

Учреждение образования
«Белорусский государственный университет культуры и искусств»

УДК 792. 075 (476)

**Котович
Татьяна Викторовна**

**ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ СРЕДСТВА ОРГАНИЗАЦИИ
ХРОНОТОПА ТЕАТРАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ**

Автореферат диссертации на соискание ученой степени
доктора искусствоведения

по специальности 17. 00. 09 – теория и история искусства

Минск, 2007

Работа выполнена на кафедре белорусской и мировой художественной культуры УО «Белорусский государственный университет культуры и искусств»

Научный консультант — **Прокопцова Вера Павловна**,
доктор искусствоведения, профессор,
заведующий кафедрой белорусской и
мировой художественной культуры
УО «Белорусский государственный
университет культуры и искусств»

Официальные оппоненты — **Соболевский Анатолий Викентьевич**,
доктор искусствоведения, профессор,
ведущий научный сотрудник отдела театра
ГУН «Институт искусствоведения, этнографии
и фольклора им. К.Крапивы»
НАН Республики Беларусь
Салеев Вадим Алексеевич,
доктор философских наук, профессор
кафедры национальной культуры и туризма
ГУО «Институт молодежи и образования»
Белорусского государственного университета
Чурко Юлия Михайловна,
доктор искусствоведения, профессор
кафедры хореографии
УО «Белорусский государственный
университет культуры и искусств»

Опонирующая организация — УО «Белорусская государственная академия искусств»

Защита состоится «20» сентября 2007 года в 14.00 часов на заседании совета по защите диссертаций Д 09.03.01 при УО «Белорусский государственный университет культуры и искусств» по адресу: 220007, г. Минск, ул. Рабкоровская, 17; читальный зал библиотеки; E-mail: bguki IC (@ tut.by; телефон ученого секретаря – 222-83-36.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке УО «Белорусский государственный университет культуры и искусств».

Автореферат разослан « 1 » июня 2007 г.

Ученый секретарь совета по защите
диссертаций кандидат искусствоведения,
доцент



И.А.Смирнов

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Связь работы с крупными научными программами (проектами) и темами

Диссертация выполнялась в рамках Государственной комплексной программы научных исследований «История белорусской нации, государственности и культуры («История и культура», 2006 – 2010 гг.)» по заданию 10 «Художественная культура Придвинского края (с древности и до наших дней)», РГ № 20062250. Тематика исследования разрабатывалась также в соответствии с программой кафедры белорусской и мировой художественной культуры УО «Белорусский государственный университет культуры и искусств» «Мастацкая культура Беларусі: XX ст.» (утверждена на заседании ученого совета Белорусского государственного университета культуры 20.02.2001 г., протокол № 6).

Исследование выполнялось в соответствии с современными подходами к решению проблем теоретического искусствоведения и к разработке современных теорий разных областей искусства.

Цель и задачи исследования

Целью исследования является создание теоретической интегративной модели хронотопа театрального произведения как основы структурообразования произведения в сценическом искусстве.

Реализация цели исследования предполагает решение **следующих задач**:

- определение специфики и структуры хронотопа театрального произведения;
- выделение вектора эволюции театра через трансформацию хронотопов театрального произведения;
- классификация типов хронотопа сценического произведения;
- выявление сущности хронотопов в театральных моделях реформаторов театра XX века;
- типология пространственно-пластических систем художественных средств организации хронотопа;
- осмысление технологий моделирования сценического произведения;
- выделение структурообразующего модуля спектакля;
- анализ катарсиса как трансформации пространственно-пластической системы в хронотоп зрителя;
- обобщение творчества ведущих белорусских режиссеров и сценографов на основе исследования художественных средств организации хронотопов их сценических произведений.

Объектом исследования выступает структура хронотопов театрального произведения, а предметом – система художественных средств их организации. Выбор данного объекта обусловлен необходимостью определения места творческого человека и способов художественной деятельности в культуре современных высоких технологий. Онтологическая опустошенность человека в мире, который становится всё более механическим, ощущается необычайно остро. В этом смысле творчество оказывается единственным условием и опорой человека в бытии. Театральное произведение аналогично саморазвертыванию бытия и качественному его изменению. Выявление причин и этапов структурообразования спектакля представляет собой не только анализ художественного феномена, но и осмысление диалектики индивидуальной субъективности в его создании с объективизированным результатом творческого акта. Такой подход позволяет также выйти за рамки театроведения в область общих проблем познания.

Положения, выносимые на защиту

1. Осмысление сущности хронотопа театрального произведения позволяет внести инновации в современную теорию театра, и в белорусском театроведении создать отрасль исследований, связанных с анализом фундаментальных процессов, происходящих в искусстве. Структура хронотопа рассматривается как внутренняя взаимосвязь многоуровневой системы, исходной категорией которой является человек – с одной стороны, актер; с другой, режиссер (как создающие универсум произведения из своего внутреннего пространства-времени), и, с третьей стороны, зритель (как воспринимающий созданное через раскодировку его в своем внутреннем пространстве-времени).

2. Эволюция театрального искусства представляет собой трансформацию хронотопов театра из метафизической глубины ритуала через многообразие форм классического театра к постмодернистскому сценическому произведению и к новому пониманию художественного произведения в современном актуальном искусстве. Направление эволюции идет от синкретической целостности через однолинейность восприятия к осознанию нелинейности происходящих в художественной действительности процессов.

3. В процессе эволюции театральное искусство прошло через определенные типы хронотопов, в которых видоизменение акцентов на «пространстве» и «времени» в сценическом произведении соотносилось с выявлением различных аспектов структурности бытия в хронотопе соответствующей эпохи.

4. Сущность режиссерских хронотопов реформаторов театра в XX веке, анализируемых сквозь призму сопоставления сценических концепций, позволяет создать картину поэтапного развертывания символики, образности и

специфики пространства-времени в театре, соответствующую концептуальному пониманию пространства-времени в научной и философской мысли.

5. Система художественных средств организации хронотопа основывается на принципе взаимосогласования хронотопа актера с пространственно-пластической системой сценического произведения. Предложенная нами типология взаимосогласований в театральном искусстве может лечь в основу формирования современной театральной практики и подготовки режиссеров, критиков, театроведов и заведующих литературной частью театров.

6. Ведущими технологиями моделирования пространственно-пластических систем в театральном искусстве XX века являются монтаж и коллаж, предложенные выдающимися деятелями искусства в начале XX столетия в качестве сугубо экспериментальных, авангардных приемов, а затем занявшие главенствующее место в современном художественном мышлении. Исследуя данные технологии моделирования театрального произведения, мы проникаем в лабораторию сценической реализации режиссерских концепций, и, осмысливая ритм как основу применения данных технологий, проникаем в сам хронотоп режиссера.

7. Согласование внешней и внутренней формы спектакля, выбор его выразительных средств и применение определенных технологий моделирования произведения искусства выражают закономерности взаимодействия многоуровневого хронотопа сценического произведения. Подобное осмысление взаимодействия уровней хронотопа спектакля позволяет теоретически выявить минимальную единицу структуры спектакля – его структурообразующий модуль, который рассматривается в качестве показателя всех связей системы. Анализ театрального произведения через раскрытие его структурообразующего модуля позволяет театроведу (и шире – искусствоведу) перейти от исследования произведения на одном только уровне внешней формы к исследованию всей структуры спектакля в целом.

8. Исследование трансформации пространственно-пластической системы сценического произведения, уровней его хронотопа в хронотоп зрителя дает возможность осмыслить механизм взаимодействия спектакля и зрителя, а также механизм воздействия спектакля на зрителя, что является определяющим фактором катарсиса.

9. Анализ произведений белорусских режиссеров конца XX – начала XXI вв. в белорусском театроведении проводился в основном только в области исследования партитур внешних выразительных средств театральных произведений. В данном исследовании представлено теоретическое осмысление средств организации хронотопов как целостных систем с выявлением самостоятельных и оригинальных режиссерских концепций на фоне наиболее общих тенденций в искусстве данного периода.

Личный вклад соискателя

Автор диссертации занимается театральной критикой в СМИ и работает руководителем информационно-аналитического отдела Национального академического драматического театра имени Якуба Коласа. Исследование является плодом многолетнего наблюдения за театральным процессом в Беларуси, России и в европейском театре, а также результатом теоретического осмысления театра как такового, его экспериментов и тенденций развития.

Выводы были сделаны благодаря сопоставлению произведений сценического искусства и способов моделирования в театре с процессами, происходящими в других видах искусства, т.к. театр выступает синтезирующим зрением, включающим в себя весь вербально-музыкально-визуальный художественный комплекс.

Диссертация является самостоятельным научным исследованием, в котором рассматриваются актуальные вопросы развития белорусского театра и театроведения с его перспективами. Проблемами хронотопа (пространственно-временного континуума театра), структуры сценического произведения, соотношения театрального моделирования с современными художественно-конструктивными стратегиями автор диссертации занимается пятнадцать лет. Публикации автора исследования выполнены самостоятельно, без соавторства.

Апробация результатов диссертации

Основные положения и результаты исследовательской работы послужили основой для докладов и сообщений на 28 международных, 6 республиканских научно-теоретических конференциях и 7 «круглых столах» театральных фестивалей по проблемам театрального и художественного процессов. Среди наиболее значительных: Международный симпозиум «Театр в конце XX столетия» (доклад *«Взгляд на практику и теорию сценического искусства европейской ментальности XX века»*, Минск, декабрь 1995 г.), Международная научная конференция «I Бахтинские чтения» (доклад *«Сравнительный анализ хронотопов Михаила Бахтина и «Исследования живописной культуры как формы поведения художника» Казимира Малевича»*, Витебск, июль, 1996 г.), Международная научно-творческая конференция «Беларускае акцёрскае мастацтва» (доклад *«Стилистические особенности игры колосовских актеров 70 – 90-х гг.»*, Витебск, ноябрь, 1996 г.), Международная научно-творческая конференция «Современная белорусская режиссура: поиски художественного своеобразия в контексте традиций европейского театра» (доклад *«Эксперимент в современной режиссуре»*, Гродно, октябрь, 1997 г.), Международная научно-творческая конференция «Беларускае сучаснае мастацтвазнаўства і крытыка: праблемы адаптацыі да новых рэальнасцей» (доклад *«Современное сценическое мышление как отражение*

новых реальностей», Минск, апрель, 1998 г.), Международная научно-практическая конференция «Сучасная беларуская сцэнаграфія: праблемы развіцця» (доклад «*Сцэнаграфія как элемент прастранстве́нно-пласты́ческой структуры спектакля*», Минск, июнь, 1998 г.), Международная научная конференция «III Бахтинские чтения» (доклад «*Диалогический крест: Пространство-время театра*», Витебск, июнь, 1998 г.), Международная научная конференция «Авангард XX века: судьба и итоги» (доклад «*Условия развития, трансформация и проекции идей авангарда 1910 – 1920-х гг. в социокультурной среде Витебска конца XX века*», Москва, март, 1999 г.), Международная конференция «Символизм в авангарде» (доклад «*Символизм и авангард: проблема реального и ирреального*», Москва, октябрь, 2000 г.), Международная конференция «Русский авангард: личность и школа» (доклад «*Проект «Малевич. Классический авангард. Витебск»: истоки и перспективы*», С.-Петербург, февраль, 2001 г.), Международная научно-теоретическая конференция «Славянский мир и славянские культуры в Европе и мире» (доклад «*Логика организации театрального произведения в творчестве лидеров европейской режиссуры XX века*», Витебск, ноябрь, 2002 г.), IX Республиканские чтения «Философы XX века: Хосе Ортега-и-Гассет» (доклад «*Искусство и внутренний мир человека: театральное произведение и его зритель*», Минск, январь, 2004 г.), IV Международная научная конференция «Восточная Европа: Феномен Балтии» (доклад «*Витебск – С.-Петербург: диалог художественных пространств во времени*», С.-Петербург, ноябрь, 2004 г.), Международная научно-теоретическая конференция «Европа во второй мировой войне: история, уроки, современность» (доклад «*Театр в послевоенной Франции: программы, пути, парадигмы*», Витебск, май, 2005 г.), Международный симпозиум «Человек и христианское мировоззрение: Свобода и ответственность» (доклад «*Катарсис: проекция свободы в зоне диалога...*», Симферополь, октябрь, 2005 г.), Теоретическая конференция «Влияние русского театра на мировой театральный процесс» (доклад «*Взаимовлияние белорусского и русского театров*», Брест, сентябрь, 2006 г.), Международная научно-практическая конференция «Изобразительное искусство в системе образования» (доклад «*Футуристическая опера «Победа над Солнцем»: трансформации современности*», Витебск, декабрь, 2006 г.).

Опубликованность результатов диссертации

Основные положения и выводы исследования, а также методология исследования как основа для анализа театральных явлений нашли отражение в 3 монографиях, в 26 статьях в рецензируемых научных журналах (в объеме 61,3 авторского листа в монографиях и 8,73 – в рецензируемых журналах), 18 статьях в научных сборниках и научных журналах (в количестве 7,5 авторского листа), 12 материалах научных конференций (в количестве 3,9 авторского листа), 4

учебных пособиях (в количестве 1 авторского листа). Общий объем публикаций составляет 82,43 авторского листа.

Структура и объем диссертации

Диссертация состоит из введения, общей характеристики работы, пяти глав и заключения, библиографического списка и приложений. Последовательность расположения материала исследования по главам оправдывается логикой развертывания обоснований специфики, структуры, классификации хронотопов театрального произведения и выделения художественных средств их организации. Полный объем диссертации – 290 страниц. Из них 51 – библиографический список (в количестве 718 наименований использованных источников и 63 наименований публикаций соискателя), 36 – приложения.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **введении** обосновывается важность научной теории в области театрального искусства и той ее части, где анализируется пространство и время художественного произведения. В практической творческой деятельности осмысление самой сути процессов структурообразования необходимо, в первую очередь, для нахождения тех средств созидания произведений, которые отвечали бы критериям виртуально-электронного века. Познание основ формо- и структурообразования сценического произведения, закономерностей восприятия и его изменения в зависимости от структур хронотопа дают возможность расширения поля традиционного искусствоведения и критики.

Общая характеристика работы раскрывает связь исследования с крупными научными программами и степень разработанности проблемы, здесь определены цели и задачи. Формулируются основные положения диссертации, выносимые на защиту, и объект исследования. Показан личный вклад соискателя, апробация результатов и степень их опубликованности, структура и объем исследования.

В первой главе **«Аналитический обзор литературы. Методы проведенного исследования. Теоретические принципы и направления»** представлен анализ историко-теоретического аспекта проблемы, определена методология, описана сущность хронотопа театра и направления его исследования.

В первом разделе «Анализ литературы по проблематике, предмет исследования и его место в проблемном поле» дается обзор научной литературы по теме. Библиография о пространстве и времени в качестве физических и философских понятий велика и сложно обозрима. Она состоит из значительного корпуса текстов, систематизирующих как классические пред-

ставления о пространстве-времени, так и научные выводы о многомерности мира, а также современные физико-математические модели, учитывающие дополнительные мнимые измерения. Это работы А.Абасова, Г.Аксенова, П.Анохина, М.Ахундова, П.Гайденко, А.Грюнбаума, В.Кузьмина, А.Левича, Т.Лолаева, В.Маркова, Г.Меньчикова, А.Мостепаненко, М.Мостепаненко, А.Назаретяна, В.Налимова, П.Симонова, Г.Слепухова, С.Смирнова, К.Смита, А.Сpirкина, В.Степина, Ю.Урманцева, Е.Финка, Ф.Шемякина, Д.Блохинцева, М.Борна, А.Вяльцева, А.Егорова, Н.Козырева, Г.Рейхенбаха, М.Рида, И.Розенталя, Дж.Уитроу, П.Флоренского, А.Фридмана, С.Хокинга, А.Чернина.

Библиография о пространстве-времени в искусстве не менее обширна. Здесь ведущая роль принадлежит теоретическим работам А.Аникста, Р.Арихейма, Я.Аскина, Л.Бергера, Б.Бернштейна, А.Габричевского, И.Герасимова, А.Добровольского, Н.Джохадзе, Л.Жегина, Е.Зальцмана, Р.Зобова, В.Ивашевой, А.Иконникова, М.Кагана, Ю.Лотмана, Б.Раушенбаха, И.Рудя, М.Сапарова, О.Семенова, М.Тимченко, Б.Успенского, В.Фаворского, Н.Хренова, А.Якимовича, В.Ярской. Особое место в разработке проблем художественного пространства и времени занимают труды А.Гуревича, в которых понятия «пространство» и «время» анализируются как основополагающие в создании художественной картины мира, однако без соотношений с осмыслением пространства-времени в том или ином виде искусства.

Понятие «единство пространственно-временного континуума» как **хронотопа** первым использовал в исследовании романа М.Бахтин, позаимствовав его у А.Ухтомского, который в 1925 г. ввел термин (на греческой основе) в биологию из теоретической физики А.Эйнштейна, математических пространственно-временных представлений Г.Минковского и философской метафизической системы С.Александера. Хронотопом литературного произведения М.Бахтин называет весь пространственно-временной комплекс, выделенный в качестве доминанты анализа развития романа в историческом процессе. Исследователь создает в работе «Формы времени и хронотопа в романе» своего рода периодическую систему хронотопов классического романа. При этом М.Бахтин рассматривал его только как сюжетно-содержательную базовую категорию. Позиции М.Бахтина противостоял Д.Лихачев, определяющий «время» и «пространство» как понятия, выводимые из самой художественной структуры литературного произведения. В его исследованиях по древнерусской литературе он наиболее близко подошел к анализу соотношения пространства-времени со структурой текста. Разностороннее и комплексное изучение проблемы впервые было предпринято в академическом труде «Ритм, пространство и время в литературе и искусстве» под редакцией Б.Егорова в начале 1970-х годов, где вопросы художественного творчества анализирова-

лись в ракурсе исследования структурных оснований произведения, однако вопросы театрального искусства здесь глубоко не рассматривались.

В театроведении данная проблематика изучалась Б.Алперсом, А.Арю, Д.Афанасьевым, Ю.Барбосом, Т.Бачелис, С.Бенмюссой, В.Березкиным, П.Богатыревым, П.Бруком, П.Громовым, Т.Кантором, Э.Леонтьевым, М.Мамардашвили, М.Межениновым, А.Михайловой, Ю.Мочаловым, М.Поляковым, Г.Товстоноговым. Авторы анализировали пространство-время произведения в рамках общего исследования театра, и данное понятие выступало в их работах только в качестве одного из аспектов исследования структуры произведения. В подобном русле изучали феномен катарсиса Т.Радионова и Т.Флоренская; феномен актерского перевоплощения – И.Силантьева и Ю.Клименко; особенности режиссерских моделей – Н.Берковский, Г.Бояджиев, С.Владимиров, А.Гладков, Ю.Дмитриев, К.Рудницкий, М.Строева; функции монтажа исследованы у С.Эйзенштейна, О.Булгаковой, В.Иванова, функции ритма – у Е.Волковой, С.Волконского, Б.Мейлаха, Е.Эткинда.

Отмечая высокий уровень научных трудов, вместе с тем подчеркиваем, что хронотоп театра как вида искусства и средства организации хронотона сценического произведения авторами не рассматривались. Проблема пространства и времени не всегда находилась на первом плане среди прочих проблем искусствознания: наибольший интерес к ней всегда возникал в периоды интенсивной смены художественных парадигм. В современных процессах художественной теории и практики происходят именно такого рода изменения. Поэтому пространственно-временной континуум театра требует интегративного исследования, так как анализ проблемы соотносится с глубинным постижением феноменологии театра и закономерностей динамики развития сценического искусства в целом.

Для обоснования концепции автора диссертации по вопросам генезиса театрального хронотопы, уровней его структуры, эволюции пластических театральных систем и классификации хронотопов классического и современного театра, средств и способов организации хронотопы спектакля и исследования пространства-времени в творчестве белорусских режиссеров был использован широкий спектр научных текстов, а также работы по истории искусства, культуры, теории и истории театра.

Во *втором разделе «Методология и методы исследования»* излагаются методологические основы работы и описываются методы проведенного анализа. В основе систематики конкретных методов исследования лежит методология гуманитарных наук. Методологическая ситуация в области театроведения характеризуется тем, что вызрела необходимость создания общей теории театра, которая основана на конкретных методах социальных и гума-

нитарных исследований. Из научных общелогических методов основным для нашего исследования является *моделирование* как изучение сценического произведения путем создания его модели. Мы пользуемся *прямым наблюдением* за творчеством белорусских режиссеров второй половины XX века, а также устанавливаем, с помощью *косвенного наблюдения*, последствия воздействия театральных систем начала XX века на театральный процесс второй половины столетия. *Опосредованное наблюдение* в нашем исследовании выступает в качестве базы из материалов, статей, исследований театральных аналитиков и критиков первой половины XX века, на которой мы формируем теоретические схемы. Сведения о художественных объектах мы фиксируем путем *описания*. С помощью *метода индукции*, мы выводим показатели характеристик структуры пространства-времени актера и зрителя, а также систему художественных средств организации хронотопа спектакля.

Анализируя системы режиссеров-новаторов начала XX века, мы обнаружили закономерности отношений элементов, являющиеся общими для любого сценического произведения в системах режиссеров-новаторов и в театральных системах российских и белорусских режиссеров XX века. Подобные факты *систематизированы, классифицированы и обобщены* в целях выявления определенных зависимостей, что позволило раскрыть существенные свойства и связи системных явлений в искусстве театра.

Базовыми для исследования являются специальные методы: *структурный* метод, оперирующий упорядоченностью и взаимосвязью анализируемого материала; метод *системного анализа*, дающий возможность понимания целостности и организованности объекта; *топико-темпоральный* (хронотопический) анализ применяется в исследовании аудио-визуального комплекса сценического произведения. Мы используем также *компаративный*, или *сравнительно-исторический* метод, позволяющий выявить общность семантики художественных произведений, а также *синергетический* анализ, обоснованный в трудах И.Пригожина, Е.Князевой, С.Курдюмова, И.Евина.

В *третьем разделе «Принципы и направления исследования»* определены следующие принципы: направленность, детерминированность в применении обозначенных методов, систематизация, анализ, структурализация и организованность.

Театральное произведение представляет собой многогранную систему согласования хронотопов различных ее уровней и элементов. Точкой схода и согласования всех уровней хронотопа театрального произведения является его пространственно-пластическая система, через которую мы можем судить о параметрах хронотопа спектакля как целостности.

Хронотоп сценического произведения рассматривается в исследовании как многоуровневая структура. На *первом* уровне выявляется специфика те-

атра как вида искусства и обстоятельства формирования его хронотопа. При вычленении театра из синкретической целостности ритуальных форм деятельности появляется система с триадой элементов «актер – пространственно-пластическая система – зритель», где каждый из элементов обладает собственным пространством-временем. Система в подобной целостности существует только на протяжении спектакля, когда каждый из элементов задействован, и все хронотопы включены в целостное взаимодействие. Действующим объектом в системе является «актер – пространственно-пластическая система», воспринимающим, но не пассивным в данной системе, – зритель.

Спектакль как существующий объект обладает теми же свойствами, что и любой объект в мире физической реальности, и на *втором* уровне осмысления пространства-времени спектакля мы устанавливаем его нахождение в сценических условиях (пространство сцены) и обладание определенной длительностью (время действия). На *третьем* уровне пространства-времени спектакля мы обнаруживаем, что зависимость формы произведения от вида и размера сценической площадки и от длительности спектакля не более значительная, чем обратная зависимость: сценический язык произведения сам формирует пространство вокруг происходящего и регулирует протяженность актов, а также их количество. Здесь очевидной становится взаимозависимость пространства, времени и объекта. На *четвертом* уровне пространство и время осознаются как определенные типы отношений между объектами, из чего становится понятным, что пространственно-временной континуум театрального произведения представляет собой сложную систему *внутренних* взаимозависимостей элементов системы.

Пятый уровень – уровень хронотопа самого действующего объекта, т.е. сценического произведения. Здесь система, в свою очередь, состоит из нескольких уровней. Во-первых, это взаимодействие «драматургический источник (пьеса, инсценировка, сценарий, мотив и т.п.) – пространственно-пластическая система спектакля», т.е. литературный текст с особенностями его хронотопа и сценическое воплощение данного текста с переводом его в хронотоп спектакля. Во-вторых, «пространственно-пластическая система – режиссер», т.е. реально существующее сценическое произведение как материальный объект и авторская его идея, концепция, духовно-эстетический источник бытия произведения. Таким образом, в осуществленном на сцене спектакле мы обнаруживаем двойную реальность: пространство-время воспринимаемого объекта (физическая) и пространство-время *идеи объекта*, его мыслимой формы (метафизическая). В этом двойном хронотопе объект рождается из идеи (из «ничего») при сохранении энергии, потенциала, творческого импульса. Современные физики и философы все чаще высказывают

гипотезу о том, что пространство-время макромира (в объективном пространстве реальности) порождается процессами за пределами видимой реальности и исходят из вакуума.

Пространственно-пластическая система – это сценический язык произведения, взаимосогласование его внешней и внутренней художественной формы, где внешняя форма – это сумма партитур выразительных средств спектакля, а внутренняя – *источник* согласования этих партитур, т.е. логически мыслимая структура (пространство-время режиссерской концепции, идеи).

В-третьих, «пространственно-пластическая система – актер», где актер только частью своего пространства-времени входит в общую структуру, что определено параметрами хронотопа пространственно-пластической системы.

В-четвертых, «пространственно-пластическая система – зритель», где возникает синергетическая ситуация, когда спектакль в момент своего завершения, т.е. распада пространства-пластической системы, целиком переходит в пространство-время зрителя, производя операцию структурного, эстетического и нравственного воздействия, меняя внутренний мир зрителя. Мы полагаем, что на данном уровне и выполняется цель организации всей системы хронотопа спектакля.

Поскольку традиционные классические исследования сценического искусства были сосредоточены на уровне взаимосвязи «драматургический источник – пространственно-пластическая система спектакля», и поскольку существует большая библиография по данной проблеме, мы не останавливаемся на ней. Точкой схода и согласования всех уровней хронотопа театрального произведения мы полагаем его пространственно-пластическую систему. Именно она представляет собой систему художественных средств организации хронотопа.

Направления исследования: 1) выявление элементов театра как вида искусства, где пространственно-пластическая система оказывается главным средством организации хронотопа театра; 2) исследование хронотопов реформаторов театра с анализом типов конструирования пространственно-пластических систем; 3) выявление технологий применения средств организации хронотопов; 4) анализ структурообразующего модуля как принципа конструирования произведения; 5) исследование хронотопов сценических произведений белорусских режиссеров в отечественном театре конца XX века.

Вторая глава «**Системные параметры хронотопа театрального произведения**» представляет собой анализ первого уровня в структуре хронотопа театрального произведения, где определены особенности пространства-времени театра как вида художественной деятельности, систематизированы

элементы структуры театра и даны характеристики хронотопов данных элементов.

В первом разделе «Специфика организации хронотопа театра» определен синергетический процесс самоорганизации структуры театра в зоне неустойчивости синкретичной целостности ритуала, из которого самоопределяется оппозиция – актер и зритель. Дуальность связана с трансформацией хронотопа, художественным средством которой является пространственно-пластическая система, оформившая новую структуру в самоценность.

Во втором разделе «Структура пространственно-пластической системы спектакля» анализируется по уровням: «актер – пространственно-пластическая система», «зритель – пространственно-пластическая система», собственно «пространственно-пластическая система». Уровень «актер – пространственно-пластическая система» создает семиотическое поле в виде стилизованных проявлений и способов существования актера в различных сценических системах. Уровень «зритель – пространственно-пластическая система» создает поле психологического восприятия, наблюдения, свидетельства, обусловленного стереотипами восприятия и определенной художественной картиной мира. Собственно пространственно-пластическая система определяется: 1) уровнем имманентной структуры (внутренняя форма); 2) уровнем обращенности к наблюдателю (внешняя форма) партитурами выразительных средств спектакля. Пространственно-пластическая система атрибутируется как внешняя граница сценического произведения и как сложноорганизованная структура.

В третьем разделе «Актер как системный элемент театрального произведения» рассматривается хронотоп актера. Пространственно-временная структура актера, детерминированная положением человека в картине мира и персонажа в хронотопе спектакля, предстает как: 1) время, состоящее из сегментов: а) интровертное, сконцентрированное в актере (длительность сознания, нелинейное, свернутое во внутреннем мире); б) экстравертное, разворачивающееся в хронотопе спектакля (физическое время существования модели-образа на сцене; интровертное время, углубившееся вглубь образа; часть времени модели-образа, востребованная хронотопом спектакля); 2) пространство, состоящее из: а) совокупности геометрического, физического, физиологического (по П.Флоренскому) и духовного, выражающего присутствие и реализацию человека в физическом, социальном и пр. контекстах; б) оппозиции внутреннего и внешнего пространства (в границах внутреннего актер моделирует образ; форма внешнего меняется с возникновением образа).

Хронотоп актера всегда больше хронотопа сценического произведения, и в процессе реализации образа-модели можно говорить только об опреде-

ленной зоне совмещений, параметры которой определены типом пространственно-пластической системы спектакля.

В четвертом разделе «Зритель как элемент театра» хронотоп зрителя рассматривается на уровнях: 1) зритель – актер; 2) актер – пространственно-пластическая система – зритель; 3) пространственно-пластическая система – зритель; 4) пространство-время зрителя.

Общность актера и зрителя заключается в сакральности состояния, наследуемой от ритуала. Разница определяется свойствами хронотопа театра: актер обладает высокой моделирующей способностью и погружен в систему той частью своего пространства-времени, которая востребована структурой спектакля. Пространственно-пластическая система своей внутренней стороной обращена к актеру, а внешней – к зрителю. При этом определяются, как зона совмещения хронотопа актера с пространственно-пластической системой, так и зона совмещения с ней хронотопа зрителя. Параметры ее обусловлены способностью зрителя к декодировке произведения. При этом зритель существует вне спектакля, вне его имманентности; его моделирующая способность относительна. Хронотоп зрителя является целиком интровертным пространством-временем наблюдателя, в которое он «втягивает» произведение.

Третья глава «Компаративный анализ хронотопов классического и современного театра» посвящена анализу структуры хронотопа на *втором* уровне – осмысление пространства-времени произведения как зависимости формы произведения от сценических условий, длительности и характера действия; на *третьем* уровне структуры хронотопа – в установлении обратной зависимости, когда сам сценический язык произведения формирует конфигурацию пространства и времени действия; а также на *четвертом* уровне, где пространство и время определены типами отношений между объектами, из чего становится понятным, что пространственно-временной континуум театрального произведения представляет собой сложную систему *внутренних* взаимозависимостей.

Исследование представляет собой сопоставление сценического пространства-времени с хронотопом соответствующей эпохи, благодаря чему обнаруживаются аналогии в мировоззренческих структурах и способах построения сценической площадки и размещения объектов на ней. Соотношения ментальных и художественных комплексов позволяют сделать вывод о структурной целостности в восприятии и переживании мира, а также о создании в каждой эпохе того вида художественной реальности, который является художественной матрицей и моделью ее социально-нравственных установок.

В первом разделе «Космологизм пространства-времени античного театра» в качестве общей геометрической доминанты художественного сознания и мировидения выявлен круг как форма и метафора возникновения живого космоса из хаоса и круг как форма сценической площадки. Чаша амфитеатра с орхестрой внутри символизирует связь замкнутости и открытости вселенной, организованность социума и способность к энергетической концентрации. Круговое расположение хора, построение трагедии по принципу кантаты, радиальное соотношение членов хора с корифеем (или актерами-протагонистами) определены параметрами площадки, и вместе с тем, сами инициируют ее восприятие как космоса. Душа человека соотносена с душой космоса, а основное представление о мире соотносено с театральной сценой и предназначенной ролью, в чем и состоит смысл возвышенного греческого космологизма. Исследование природы у греков представлено как исследование ее структуры, т.е. геометрических принципов, и евклидово пространство как пространство трех измерений вплоть до XX века будет единственным пространством, в котором развивается сценическое произведение.

Во втором разделе «Спиритуально-бесконечное пространство-время средневекового театра», на основе осмысления фрагментарности времени и пространства в литургических драмах и мистериях, выраженных в ритмических членениях и симультанности действия по горизонтали, а также в делении мира на несколько ярусов по вертикали, – выявлено соотношение данного хронотопа с симметричными модульными математическими закономерностями эпохи.

В третьем разделе «Пространственно-временная зеркальность и антропоцентризм театра Ренессанса» определено взаимовлияние фресковой живописи и сценического мизансценирования через использование прямой линейной перспективы, позволившей трансформировать симультанность в органическую связь последовательных фрагментов пространства и времени, а также жестко позиционировать наблюдателя по отношению к сцене.

В хронотопе эпохи исчезает средневековая символика и потусторонняя вертикаль смыслов и построений мира. Вращающиеся декорации и занавес завершают оформление хронотопа театра этого периода как замкнутого предела сцены-коробки пространства и времени с ее визуальной открытостью задней стены сцены за счет нарисованных перспектив. Эпоха Ренессанса акцентировала личность, апеллирующую не к спиритуальности, а к реальному пространственно-временному физико-химическому континууму. В этой связи возник интерес к выявлению самой сущности человека, что определило школу *commedia dell'arte* с ее универсальной актерской техникой. В сцене-коробке восприятие масштабности актера зависит от сценического пространства, которое сформировано аркой портала и внешними параметрами деко-

рации. Эволюция театра приводит к трансформации сценической площадки, которая, в свою очередь, определяет тип произведения.

В *четвертом разделе «Рационализм в пространственно-временном развитии театра Нового времени»* анализируется классицистский театр как квинтэссенция порожденной Ренессансом предельно расчисленной системы, усугубленной триединством места, действия и времени и акцентирующей в сценических условиях виртуальную модель искусственно сгармонизированного социума. Предполагаем, что художественный хронотоп здесь соотносим с позицией мышления в Новом времени, где целью является не поиск причин, а строгое математическое их описание (Р.Декарт). Идея абсолютного пространства, везде одинакового и неподвижного, и абсолютного времени, всегда характеризующегося равномерностью, соотносима с художественным хронотопом классицизма. В нем пространство-время репрезентировано (в физическом смысле) сценической коробкой с линейной перспективой, диктующей структуру сценического зрелища.

Театр барокко и романтиков, акцентируя время в сценическом хронотопе, разрушают жесткую зависимость произведения от пространства. Эта тенденция приводит к реалистическому европейскому театру с его устремленностью во внутренний мир персонажа, а, значит, и к разрыву с зависимостью спектакля от внешних сценических условий.

Возникшие на рубеже XIX – XX вв. режиссерские системы выводят на новый, четвертый, уровень осмысления структуры хронотопа театрального произведения, где пространство-время определены типами отношений *между объектами*, и где обнаруживается первенство *внутренних* взаимозависимостей произведения. Театр XX века представлен как новая синергетическая ситуация, где в точке бифуркации, т.е. распадении структуры классического театра, появляются пути новой самоорганизации в сценическом искусстве.

В *пятом разделе «Иррациональность пространства-времени театра XX века»* рассматривается искусство XX века как осмысление проблем пространства и времени на пятом уровне структуры хронотопа. Особое внимание уделено трансформации классического театра в связи с интенцией на разрыв причинно-следственных связей и отказ от предметности (идущей от новых научных представлений в геометрии Н.Лобачевского и физике А.Эйнштейна), и переходу на новые средства и технологии организации хронотопа и моделирования спектакля. Звуковые, световые, сценографические партитуры в произведениях К.Станиславского стали первым шагом к освоению движения времени и пространства спектакля. Э.Г.Крэг также с помощью света стремился визуализировать внутренние связи произведения. Анализ

движения к пятому уровню структуры хронотопа позволил выявить закономерности взаимосвязей элементов в самом сценическом произведении.

Синергетическая ситуация в театральном искусстве второй половины XX века выражена в виде постмодернизма как художественного полилога смыслов, элементов пространственно-пластической системы, средств организации хронотопа. Синтезирование художественного результата переходит к зрителю, хронотоп которого вбирает в себя сценическое произведение целиком. Пространственно-пластическая система спектакля из результата превращается в процесс, при этом, также вбирая хронотоп зрителя в себя, что позволяет сделать вывод о возвращении спектакля в синкретизм ритуала.

На основе произведенного анализа выделены следующие виды хронотопов театра: 1) космологический, в котором наиболее значимым является пространство; 2) спиритуальный, в котором так же преобладает пространство, время здесь является параметром, более важным, чем в античности, однако не имеет значения само по себе, оно существует на фоне вечности, вне-временного; 3) антропоцентрический, акцентирующий пространство с наибольшей силой, время здесь глубоко пространственно и конкретно, оно едино и сюжетно; 4) рационалистический с ростом фактора субъективного времени.

Рассмотренные четыре типа хронотопов представляют хронотоп классического театра.

Пятым типом хронотопа является модернистский со свободным варьированием фрагментами пространства и времени. Шестым – постмодернистский, в котором превалирует время.

Четвертая глава «Художественные средства моделирования театрального произведения» посвящена исследованию разнообразия пространственно-пластических систем спектакля как средств организации хронотопа сценического произведения.

Структура пространственно-пластической системы анализируется на уровнях: 1) пространственно-пластическая система – режиссер; 2) собственно пространственно-пластическая система; 3) пространственно-пластическая система – актер; 4) пространственно-пластическая система – зритель; резонируя с анализом данных элементов как системных параметров структуры театра, однако с перемещением акцента на функциональность элементов.

В первом разделе «Режиссерские хронотопы реформаторов театра XX века» пространство-время режиссера рассматривается как мир вероятностей, импульса, концепции, идеи. Хронотоп режиссера определяется как сплошь интровертный, подобный зрительскому, с различием в том, что зрительский вбирает в себя пространственно-пластическую систему, а режис-

серский создаст ее из себя. В этом последнем хронотоп режиссера подобен актерскому, с различием в том, что режиссерская модель-образ должна быть вычлененной из его пространства-времени и отстранена, а актерская модель-образ без создателя не реализуется. Во внутреннем пространстве-времени режиссера модель существует в виде проекта, который материализуется посредством пространственно-пластической системы, через свойства которой мы можем судить о режиссерском хронотопе.

В хронотопе К.Станиславского пространство-время спектакля предельно интровертно, «втянуто» внутрь структуры, «интимно», психологично и не метафизично. В хронотопе В.Мейерхольда пространство-время спектакля экстравертно, локализовано и предельно дискретно, что подчеркивает интенцию на его метафизические свойства. В хронотопе А.Таирова идея будет визуализирована экстравертно, эстетизировано и гармонично. Интровертное пространство-время у режиссера Е.Вахтангова адекватно интровертному времени центрального персонажа. Хронотоп авторов программного произведения русских футуристов «Победа над Солнцем» – актуализация иррациональных образов хаоса. А в трагедии «Владимир Маяковский» – состояние человека в синергетической зоне хаоса и возрастающая креативность человека.

Во втором разделе *«Художественные средства организации хронотопов спектаклей реформаторов театра»* рассматриваются собственно пространственно-пластические системы, сопоставление которых позволяет проследить принципиальную разницу в использовании художественных средств организации хронотопов. К.Станиславский организует пространство-время посредством психологических напряжений действующих лиц. Такая структура является своего рода назлектризованным полем, в котором все объекты (предметы и персонажи) являются концентрированными «электромагнитными» узлами. В.Мейерхольд визуализирует экстравертное пространство-время через «лоскутную» структуру спектакля из дискретных фрагментов, согласованную на основе времени. Целостность постановок А.Таирова базируется на адекватности и взаимообратимости интровертного и экстравертного пространства-времени, где внутренний каркас совершенно соотносится с внешней художественной формой произведения. В системе Е.Вахтангова интровертное пространство-время как самосознание центрального персонажа является основой хронотона спектакля, а внешняя художественная форма состоит из проекций самосознания, ракурсов мировидения персонажа. В театре русских футуристов с помощью алогизма и сдвига разрушаются привычные традиционные связи и компоненты классического театрального произведения.

В третьем разделе «Форма спектакля как взаимосогласованность внешней и внутренней формы» продолжается анализ пространственно-пластической системы театрального произведения, где целостное восприятие всех составляющих воспринимаемой стороны спектакля (от материала декораций до стилизованных особенностей постановки) обуславливает внешнюю художественную форму произведения, т.е. границу. А закономерности взаимосвязей, определяющие параметры и конфигурацию внешней формы, выявляют внутреннюю форму.

В спектаклях К.Станиславского отсутствует яркая театральность и акцентируется натуралистичность, т.к. это эквивалентно режиссерской концепции, в результате чего хронотоп произведения представляет собой изоморфный, гомогенный континуум. Его внешняя форма органична, и поэтому в данном хронотопе она представлена как отказ от формы вообще. Сам процесс выявления внутренней формы из пространственно-пластической системы впервые визуализировал В.Мейерхольд, открыв в «Балаганчике» конструкцию сцены и продемонстрировав технологию создания спектакля, в результате чего классическая театральная форма оказалась уничтоженной. Примером разбалансировки и несогласованности внешней и внутренней формы служит постановка К.Станиславским «Драмы жизни» К.Гамсуна и «Жизни человека» Л.Андреева. Здесь в создании внешней формы использованы выразительные средства условного театра, при том, что способы актерского существования оставлены психологическими, в результате чего два уровня пространственно-пластической системы оказались разомкнутыми, и континуум спектакля утратил органичность и целостность.

В четвертом разделе «Принципы согласования хронотопа актера с пространственно-пластической системой спектакля» рассматривается уровень «пространственно-пластическая система – актер». Принципы согласования части модели, созданной во внутреннем пространстве-времени актера, с пространственно-пластической системой сценического произведения – часть совокупности художественных средств организации хронотопа театрального действия. Принцип функционирования модели в спектакле и ее взаимодействия с пространственно-пластической системой является одним из условий осуществления совокупности художественных средств организации хронотопа театрального произведения.

На основе сопоставления принципов согласования выявлены следующие типы взаимодействий: 1) в классическом театре – оппозиция: персонаж (актер как личность скрыт за ним) и фон (практически отстранен); 2) в системе К.Станиславского – взаимопронизанность: персонаж (актер как личность скрыт за ним) и пространственно-пластическая система (организованная на основании хронотопа режиссера, взаимосвязанная с действием ак-

теров); 3) в произведениях Э.Г.Крэга – верховенство пространственно-пластической системы: пространственно-пластическая система (на основе выявления характеристик самого пространства) и актер (как персонаж, который является также частью целостного образа спектакля); 4) в произведениях В.Мейерхольда – выявление и визуализация пространства-времени: пространственно-пластическая система (производятся эксперименты со свойствами пространства и времени) и актер (еще спрятанный за персонажем, но представляющий собой своеобразный механизм структуры); 5) в произведениях А.Таирова – взаимобратимость внешней и внутренней формы: пространственно-пластическая система (согласованная во всех партитурах выразительных средств по законам гармонии и симметрии) и актер (как персонаж и наиболее выразительный элемент структуры); 6) в произведениях Е.Вахтангова – визуализация внутреннего пространства-времени персонажа: пространственно-пластическая система (как визуализация хронотопа актера, основанная на сломах ритмов и гротеске) и актер (спрятанный за персонажем, хронотоп которого является центром силового поля); 7) в спектакле «Владимир Маяковский» – визуализация пространства-времени автора: актер (сам В.Маяковский, воплощающий персонаж под именем Владимир Маяковский) является автором и организатором пространственно-пластической системы (хронотоп которой есть хронотоп автора); 8) в спектакле «Победа над Солнцем» – способность хронотопа к разрушению-восстановлению: пространственно-пластическая система (как живописная стереометрия) и актер (персонаж, полностью развоплощенный в пространственно-пластической системе); 9) в системе Б.Брехта – разятие актера и персонажа: пространственно-пластическая система (способами сборки которой может быть последовательность эпизодов, как у К.Станиславского, или выявленное пространство-время произведения, как у В.Мейерхольда) и актер (как элемент системы, спрятанный за персонажем) плюс тот же актер (но уже в качестве собственного Я), при этом актер попеременно присутствует то в одном, то в другом облике, передвигаясь туда и обратно по вектору сознания, и зритель (положение которого впервые меняется, т.к. теперь от него требуется не столько со-чувствие сколько со-мыслие); 10) в постмодернистском произведении – синтезирование хронотопов: полное вычленение личности (не актера) из пространственно-пластической системы и взаимопоглощение пространственно-пластической системы и актера, соединение пространственно-пластической системы с хронотопом личности (того, кто совершает перформанс или хэппенинг), с хронотопом режиссера и с хронотопом зрителя.

Постмодернистский театр художественно обосновал проблему ответственности в искусстве как глобальную проблему ответственности личности. Актер несет ответственность за результат своего влияния на зрителя и за свое

собственное состояние. Развитое сознание, заключающее в себе законы нравственности, способно через им же смоделированную виртуальную реальность как через объем представлений о мире и о себе в нем, подняться в мир высших духовных сил, как это происходило в ритуале.

В пятом разделе «Технологии моделирования сценического произведения» продолжается анализ художественных средств организации хронотопа спектакля на основе исследования технологий режиссерской организации произведения в XX в., которые заключаются в применении монтажа и коллажа. Взаимодействие дискретностей – фрагментов пространства-времени спектакля, с помощью которых режиссер конструирует художественную сценическую целостность, – основывается на монтаже фрагментов художественной реальности как на главном, принципиальном конструктивном способе организации произведения.

Монтаж структурирует, «сшивает» пространство спектакля, располагая монтажные блоки спектакля по шкале времени произведения. Коллаж является принципом контраста в сопоставлении фрагментов хронотопа в пространстве. Поэтому по виду монтажа и коллажа мы представляем тип организации пространства-времени театрального произведения: 1) в системе К.Станиславского монтаж организует хронологическую сцепку эпизодов во времени. Технологию коллажа режиссер не использует: пространство его спектаклей однородно, изоморфно во всех точках; 2) Э.Г.Крэг не использует технологий коллажа, предпочитает монтаж символических структур театрального произведения; 3) у В.Мейерхольда монтаж становится основополагающим структурообразующим принципом нелинейной по характеру среды спектакля. Технологию коллажа режиссер разрабатывает тщательно, и в разных своих произведениях ведет поиск разнообразных техник соположения фрагментов пространства спектакля; 4) А.Таиров использует монтаж как соположение объектов, цветов, света, костюмов и фигур актеров на принципах симметрии, гармонии и пр. Коллажом режиссер не пользуется; 5) Е.Вахтангов сталкивает материалы внутри эпизода, а эпизоды – друг с другом монтажно: сохраняя последовательность сюжета, с помощью монтажа он создает зигзаги напряжений в пространственно-пластической системе; 6) В.Маяковский постоянно использует коллаж в поэзии и изобразительном искусстве. Произведение «Владимир Маяковский» целиком коллажная структура в визуальном проявлении. Так же, как и «Победа над Солнцем» строится технологиями коллажа; 7) Б.Брехт использует одновременно и монтаж и коллаж в построении спектаклей. Фрагменты пространственно-пластической системы сопологаются коллажно как разнородные по характеру и интонации, сцепка эпизодов происходит монтажно.

Основой для применения технологий режиссерского моделирования сценического произведения является ритм. Ритм определяет качество и количество коллажных элементов в пространственно-пластической системе, а также свойства и тип монтажа.

В шестом разделе «*Структурообразующий модуль спектакля*» рассматривается сам принцип согласования всех уровней хронотопа спектакля, который определяется понятием структурообразующего модуля. На уровне внешней формы он детерминирует тип каждой из партитур выразительных средств, а также определяет тип взаимодействия внешней и внутренней формы, актуализируя необходимый для данного типа принцип согласования хронотопа актера с пространственно-пластической системой и обуславливая параметры зоны совмещения пространственно-пластической системы с хронотопом зрителя.

В седьмом разделе «*Синергия спектакля. Проблема катарсиса*» рассматривается уровень «пространственно-пластическая система – зритель». Хронотоп спектакля представлен как информационная структура, разворачивающаяся посредством пространственно-пластической системы. При создании (кодировании информации), а также при восприятии (раскодировании) произведения искусства происходит трансформация хронотопов режиссера, актера и зрителя. Момент распада пространственно-пластической системы спектакля и вхождения ее во внутренний мир зрителя, с нашей точки зрения, и есть катарсис.

Пятая глава «**Пространственно-временной континуум современного белорусского театра**» представляет собой анализ режиссерских построений в белорусском театре последней четверти XX и рубежа веков, позволивший сделать заключение о том, что именно в этот период белорусское театральное искусство вышло за границы традиционного психологически-бытового театра и устремилось к созданию сложных современных пространственно-пластических сценических структур на основе опыта освоения европейского театра.

В первом разделе «*Двойное пространство-время в театральных структурах Бориса Луценко*» художественный хронотоп предстает как модульная система, средствами организации которой являются вписанные и встроенные друг в друга фрагменты. В результате возникает структура спектакля – подобие вмонтированных друг в друга фрагментов пространства, где из соотносительности монтажных элементов время создает своего рода проход в иррациональность внутреннего пространства-времени персонажей.

Во втором разделе «*Метафоричность театральных кодов Валерия Равеского и Бориса Герлована*» художественный хронотоп анализируется как организованный с помощью создания зон предельного уплотнения сценогра-

фических объектов и актерских энергетических проявлений. Соотносимость уплотнений пространства-времени у В.Раевского – Б.Герлована достигается путем ритмического размещения во времени акцентированных эпизодов постановки и движения их по сценической площадке (например, движение громадных ворот в «Князе Витайце»). Центром спектакля всегда является мифолого-поэтический персонаж, берущий на себя функции страдающего героя, отчего энергетическое средоточие всегда сконцентрировано в данном смысловом узле постановки. Режиссер и сценограф активно используют фольклорно-насыщенную символику обрядового характера, придавая объектам на сцене почти тотемное значение.

В третьем разделе «Карнавальность сценических произведений Валерия Маслюка» художественный хронотоп рассматривается как стихия карнавала в бытово-комедийном плане с введением элементов фарса и вкраплениями драмы, с использованием гиперболизированной бутафории в сценографии и реквизите, благодаря чему пространство-время превращается в своеобразный лубок. Инситуальные приемы в сочетании с острохарактерной и с трагедийной актерской манерой игры дают глубину, объемность и трогательность общего тона постановок. В сценических структурах В.Маслюка нет прорывов в иррациональность, в мифо-поэтику или параллельные временные потоки бытия.

В четвертом разделе «Экзистенциальные театральные поиски Виталия Барковского» исследуется художественный хронотоп, рассматриваемый как «этюды памяти», создавая которые режиссер разворачивает событийный ряд назад, и в этом движении к своему началу время разрывается на фрагменты, останавливается, в эпизодах растягивается и фиксируется на важных для смысла моментах. Пространство распадается, события оказываются в зоне «нигде». В.Барковский создает зазоры экзистенциальности и своего рода «зависания» персонажей между жизнью и смертью, благодаря которым спектакль становится сплошь метафизическим.

В пятом разделе «Сценические контаминации Николая Трухана» анализируется хронотоп, выстроенный на последовательности чередования нескольких структурных блоков психологического театра в соединении с условно-театральными элементами. Таким образом, пространство превращается в безотносительный, структурный элемент и, благодаря этому, как бы приостанавливается время, которое затем через этот прием приостановки выводится режиссером в иррациональность.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Основные научные результаты диссертации

1. Хронотоп (пространство-время) сценического произведения является системой, которая находится в основании структуры спектакля, его сюжета, содержания и смысла, а также восприятия мира и духовного состояния взаимодействующих в спектакле и через спектакль личностей.

Исторически в физике и философии осмысление категорий пространства и времени прошло путь от понятий абсолютного пространства и абсолютного времени через понимание пространства и времени в качестве отношения между объектами в классической науке к пространственно-временному континууму в неклассической науке и к осознанию многомерного пространства-времени в постнеклассической науке. Исследование истории театра с точки зрения визуализации его пространства-времени дает основание сделать вывод, что этот вид искусства актуализирует одномоментно все мировоззренческие парадигмы. С одной стороны, спектакль как объект находится в действительной реальности и обладает свойствами любого объекта в макром мире, и его пространство-время будет аналогичным. С другой стороны, спектакль заключает в себе скрытые время-пространства, аналогичные мнимым (П.Флоренский, С.Хокинг).

В связи с подобной спецификой театрального произведения раскрывается целостная многоуровневая структура его хронотопа: 1) характер пространство-времени сценической площадки и длительности действия; 2) взаимозависимость и взаимообратимость пространства-времени сценической площадки и формы произведения; 3) сложная система внутренних взаимосвязей произведения; 4) параметры зависимостей и отношений хронотопов в триаде «актер – пространственно-пластическая система – зритель»; 5) способы перевода хронотопа литературного текста пьесы в хронотоп спектакля; 6) средства визуализации хронотопа режиссера (мнимое пространство-время) в пространственно-пластической системе спектакля; 7) закономерности согласования внешней и внутренней формы в пространственно-пластической системе; 8) принципы взаимодействия пространственно-пластической системы и хронотопа актера; 9) синергия перехода пространственно-пластической системы в хронотоп зрителя.

Точкой согласования всей многоуровневой структуры является пространственно-пластическая система театрального произведения, представляющая собой систему художественных средств организации хронотопа [1; 3; 22; 23; 24; 28; 32; 33; 38; 39; 42; 48; 50; 53; 54; 60].

2. В процессе эволюции театр формировался из синкретической целостности ритуала посредством появления пространственно-пластической системы, которая выделила из сообщества участвующих в ритуальной деятель-

ности актера и зрителя и определила их хронотопы, а также внутренне структурировала театральное произведение и сделала его созерцаемым извне.

Взаимодействие составляющих театра «актер – пространственно-пластическая система – зритель», выделившихся из лона ритуальной деятельности, является определяющим во всех типах хронотопов театра. Способы данного взаимодействия и виды соотношения элементов структуры позволяют охарактеризовать тип хронотопа и определить направление вектора эволюции театра.

Предпринятый краткий исторический экскурс раскрывает логику организации хронотопа сценического произведения в классическом театре как относительно самостоятельное существование каждого из элементов структуры. Классический театр в своем развитии прошел ряд этапов в корреляции с художественной картиной мира соответствующей эпохи и параметрами ее хронотопа. Завершением этого этапа является творчество К.Станиславского, хронотоп которого резонирует со всеми уровнями хронотопа классического театра, за исключением одного – взаимодействия актера с пространственно-пластической системой. К.Станиславский переносит акцент на усиленное взаимодействие между двумя данными элементами триады, «замыкая» спектакль «четвертой стеной», оставляя самостоятельным третий (зрителя). Принципы данного взаимодействия репрезентируют хронотоп режиссера через характеристику собственно пространственно-пластической системы, которая принимает иной, чем во всем предыдущем этапе, вид.

На рубеже XIX – XX вв. вектор эволюции сценического искусства устремляется по пути неклассического театра, на котором реформаторы сценического искусства концентрируют творческий поиск в пределах экспериментов с пространственно-пластической системой, выявляя обратную зависимость сценической площадки и времени спектакля от сценического языка произведения, а затем и свойства его внутренней структуры как собственно художественное пространство-время.

Режиссерские эксперименты в неклассическом, модернистском театре указывают на трансформацию соотношений элементов в триаде «актер – пространственно-пластическая система – зритель». Акцент переносится на самое пространственно-пластическую систему, и актер переводится из относительно самостоятельного положения в полное подчинение пространственно-пластической системе на правах одного из ее элементов. Данное образование развернуто на зрителя и апеллирует к его сознанию. Завершением этого этапа является творчество Б.Брехта, хронотоп которого резонирует с хронотопами реформаторов театра, за исключением одного – взаимодействия пространственно-пластической системы с актером. Б.Брехт вводит в пространственно-пластическую систему ту часть хронотопа актера, которая во всех прежних

театральных хронотопах оставалась не востребуемой и в спектакле не использовалась. Таким образом, у Б.Брехта наличествуют в рамках пространственно-пластической системы и модель-образ и не занятое моделью-образом пространство-время актера, включающиеся в течение спектакля попеременно. В результате хронотоп может быть атрибутирован как гетерогенный, не однородный, состоящий из двух хронотопов: пространства-времени классического театра и пространства-времени неклассического, модернистского театра. Пространственно-пластическая система в произведениях Б.Брехта выстроена с помощью монтажа этих хронотопов. Зритель включен в данную модель на правах «молчаливого собеседника», который не сочувствием, а со-знанием оценивает происходящее на сцене.

Через хронотоп Б.Брехта вектор эволюции театрального искусства движется к постнеклассическому, постмодернистскому произведению, в котором трансформация хронотопа идет от акцента на актере и акцента на пространственно-пластической системе к акценту на зрителе. В связи с экспериментами Б.Брехта появляется возможность полного отделения актерского пространства-времени, не занятого моделью-образом, от модели-образа и возможность интенции актерского сознания на самое пространственно-пластическую систему, которая становится тождественной хронотопу актера вне модели-образа.

Здесь хронотоп режиссера как мнимое пространство-время напрямую встречается с хронотопом актера. Конечный смысл произведения переносится в сознание зрителя, хронотоп которого «поглощает» пространственно-пластическую систему постнеклассического спектакля, т.к. зритель превращается в со-автора произведения. Таким образом, происходит встреча всех трех хронотопов – режиссера, актера и зрителя в слиянии мнимых время-пространств. Эволюция театра завершается, он *как бы* возвращается в начальную точку, в ритуал. Следующий этап развития предполагается на новом витке [1; 3; 21; 22; 23; 24; 26; 28; 29; 39; 41; 43; 45; 50; 53; 54; 58; 60; 61; 63].

3. Исходя из подобного осмысления движения вектора эволюции театра выстраивается периодическая система хронотопов, основанием которой является сопоставление художественной и мировоззренческой картин мира на следующих уровнях структуры хронотопа: осмысление построения пространства сцены и времени действия; взаимозависимость формы произведения и типа сценической площадки; внешние и внутренние взаимосвязи структур сценического произведения.

Данное основание позволило выявить шесть типов хронотопа классического, неклассического и постнеклассического театра: 1) космологический хронотоп греческого театра с установкой на пространство; 2) спиритуальный тип хронотопа средневекового театра с градуированным пространством и си-

мультианностью происходящих событий; 3) антропоцентрический тип с акцентом на замкнутом пространстве с прямой перспективой и с акцентом на времени события, что определяет соотношение сценической площадки и пространственно-пластической системы спектакля вплоть до рубежа XIX – XX вв.; 4) рационалистический тип хронотопа театра Нового времени с разнообразием внешней формы в рамках заданного в Ренессансе соотношения сценической площадки и пространственно-пластической системы (жесткое мизансценирование в театре классицизма с акцентом на пространстве, открытие неограниченных возможностей сценографии в театре барокко с акцентом на времени как на визуальном изменении, стремление к открытой сцене в театре романтиков с акцентом на слиянии пространства и времени); 5) модернистский тип хронотопа с выявлением возможностей конструирования пространственно-пластической системы произведения и применения различных технологий; 6) постмодернистский тип хронотопа с акцентированием времени и исчезающе малом значении пространства [1; 3; 29; 39; 43; 48; 50; 52; 53; 54; 56; 57; 58; 60].

4. Понимание театрального произведения как сложной многоуровневой структуры возникает в связи с появлением режиссерских сценических моделей, которые в XX веке создают поле целостностей различного вида. Данный этап развития театрального искусства представляет собой точку бифуркации, в которой структуры классического театра распадаются, и возникает неограниченное число вариантов, вероятностей, направлений движения для образования новых структур. В ситуации нелинейности художественного мышления режиссерские хронотопы варьируются от осознания специфических свойств сценического пространства и сценического времени у Э.Г.Крэга и А.Аппиа до интуитивного ощущения возможностей сценического пространства-времени у В.Кандинского; от «наэлектризованного» пространства-времени К.Станиславского до лоскутного, дискретного у В.Мейерхольда; от взаимобратимого и предельно эстетизированного у А.Таирова до «втянутого» во внутренний мир персонажа у Е.Вахтангова; от раздробленно-фрагментарного и превращенного в хаос у футуристов в «Победе над Солнцем» до выплеснутого из внутреннего мира героя во «Владимире Маяковском».

Режиссерский хронотоп может быть представлен в качестве информационного фантома, творческой идеи и концепции. Это – иррациональное пространство-время, параметры которого определимы только в метафорических понятиях, но вполне соотносимых с тем положением в физике, что существующие теории вакуума не проверяемы экспериментально. Понятие физического вакуума соответствует математическому понятию пространства, которое осознается как логически мыслимая форма, структура, определяемая в качестве среды для осуществления любых конструкций и форм. И для пре-

дельно рациональной науки, теоретической физики, сегодня свойственно предельно иррациональное представление. Область иррационального предваряет существование реальности: до действительного мира было мнимое время (А.Эйнштейн, С.Хокинг). По аналогии с этим, в многоуровневой структуре хронотопа театра режиссерский хронотоп не просто представляет собой один из уровней, он инициирует возникновение всей структуры.

Если актер является носителем и материальной и художественной субстанций спектакля, то режиссер – только художественной. Режиссер, как и актер, обладает интровертным и экстравертным временем. В первом сегменте происходит зарождение модели спектакля в целостности его структуры. Экстравертное время режиссера объективизируется в пространственно-пластической системе сценического произведения в совокупности внешней и внутренней формы спектакля. В отличие от актера, который присутствует на сцене как объект, режиссер не имеет физического времени в спектакле. Интровертное время режиссера целиком трансформируется в экстравертное время-пространство пространственно-пластической системы.

Осмысление пространства-времени режиссера представляется возможным косвенным путем, т.е. через параметры сценического произведения. С осознания свойств пространства и времени спектакля на рубеже XIX – XX вв. начинается история режиссерского театра в европейской культуре:

- от экспериментов с реальным пространством сцены к поиску масштабов ее выразительности, от выявления образной потенциальности пространства до определения метрики пространства-времени спектакля в западноевропейском театре;

- от гармонизации всей сценической структуры у К.Станиславского до визуализации каркаса конструкции у В.Мейерхольда;

- от эксперимента с *эстетическими* свойствами конструктивного каркаса у А.Таирова до полной деконструкции у футуристов в «Победе над Солнцем»;

- от выявления внутреннего пространства-времени персонажа у Е.Вахтангова до выявления внутреннего пространства-времени автора во «Владимире Маяковском».

Анализ эксперимента В.Маяковского и позднейших эпических построений Б.Брехта позволяют сделать вывод о сценической визуализации собственно хронотопа человека помимо пространственно-пластической системы. В спектакле «Владимир Маяковский» сам поэт выступает как драматург, как режиссер, как актер-исполнитель главной роли и как персонаж по имени Владимир Маяковский. Он репрезентирует собственное Я сквозь всё, что есть на сцене, обнажая, таким образом, не столько процесс развертывания пространственно-пластической системы, сколько процесс ее рождения из

ирреальности внутреннего мира. Отсюда – размыкание границы между хронотопом актера и хронотопом режиссера. Б.Брехт с помощью «эффекта очуждения» в сценических условиях раскалывает хронотоп актера, представляя зрителю попеременно то персонажа (модель-образ), то самого актера (его целостный хронотоп), из чего возникает возможность прямого контакта хронотопа зрителя с хронотопом актера как личности [1; 2; 3; 22; 28; 32; 33; 38; 39; 42; 43; 53; 54; 60].

5. Целостное представление о мнимом пространстве-времени режиссера, о режиссерском хронотопе дается через совокупность художественных средств организации произведения, т.е. через пространственно-пластическую систему спектакля и ее тип.

Тип пространственно-пластической системы зависит от принципов согласования хронотопа актера с самой пространственно-пластической системой театрального произведения и эволюционирует от оппозиции до взаимопроникновения в классическом театре, от поглощения персонажа пространственно-пластической системой до поглощения пространственно-пластической системы персонажем в неклассическом театре, от вычленения актера из пространственно-пластической системы и отделения его от персонажа до поглощения актером пространственно-пластической системы в постнеклассическом театре. Подобная типология позволяет практикам театра осмысливать и воплощать на современной сцене разные по своим свойствам сценические произведения, осознавая принципиальные различия в организации их хронотопов.

Тип пространственно-пластической системы обусловлен взаимосогласованием внешней и внутренней формы, где выбор средств выразительности (внешняя форма) подчинен структуре внутренней формы (самому каркасу произведения) [1; 2; 3; 27; 32; 33; 38; 39; 42; 43; 53; 54; 60].

6. Инструментарием режиссера в применении средств организации хронотопа в XX веке становятся монтаж и коллаж. Режиссерские системы XX века обосновали свободное обращение с пространством и временем и актуализировали проблему сборки фрагментов спектакля-конструкции в целостность. В своей художественной практике В.Мейерхольд, А.Таиров, Е.Вахтангов, С.Эйзенштейн развернули потенциал монтажа до метафоры и обобщения: от тонального типа монтажа у К.Станиславского к ритмическому и вертикальному типам у В.Мейерхольда; от органического типа монтажа у А.Таирова к обертоному у Е.Вахтангова. Монтаж акцентирует категорию времени в хронотопе спектакля.

Коллаж отождествляется с моделированием пространства и представляет собой визуализацию контраста в сопоставлении фрагментов хронотопа. Наиболее функционально данная технология проявлена в творчестве футури-

стов и В.Мейерхольда, использующих в рамках одной пространственно-пластической системы разнородные элементы в виде вставок из сообщений РОСТА, настоящих плакатов и лозунгов, литературной зауми и геометрического «рассечения» человеческих тел с помощью лучей прожекторов и т.п.

Тип монтажа и коллажа диалектически соотносится с типом пространственно-пластической системы, принципом согласования актера с пространственно-пластической системой и хропотопом режиссера: от хронологической сцепки эпизодов у К.Станиславского до синтетического монтажа символических структур у Э.Г.Крэга, от эмоционального монтажа у А.Таирова до разнообразия монтажно-коллажных технологий у В.Мейерхольда; от целиком коллажной структуры у В.Маяковского и в «Победе над Солнцем» до амбивалентной техники коллажа у Б.Брехта.

Основой для применения технологий режиссерского моделирования сценического произведения является ритм. Через ритм режиссер определяет качество и количество коллажных элементов в пространственно-пластической системе, а также свойства монтажа. В монтажно-коллажной технологии он выступит как метрико-ритмический расчет движения, где показателем напряжения пространственно-пластической системы является темпо-ритм каждого фрагмента, а затем и последовательность соглашения одинаковых или разнородных темпо-ритмов на протяжении всего спектакля. Через ритм режиссер управляет всей пространственно-пластической системой, графическим выражением которой являются ритмически согласованные дуги-графики всех партитур внешней формы спектакля и закономерности ее соотношения с внутренней формой произведения [1; 2; 3; 22; 32; 33; 39; 42; 53; 54; 60].

7. Специфика структурообразования в современных аналитических исследованиях все более осмысливается с помощью матриц. Технологии моделирования сценического произведения, позволяющие создавать новые варианты реальности, отличные от органического, природного структурообразования, сравнимы с возможностями математического и инженерного моделирования. Здесь S-образные, свойственные природному миру формулы (У.Хогарт), трансформируются в жесткие геометрические фигуры волокнистых, серповидных и прямых (К.Малевич). Структурообразующий модуль представляется ключом всей многоуровневой структуры хропотопы. Метрика пространственно-пластической системы при ее адекватности метрике целостной структуры хропотопы основана на минимальной единице, которая выражает сущность связей системы, весь ее состав и порядок строения.

При сопоставлении хропотопы произведений К.Станиславского и В.Мейерхольда выявляется действие структурообразующего модуля. У К.Станиславского пространственно-пластическая система является внут-

реинне логичным, последовательным и возможным в действительности сценическим действием. Структурообразующий модуль представляет собой формулу линейной последовательности фрагментов хронотопа. В.Мейерхольд меняет формулу последовательности на формулу рядоположения контрастных фрагментов, отчего вся структура хронотопа приобретает новые, не возможные в действительности и не последовательные связи. Таким образом В.Мейерхольд не отображает, а моделирует явление.

Через структурообразующий модуль определяется степень согласования внешней и внутренней формы произведения, логика действия принципа согласования хронотопа актера с пространственно-пластической системой спектакля и тип монтажно-коллажной технологии. Выделение структурообразующего модуля представляется операцией, прямо противоположной разворачиванию хронотопа режиссера в целостный хронотоп сценического произведения:

- от совокупности выразительных средств (внешней формы) к анализу формы сценической площадки и длительности действия;
- от анализа сбалансированности этих двух позиций к регламентированности актерской модели-образа в хронотопе спектакля;
- от соотношения пространственно-пластической системы с драматургическим текстом к внутренней форме спектакля; и, наконец, к пространству-времени режиссера, к самому источнику спектакля.

Формула согласования хронотопа в едином темпомире и доказательность ее действия на всех уровнях определяется как структурообразующий модуль [1; 2; 3; 4; 22; 25; 28; 32; 33; 38; 39; 42; 43; 53].

8. Сценическое произведение дискретно и самоорганизованно благодаря пространственно-пластической системе. Вместе с тем оно является «открытым» в пространстве-время континуальности. С одной стороны, хронотоп спектакля связан с хронотопом режиссера. С другой, с хронотопом актера. С третьей, с хронотопом драматурга. Данные три стороны определяют свойства хронотопа конкретного спектакля. Вместе с тем, спектакль геометрически и мировоззренчески, в главных своих параметрах, предустановлен картиной мира эпохи, будучи «открытым» в нее. Все четыре позиции являются вводными опорными параметрами.

Осуществленный спектакль «открыт» и на своем результате, т.е. в сторону зрителя. И в данном направлении рассматриваемая пространственно-пластическая система оказывается в зазоре между хронотопом зрителя *до* спектакля и его же хронотопом *после* спектакля. Таким образом, из континуальности четырех вводных выделяется дискретность самого произведения, которая снова поглощается континуальностью на выходе структуры. При этом информационный фантом вводных, развернутый пространственно-пла-

стической системой, вновь сворачивается и уходит во внутренний мир зрителя. Как при создании, так и при декодировке произведения хронотоп создателей и реципиентов духовно изменяется. Катарсис понимается нами как высшая цель хронотопа театрального произведения. А механизм катарсиса – как скачок хронотопа спектакля на новый уровень в момент развоплощения пространственно-пластической системы в сознании зрителя. Это – момент, точечный акт передачи изначального импульса от создателей через пространственно-пластическую систему к зрителю [1; 3; 23; 27; 32; 33; 55; 59].

9. Анализ творчества белорусских режиссеров и сценографов конца XX века позволил сделать вывод о том, что, начиная с 70-х гг., т.е. с приходом плеяды новаторов, белорусский театр вышел из классического периода своего развития и стал осваивать художественные средства организации хронотопа театрального произведения в рамках неклассического (модернистского) и постнеклассического (постмодернистского) типов. Построение пространственно-пластических систем в современном белорусском сценическом искусстве соотносится с современными концепциями в художественной культуре, а хронотопы ведущих белорусских театральных мастеров выявляют всю сложность внутреннего мира современного европейского человека [3; 4; 6; 7; 8; 9; 10; 11; 12; 13; 14; 15; 16; 17; 19; 20; 30; 37; 40; 44; 51; 52; 57; 60].

Рекомендации по практическому использованию результатов

Материалы исследования, основные его положения и выводы могут быть использованы:

- для изучения теории театра на театроведческом отделении Белорусской государственной академии искусств и при профессиональной подготовке режиссеров театра;
- в дальнейшей разработке теоретических аспектов данной области театроведения;
- в режиссерской практике театра как основа постановочного процесса;
- в деятельности заведующих литературной частью театров;
- в процессе преподавания теории и истории искусства;
- при написании учебников и учебных пособий, методических пособий и учебных материалов по курсам художественной культуры и истории искусств.

Материалы исследования, основные его положения и выводы могут действовать:

- повышению эффективности уровня образования в области искусствоведения и, в частности, в театроведении, в философии искусства в вузах искусств и на гуманитарных факультетах;

– дальнейшей философской разработке синергетических проблем в области театроведения и, в целом, искусствоведения.

Материалы исследования, основные его положения и выводы использованы:

– при изучении специальности «Компаративное искусствоведение» в Белорусском государственном университете культуры и искусств;

– при собственной постановке пластического спектакля «Супрематический балет» с участниками студии модерн-танца «Параллели» г. Витебска под руководством А.Маховой (спецприз «Стиль» экспертного совета фестиваля IFMC – 2004);

– при собственной постановке спектакля «Победа над Солнцем» с участниками студии модерн-танца «Параллели» г. Витебска под руководством А.Маховой;

– в создании дипломного проекта выпускницы 2004 г. исторического факультета Витебского государственного университета им. П.М.Машерова Алексеенко Н.Н. «Древнегреческий театр: Актуальные вопросы образности и технологий» (2-я премия на Республиканском конкурсе творческих работ);

– в создании дипломного проекта выпускницы 2006 г. исторического факультета Витебского государственного университета им. П.М.Машерова Кичкиной Ю.А. «Сценические композиции художественного руководителя Национального академического драмтеатра им. Якуба Коласа В.М.Барковского»;

– в создании научной работы студентки III-го курса исторического факультета Малей А.А. «Спектакль Национального академического драматического театра имени Якуба Коласа «Несцерка»: хронотоп театрального произведения» (I-я премия на республиканском конкурсе студенческих научных работ, 2006 г.);

– в чтении курса «Всеобщая история искусств», «Теория и история культуры» и «Культурология» на разных факультетах ВГУ им. П.М.Машерова;

– при создании трилогии о художниках в Национальном академическом драматическом театре им. Якуба Коласа;

– при чтении курса истории театра для студентов очно-заочного курса Белорусской государственной академии искусств при Национальном академическом драматическом театре им. Якуба Коласа;

– в формировании репертуарной политики Национального академического драматического театра им. Якуба Коласа, проведении семинаров для режиссеров театра и работников литературной и информационно-аналитической части театра;

– в работе художественного совета Национального академического драматического театра им. Якуба Коласа.

СПИСОК ПУБЛИКАЦИЙ СОИСКАТЕЛЯ ПО ТЕМЕ ДИССЕРТАЦИИ

Монографии

- 1 Котович, Т.В. Игра с координатами смыслов : Пространственно-временной континуум театра / Т.В.Котович. – Витебск: Изд-во ВГМУ, 1999. – 96 с.
- 2 Котович, Т.В. Энциклопедия русского авангарда / Т.В.Котович. – Минск.: Экономпресс, 2003. – 416 с.
- 3 Котович, Т.В. Пространственно-временной континуум театра / Т.В.Котович. – Витебск: Изд-во УО «ВГУ им. П.М.Машерова», 2005. – 180 с.

Статьи в рецензируемых научных журналах

- 4 Катовіч, Т.В. Быццё і небыццё персанажаў Віталя Баркоўскага / Т.В.Катовіч // Мастацтва. – 1992. – № 8. – С. 23 – 24.
- 5 Катовіч, Т.В. “Ляцяць па небе шарыкі...” : [аналіз спектакля Беларускага дзяржаўнага акадэмічнага драматычнага тэатра імя Якуба Коласа “Цырк Шардам” паводле п’есы Д.Хармса ў пастаноўцы А.Грышкевіча] / Т.В.Катовіч // Мастацтва. – 1994. – № 8. – С. 35 – 37.
- 6 Катовіч, Т.В. Супрэматычны балет / Т.В.Катовіч // Мастацтва. – 1994. – № 11. – С. 6 – 10.
- 7 Катовіч, Т.В. Люстра : [аналіз спектакля Б.Луцэнкі “Пакрывала Пьерэты” паводле п’есы А.Шніцлера “Шарф Каламбіны” ў Рускім дзяржаўным драматычным тэатры імя М.Горкага] / Т.В.Катовіч // Мастацтва. – 1996. – № 7. – С. 39 – 42.
- 8 Катовіч, Т.В. У чорным кубе сцэнічнай прасторы : [аналіз спектакляў М.Трухана ў Мінскім муніцыпальным тэатры «Дзе-Я?»] / Т.В.Катовіч // Мастацтва. – 1996. – № 7. – С. 36 – 39.
- 9 Катовіч, Т.В. Ессе homo : [аналіз спектакля В.Баркоўскага “Спектакль для ненарожданых дзяцей” паводле рамана “Злачынства і пакаранне” Ф.М.Дастаеўскага ў Эксперыментальных майстэрнях АКТ] / Т.В.Катовіч // Мастацтва. – 1996. – № 8. – С. 14 – 16.
- 10 Катовіч, Т.В. У прасторы сцэны : [творчы партрэт рэжысёра Б.Эрына] / Т.В.Катовіч // Мастацтва. – 1996. – № 10. – С. 12 – 15.
- 11 Катовіч, Т.В. У дужках жыцця : [аналіз спектакля Беларускага дзяржаўнага акадэмічнага драматычнага тэатра імя Якуба Коласа «І паміраючы дрэвы стаяць» паводле п’есы А.Касоны ў пастаноўцы Ю.Лізянгевіча] / Т.В.Катовіч // Мастацтва. – 1997. – № 2. – С. 17 – 18.
- 12 Катовіч, Т.В. Лабараторыя даследавання прасторы і часу : [аналіз перформансаў, якія былі прадстаўлены на I-м Міжнародным пленэры

«Малевиц. УНОВИС. Современность»] / Т.В.Катовіч // Мастацтва. – 1997. – № 5. – С. 22 – 26.

13 Катовіч, Т.В. Пільнае вока Аберона, або Метамарфозы сцэнічнай рэальнасці : [аналіз Міжнароднага фестывалю “Славянскія тэатральныя сустрэчы – 97”] / Т.В.Катовіч // Мастацтва. – 1997. – № 10. – С. 6 – 11.

14 Катовіч, Т.В. На ўзроўні лёсу : [аналіз спектакля В.Баркоўскага «Жанна» паводле п’есы Ж.Ануя “Жаваранак” у Беларусім дзяржаўным акадэмічным драматычным тэатры імя Якуба Коласа / Т.В.Катовіч // Мастацтва. – 1997. – № 11. – С. 10 – 13.

15 Катовіч, Т.В. Графічныя рэльефы адлюстравання, або Гульня ў каханне і смерць : [аналіз спектакля Беларускага дзяржаўнага акадэмічнага драматычнага тэатра імя Якуба Коласа “Тайбэ і яе дэман” паводле п’есы І.Б.Зінгера ў пастаноўцы Ю.Лізангевіча] / Т.В.Катовіч // Мастацтва. – 1998. – № 9. – С. 16 – 18.

16 Катовіч, Т.В. Стылявая нарабала сэнсу, ці Як пажадаеце : [аналіз міжнароднага фестывалю “Славянскія тэатральныя сустрэчы – 98”] / Т.В.Катовіч // Мастацтва. – 1998. – № 10. – С. 6 – 13.

17 Катовіч, Т.В. Віцебская прастора-час Казіміра Малевіча : [аналіз перформансаў II-га Міжнароднага пленэра “Малевиц. УНОВИС. Современность”] / Т.В.Катовіч // Мастацтва. – 1998. – № 12. – С. 6 – 7.

18 Катовіч, Т.В. Блукаючы ў драматычным часе : [аналіз спектакля В.Баркоўскага “Таму, што люблю...” паводле п’есы А.Паповай “Дзень карабля” у Беларусім дзяржаўным акадэмічным драматычным тэатры імя Якуба Коласа] / Т.В.Катовіч // Мастацтва. – 1999. – № 1. – С. 14 – 16.

19 Катовіч, Т.В. Дзень і ноч у кампаніі загадкавай асобы : [аналіз спектакля “Марлен... Марлен” паводле п’есы Дз.Мінчонка ў пастаноўцы М.Пінігіна ў Беларусім дзяржаўным акадэмічным драматычным тэатры імя Якуба Коласа] / Т.В.Катовіч // Мастацтва. – 1999. – № 3. – С. 8 – 9.

20 Катовіч, Т.В. Шкляныя фантазіі доктара Зэета : [аналіз спектакля Беларускага дзяржаўнага акадэмічнага драматычнага тэатра імя Якуба Коласа “Пісьменныя” паводле п’есы М.Чокэ ў пастаноўцы В.Баркоўскага] / Т.В.Катовіч // Мастацтва. – 1999. – № 12. – С. 30 – 31.

21 Котович, Т.В. Пространство актера / Т.В.Котович // Веснік Віцебскага дзяржаўнага ўніверсітэта імя П.М.Машэрава. – 2002. – № 3. – С. 104 – 112.

22 Котович, Т.В. Театральное произведение : структуро- и формообразование / Т.В.Котович // Ученые записки / Витебский государственный университет им. П.М.Машерова. – 2002. – Т.1. – С. 139 – 155.

23 Котович, Т.В. Система спектакля : пространство-время зрителя / Т.В.Котович // Веснік Віцебскага дзяржаўнага ўніверсітэта імя П.М.Машэрава. – 2003. – № 1. – С. 90 – 96.

24 Котович, Т.В. Театр и ритуал / Т.В.Котович // Веснік Віцебскага дзяржаўнага ўніверсітэта імя П.М.Машэрава. – 2004. – № 2. – С. 91 – 96.

25 Котович, Т.В. Пространственно-временной континуум современного белорусского театра в творчестве ведущих режиссеров и сценографов / Т.В.Котович // Ученые записки / Витебский государственный университет им. П.М.Машерова. – 2004. – Т. 3. – С. 176 – 190.

26 Котович, Т.В. Актер як структурный элемент театрального твору / Т.В.Котович // Мистецтвознавство України. – Київ: Музична Україна, 2005. – Вып. 5. – С. 154 – 161.

27 Котович, Т.В. Проблема катарсиса в театральном произведении / Т.В.Котович // Веснік Брэсцкага ўніверсітэта. – 2005. – № 1. – С. 101 – 105.

28 Катовіч, Т.В. Рэальнасць тэатральнага творца : прасторава-пластычная структура спектакля / Т.В.Катовіч // Весці Беларускага дзяржаўнага педагагічнага ўніверсітэта імя Максіма Танка. – 2005. – № 1. – С. 157 – 162.

29 Котович, Т.В. Соотношения моделей пространственно-временного континуума театра в срезе исторических форм культуры / Т.В.Котович // Веснік Віцебскага дзяржаўнага ўніверсітэта імя П.М.Машэрава. – 2005. – № 2. – С. 95 – 101.

Стат'і ў навуковых журналах і зборніках

30 Катовіч, Т.В. Мы становімся тым, кім яшчэ не былі / Т.В.Катовіч // Мастацтва Беларусі. – 1991. – № 8. – С. 25 – 27.

31 Котович, Т.В. Геометрия спектакля / Т.В.Котович // Духовная энергия театра : сб. науч. ст. / БГАДТ им. Якуба Коласа. – Витебск, 1995. – С. 76 – 92.

32 Котович, Т.В. Супрематический балет / Т.В.Котович // Диалог. Карнавал. Хронотоп. – 1995. – № 1. – С. 16 – 19.

33 Kotovica, T.V. Izrades geometrija = Геометрия спектакля / Т.В.Котович // Teatra vestnesis. – 1996. – № 1. – С. 98 – 102. (Рига).

34 Котович, Т.В. IFMC в Витебске / Т.В.Котович // Диалог. Карнавал. Хронотоп. – 1997. – № 4. – С. 152 – 163.

35 Котович, Т.В. Игра с времяпространством / Т.В.Котович // Малевич. Классический авангард. Витебск. 3 : сб. науч. ст. / Витебск. мед. ин-т. – Витебск, 1999. – С. 91 – 99.

- 36 Котович, Т.В. Пластический театр / Т.В.Котович // Малевич. Классический авангард. Витебск. 4 : сб. науч. ст. / Витебск. обл. краевед. музей. – Витебск, 2000. – С. 152 – 163.
- 37 Котович, Т.В. «Шагал... Шагал», спектакль В.Барковского на фоне Витебска / Т.В.Котович // Малевич. Классический авангард. Витебск. 5 : сб. науч. ст. / Вит. гос. ун-т им. П.М.Машерова. – Витебск, 2002. – С. 112 – 123.
- 38 Котович, Т.В. Пространственно-временной континуум театрального произведения и особенности его визуализации / Т.В.Котович // Объединенный научный журнал. – 2004. – № 24. – С. 60 – 61. (Москва).
- 39 Котович, Т.В. Белая вежа – 2005 / Т.В.Котович // Театральная жизнь. – 2005. – № 6. – С. 53 – 54. (Москва).
- 40 Котович, Т.В. 20-е годы XX века : Пространственно-временной континуум. Основы сценического структурирования / Т.В.Котович // Малевич. Классический авангард. Витебск. 8 : сб. науч. ст. / Экономпресс. – Мн., 2005. – С. 151 – 169.
- 41 Котович, Т.В. Пространственно-временной континуум театрального произведения XX века / Т.В.Котович // Веснік Магілёўскага дзяржаўнага ўніверсітэта імя А.А.Куляшова. – 2005. – № 2 – 3 (21). – С. 43 – 48.
- 42 Котович, Т.В. Пространство и время как базовые категории структурообразования в театре / Т.В.Котович // Ученые записки / Витебский государственный университет им. П.М.Машерова». – 2005. – Т. 4. – С. 125 – 139.
- 43 Катовіч, Т.В. «Рака твая ў целе маім...» : [аналіз трылогіі В.Баркоўскага «Шагал... Шагал», «Мадам Боншанс» і «Ружа ў чыстым полі» паводле п'ес У.Драздова ў Нацыянальным акадэмічным драматычным тэатры імя Якуба Коласа] / Т.В.Катовіч // Мастацтва. – 2005. – № 7. – С. 10 – 12.
- 44 Катовіч, Т.В. Супрэматычны балет : [канцэпцыя асабістай пастаноўкі Т.Катовіч “Супрэматычны балет”] / Т.В.Катовіч // Мастацтва. – 2005. – № 7. – С. 26 – 27.
- 45 Катовіч, Т.В. Выратаванне сцэнай : [апошнія сцэнічныя работы н.а. Беларусі С.Акружной] / Т.В.Катовіч // Мастацтва. – 2006. – № 9. – С. 22 – 23.
- 46 Катовіч, Т.В. Крэатыўная энергія горада : [аналіз твораў, паказаных на IFMC за апошнія дзесяць год] / Т.В.Катовіч // Мастацтва. – 2006. – № 9. – С. 38 – 41.
- 47 Котович, Т.В. Посвящение Малевичу / Т.В.Котович // Декоративное искусство. – 2006. – № 4. – С. 52 – 57.

Материалы научных конференций

48 Котович, Т.В. Сравнительный анализ хронотопов Михаила Бахтина и «Исследования живописной культуры как формы поведения художника» Казимира Малевича / Т.В.Котович // I-е Бахтинские чтения : материалы Междунар. науч. конф., Витебск, 3 – 6 июля 1995 г. / Вит. гос. ун-т им. П.М.Машерова; под ред. Н.А.Панькова. – Витебск, 1996. – С. 47 – 62.

49 Котович, Т.В. Стилистические особенности игры коласовских актеров 70-90-х гг. / Т.В.Котович // Беларускаяе акцёрскае мастацтва : материалы Междунар. науч.-творч. конф., Витебск, 20 – 21 нояб. 1996г. / БГАДТ им. Якуба Коласа; под ред. Р.Б.Смольского. – Минск, 1997. – С. 75 – 88.

50 Котович, Т.В. Диалогический крест : Пространство-время театра / Т.В.Котович // III-е Бахтинские чтения : материалы Междунар. науч. конф., Витебск, 23 – 25 июня 1998 г. / Вит. гос. ун-т им. П.М.Машерова; под ред. Н.А.Панькова. – Витебск, 1998. – С. 129 – 142.

51 Котович, Т.В. Современная белорусская драматургия на коласовской сцене / Т.В.Котович // Дыялогі вякоў : матэрыялы навук.-практ. канф., Мінск, 24 мая 2000 г. / Саюз тэатр. дзеячоў; рэдкал.: Л.А.Грамыка [i інш.]. – Минск, 2000. – С. 31 – 36.

52 Котович, Т.В. Театральные связи белорусской и немецкой культур в современном белорусском театре / Т.В.Котович // Германский и славянский мир: взаимовлияние, конфликты, диалог культур: материалы Междунар. науч.-теор. конф., Витебск, 6 – 8 дек. 2001 г. / Вит. гос. ун-т им. П.М.Машерова; редкол.: В.А.Космач [и др.]. – Витебск, 2001. – С. 438 – 442.

53 Котович, Т.В. Логика организации театрального произведения в творчестве лидеров европейской режиссуры XX века / Т.В.Котович // Славянский мир и славянские культуры в Европе и мире : материалы Междунар. конф., Витебск, 31 окт. – 1 нояб. 2002 г./ Вит. гос. ун-т им. П.М.Машерова; редкол.: В.А.Космач [и др.]. – Витебск, 2002. – С. 90 – 93.

54 Котович, Т.В. Пространство и время театра футуристов / Т.В.Котович // История и культура Европы в контексте становления и развития региональных цивилизаций и культур : материалы Междунар. науч. конф., Витебск, 30 – 31 окт. 2005 г. / Вит. гос. ун-т им. П.М.Машерова; редкол.: В.А.Космач [и др.]. – Витебск, 2003. – С. 360 – 363.

55 Котович, Т.В. Синергия спектакля. Катарсис / Т.В.Котович // Великие преобразователи естествознания. Блез Паскаль : тез. XIX Междунар. чтений, посвящ. 40-летию БГУИР, Минск, 26 – 27 окт. 2003 г. / БГУИР; редкол.: А.Ф.Апорович [и др.]. – Минск, 2003. – С. 331 – 333.

56 Котович, Т.В. Витебск – Санкт-Петербург : диалог художественных пространств во времени / Т.В.Котович // Восточная Европа : феномен Балтии : материалы IV Междунар. науч. конф., Санкт-Петербург, 27

– 28 февр. 2004 г. / Санкт-Петербург. гос. ун-т; редкол.: Ю.И.Романов [и др.]. – СПб, 2004. – С. 160 – 165.

57 Котович, Т.В. Искусство и внутренний мир человека: театральное произведение и его зритель / Т.В.Котович // Философы XX века : Хосе Ортега-и-Гассет : материалы респ. чтений – 9, Минск, 28 янв. 2004 г. / РИВШ БГУ; редкол.: Я.С.Яскевич [и др.]. – Минск, 2004. – С. 154 – 156.

58 Котович, Т.В. Катарсис : проекция свободы в зоне диалога... / Т.В.Котович // Человек и христианское мировоззрение : материалы Междуна- р. симпоз., Симферополь, 20 – 21 окт. 2005 г. / АН Украины; редкол.: С.Л.Головин [и др.]. – Симферополь, 2005. – С. 192 – 194.

59 Котович, Т.В. Театр в послевоенной Франции : программы, пути, парадигмы / Т.В.Котович // Европа во второй мировой войне: история, уроки, современность : материалы Междуна- р. науч.-теор. конф., Витебск, 5 – 6 мая 2005 г./ Вит. гос. ун-т им. П.М.Машерова; редкол.: В.А.Космач [и др.]. – Витебск, 2005. – С. 298 – 304.

Учебные пособия

60 Катовіч, Т.В. Эксперимент у сучаснай рэжысуры / Т.В.Катовіч // Сучасная беларуская рэжысура : пошукі мастацкай адметнасці ў кантэксце традыцый еўрапейскага тэатра : зб. матэрыялаў міжнар. навук.-творч. канф., Гродна, 16 – 17 кастр. 1997 г. : вучэб. дапаможнік для навуч. устаноў культуры і мастацтва / М-ва культуры РБ; склад. Р.Б.Смолянскі. – Мн., 1998. – С. 81 – 90.

61 Котович, Т.В. Искусство Древней Греции : [театр и промежуточные формы] / Т.В.Котович // Теория и история культуры : учеб. пособие : в 3 ч. / Вит. гос. ун-т им. П.М.Машерова; под ред. В.А.Космача [и др.]. – Витебск: Изд-во ВГУ, 2002. – Ч.2: История культуры. – С. 180 – 196.

62 Котович, Т.В. Культура и культурная жизнь стран Западной Европы в XIII – XIV вв. : [театральные жанры эпохи] / Т.В.Котович // Культурология: Теория и история культуры : учеб. пособие : в 3 ч. / Вит. гос. ун-т им. П.М.Машерова; под ред. В.А.Космача [и др.]. – Витебск, 2005. – Ч.2: История культуры; Кн. 2: Культуры цивилизаций Средневековья и Возрождения. – С. 82 – 103.

63 Котович, Т.В. Культура Японии : [формы национального театра] / Т.В.Котович // Культурология: Теория и история культуры : учеб. пособие : в 3 ч. / Вит. гос. ун-т им. П.М.Машерова; под ред. В.А.Космача [и др.] – Витебск, 2005. – Ч.2: История культуры; Кн. 2: Культуры цивилизаций Средневековья и Возрождения. – С. 209 – 223.

Котович Татьяна Викторовна **Художественные средства организации хронотопа** **театрального произведения**

Ключевые слова – хронотоп, пространственно-временной континуум, художественная форма, структурообразующий модуль спектакля, синергия спектакля, художественные средства, ритм, монтаж.

Цель исследования – создание теоретической интегративной модели хронотопа театрального произведения как основы структурообразования произведения в сценическом искусстве.

Методы исследования: общенаучные методы (моделирование; прямое, косвенное и опосредованное наблюдение; описание; индукция; систематизация; классификация и обобщение); специальные методы (структурный метод; системный анализ; топико-темпоральный анализ; компаративный, т.е. сравнительно-исторический метод; синергетический анализ).

Полученные результаты, их новизна

Первое комплексное исследование хронотопов театра как базовой структуры формирования и конструирования театрального произведения. Впервые исследуется структура сценического произведения и осмысливается как производное от художественной картины эпохи в соответствии хронотопа театрального произведения и хронотопа эпохи; дается классификация хронотопов театра на основе вектора эволюции сценического искусства в истории европейского театра от синкретической целостности ритуала через линейное мышление классического театра к нелинейности современного сценического произведения.

Рекомендации по использованию

Материалы исследования могут быть использованы: для изучения теории театра на театроведческом отделении Белорусской государственной академии искусств, при изучении специальности «Компаративное искусствоведение» в Белорусском государственном университете культуры и искусств; в процессе преподавания теории и истории искусства, для создания методических пособий и учебных материалов в курсах теории и истории искусства; в смежных областях теоретических исследований; при разработке совместных научных работ; в работе курсов по выбору в гимназиях и лицеях.

Область применения – театроведение, искусствоведение в целом, теория искусства и художественная критика, преподавание искусствоведческих дисциплин, практика театра.

Катовіч Таццяна Віктараўна Мастацкія сродкі арганізацыі хранатопа тэатральнага твора

Ключавыя словы – хранатоп, прасторава-часавы кантынум, мастацкая форма, структураўтвараючы модуль спектакля, сінергія спектакля, мастацкія сродкі, рытм, мантаж.

Мэта даследавання – стварэнне тэарэтычнай інтэгратыўнай мадэлі хранатопа тэатральнага твора як асновы структураўтварэння твора ў сцэнічным мастацтве.

Метады даследавання: агульнанавуковыя метады (мадэліраванне; прамое, ускоснае і апасрэднае назіранне; апісанне; індукцыя; сістэматызацыя; класіфіцыраванне і абагульненне); спецыяльныя метады (структурны метад; сістэмны аналіз; топіка-тэмпаральны аналіз; кампаратыўны, г.зн. параўнальна-гістарычны метад; сінергетычны аналіз).

Атрыманыя вынікі, іх навізна

Першае комплекснае даследаванне хранатопаў тэатра як базавай структуры фарміравання і канструіравання тэатральнага твора. Упершыню даследуюцца структура сцэнічнага твора і асэнсоўваецца як утвораная ад мастацкай карціны эпохі ў адпаведнасці хранатопа тэатральнага твора і хранатопа эпохі; даецца класіфікацыя хранатопаў тэатра на аснове вектара эвалюцыі сцэнічнага мастацтва ў гісторыі еўрапейскага тэатра ад сінкрэтычнай цэласнасці рытуала праз лінейнае мысленне класічнага тэатра да нелінейнасці сучаснага сцэнічнага твора.

Рэкамендацыі па выкарыстанню

Матэрыялы даследавання могуць быць выкарыстаны: для вывучэння тэорыі тэатра на тэатразнаўчым аддзяленні Беларускай дзяржаўнай акадэміі мастацтваў, пры вывучэнні спецыяльнасці “Кампаратыўнае мастацтвазнаўства” ў Беларускім дзяржаўным універсітэце культуры і мастацтваў; у працэсе выкладання тэорыі і гісторыі мастацтва, для стварэння метадычных дапаможнікаў і вучэбных матэрыялаў у курсах тэорыі і гісторыі мастацтва; у сумежных галінах тэарэтычных даследаванняў; пры распрацоўцы сумесных навуковых прац; у рабоце курсаў па выбару ў гімназіях і ліцэях.

Галіна выкарыстання – тэатразнаўства, мастацтвазнаўства ў цэлым, тэорыя мастацтва і мастацкая крытыка, выкладанне мастацтвазнаўчых дысцыплін, практыка тэатра.

SUMMARY

Katovich Tatsiana Victorovna

Art means of the organization of the space-time of a theatrical show

Key Words – chronotop, the space-temporal continuum, an art form, an module of a structural formation, a cinergy of a performance, the art means, rhythm, an assembling.

The purpose of research is the creation of the theoretical integrative model of a chronotop of a theatrical show as a base of a structure formation of a show in the scenic art.

The methodological basis of research: scientific methods (creation of a model, a direct observation, an indirect observation, a description, an induction, a systematization, a classification, a generalization); special methods (the structural method, the system analysis, the space-temporal method, the comparative -historical method, cinergetical analysis).

The receiving results, their novelty

This is a first complex research of chronotop of a theatre as a basis structure of a formation & of a construction of a theatrical work. This is a first research of structure of a scenic show as a derivative of an art picture of epoch into proper correlation, this is a first typology of the chronotops of theatre on a base of a vector of an evolution in a european theatrical history from a syncretic integrity of ritual through the linear thinking of classical theatre to unlinear modern scenic show.

The recommendations for a utilization

The materials of this research can be used in the study of the theory of theatre on a theatrical office of State Academy of arts of Belarus, in the study of a speciality “The comparative art study” in State Academy of culture and arts of Belarus, for a teaching theory and history of art, for a creative of methodic text-books and materials of theory and history of art, in adjacent spheres of theoretical research, in the research of cooperating scientific works, in the choice-courses in the secondary schools and in the lyceums.

The sphere of an application – the science of the theatre, the science of art, theory of art, the art criticism, a teaching of branches of art science, a practice of a theatre.

Научное издание

Котович Татьяна Викторовна

**ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ СРЕДСТВА ОРГАНИЗАЦИИ
ХРОНОТОПА ТЕАТРАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ**

Автореферат

диссертации на соискание ученой степени
доктора искусствоведения

Подписано в печать 18.05.2007. Формат 60х84 1/16

Бумага писчая № 1. Усл. печ. л. 1,29. Уч.-изд. л. 1,21.

Заказ № 172. Тираж 60 экз.

УО «Белорусский государственный университет культуры и искусств»
220007, Минск, ул. Рабковская, 17.

Напечатано на ризографе

УО «Белорусского государственного университета культуры и искусств»
220007, Минск, ул. Рабковская, 17.