

ной культуры на постсоветском пространстве вообще. Воспитание личности в соответствии с законами красоты и гармонии является важным фактором общечеловеческого прогресса. Отдавая должное необходимости технического прогресса, нам представляется необходимым отметить, что он должен уравновешиваться духовным развитием [7]. Необходимо осознать высокое цивилизационное значение художественной культуры вообще и музыкальной культуры в частности, сплачивающих людей на основе восприятия прекрасного и возникшего независимо от принадлежности к государству, приверженности тем или иным политическим течениям, национального самоопределения. Искусство по своей природе обладает универсальным, всечеловеческим содержанием, и поэтому в заключение нам представляется бесполезным повторить известную фразу Ф. Шиллера «Красота спасет мир».

ЛИТЕРАТУРА

1. *Казачков С.А.* Пути и лабиринты академического хора. К., 1996. С. 11.
2. *Казачков С.А.* От урока к концерту. К., 1990. С. 14-19.
3. *Государственная академическая капелла имени М.И.Глинки.* Л., 1975. С. 16-23.
4. *Дирижерское исполнительство.* Практика. История. Эстетика / Ред.-сост. Л. Гинзбург. М., 1975. С. 81-90.
5. *Дмитриев Л.Б.* Основы вокальной методики. М., 1968. С. 37-42.
6. *Дмитревский Г.А.* Хороведение и управление хором. М., Л., 1948. С. 6-17.
7. *Петрушин В.И.* Музыкальная психология. М., 1997. С. 4-10.

S U M M A R Y

The history of the development of academic chorus singing and the necessity of the revival of the traditions of academic chorus singing are considered.

Поступила в редакцию 18.03.2002

УДК 792

Т.В. Котович

Пространство актера

Объект нашего исследования – структура сложного конгломерата внутреннего пространства и времени актера как человека, как носителя образа и как самостоятельного элемента спектакля.

По поводу актера как центральной фигуры сценического творчества на протяжении столетий написано множество исследований, создано множество школ исполнительства, изложены и опробованы различные системы актерского мастерства. В рамках систем «спектакль – актер», «актер – зритель», «драматургия – актер» существует большая сценическая практика и достаточное теоретическое осмысление проблем. Существуют различные подходы к проблеме актера, точки зрения и аспекты ее видения. Однако в европейской традиции очевидно ее глубинное отличие от концептуального мышления на Востоке, оно состоит в акцентировании *личности* и ее духовной свободы. От античности через Возрождение и классицизм к XIX столетию театр двигался по вектору вызревания из заданного типа-амплуа – личности индивида с неповторимыми реакциями на мир. Новый этап в развитии русского и мирового

театра связывают с появлением МХТ, с режиссурой Станиславского, и этот новый этап «был определен новым взглядом на человеческую личность, на ее связи в современном обществе» [1]. Исходя из этого, актер является центральным звеном в создании театрального произведения и в исследовании театрального искусства.

Продуктивным видится анализ актерского творчества с точки зрения пространственно-временной структуры системы «актер» как таковой. В этой связи рассмотрения требует сама организация этой системы как самоценная, относительно независимая и самостоятельная структура, являющаяся не просто элементом некоей более общей организации (материальной или художественной), но и *средоточием закономерностей* этой более общей организации, ее квинтэссенцией, ее кодом. Актуальность подобного исследования диктуется тем, что актуальным остается вопрос о месте и значении человека с его внутренним миром и индивидуальностью в общей картине мира. В истории цивилизации опробованы разнообразные модели взаимосвязей (человек – миф, человек – надличностные силы, человек – социум). Театр как вид искусства и как модель социума и индивидуума в системе самопознания человечества, на протяжении столетий, выступая способом выражения цивилизационных моделей, фиксирует и визуализует знаки системных взаимосвязей. В эстетике театрального искусства отношение «мир – человек» моделируется в системные отношения «спектакль – актер». Нас будет интересовать аспект, связанный именно с актером, с его пространственно-временной структурой по отношению к спектаклю: систему мы рассматриваем с обратной позиции: актер – спектакль.

Носителем культурных ценностей в структуре вселенной может быть только человек. Исследуя структурное образование «человек», Мишель Фуко подчеркивает, что именно человек является особой точкой в пространстве мира, насыщенной аналогиями, посредством которых могут сблизиться любые фигуры мира, и каждая из аналогий может в ней найти свою опору. Именно человек находится в пропорциональном отношении со всем в мире [2]. Давняя гуманистическая традиция европейской культуры, имеющая исток в античности (человек – мера всех вещей, по Протагору, в практическом смысле, а в греческой классике мера вещей, лежащая в основе членения обозреваемого и воссоздаваемого искусственно пространства), пронизывающая Ренессанс (человек есть модель мира, по Леонардо да Винчи), Просвещение и романтизм, отчужденная в XIX веке, к XX столетию обнаруживает себя в научном осмыслении человека как 1) носителя знаний, главного героя научной картины мира [3] (*Cogito, ergo mundus talis est* – Я мыслю, значит, мир таков, каков он есть) [4]; 2) носителя решающего этапа становления глобального феномена – ноосферы [5-7]; 3) как самой неравновесной системы, борющейся, страдающей, провоцирующей новые неустойчивости [8].

В этом смысле спектакль может быть воспринят как модель, в которой человек осмысливает мир, отождествляет себя с миром, продуцирует систему ценностей и взаимосвязей мира, а также исследует себя самого и способы своего взаимодействия с миром в определенных, константных, повторяющихся обстоятельствах. Спектакли – это социальные и психологические модели с «набором» поведенческих канонов, методов и образов-типов. В исследовании парадигм культуры в XX веке В. Библер высказывает интересное соображение о том, что сегодняшний разум ориентирован на формы понимания мира и людей, аналогичные формам художественного освоения бытия [9]. Спектакль существует на острых гранях столкновений времен, личностей, смыслов, объединенных в момент общения с определенным состоянием ауры зрителей. В каждой эпохе свой выбор сюжетов и личностных характеристик персонажей,

свой эстетический код, понимание социальных установок и представлений о мире и человеке в нем. Содержание спектакля – всегда выбор судьбы и ее решение любым героем любой эпохи, нравственность фиксируется, по утверждению В. Библера, «не только в моральных заповедях, предписывающих «как надо поступать», но в неких образах культуры, в личностных трагедиях Эдипа, Прометея, Гамлета, Дон Кихота...» [9, с. 315]. Образ очерчивает тему, проблему выбора и ответственности за свое решение. В спектакле она представлена наглядно, всегда заново визуализуется и переживается всей силой мыслей и чувств, всем существом.

В логике подобного рассуждения актер выступает относительно самостоятельной моделью в модели-спектакле наподобие того, как человек выступает относительно самостоятельным элементом мироздания.

Смысл исследования сфокусирован в построении модели системы «актер» как относительно самостоятельной структуры с выявлением и акцентированием ее субструктур и их связей, что вызывает необходимость осмыслить пространственно-временной континуум актера, его характеристики и особенности, его отличие и аналогии с пространственно-временным континуумом спектакля.

Ведущее положение актера как лидера в создании спектакля, традиционное в течение тысячелетий («в ранних сценических жанрах мизансцена возникла как произвольный результат взаимодействия постановочного канона со «стихией» игры данных актеров в данном месте. Жанровый стандарт и импровизация дополняли друг друга столь активно, что необходимости в режиссере как индивидуальности не возникало. ... Своеобразным «отклонением от нормы»..., был, по-видимому, театр древних греков, здесь режиссура имела индивидуально-творческий, неканонический характер, предвзято тем самым современную. Эта традиция античного театра впоследствии была прервана на много столетий») [10], в XX веке ведущее («каноническое») положение актера было подвергнуто сомнению и почти совсем устранено. Проблема актера как структурного элемента спектакля возникает в театральной практике в связи с лидерством режиссера как автора сценического произведения.

В признании за актером сюрмарионеточных характеристик [11-13] просматривается 1) осознание спектакля как единой целостности, в которой уравниваются все структурные элементы; 2) стремление обнаружить в сценическом искусстве с его особой спецификой те общие закономерности, которые существуют во всех видах искусства (Мейерхольд, например, в 1906 году искал способ «эволюцию живописи (выделено мной – Т.К.)... сгармонизировать с актерским творчеством», называя это самым роковым (!) вопросом [14]); 3) перенос смысла произведения с соотношения элементов действительности на композиционное построение, т.е. на художественную волю как на выявление ритмов бытия и типов конкретности [15]; 4) попытка уничтожения материального в искусстве с целью обнаружения и создания формы как вибрации духа (пьеса Константина Треплева в «Чайке» А. Чехова); 5) выделение чистой структуры в виде формулы ритмической организации спектакля («Победа над Солнцем» Малевича-Крученых-Хлебникова-Матюшина и «Супрематический балет» Н. Коган [16]); 6) выявление и кристаллизация оппозиций актер-спектакль и актер-режиссер.

Актер предстает как часть общей ритмической организации, часть общей художественной модели. В конце 1920-х К. Станиславский обозначал проблему в виде оппозиции режиссеров двух типов: постановщика и учителя [17], где первый тип побуждает всех следовать своей воле, а второй стремится вызвать в исполнителях те же художественные намерения, что и у него самого. Однако по истечении большого периода истории театра в XX веке очевидно, что это только на поверхности явления проблема выглядит как

конфликт постановщика и актера, на самом деле суть кроется в пришедшей на смену «каноническому» театру комбинаторике, структурности спектакля, приоритету конструктивного начала в сценическом творчестве и поиску закономерностей существования конструкции подобного рода.

Одной из особенностей общей художественной модели подобного спектакля является то, что она свободно использует в виде элементов другие виды искусства, включая из их самоценности в свой континуум только необходимое для себя. В этом смысле общая художественная модель (спектакль) и от актера потребовала решения только вполне определенных задач, и сама постановка вопроса о пространстве-времени d в этом случае актера вытекает из проблемы художественной формы спектакля.

По аналогии с другими элементами спектакля в контексте общего художественного целого мы можем говорить о частичном включении пространства актера в пространство спектакля, и том, что само по себе пространство актера так же, как и прочие элементы, обладает большим объемом. По определению П. Флоренского «в самом понятии пространства различаются три и, далеко не тождественные между собою, слоя. Это именно: пространство абстрактное или *геометрическое*, пространство *физическое* и пространство *физиологическое*, причем в этом последнем, своим чередом, различаются пространство зрительное, пространство осязательное, пространство слуховое, пространство обонятельное [...] с их дальнейшими более тонкими подразделениями» [18]. Актер обладает всеми одновременно; и в отличие же от прочих элементов структуры сценического произведения, он – главный носитель художественного «вещества» спектакля и первый его материальный показатель. Актер может выступать не только в виде элемента общей целостности спектакля, но 1) быть спектаклем сам по себе, вне зависимости от всего прочего; 2) оказываться «больше» спектакля. Это «больше» направляет на осмысление собственного пространства актера.

Пространство актера как человека представляет собой двойственную структуру, основанную на оппозиции внешнего и внутреннего пространства и времени.

Человек расположен на горизонтальной линии своего земного существования, вертикали своей духовной сущности, глубины собственного бессознательного и коллективного бессознательного.

Физически трехмерное внешнее его пространство вписано в трехмерный окружающий мир, адекватно окружающему миру и обладает этим миром.

Внутреннее пространство человека является в свою очередь сложной структурой, в которой присутствует пространство и время генетического кода (вся структура организма кодируется, когда происходит многократное сжатие информации), пространство и время его психики, включенность в социальный и религиозный, а также в национальный и региональный контекст и пространство-время культурной традиции. Внутреннее пространство человека содержит мощный слой бессознательного и определенную структуру подсознания; мышление как поток его внутреннего пространства. Восприятие мира человеком в свою очередь структурно сложно: трагедийно и карнавальное; эти две противоположности (вселенская и сугубо человеческая) оказываются не только зеркальными, но и сходящимися в самых глубинных слоях Бытия; они мистериальны и универсальны. Будучи жестко зафиксированным на исторической оси координат моментом земного существования, человек обладает внутренним пространством и пространством Бытия, заключающим в себе целиком всю систему координат.

Он здесь-сейчас и везде-всегда, существует в разных пространственно-временных потоках одновременно. Бытие как понятие в этом случае является

не просто обозначением всеобщего, сущностного, но и глубоко личностной категорией, интимным переживанием. Человек способен одновременно находиться внутри и вне себя, и выйти за свои пределы он может в сознании. По М. Бахтину происходит диалог «чистого человека в человеке», когда общение оказывается по ту сторону всех реальных и конкретных форм (семейных, социальных, жизненных и т.д.), – этим определяется выход во вне, в карнавалыно-мистериальное пространство-время [19].

В этом осуществляется реальность перевоплощения как такового и возможность перехода в другую ипостась. Физически в трехмерном измерении человек не может стать иным человеком, переход происходит с помощью трансформации внутреннего пространства: в границах своего Я человек моделирует форму; структура внутреннего пространства изменяется, переформируется и возникает новая модель. Человек заставляет себя вибрировать чужим ритмом, усваивая его, делая своим, опуская его на уровень бессознательного [20]. Актерское перевоплощение всегда представлялось как загадка, тайна, недоступная для непосвященных, святая святых актерской души, изучаемая теорией полевого управления работой органов со стороны Вселенной В. Пушкина (согласно которой форма существует в природе как объективная реальность, мысльформа представляет собой материальную и психическую полевую структуру, пронизывающую человека), микролептонной теорией Н. Теслы, Б. Исакова и А. Ахатрина (согласно которой человек в каждое мгновение выбрасывает из себя множество микрочастиц – «квантовых портретов», каждая из которых хранит полную информацию о личности), с помощью метода психозенергосуггестии А. Игнатенко [21].

Построение модели-образа актер производит внутри своего пространства, и модель эта существует в рамках внутреннего пространства, и, основываясь на объективных возможностях человека, раздвигает границы внутреннего пространства человека. Сосуществование этих двух структур предполагает направление движения: из большего пространства в меньшее (в модель), находящееся внутри этого большего. Чем обусловлено это направление движения? В чем суть моделирования, в чем причина и смысл модели как таковой? Что происходит в момент движения?

Эта новая модель обладает качеством знака – фиксацией вероятности процесса перевоплощения, видимой фиксацией Игрового пространства и канала перехода в него. Создание модели, обладание ею, вхождение в нее представляет собой процесс, основой которого является Игра. Само это понятие – Игра – выступает как встреча волевого усилия в сознании человека с логикой Бытия: «Лишь сущее, конечным образом отнесенное к всеобъемлющему универсуму и при этом пребывающее в промежутке между действительностью и возможностью, существует в игре», – подчеркивает Е. Финк [22]. Игра выступает как энергетический канал, как Форма перехода из Я в Я: через Игру человек трансформирует внутреннее пространство, выходя за пределы своего Я, и овладевает Бытием вне себя, оставаясь в то же время внутри себя. Игровой мир – это построение ирреального пространства на основе реального мира – сложной структуры человека. Построение ирреального пространства происходит не через акт абстрактного мышления, а через Игру как таковую. Актерство, таким образом, представляет собой структурное свойство человека и одну из его бытийных характеристик: М. Бахтин отмечает, что реальная форма жизни в свободе игры, в свободе карнавала является «одновременно и ее возрожденной идеальной формой» [23].

Возникшая в трансформированном внутреннем пространстве, новая модель обладает собственными структурными характеристиками: она многомерна, так как в свою очередь имеет два пространства-времени (образа и играю-

щего актера), она структурирована во времени, является «психоголограммой» [21, с. 45]. Чем значительнее актер, чем насыщеннее его внутреннее пространство, чем богаче и шире составляющие внутреннее пространство элементы («сегодня известно, что человек не только принимает и трансмутирует космические энергии, но и сам является генератором разного рода энергий, в том числе – полей особых свойств, не известных современной физике» [21, с. 46], тем сильнее платформа, «воздушная подушка» образа, тем больше структурных составляющих может войти в создаваемый образ. Сам образ обладает определенным количеством измерений: это – внутреннее пространство актера, пространство модели, созданной трансформацией внутреннего пространства актера и способ взаимодействия актера и модели.

Внутреннее пространство актера больше пространства модели, находящейся во внутреннем пространстве актера – большее охватывает, окружает, владеет меньшим. В свою очередь пространство модели оказывается шире и больше того пространства, которое содержит ее, так как она обладает самостоятельными характеристиками, обусловленными не только особенностями вновь созданного образа, но и, что самое важное, свойствами надличностными, Бытийными, сверхсознательными (мистерии – лоно театра, и актер в них – средоточие универсума: «искусство, в центре которого вечно стоит человек, и есть то нуль-пространство, через которое осуществляется связь с запредельным» [21, с. 119]. Здесь перед нами определенно структура пространства, где благодаря принадлежности к иному уровню бытия малое тело оказывается больше крупного [24].

В ритуале и в Игре человек полностью перемещается во внутреннем пространстве из большего в меньшее (все внутреннее пространство человека можно изобразить большим кругом, а пространство игровое малым кругом, тогда большой станет внешним по отношению к малому) (рисунок).

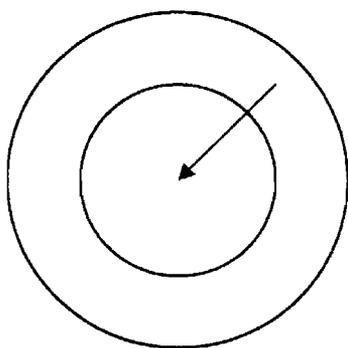


Рисунок. Соотношение внутреннего и игрового пространства человека

Направление движения в Игре идет из большого в малый.

В театре актер пребывает в двух кругах одновременно, это как бы статическое состояние, движения как бы не существует, так как всецелого перехода из одного круга в другой нет. Здесь перемещение разнонаправлено, оно не имеет линейности, оно не плоскостное, – в сложной структуре оно обладает более сложными параметрами, задаваемыми структурой спектакля, способом взаимоотношения со зрителем, размерами сценической площадки и зрительного зала, способом и манерой игры, платформой актерской школы, жанром сценического произведения, стиливыми установками данного театра в данном времени.

Моделирование пространства образа – это и свойство мышления человека, и до-рациональное осмысление мира, «... волшебное заклятие сверх-человеческих сил...», получение санкции из мира *высших целей* человеческого существования. Моделируя пространство образа, человек, находясь в конкретной точке конкретного пространства, останавливает время, т.е. теряет связь с обычным течением времени, чтобы потом, «выйдя из образа», вновь слиться с обыденным временем, – так образовывается некая временная петля, оказавшись в которой, человек пребывает «нигде». В момент существования сценического образа структура времени сложна: это – физическое, житейское время актера; и линейное время, с которым актер утрачивает связь, но которое «ждет» его; и время Игры и способ соотносительности этих форм времени.

В способе сосуществования заключается отличие театральной формы игры от ритуальной или празднично-карнавальной: актер на сцене не переходит целиком в пространство своей модели, а существует постоянно в как минимум в трех измерениях одновременно – в том «секторе» своего внутреннего пространства, где созданной им модели-образа нет (даже актер психологической школы переживания не входит в образ целиком, «С головой», безраздельно сливаясь с ним); внутри созданной модели и в общем целом, что заключает в себе и человеческое пространство-время и модель.

Мишель Фуко подчеркивал, что самоценный человек «в то же время передает сходства, получаемые им от мира. Он является великим средоточием соотношений – центром, где различные соотношения сосредотачиваются и откуда они излучаются снова» [2, с. 67-68]. Исходя из посылки структуралиста, и самого человека можно рассматривать как сгусток информации Вселенной, который характеризует ее структурные основания. Сжимая и развертывая его внешнее и внутреннее пространство, Вселенная снова и снова репродуцирует себя. Обладая способностью к Игре, человек охватывает Бытие не только мышлением, не только чувственно, но и физически. Он уравнивается с Бытием и в выявлении образов и в творении их. Он обладает ирреальным пространством-временем и возможностью сделать его реальным, осязаемым, зримым.

Созданная актером модель, как уже отмечено выше, не совпадает полностью с пространством спектакля: она обладает качествами самоценности, самостоятельности и независимости, собственной структурой вне структуры спектакля. В этом случае можно говорить о зоне совмещения ее со спектаклем – собственно, параметры этой зоны определены художественной формой спектакля и заданным способом сосуществования в актере самого внутреннего пространства-времени актера и пространства-времени его модели-образа. В заданном способе сосуществования определяется качество движения во внутреннем мире актера к модели. В зависимости от художественной задачи востребуются те или иные моменты модели: в жизнеподобном театре, например, это – узнаваемость, зеркальное подобие; а в постмодернистском – некие фрагменты структур внутреннего мира человека, требующие синтеза от самого зрителя.

Сам процесс моделирования, структурообразования во внутреннем пространстве актера (вращивание этого многомерного кристалла из себя самого или мыслеобраз, существующий как носитель частично самостоятельного сознания и живущий по собственным законам) двойственен: М. Бахтин отмечал, что работа художника протекает на границах внутренней жизни, там, где душа повернута вне себя [25] – и к себе, и к другому человеку, т.е. с одной стороны, это – мистериальный процесс (связанный с космосом, с надличностными силами внутри самого актера), с другой стороны – он

обращен к зрителю, который не находится с актером в событии, а переживает как свидетель.

Структура спектакля двойственна в свою очередь: сценическое произведение заданно, оформлено, дискретно, т.е. «вырвано» из некоего художественно-информационного потока. Внутри же самого себя оно не статично, как в других видах искусства. Причина его внутренней нестатичности, непрерывности, синкретичности сосредоточена в актере, обеспечивающем процесс становления произведения на сцене. По определению А. Лосева, становление – это слияние прерывности и непрерывности в области чувственного восприятия [26], здесь нет устойчивых точек, а возникновение и исчезновение происходят одновременно. В сценическом искусстве есть смысл говорить о становлении не только как о временном, но и как о пространственном понятии.

Модель, созданная во внутреннем мире актера, в течение сценического воплощения спектакля усложняет свою структуру, приобретая визуальную характеристику. Визуализация образа на сцене – это пространственное и временное развертывание модели, мыслеобраза в трехмерном измерении, возможное для созерцания. Если в ритуале или карнавале, когда по вектору движения человек переходит в игровой мир модели, нет места созерцанию, и играющий внутри творческого проекта «теряется» в своем создании, погружаясь в роль [22, с. 368], то в театре актер и сам себя созерцает и созерцается зрителем.

В сценическом развертывании нет фиксированных точек пространства актера (даже если он неподвижен на сцене, происходит постоянное изменение его внутреннего состояния, что отражается вовне), его время также характеризуется текучестью и изменчивостью.

Пространство-время спектакля определенно дискретно, так как отличается от «случайностей» Игры упорядоченностью, заданностью и художественной формой, которая «вырывает» произведение из-под власти «случая». Но в то же самое время структура спектакля обладает и непрерывностью, благодаря становлению как свойству актера. В этом состоит парадокс окказиональной неслучайности.

Актер как структура воплощает в себе структуру спектакля с его удвоенной реальностью, когда на основе объективно существующей действительности моделируется ирреальное пространство, обусловленное способом мышления автора. Правила Игры и сама Игра – то одномоментное единство, которое рождает спектакль, изначально вероятно только в творчестве актера. Актер представляет собой модуль, микроструктуру, которая разворачивается в спектакль. Вероятность перевоплощения как перехода из пространства в пространство, обладание моделированием и игрой как бытийным свойством является базовой основой сценического произведения. Актер изначален и самостоятелен, ибо внутри него есть Бытие, и он способен физически воплотить это: «Его внутреннее небо может быть самостоятельным и основываться только на самом себе, но при условии, что благодаря своей мудрости, являющейся также и знанием, человек как бы уподобляется мировому порядку, воспроизводит его в себе и таким образом опрокидывает в свой внутренний небосвод тот небосвод, где мерцают видимые звезды...» [27, с. 3].

Актер есть объективная реальность спектакля: структурно он сам представляет собой модель пространственного устройства мира, конвергируя физический и идеальный мир, взаимосогласуя свободную волю и нравственную ответственность, а также выявляя себя самого как целостную эстетическую форму.

ЛИТЕРАТУРА

1. **Климова Л.** Режиссерская реформа Московского Художественного театра// У истоков режиссуры: Очерки из истории русской режиссуры конца XIX – начала XX/ под ред. **Ю. Герасимова**. Л., 1976. С. 88.
2. **Фуко М.** Слова и вещи: Археология гуманитарных наук. М., 1977. С. 67-68.
3. **Борн М.** Физика в жизни моего поколения. М., 1963.
4. **Розенталь И.** Проблемы начала и конца Метагалактики. М., 1985.
5. **Вернадский В.** Живое вещество. М, 1978.
6. **Вернадский В.** Химическое строение биосферы Земли и ее окружения. М., 1987.
7. **Тейяр де Шарден П.** Феномен человека. М., 1997.
8. **Назаретян А.** Цивилизационные кризисы в контексте Универсальной истории. М., 2001. С. 220-221.
9. **Библер В.** От наукоучения – к логике культуры: Два философских введения в двадцать первый век. М., 1991. С. 272.
10. **Хализев В.** Драма как явление искусства. М., 1978. С. 240.
11. **Бонч-Томашевский М.** Ритм и режиссер / «Маски», №1/1913-1914. С. 45-47.
12. **Мейерхольд Вс.** Статьи. Письма, Речи. Беседы. В 2 т. Т. 2. С. 27.
13. **Эйзенштейн С.** Избр. произведения в 6 тт. Т. 4. С. 110, 115, 439.
14. **Рудницкий К.** Режиссер Мейерхольд. М., 1969. С. 49.
15. **Флоренский П.** Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. М., 1993. С. 122
16. Государственный музей театрального и музыкального искусства. С.-Петербург. Инв. № 5642/1. Рукопись **Н.О. Коган**.
17. **Станиславский К.** Собрание сочинений. В 8 т. Т. 8. С. 165.
18. **Флоренский П.** У водоразделов мысли: Обратная перспектива. М., 1990. С. 93.
19. **Бахтин М.** Проблемы поэтики Достоевского. М., 1979. С. 356.
20. **Волконский С.** Человек и ритм // **Волконский С.** Человек на сцене. СПб, 1912. С. 145-177.
21. **Силантьева И., Клименко Ю.** Грим души // Катарсис / Под ред. **Силантьевой И.** М., 1994. С. 43-57.
22. **Финк Е.** Основные феномены человеческого бытия // Проблема человека в западной философии / Под ред. **Ю. Попова**. М., 1988. С. 360.
23. **Бахтин М.** Творчество Франсуа Рабле и народная смеховая культура средневековья и ренессанса. М., 1965. С. 11.
24. **Успенский П.** Новая модель вселенной. СПб, 1993.
25. **Бахтин М.** Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 67.
26. **Лосев А.** Основной вопрос философии музыки // Советская музыка, № 11, 1990. С. 70-73.
27. **Paracelse.** Liber Paramirum, Paris, 1913. S. 3.

S U M M A R Y

The subject of this article is an Actor space/time continuum as a structure element of a theatrical work. An Actor is a fragment of a general art organism of a show. But the structure of an Actor is more complicated. The article research the process of a creature of theatrical images as an actors models in shows.

Поступила в редакцию 27.05.2002