



Т.В. Котович

Система спектакля: пространство-время зрителя

Объектом рассмотрения в статье является позиция *наблюдателя как элемента системы спектакля*.

В истории эстетики на проблеме зрителя (читателя, слушателя – реципиента искусства) исследователи не останавливали внимания (за исключением Аристотеля в теории катарсиса и Канта с ключевым значением категории вкуса), это не было собственно эстетической проблемой, т.к. теория художественного восприятия тесно связана с психологией и психофизиологией. Экспериментальное изучение художественной рецепции началось в конце XIX века [1]. Школа А. Потемби [2] рассматривала художественное восприятие адекватным законам художественного творчества. М. Бахтин разрабатывал идею диалога как принципа творчества, что предполагает созидание художественного мира как внутреннего развития в творчестве и в рецепции. Здесь смыкаются феноменологические идеи и герменевтика: поле общественного суждения о произведении есть способ существования произведения, способ выявления его ценностных свойств.

В течение XX века теория восприятия колебалась от утверждения абсолютно устойчивого смысла внутренней структуры произведения (Р. Барт и др., например, у А. Арто: «Чтобы восстановить цепь времени, когда зритель на спектакле пытается найти свою собственную реальность, нужно дать возможность этому зрителю отождествить себя со спектаклем – дыхание за дыханием, миг за мигом <...> ввергнуть зрителя в магический транс» [3]) до абсолютно изменчивой, нестабильности его смысла (Х.-Г. Гадамер и др.). В начале 1980-х гг. начались крупные исследования в рецептивной теории (Г. Яусс, Г. Гримм, В. Изер, Р. Варинг и др. [3, с. 26-27], где рассматривалось восприятие искусства в контексте истории, делалась попытка вычленить эстетически значимые структуры и по ним определить типы восприятия, и систематизация рецептивных исследований.

Механизм художественной рецепции связан с пространственно-временными представлениями и ассоциациями.

В других видах искусства наблюдатель (зритель) подразумевается, он отстранен от имманентного пространства-времени художественного произведения. В театре позиция наблюдателя сложнее, он включен в систему непосредственно и опосредовано одновременно.

Благодаря тому, что зритель вынесен за пределы имманентного континуума спектакля, театр обозначается как вид искусства и выделяется из ритуала, в котором зрителя нет, соучастниками действия являются все без исключения: «... самое появление публики, зрителя как стороннего наблюдателя – то есть появление в самом элементарном, бессодержательном качестве – можно представить себе только как акт принципиально одновременный «отделению» актера от роли» [4]. Вместе с тем вынесенный «за скобки» зритель не отделен от

действия окончательно: в процессе создания произведения, в процессе его осуществления на сцене, в пространстве-времени существования спектакля зритель оказывает значительное влияние на атмосферу, состояние произведения.

Происходят ли в этой связи изменения в форме произведения, может ли зритель повлиять на художественную форму произведения? Возможны ли изменения в сюжете произведения из-за реакции зрителя? На чем вообще основано влияние зрителя на сценическое произведение? И в чем проявляется положение зрителя как действительно составного элемента структуры спектакля? Либо его существование и наблюдение косвенны? Исходя из поставленной проблемы, определим несколько направлений исследования:

- I. Зритель – актер.
- II. Актер – художественная форма – зритель.
- III. Художественная форма – зритель.
- IV. Пространство-время зрителя. Метрика его.

I. *Зритель – актер*. Здесь мы рассмотрим два уровня проблемы: а) биоэнергетический, б) бытийно-энергетический.

1. Через разграничительную границу, отделяющую актера от зрителя, происходит биоэнергетический обмен: воздействие и восприятие воздействия всей человеческой био-физио-психической системой. К. Станиславский в книге «Работа актера над собой» описывает один из видов общения актеров на сцене. Думается, описание этого вида общения наиболее точно соответствует и взаимодействию актера и зрителя: «<...> существует и иной, притом более важный вид: *внутреннего, невидимого, душевного общения* <...>. Как назвать этот невидимый путь и средство взаимного общения? *Лучеиспусканием и лучевосприятием? Излучением и влечением?* <...> При спокойном состоянии так называемые лучеиспускания и лучевосприятия едва уловимы. Но в момент сильных переживаний, экстаза, повышенных чувствований эти излучения и влечения становятся определеннее и более ощутимы как для того, кто их отдает, так и для тех, кто их воспринимает. <...> Чувствуете ли вы, что, кроме словесного, сознательного спора и умственного обмена мыслями, в вас происходит одновременно другой процесс взаимного ощупывания, всасывания тока в глаза и выбрасывания его из глаз? Вот это невидимое общение через влечение и излучение, которое, наподобие подводного течения, непрерывно движется под словами и в молчании, образует ту невидимую связь между объектами, которая создает внутреннюю сцепку» [5]. Именно здесь находится отличие театра от других актерских видов искусства и средств коммуникации: это непосредственный контакт человека с человеком и биоэнергетический обмен. Разрывая пространство-время ритуала, театр тем не менее сохраняет медитативный уровень сообщества участников: находясь по разные стороны действия, актер и зритель остаются «жрецом и участником», пусть и в другой форме. Духовная общность возникает на бытийно-энергетическом уровне. Для любого классического философствования, как замечает С. Хоружий, виртуальная реальность невидима [6].

Узел, в котором энтелехия (действительность) сближается с энергией и потенцией, обладает динамическим принципом (мистико-аскетические практики древних школ, современная квантовая физика и космология) и выводит в мгновение вечности.

Здесь важным является и наличие самого игрового пространства, в традиционной культуре существующего только в ритуале, с появлением и развитием театрального искусства существующего только в театре во время спектакля, когда у зрителя есть почти единственная возможность войти в пограничную область между реальностью и ирреальностью мира [7] и за дискретным сим-

волом осознать континуальное смысловое содержание.

II. *Актер – Художественная форма – зритель.* Художественная форма, замыкая в круг имманентность сценического произведения, отграничивает зрителя. 1. Актер обладает достаточно высокой моделирующей способностью внутри спектакля, он погружен в систему той частью своего пространства-времени, которая востребована спектаклем, он находится на уровне эстетического кода системы. 2. Художественная форма своей внутренней стороной обращена к актеру, а внешней – к зрителю. 3. Зритель существует вне спектакля, вне его имманентности, вне художественной формы. Его моделирующая способность в системе «театральный спектакль» исчезающе мала.

Кто же он в системе? Сошлемся на пример из сценической практики Ежи Гротовского. В Театре-Лаборатории на спектаклях «Фауст» Марло и «Кордиан» Словацкого он всякий раз менял сценическую площадку и разными способами втягивал зрителей в игру, провоцируя реакции, заготавливая варианты ответных актерских поступков.

«Конечно, зрители принимали непосредственное участие в действии, но для большинства из них это было участие скорее «умственного» характера. Реагировали они по-разному: некоторым это казалось забавой или чудачеством, и они искали иронической реплики, стараясь продемонстрировать присутствующее им чувство юмора, что, может быть, само по себе вовсе и не было бы так плохо, если бы структура спектакля не тяготела в финале почти всегда к трагическому противоборству сил в трактовке образа главного героя, – а это начинало сковывать зрителей. Случалась и истерическая реакция: зрители подымали крик, всхлипывали и дрожали... ими овладевало состояние, подобное стихийной реакции <...> когда мы хотим дать зрителю возможность эмоционального участия – непосредственного, но эмоционального – то есть возможность отождествления себя с кем-то, кто несет на себе ответственность за разыгравшуюся трагедию, то зрителя следует отдалить от актеров вопреки тому, что может показаться при поверхностном рассмотрении.

Зритель, отдаленный в пространстве, отодвинутый на расстояние, поставленный в положение кого-то, кто выступает только как наблюдатель и даже не принимается во внимание, оказывается в состоянии действительно эмотивно соучаствовать в происходящем, ибо тогда-то он и может обнаружить в себе древнейшее призвание – призвание зрителя. На чем же основывается это призвание зрителя? Этот вопрос также правомерен, как и вопрос – в чем призвание актера? Призвание зрителя – быть наблюдателем, более того – быть свидетелем. Свидетель это не тот, кто повсюду сует свой нос, кто стремится быть «поближе» к событиям и рад вмешиваться в чужие дела. Свидетель держится в стороне, он не желает вмешиваться, он хочет оставаться в здравом уме и трезвой памяти, чтобы увидев то, что происходит – с начала и до конца – сохранить в памяти картину событий. Эта картина событий должна оставаться в нем самом навсегда» [8].

Изученные Й. Хейзингой коренные свойства Игры (свободная деятельность, собственная направленность, изолированность в определенных рамках пространства-времени, повторяемость, собственная упорядоченность при помощи гармонии и ритма [7, с. 21] – можно соотнести со спектаклем. Одна из наиболее важных характеристик Игры как духовного процесса преобразования в познании космических явлений и изображении этих явлений находится в плоскости подобного соотнесения Игры и спектакля. Спектакль содержит в себе Игру, Игра наиболее полно воплощается в спектакле.

Вопрос о театральном произведении как о структурной единице Игры представляет собой и выражение и содержание. Субстанция Игры как преодоление смерти, воплощение сакрального и посвящение сакральному, с одной стороны,

и субстанция спектакля в качестве двойной зеркальности, с другой – различны. Театральное произведение – игра в игру, возможность сыграть и одновременно возможность наблюдать со стороны. Это не только воплощение жизни и бытия, но и выяснение, вскрытие *причин* жизни и бытия, *их истоков и последствий*. Спектакль – не только поле для состязания, но и отчуждение этого состязания на расстояние мысли, со-участия, со-чувствия. В спектакле Игра как бы осмысливает себя самое. Если Игра – система, способ самоосуществления человека в социуме, среди других людей, то спектакль – дискретная единица Игры.

III. *Художественная форма – зритель*. Зритель – только свидетель, и художественная форма замыкает имманентную систему сценического произведения от его любого иного, кроме свидетельского, участия. Зритель выступает в целостной театральной системе как *интерпретатор* эстетического и социально-этического кодового уровня системы. Важнейшим условием восприятия является то, что оно устроено не только для восприятия евклидова пространства: «В нем заложены более широкие возможности, чем те, которые реализуются в повседневном опыте. Они позволяют ему выступать как отражению риманова – и, можно допустить, также и иного – объективного пространства. Наше восприятие способно, значит, к перестройке в связи с открытием новых путей в овладении природой <...>» [9]. Отталкиваясь от этого базового представления, мы можем далее рассматривать определенные закономерности интерпретации и говорить о том, что сама возможность интерпретации закрытой художественной формой имманентной структуры театрального произведения обусловлена наличием ритма. Эта категория особенно важна в театре, т.к. в этом виде искусства она не только визуализована и аудирована, ритм воспринимаем в театре на био-физиологическом уровне и на уровне психики.

Отмечая фундаментальность факта связи между типом публики и типом спектакля, Ю. Барбой рассматривает именно *художественное* место зрителя в структуре театрального произведения: «Если именно зритель питает сцену, если, согласно некоторым представлениям, он замыкает ту цепь, по которой идет ток действия, – не он ли может оказаться лакмусовой бумажкой всякой театральной системы?» [4, 154].

«Исследования советских социологов театра и кино убедительно доказали, что и в наше время нет «вообще зрителя», что публика состоит из неоднородных групп, существенно различающихся по стимулам обращения к театру, по установкам восприятия, ценностной ориентации» [10]. Несомненно, чем сложнее структура социума, тем дифференцированнее театральный зритель. Однако здесь стоит разграничить следующие уровни: состав полисного зрительного «зала» греческого театра в принципе однороден социально и эстетически, мы можем наблюдать определенный вид однородности в современном театре в том смысле, что при дифференцированности зрелища (от элитарного театра до коммерческого) публика также дифференцируется, и в каждом случае зал будет представлять собой большую степень однородности; между этими полюсами разные эпохи и разные подходы к социологии зрителя. Мы же рассматриваем тот уровень обобщений, на котором зритель определяется не как публика, а как структурный элемент театральной системы, что позволяет говорить о Зрителе «вообще». Ю. Барбой отмечает, что «публика структурирована не только внешне-социологически; не только психологически; <...> входящие в нее части определены и вполне различимы и <...>, отношения между ними по существу драматически конфликтны» [4, 153].

Однако при понимании того, что типы публики различимы и различны, что тип сценического произведения и тип зрителя скорректированы относительно друг друга не только в пределах метаформы, но и в пределах одного и того же зрительного зала, мы говорим о допустимости обобщений не только потому,

что рассматриваем зрителя как структурный уровень театральной системы, но и потому, что обозначенные нами биоэнергетический и бытийно-энергетический уровни позволяют констатировать допустимость единства, подобного единству в ритуале.

В театре конца XX века художественная форма видоизменяется: она упрямывается и делается невидимой, т.к. исчезают визуальные театральные выразительные средства и система начинает действовать на уровне тех эстетических кодов, которые совмещены с внеэстетическими, философскими, религиозными, мифологическими и т.д., т.е. традиционная художественная форма замещается (поглощается) сознанием автора спектакля, с одной стороны, – и сознанием зрителя, с другой. Так на место объективно существующего сценического произведения выходит чистое внутреннее пространство человека. В этом смысле проблема интерпретации становится проблемой не только эстетического и не только культурного, но и духовного опыта зрителя.

Важно обозначить тот факт, что всякого рода обмен по линии актер – художественная форма – зритель, т.е. коммуникация, в театре осуществляется через образ, «место которого не только в голове и в памяти, но и в душе, и в эмоции. Воспринимается он у меня в душе положительно или отрицательно – другой вопрос; восприятие это зависит от моей духовной и личной биографии, от моего опыта, моего мировоззрения, но он всегда остается образом, т.е. эмоцией, а отразившаяся в нем история – переживанием <...> оно живет и меняет свой смысл в зависимости от того, что я способен в нем увидеть, т.е. другими словами —от дремлющего во мне <...>» [11].

С момента, когда творчество В. Мейерхольда обозначило самоценность художественной формы и структуры спектакля и выявило его в качестве объекта, сценическое произведение высвободилось из-под власти со-переживания и вошло в область со-знания. На следующем этапе подобных экспериментов, в театре Б. Брехта зритель становится из опосредованного наблюдателя системы, отстраненного от сценического произведения, – со-участвующим, со-мыслящим.

Спектакль – сферический диалог, в котором сиюминутное становление пересекается с громадным слоем сценических прочтений, эстетик, социальных устройств и представлений о мире. Семантика спектакля – всегда выбор героем судьбы. В этом смысле спектакль сворачивает и кодирует этическую информацию культуры. На структурном уровне спектакль – модель воссоздания мира всегда заново из ничего. Тогда сценическое произведение и есть единица знакового кода Культуры.

В начале XXI века это стало очевидным еще и потому, что каждый переживает истину по-своему и теперь не только в реалиях своей эпохи, но и в историческом столбе времени, поднимая на поверхность чувства все предыдущие знания об истине.

IV. *Матрика пространства-времени зрителя.* Художественная форма, разграничивая уровни структуры театрального произведения, разделяет пространственно-временные сегменты на разные зоны с разными метриками. Зритель находится в сегменте, где сам он – наиболее реальный из всех составляющих элементов театрального произведения. Его пространство-время – время реального человека, ни в какой образ не входящего, ничего не создающего, в пространство-время художественной виртуальности не погруженного. Однако зритель находится еще и в пространстве-времени восприятия художественного образа. Эти уровни не совпадают [12].

Экстравертного времени, подобного данному типу времени у актера, у зрителя нет. Он не объективизирует свой внутренний мир в предметном, как это делает актер, в художественной форме ограничивая временную текущую па-

раметрами художественного пространства. Время зрителя интровертное, личностное. В нем свернута и закодирована культурно-историческая информация, в нем находятся коды социальных, этических, мировоззренческих, эстетических установок.

Поскольку «нервная система, как система пространственно организованная, непосредственно реагирует только на пространственные различия в структурах стимулов, и другие измеряемые величины реакции, такие, как время и сила, выводятся из них посредством перекодирования их первичных пространственных свойств» [13], мы можем рассматривать этот процесс перекодировки времени в пространство через категорию ритма. У зрителя нет «определенного», объективизированного эстетического пространства. Его эстетическое пространство также интровертно. Но в нем не моделируется образ, осуществляемый затем художественно, как у актера. Однако процесс моделирования все-таки происходит: на уровне этико-социальных образных форм. В качестве реципиента он принимает художественную модель, интерпретирует ее, адаптирует на основе принятой концептуальной картины мира и знания знаковых кодов театральной структуры, многократно усложняя свой внутренний мир и моделируя его новое состояние. Театральное произведение выделяет фрагмент бытия, как бы изолирует его, ценностно уплотняет и структурирует реальность, а зритель дает возможность этой структуре развернуться в его внутреннем мире. У В. Напимова в «Вероятностной модели языка» находим такое определение понимания текста: «мы сумели, опираясь на предшествующий опыт, построить априорную функцию распределения смыслового содержания языка, который вначале у нас ни с чем не ассоциировался» [14]. Если по отношению к имманентности художественной структуры спектакля уровень зрителя является низшим кодовым уровнем в точки зрения семиотической системы театра как целостности, то с точки зрения семиотической системы зрителя художественная реальность спектакля оказывается низшим кодовым уровнем, одним из методов проникновения в смыслы бытия: за художественной реалией – в опыт данной культуры, затем – в структуру эстетических смыслов, затем – в парадигму ментальности [15]: «<...> полученное этим путем (развоплощением художественной структуры в своем внутреннем пространстве – Т.К.) содержательное познание – возможная себе равная данность бытия – должно быть <...> переведено на язык участного мышления, должно подпасть вопросу, к чему меня – единственного, с моего единственного места – обязывает данное знание <...>» [16]. В внутреннем интровертном пространстве-времени зрителя художественное произведение как закодированный в дискретности континуальный поток декодируется, расширяется, возвращается снова в континуальный поток, для того, чтобы опять сузиться в дискретность внутренней модели и последующих поступков зрителя. Несомненно в данной логике очевиден момент потери своих собственных границ и ощущения целостности с произведением и миром – момент развоплощения дискретности произведения в континуальность внутреннего мира зрителя. Здесь и обнаруживается мгновение катарсиса, нечто подобное определению М. Бахтина в связи с поэтикой Ф. Достоевского: «Разобраться в мире значило для него помыслить все его содержания как одновременные и угадать их взаимоотношения в разрезе одного мгновения» [17].

ЛИТЕРАТУРА

1. **Борев Ю.** Теория художественного восприятия и рецептивная эстетика, методология критики и герменевтика // Теории, концепции, школы. Критические опыты: Художественная рецепция и герменевтика. М., 1985. С. 3-68.
2. **Потебня А.** Миф и слово. М., 1989. – 622 с.
3. **Арто А.** Театр и его двойник. М., 1993. – 191 с.

4. **Барбой Ю.** Структура действия и современный спектакль. Л., 1988. – 200 с.
5. **Станиславский К.** Работа актера над собой. М., 1983. – 424 с.
6. **Хоружий С.** Род или нерод? Заметки к онтологии виртуальности // Вопросы философии, 1997, № 6. С. 53-68.
7. **Хейзинга Й.** Homo ludens. В тени завтрашнего дня. М., 1992. – 458 с.
8. **Театр между прошлым и будущим** / Под ред. **Ю. Орлова.** М., 1990. – 223 с.
9. **Шемякин Ф.** Некоторые актуальные проблемы исследования пространственных восприятий и представлений // Восприятие пространства и времени. Л., 1969. С. 32-35.
10. **Петровская И.** Театр и зритель российских столиц. 1895–1971. Л., 1990. – 269 с.
11. **Кнабе Г.** Семиотика культуры // Искусство, 2002, 16–30 апреля. С. 6-7.
12. **Тарабукин Н.** Проблема времени и пространства в театре // Театр, 1974, № 2. С. 20-33.
13. **Смит К.** Кибернетическая теория восприятия времени и его эволюции // Восприятие пространства и времени. Л., 1969. С. 80-85.
14. **Налимов В.** Вероятностная модель языка. М., 1979. – 303 с.
15. **Устин А.** Хронотоп в культуре и культура хронотопа // М.М. Бахтин и гуманитарное мышление на пороге XXI века: Тезисы III Саранских м/н Бахтинских чтений. Саранск, 1995. С. 155-156.
16. **Бахтин М.** Работы 1920-х годов. Киев, 1994. – 385 с.
17. **Бахтин М.** Проблемы поэтики Достоевского. М., 1979. – 318 с.

S U M M A R Y

The subject of this article is a correlation of an art form of scenic work & a his structure. We were found. an element which form a theatrical structure for discover this correlation.

Structureforming element is a micromodel of a whole building scenic work. The structure of a show is a complex of rhythms of expressive elements of the show based on the structureforming element.

Поступила в редакцию 8.10.2002