусства из прошлых метаформ, когда зритель нуждается в знании специального кода эпохи для понимания информационной системы произведения. Таким образом, перцептуальное пространство/время совпадает с концептуальным и художественным.

Наличие же *художественной формы* является тем разделом, который разграничивает две системы по способу организации, существования, форме участия в процессе театрального произведения. Художественная форма замыкает произведение, схлопывает его пространство/время, вырывает его из «хаотического» континуального процесса карнавала и превращает хаос в космос дискретного фрагмента. Художественная форма не только разрывает горизонтальное рядоположение системы «актер–зритель», она «вздыбливает» место разрыва, структурируя систему иначе, выводя ее на более высокий уровень.

Пространство/время приобретает членение по линиям «актер-художественная форма», «зритель-художественная форма», собственно «художественная форма».

Уровень «актер-художественная форма» создает семиотическое поле напряжений в виде различных стилевых проявлений и способов существования актера в различных сценических системах. Уже на первых порах сцена четко делилась на соответствующие части, где симметрия человеческого тела и его движений у актера на сцене подчинялась общим принципам симметрии сценического пространства, которое в свою очередь символизировало социальные или обрядовые различия.

Уровень «зритель-художественная форма» создает поле психологического восприятия.

А собственно «художественная форма» обладает своими отличительными характеристиками.

Время в ритуале и время в театре обладают равноценной метрикой: это зона пересечения линейного времени и сакрального времени (того, которое содержит в себе N-мерность и обладает качествами духовности). Другое дело, что в театре присутствует еще одно время – время зрителя, т.е. ритуальное время отделяет от себя зрительское время, обладающее иными параметрами. Тогда к метрике пространства/времени ритуала в театре добавляется еще одна метрика. Расслаиваясь, пространство/время в собственно театре усложняется: благодаря статичности пространства *время в театре* более пластично, усложнено и создает самоценную эстетическую реальность.

Собственно «художественная форма» – система с собственной организацией пространства/времени и собственной функцией. Художественная форма представляет собой сложный процесс, активизируемый благодаря активности воспринимающего субъекта – зрителя, однако эта самая активность не является атрибутом формы. Античные статуи, даже будучи разбитыми, сохранили свою пластическую завершенность.

Функциями художественной формы являются:

1) функция границы, которая формирует дискретность сценического произведения между актером и зрителем;

2) эстетическая функция, т.к. именно форма вычленяет сценическое произведение из всех подобных на театр явлений.

В организационном плане, в структуре художественная форма обладает качествами системы:

1) уровень имманентной структуры (еще ее называют внутренняя форма). Весь объем сценического пространства существует как целостность, завершенность, законченность. Это – модель мира. В имманентной структуре сов-

падают реальное время структуры и иллюзорное время с событиями и ситуациями, совпадает прошлое и настоящее, сливается восприятие времени персонажами и зрителями, а также сливается прошлое спектакля (как время репетиций в совокупности) и настоящее спектакля (как результат). Время в сценическом произведении переплетается с пространством;

2) уровень обращенности к наблюдателю (внешняя сторона формы, оформленность: произведение целостно, геометрически определенно и специфически ориентировано по отношению к зрителю);

3) трансцендентный уровень, на котором, как на вершине пирамиды, сходятся все виды пространства/времени, и на котором происходит катарсис. Здесь происходит преодоление жесткой данности сценических координат. Одним из наиболее радикальных выразителей этой идеи в театре был Антонен Арто, центральной темой творчества которого сделался неведомый двойник театра, распорядитель священной церемонии, направляющий ход представления, – сила космических соответствий, единство мира.

Художественная форма сценического произведения обладает абсолютной виртуальностью. Сегодня открыто много видов виртуальной реальности. Сама природа способна к виртуальности: это частицы промежуточных дуальных состояний. Еще не изучены с точки зрения виртуальности, но давно применяются виртуальные реальности человеко-духовного характера (идеологические, политические, религиозные и т.д.). Особое место среди прочих занимают игровые виртуальные реальности. В виртуальности обозначается переход от позиции, что человек есть одна из форм бытия, на уровень, что он есть точка схождения всех бытийных горизонтов. Открытие виртуальной реальности показывает, что реальным основанием для человеческого духа является не только собственно объективная реальность, но второй и третий ее слои, которые для итогового субъективного образа являются не менее объективными основаниями.

## ЛИТЕРАТУРА


1. ***Бахтин М.*** Проблемы поэтики Достоевского. – М., 1979. – С. 208.
2. ***Гадамер Х.-Г.*** Истина и метод: Основы философской герменевтики. – М., 1988. – С. 148.
3. ***Барбой Ю.*** Структура действия и современный спектакль. – Л., 1988. – С. 36.
4. ***Авдеев А.*** Происхождение театра. – М.-Л., 1959. – С. 204–206.
5. ***Гротовский Е.*** Перформер // Театральная жизнь, 1991, № 11. – С. 25.
6. ***Хакен Г.*** Синергетика: Иерархии неустойчивостей в самоорганизующихся системах и устройствах. – М., 1985. – С. 34–35.
7. ***Прозерский В.*** К вопросу о принципе систематизации пространственно-временных форм художественной деятельности / Пространство и время в искусстве / Под ред. ***О. Притыкиной***. – Л., 1988. – С. 44.
8. ***Меженинов М.*** О художественном пространстве и немного о хронотопе / Теория театра / Под ред. ***А. Раскина***. – М., 2001. – С. 179.



## SUMMARY

*The article deals with the genesis of theatre from a ritual and the difference between theatre and ritual. The structure of a performance implies the following constituents: an artist – an art form – a spectator.*



*Поступила в редакцию 23.12.2003*