

**Т.В. Котович**

**ХРОНОТОП ТЕАТРАЛЬНОГО  
ПРОИЗВЕДЕНИЯ**

*Монографія*

2011

УДК 792.2(476)  
ББК 85.334.3(4Бел)  
К73

Одобрено научно-техническим советом УО «ВГУ им. П.М. Машерова». Протокол № 10 от 06.12.2011 г.

Автор: профессор кафедры всеобщей истории и мировой культуры УО «ВГУ им. П.М. Машерова», доктор искусствоведения **Т.В. Котович**

Рецензенты:

директор ГНУ «Институт искусствоведения, этнографии и фольклора им. К. Крапивы НАН Беларуси», доктор исторических наук, доктор архитектуры, член-корреспондент НАН Беларуси *А.И. Локотко*; заведующий отделом музыкального искусства и этномузыкологии ГНУ «Институт искусствоведения, этнографии и фольклора им. К. Крапивы НАН Беларуси», кандидат искусствоведения *Н.А. Ювченко*

К73

В издании рассматривается структура построения сценического произведения.

Предназначено для искусствоведов, научных работников и специалистов в области истории театра, театроведов, культурологов, студентов, магистрантов и аспирантов гуманитарных и театральных вузов.

УДК 792.2(476)  
ББК 85.334.3(4Бел)

© Котович Т.В., 2011  
© УО «ВГУ им. П.М. Машерова», 2011

## ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ .....	4
ГЛАВА 1. Предмет исследования и его место в проблемном поле ..	9
ГЛАВА 2. Системные параметры хронотопа театрального произведения .....	22
ГЛАВА 3. Компаративный анализ хронотопов классического и современного театра.....	59
ГЛАВА 4. Художественные средства моделирования театрального произведения .....	92
ЗАКЛЮЧЕНИЕ .....	159
БИБЛИОГРАФИЯ .....	168

## ВВЕДЕНИЕ

В современных условиях ускоренного развития технологического и гуманитарного знания в зоне пограничья областей знания, т.е. в кибернетике, теории информации и теории систем, в бионике, художественном конструировании, в структурном искусствознании и математической лингвистике, обнаруживаются тенденции к интеграции этих двух типов знания, что оказывается принципиально важным в подходах к осмыслению процессов, происходящих в меняющейся структуре мышления и человеческой деятельности. Подобная интеграция связана, прежде всего, с переменой парадигмы в художественной и научной картине мира и переходом от письменной культуры к экранным технологиям. Поскольку искусство синтезирует практически все языки культуры и ее формы и поэтому наиболее быстро реагирует на смены картин и образов мира, именно в нем раньше всего актуализируются проблемы появления новых парадигм. Для театрального искусства такие проблемы оказываются еще более актуальными, т.к. этот вид художественной деятельности наиболее активно вписывается в социальную деятельность человека, соотносится с ней сиюминутно и реагирует на перемены в духовной жизни наиболее быстро и остро.

В таких обстоятельствах театральные деятели, а именно создатели театрального произведения, оказываются как художники в предельно противоречивой ситуации: в зрительных залах (особенно небольших городов) еще востребованы прежние художественные модели (ведь общественное сознание меняется не мгновенно и не резко), но на различных фестивалях, биеннале и художественных форумах первенство отдается наиболее продвинутому, в смысле поиска новых художественных форм, образцам.

В сообществе театральных критиков и исследователей театра активно обсуждаются наиболее радикальные режиссерские концепции сценических произведений. Острой оказывается и проблема преподавания актерского, режиссерского и сценографического мастерства, т.к. классические методики устаревают, новые еще только вводятся в учебные планы специализированных вузов. Эти проблемы сегодня актуальны и требуют комплексного решения. Их выявление и обсуждение должны определить магистральные пути развития театра в период мощного развития научно-технического потенциала страны и определить место театра в социальной структуре техногенного общества, а также его новую духовную составляющую в границах экранной эпохи.

На наш взгляд, эти проблемы связаны, во-первых, с определением системы координат, в которой происходит вся человеческая деятельность в каждой эпохе, т.к. на переломе эпох и в моменты смены

парадигм подобное определение позволяет художнику ориентироваться в динамике художественных процессов. Во-вторых, они связаны с выявлением наиболее актуальных вопросов художественной деятельности. И, наконец, они ведут к необходимости познания наиболее глубинных структур создания художественного произведения и обозначения универсальных принципов данных структур.

В качестве такой системы, удовлетворяющей всем трем запросам, выступают параметры пространства–времени как базовые для построения картины (в том числе и художественной) мира. И. Кант, анализируя взаимосвязь чувственного и абстрактного познания с пространством и временем, подчеркивал трансцендентность и априорность пространства и времени как изначальных форм познания [1, с. 130]. А в XX веке на основе теории относительности А. Эйнштейна возник термин «хронотоп» («времяпространство»), который из математики в 1920-е годы переместился сначала в биологию, а затем в эстетику и литературоведение [2, с. 234].

Различия в применении данного термина (не только для различных областей науки, но и в смысле самой формы хронотопа) не затемняют, однако, того обстоятельства, что само это понятие способно сегодня, на переломе парадигм, стать ключевым для осмысления процессов в искусстве. Действительно, уходящая эпоха все более уплотняется, особенности ее искусства выглядят все более обобщенными, а их различия все менее существенными.

Что же тогда остается востребованным современностью в качестве главных параметров прошлых эпох и их искусства? Что выявляется как принципиальные различия в художественных средствах, способах и технологиях моделирования произведения на разных этапах развития творческой деятельности? Что принципиально меняется в данных технологиях при смене парадигмы? Сами средства? Или осмысление пространства и времени? Данные вопросы выступают важнейшими не только для философских размышлений и не только как математические понятия, а и как принципы теории искусства в проблемном поле структурообразования художественного произведения.

Несомненно, теоретическое осмысление подобных проблем не может быть априорным по отношению к созданию художественного произведения, ибо только само произведение искусства всегда представляет собой реальность: спектакль, например, невозможно выстроить на основе представлений, заранее заданных теоретических построений или запрограммированных элементов. Однако художественной интуиции постановщика не может не способствовать понимание процессов, происходящих в общем потоке художественных явлений его времени, и осознание того, как движется вектор этого потока. Более того, такое теоретическое осмысление становится все более необ-

ходимым как база для преподавания режиссуры и сценографии в современном искусстве.

Сегодня технологии, используемые для моделирования произведения и художественной реальности вообще, становятся актуальными и для развития социума в целом. Это означает, что состояние общества требует гармонического единства художественного, технического и научного подходов к его изучению. С другой стороны, и в само искусство активно проникают новые технологии, технические методики и средства конструирования произведения. Театр, например, пользуется видео- и компьютерными проекциями, в сценических произведениях вместо декорации и реквизита используется виртуальная реальность, т.е. достигается одномоментное согласованное взаимодействие живого актера и технологического мира.

В практической творческой деятельности осмысление самой сути процессов структурообразования необходимо, в первую очередь, для нахождения тех средств создания произведения, которые отвечали бы критериям виртуально-электронного века. Теория театрального творчества в этой ситуации выступает в качестве основы, т.к. сегодня в разных областях человеческой деятельности присутствуют всевозможные игровые конструкции, позволяющие видеть в них аналогии с театральной практикой. Тогда без знания определенных основ формы и структурообразования, без понимания законов восприятия и его изменения в зависимости от структур хронотопа сложно организовать театральное произведение в контексте современного европейского и мирового развития искусства.

Театр, как никакой другой вид художественной деятельности, близко подводит к тому, что есть эстетико-социальное моделирование: структура, способ существования и функционирования, ролевая деятельность членов системы, нравственные установки и живое единство произведения и его социального и художественного контекста. Театральное произведение становится фокусом нравственной самоидентификации личности благодаря переживанию катарсиса, в котором художественная картина мира оказывается еще и выявлением нравственных критериев социума и личности.

В собственную область театрального произведения как сугубо сценического, не эквивалентного литературному источнику, особого языка произведения и форм его практического осуществления теория театра вступила в XX веке. Начало этому положила именно практика театра с появлением режиссуры как профессиональной деятельности и авторства сценического произведения. Театральная история в XX веке потребовала осмысления структуры сценического действия, его конструкции и архитектоники. 1910–20-е годы в советском театре да-

ли не только разнообразную палитру режиссерских исканий сценического языка, но и теоретическое осмысление театральной практики.

Анализ оснований и системы художественных средств структурообразования в рамках театральных практик режиссеров, исследование закономерностей существования театрального произведения как модели и выявление пространственно-временной конструкции сценического произведения – один из векторов, по которому может двигаться теория театра сегодня.

Пространственно-временные категории, по определению А. Гуревича, крупного советского специалиста в области исследования пространственно-временного континуума в сфере искусства, «в значительной мере <...> остаются неосознанными, ими пользуются, подчас не обращая на них внимания <...>», однако, «мыслить о мире, не пользуясь этими категориями, столь же невозможно, как нельзя мыслить вне категорий языка» [3, с. 106]. Такая позиция и позволяет рассматривать хронотоп как сетку координат и одновременно раму для моделирования спектакля, а, значит, определять хронотоп как универсальное понятие в области структуро- и формообразования в театральном творчестве.

Поскольку наука XX века основывается на позиции, что пространство и время определяются процессами, возникающими и развивающимися в них, постольку для осмысления и анализа характеристик хронотопа необходимо понимание особенностей структуры объектов в нем. И для того, чтобы уяснить параметры пространства–времени, необходимо выявить структуру объекта, а для того, чтобы выявить закономерности структурирования объекта, важно понять пространственно-временные отношения, характеризующие существование данного объекта.

Таким образом, мы обнаруживаем взаимозависимость и взаимобратимость цели и средства, т.е. тот факт, что хронотоп определяет форму произведения, однако сам хронотоп визуализируется с помощью конкретных средств и способов.

Спектакль как объект существует в макром мире, а значит, расположен в трехмерном пространстве, однако на самом деле пространственных измерений у него больше, ибо как система он обладает несколькими уровнями организации, и он также является объектом художественным, т.е. духовным, а, значит, ориентированным еще и в поле ценностей.

Моделирование пространственно-временного континуума художественного объекта дает возможность заранее определить саму логику произведения, закономерности изменения, интеллектуальную насыщенность его и интуитивную глубину. Современное знание базируется на применении «высоко абстрактных моделей, отражающих парадоксальные свойства открытых нелинейных систем на различных уровнях организа-

ции мира» [4, с. 19], и наиболее точным примером нелинейной системы в искусстве, на наш взгляд, является театральное произведение.

Наше исследование выявляет пространство и время, т.е. хроно-топ, в качестве системы координат, в которой существует спектакль, и анализирует метрические модули пространственно-временного континуума театра в целом и театрального произведения через систему средств и способов организации хронотопа.

В нарастающей мозаичности современного художественного творчества, в массе разнообразных течений и направлений существует необходимость поиска универсалий для оценок, т.е. тех скреп, которые удерживают само представление о художественном произведении как о единстве и целостности. Представляется, что именно топикотемпоральный анализ, т.е. анализ хронотопов художественного произведения, может стать отправной точкой на очередном этапе систематизации новых подходов к изучению современных театральных процессов, а также векторов развития белорусского театра.

В нашем исследовании мы сосредоточились на классификации хронотопов в истории театрального искусства, на анализе концептуального перелома в отношении к пространству–времени (театральные модели реформаторов театра XX века).

*Автор выражает благодарность за помощь в работе над темой А.В. Малею, В.П. Прокопцовой, М.А. Можейко, И.А. Смирновой, Н.П. Яконюк, В.Ф. Мартынову, М.А. Беспалой, Н.Ф. Высоцкой, Т.Г. Мдивани, Т.Д. Орловой.*

*Особая благодарность – Т.В. Тарашкевич.*

*Искренние слова признательности – В.А. Космачу.*



# ГЛАВА 1

## ПРЕДМЕТ ИССЛЕДОВАНИЯ И ЕГО МЕСТО В ПРОБЛЕМНОМ ПОЛЕ

Исследования художественного пространства–времени как континуума начались в 1920-е гг. XX века. Это понятие вместе с математическими расчетами обосновывается в теоретическом этюде Велимира Хлебникова 1919 г. «Голова вселенной, время в пространстве» [5], посвященном анализу супрематических работ К. Малевича. Понятие единства пространственно-временного континуума как **хронотопа** первым использовал в исследовании литературы М. Бахтин, заимствовав его у А. Ухтомского, который в 1925 г. ввел этот термин в биологию, заимствовав его из теоретической физики А. Эйнштейна (1915), математических пространственно-временных представлений Г. Минковского (1908) и философской метафизической системы С. Александера (1920).

Термин «хронотоп» (на греческой основе), соответствующий немецкому *Zeit–Raum*, английскому *space–time*, М. Бахтин применил при создании теории романа, используя весь пространственно-временной комплекс в качестве доминанты анализа развития романа в историческом процессе [2]. Для нашего исследования именно данная разработка М. Бахтина является одной из наиболее принципиальных. По определению М. Бахтина, хронотоп является необходимой формой познания реальной действительности и в этом смысле играет значительную роль в художественном познании.

В физике и философии категории пространства и времени в течение всего XX века рассматриваются как базовые. История науки знает несколько подходов к осмыслению данных понятий. Это – ньютоновские абсолютное пространство и абсолютное время, самостоятельные и независимые от объектов и процессов внутри них, подобные некоему пустому мешку (аристотелевский подход). Понимание пространства и времени как отношения между объектами (лейбницеvский подход). Понятие четырехмерного пространства–времени (подход Г. Минковского). Пространственно-временной континуум как абсолют при относительности пространства и времени (подход А. Эйнштейна). Время в качестве самостоятельной фундаментальной физической величины (подход М. Планка) [6]. Теория С. Хокинга о мнимом пространстве–времени [7]. О возможности разнонаправленности потоков времени говорил И. Пригожин [8]. Представления о пространстве–времени изменились с появлением неевклидовых геометрий Н. Лобачевского и Б. Римана, описавших пространство с отрицательной и положительной кривизной [6]. В 1970-е гг. появилась теория суперсимметрии с понятием многомерного пространства–времени. Тогда же возникла и теория суперструн (физик Г. Вене-

циано рассчитал формулу элементарных частиц, которые являются одномерными струнами или петлями, вибрирующими в многомерном пространстве–времени). По мнению С. Хокинга, одни пространственно-временные измерения развернуты во Вселенной, другие остаются свернутыми.

Пространство и время являются основными категориями не только в физике, они относятся к фундаментальным и в гуманистике, более того, на соотнесенность процессов, осмысляемых точными науками, с процессами, рассматриваемыми в искусстве слова, указывает Вяч. Иванов, отметивший, что теория единства пространства и времени является простейшей формулировкой идеи драматургического хронотопа [9]. И А. Ухтомский высказывал идею о введении в нейрофизиологию различия между физическим временем и временем психологическим, в котором события жизни и эмоции могут *повторно* переживаться: «Аналогия между осознанием этого различия (человеческого чувства времени и событий во вселенной, что отмечает Эддингтон. – Т.К.) в науке XX века и его претворением в искусстве нашего времени, в частности в театре, разительна» [9, с. 100]. Высказанные соображения позволяют нам сопоставлять концепции и идеи искусства и науки не метафорически, а в виде своего рода алгебраической проверки творческой гармонии.

Источником реального времени является, как известно из трудов А. Бергсона [10] и В. Вернадского [11], движение жизни, и реальность осознается как время–пространство, имеющее *информационное* значение, порождаемое живым веществом. А биологическое «дление» и информация позволяют взаимоувязывать в целостный пространственно-временной континуум художественно-творческие процессы и реальность. Время–пространство представляет собой основу архитектуроники произведения искусства, хронотоп выступает в качестве системы координат произведения. Изменение хронотопа М. Бахтин рассматривал как вектор развития искусства, а по имманентной стабильности системы художественного мышления определял уровень социальных связей, представлений о мире и месте в нем человека, в целом весь психофизиологический контекст.

В модели искусства понятия пространства и времени являются основными. По определению А. Гуревича, моделью человек руководствуется во всем своем поведении, с помощью ее категорий отбирает импульсы и впечатления и преобразует внешний мир в данные собственного опыта [12, с. 30]. Модель мира представляет собой устойчивое образование, определяющее человеческие восприятия и переживания действительности, а пространство и время являются определяющими параметрами человеческого опыта. А значит, проблема модели мира – это не только проблема

художественного произведения, но и проблема личности, отношения которой с миром выражаются в категориях пространства и времени.

Уже мифология, как отмечает М. Каган, выявляет весь драматизм отношения человека с пространством и временем. Именно в искусстве мышление обретает способность разрывать объективный пространственно-временной континуум и прорываться в духовный: «Искусство освобождает человека от власти пространства и времени, позволяя ему жить в иллюзорной художественной реальности, в которой он властвует над пространством и временем. Это нужно <...> для того, чтобы обрести дополнительные резервы средств формирования человеческого духа» [13, с. 28].

Осмысление специфики *художественного* пространства и времени мы находим еще в работе «Лаокоон, или границы живописи и поэзии» Г. Лессинга [14]). Событийная цепь в пространственно-временной последовательности является сюжетом драмы, а сквозным действием и сверхзадачей оказывается *надсловесное* явление. Так, например, все домейерхольдовские постановки «Ревизора» Н. Гоголя, начиная с 1836 года, оставались в пределах воспроизведения на сцене внешнего событийного ряда. Постановка же 1926 г. В. Мейерхольдом стала попыткой проникнуть за пределы однонаправленного течения событий, к теме трагически звучащей «грусти о России» [15, с. 335–336].

М. Поляков разграничивает в спектакле реализацию драматической напряженности и источник самодвижения художественного мира, спонтанно возникающего из внутренней сценической закономерности [15, с. 337]. Последнее принципиально важно, на наш взгляд, для понимания двух обстоятельств: контекст драмы возникает в зависимости 1) от внешних условий, т.е. от возможностей осуществления сценического произведения; 2) от внутренних условий осуществления произведения, т.е. от конструирования хронотопа спектакля (его пространственно-временного континуума). Драматическое действие опирается на систему мотивов, а сценическое действие – еще и обряд, действие, т.е. объект с новым уровнем взаимосвязей внутри структуры произведения. Одни мотивы пьесы могут осуществляться в спектакле, другие – нет. Одни мотивы интересны и созвучны моменту постановки, другие будут интересными для другого периода. Значит, драматический текст оказывается внешним по отношению к спектаклю, внутренняя же конструкция спектакля – та структура, которая взаимосвязана с метрикой пространственно-временного континуума. М. Поляков рассматривает пространственно-временную организацию только как сценическое место, и в первую очередь он сосредотачивает внимание на связи пространства и времени с *драматической* структурой (т.е. по аналогии с ньютоновым пространством). Со временем у М. Полякова иные отношения: «художественное время оказывается явлением стиля» [15, с. 352].

В ходе дискуссии в редакции журнала «Театр» в конце 1970-х о пространстве и времени в театральном искусстве [16] Б. Кузнецов проанализировал связь необратимого времени, вытекающего из нетождественности состояний космоса, со сценическим временем. Театр, по его мнению, «один из всех жанров искусства наиболее пространственно-временной или (если пользоваться термином, уже получившим с легкой руки М.М. Бахтина права на гражданство в теории литературы) наиболее хронотопный» [17, с. 68]. Такое понимание времени в театре связано с отходом от традиционного его соположения с одной только протяженностью действия. Здесь мы наблюдаем выход за границы понимания театрального хронотопа как только сюжетной организации произведения. Однако Б. Кузнецов не дает полной развертки понимания времени как источника структуры спектакля, а только констатирует принципиально новое понятие. Это открытие совершенно нового качества сценического времени не отменяет и того факта, что театр дает отображение наиболее явное и непосредственное. Зритель наблюдает здесь—теперь отображенное не только как сложнейшее многообразие бытия, но и видит эволюцию такого многообразия, саму структурализацию бытия. Иначе говоря, он прямо наблюдает в сценических условиях необратимость времени. Т.е. время в театральном произведении и его реализация в сценических условиях оказывается отнюдь не одномерным понятием.

Неопределенность понятия в приложении к искусству, многовариантность его трактовок требуют исследования, отражающего всю сложность и многоплановость пространственно-временного континуума театра, соединения в единой теоретической концепции различных данных. В ряду прочих категорий, таких, как образ, жанр и т.д. категории пространства и времени в искусстве театра занимают положение на границе философских, психологических и собственно театроведческих исследований.

Одним из первых фундаментальную базу для разработок категории художественного времени создал Д. Лихачев: «Художественное время – явление самой художественной ткани литературного произведения, подчиняющее своим художественным задачам и грамматическое время, и философское его понимание писателем» [18, с. 211].

Время в произведении определяется, прежде всего, его внутренней организацией, т.е. здесь элементы подчинены некоему внутреннему порядку, определенной последовательности, в которой они выступают как элементы *целого*. «Структурное время произведения не есть <...> время его механической развертки, простой смены одних «кадров» другими. Это время связано с накоплением и превращением качества. Его следовало бы сравнить <...> со временем роста и ста-

новления организма, *развития* (подчеркнуто нами. – Т.К.) когерентного целого» [19, с. 98].

Принципиальными для нашего исследования являются следующие позиции: 1) развитие науки и технологий за последнее 20-летие изменило представления о природе реальности, и одной из причин трансформации восприятия ее структуры стала смена образа пространственно-временных отношений; 2) само понятие пространственно-временного континуума стало категорией точных и гуманитарных наук, превратившись в первичное и основное; 3) театральное искусство как сложнейшая система оперирует видимым пространством (место) и временем (действие) с сочетанием со скрытыми пространственно-временными координатами (процессами за границами, по А. Мостепаненко, «макроскопического опыта»); 4) в XX веке меняется представление о сценическом пространстве–времени, и режиссеры-реформаторы предлагают различные системы сценического языка, визуализирующего хронотоп; 5) внешняя художественная форма спектакля определяется его хронотопом и средствами организации хронотопа.

Театральное произведение является системой наибольшей сложности из-за своей многомерности и многоуровневости. Более того, система находится в постоянном изменении, становлении, развитии. Только в качестве идеальной модели подобная система может быть представлена как данная раз и навсегда, т.к. это наиболее удобно для исследователя. Б. Бернштейн использует следующую метафору: мировое древо не растет, мировая черепаха не ползает, потому что мы их заменяем символами. А в более сложных случаях, например, когда мы имеем дело с мировоззренческими системами, на уровне образа согласовать всю динамическую систему еще более сложно. Вот почему мы в подобном случае используем понятия ансамбля образов или «целостного комплекса» [20, с. 288]. Сценическая система предельно динамична, и при ее исследовании мы имеем здесь дело с организацией, подобной организму, и ее «целостный комплекс» должен быть проанализирован при учете, когда «древо» еще и растет, а «черепаха» еще и ползает.

Для логики наших рассуждений важно и другое утверждение Б. Бернштейна: «В какой бы системе понятий ни описывать художественный текст – как систему образов, символов, знаков, – его эстетическая природа не тождественна его семантике» [20, с. 281], т.е. именно художественная природа, архитектоника, специфическая структура произведения выводят само произведение на уровень обобщений, который не связан с реальностью сюжета и сюжетных преобразований.

Наиболее высокий уровень обобщений обнаруживается на метастилевых и глубинных основаниях. Здесь коренится тип структур, подающихся систематизации, установлению общностей, упорядочению,

группировке художественных фактов. Х. Зедльмайер утверждает, что части произведения находятся в состоянии упорядоченной связности: «ими полностью управляет и пронизывает своим воздействием некий *организующий принцип* (подчеркнуто нами. – Т.К.), который мы, начиная с Дильтея, усваиваем через понятие структуры» [21, с. 504].

Хронотоп (пространственно-временной континуум) сценического произведения является системой, которая изнутри структурирует конструкцию соответственно «раме» (себе самой) и которая представляет собой видоизменяющуюся, развивающуюся метаструктуру, охватывающую сценическое произведение и одновременно упорядочивающую всю его конструкцию в целом.

Существование хронотопа как организующего и упорядочивающегося начала определено *раньше* всякого содержания, т.е. именно через него мы можем *попасть* в сферу смыслов, т.к. благодаря своим структурообразующим свойствам пространство–время и является *генератором* структуры и смысла. Хронотоп выступает как пространственно-временная структура произведения и как манифестация духовного состояния: «всякое вступление в сферу смыслов совершается только через ворота хронотопов» [2, с. 406].

Так, функциями хронотопов выступают: организация сюжета; создание изображения (как конкретизации событий), центром которого является визуализация времени и пространства; жанровотипическая организация определенных разновидностей и системы образов; композиция произведения; наконец, соотнесение реального и художественного миров в их непрерывном взаимодействии.

Хотя пространство–время художественного произведения не прямо проистекает из способов восприятия мира, но именно искусство может дать представление о целостной картине мира. Структура модели отражает структуру сознания автора, его мировоззрения. Рассматривая произведение искусства, мы получаем представление о структуре объекта. Но перед нами раскрывается и структура сознания автора, и созданная этим сознанием структура художественного мира. Произведение искусства выступает как элемент более сложной структуры, существующей только в отношении к таким структурным понятиям, как «модель мира» и «модель авторской личности», т.е. мировоззрение в наиболее широком смысле этого понятия [22, с. 50].

Одной из основ театрального языка, на наш взгляд, является тип пространства сценического произведения. «Именно она (специфика пространства. – Т.К.) задает тип и меру театральной условности» [23, с. 91], как отмечал Ю. Лотман, сценическое пространство отличается высокой знаковой насыщенностью дополнительными по отношению к непосредственно-предметной функции вещи смыслами, а сценическое действие представляет собой текст повышенной сложности со знаками разнород-

ными и разной степени условности [13, с. 93]: сценический мир всегда реален и всегда иллюзорен – это материализация объекта и вместе с тем символ (нечто иное, чем его внешность).

Само это противоречие между реальным и иллюзорным создает поле семиотических значений. На сцене имеют принципиальное значение семантические координаты пространства: такие категории, как «верх–низ», «правое–левое», «открытое–закрытое». Здесь достигается структурное соединение устойчивости и вариативности, позволяющее гибко реагировать как на микроизменения внутри построения спектакля, так и на реакцию зала [13, с. 94, 96]. Элементы структуры (дискретные сами по себе) спаиваются в недискретное целое сценического произведения без различения составляющих его форму и ее воздействие на зрителя. И весь объем сценического пространства существует как нечто целостное и завершенное, законченная и самостоятельная данность: «Не столько кусочек, отхваченный от громадного бесконечного мира, сколько тоже своего рода мир или, по крайней мере, модель мира» [24, с. 40].

По определению известного российского режиссера А. Васильева, существует некая образная самодостаточность пространства пустой сцены. Если изобразительное искусство передает пространство при помощи плоскости, то театр, наоборот, создает плоскостную картину в *пространстве при помощи пространства*. У П. Флоренского читаем: «Самое пространство – не одно только равномерное бесструктурное место, не простая графа, а само – своеобразная реальность, насквозь организованная, нигде не безразличная, имеющая внутреннюю упорядоченность и строение» [25, с. 60]. Пространство, действительно, определяется не только как форма событий и явлений, находящихся в нем, а скорей как структура этих событий и явлений.

Иными словами, сценическое пространство реально, оно физически присутствует, оно участвует в создании «картины», в нем размещаются актеры и декорации. Но оно представляет собой и нечто большее, т.к. оно действительно само по себе, оно целостно, геометрически определено и ориентировано на зрителя. В качестве физически действующего пространство представляет собой пространство сцены, в котором присутствуют определенные зоны, воздействующие на зал. Так, в середине нижней части переднего плана сцены – наиболее сильно воздействующая зона; мощный поток силовых линий направлен и по основной оси «сцена–зал»; по оси боковой – от кулис к кулисам. И по вертикали: левое–правое. Воздействие масштаба сценического пространства состоит в его соотношении с человеческой фигурой. Но только в спектакле происходит активизация силового поля сценического пространства, и безмолвный и безучастный сценический куб превращается в новое качество, он становится пространством спектакля [24, с. 42].

Режиссер Тадеуш Кантор считал, что пространство является и объектом, и субъектом, именно оно рождает формы и предметы, а художник обязан манипулировать пространством [26, с. 136]. Пластичность пространства–времени произведения искусства достигается благодаря расширенному полю структурных отношений в сравнении с реальным пространственно-временным континуумом: растяжение и сжатие времени, деформация пространственных отношений, независимость существования разных уровней коммуникации и т.д.

Свойства художественного пространственно-временного континуума отличаются от физического пространства–времени – в истории художественного творчества они часто даже находятся в противоречии (чем более искусство имитирует объект, тем менее он эстетичен), и задача нашего исследования состоит не в поисках изоморфности или аналога этих двух типов континуума, а в исследовании специфики сценического пространства–времени и структурообразования в нем при соотнесенности картин мира – концептуальной (в науке) и художественной (в искусстве).

Театр, в отличие от прочих видов искусства, не дает большой емкости художественной информации для последующих эпох, существование сценического художественного произведения четко фиксировано в историческом времени и в единичном акте. В этой связи именно пространственно-временные представления имеют для понимания развития этого вида искусства первостепенное значение. Анализ структуры и ее элементов, а также исследование пространства–времени спектакля позволяет раскрыть механизмы создания и существования сценического произведения в его трагической неуловимости и мимолетной окказиональности.

Искусство театра уникально по сути и по способу пребывания: создаваемое и тут же разрушаемое, сценическое произведение как бы не имеет смысла, ведь оно не зафиксировано во времени и не может быть передано новым поколениям или даже просто другим зрителям, не присутствующим в момент данного показа. Но в то же самое время спектакль есть вычлененный из потока времени фрагмент реального бытия, фрагмент организованный, структурированный и исполненный духовного содержимого. Здесь проявляется не одна только издревле заложенная в генной памяти вера в вечность, но и игра с этой вечностью, своеобразная голограмма вечности в виртуальных условиях сцены.

Принцип целостности художественного произведения невозможно постигнуть без понятия времени, ибо художественная целостность всегда есть процесс, принципиально связанный с человеком, а время художественного произведения – «время духовной деятельности, время переживания. Время выступает в произведении искусства и как «главный представитель» субъекта и как фактор, определяющий



становление и развитие образного целого» [27, с. 168]. Как в сознании индивида, так и в развитии человечества выработка пространственной ориентации предшествует возникновению чувства времени. Человек постигал его только через пространство. В исследовании спектакля нам важно помнить, что здесь время опосредуется пространством, пространство перекодирует время, а временем преодолевается ограниченность пространства театрального произведения с помощью ритма. Пространство представляет время, и, наоборот, характер процесса человеческого познания находится в прямой зависимости от тех пространственно-временных отношений, в рамках которых этот процесс осуществляется.

Художественное время структурно и обладает определенными свойствами. Сценическое время можно сопоставить со временем музыкального произведения, которое «в силу его внутренней организации останавливает текучее время; как покрывало, развеваемое ветром, оно его обволакивает и свертывает» [28, с. 28]. Музыка действует как внутренний порядок (он адекватен возникающему порядку в психофизиологическом времени слушателя). Пространство музыкального произведения поглощается временем. Здесь для нас принципиально отметить тот факт, что и сценическое произведение во временном измерении обладает качествами виртуальности в таком же смысле, что и музыкальное. Но в силу своей визуальной определенности в театральном искусстве время поглощается пространством. Оно ведь тоже после окончания спектакля вообще исчезает. У А. Арто в работе «Театр и его двойник» описано подобное ощущение сценического времени: «Знать секрет чувственного *времени*, этого своеобразного музыкального темпа, управляющего тактами гармонии, – вот аспект театра, о котором наш современный психологический театр, конечно, уже давно и мечтать не смеет» [29, с. 140].

Художественное движение, пространство и время являются основой существования художественного образа. С точки зрения синергетики, мир предстает в виде поливекторной системы темпоральных миров. В подобной логике в спектакле как мире, организме, объекте именно время выступает сквозным принципом связности и соотносительности микросистем в целостной системе [28]. Время рассматривается здесь как «оператор» системы: если пространство представляет собой коллективный фактор сосуществования элементов объекта, то время – это среда обитания объекта.

Главной категорией художественного смыслообразования, структурным проявлением пространства–времени выступает ритм, который мы рассматриваем по аналогии с естественнонаучным пониманием ритма как времени Вселенной [30, с. 315]. Ритм является специфическим

выражением временной структуры [31, с. 71]. Именно ритм есть основа организации и развития хронотопа художественного произведения.

Временные отношения – сложное образование: «В живописи, театре, кино пространственные отношения нередко преобразуются во временные последовательности. Восприятие живописного полотна, кинокадра, мизансцены спектакля кажется одновременным. Но это верно лишь применительно к простым элементам, из которых составлено сложное изображение. Объем одновременно воспринимаемых зрительных сообщений относительно мал. <...> Вся представляющаяся зрению четкая картина – результат сочетания одновременного восприятия в малом угле зрения и последовательного – в широком» [32, с. 265].

Параметры пространственно-временного континуума позволяют понять отношения, объекты, состояния среды, техники и материалов – в интегральном единстве целостной и эмоционально-выразительной формы. Сам процесс создания театрального произведения, в котором задачи драматурга, режиссера, актеров, сценографов, постановочной части и т.д. могут быть приведены к заданному единству только через общий знаменатель формы, оказывается моделью коллективного визуального синтеза.

Произведение искусства – это жизнь, организованная через художественную форму. Поэтому принцип формы и играет определяющую роль в искусстве. В XX в. это сделалось очевидным, поскольку определилась задача типологической символизации огромного количества объектов деятельности общества: «Художник, взор которого специально направлен на форму сущего, острее, чем кто бы то ни было, воспринимает ультимативный зов этого эпохального обновления социального символизма и не может не ощущать эту задачу как проблему «жизни и смерти» современного общества» [33, с. 19].

**Исходя из рассмотренных разветвлений, мы выводим уровни модели хронотопа театрального произведения, которые подлежат исследованию в данной работе и являются основными направлениями исследования.**

Театральное произведение в прежней классификации искусства исследователи относили к промежуточной области, где взаимосочетаются показатели пространственных и временных видов искусства. В современном искусствознании отказались от столь наглядной и прямолинейной типологии, однако все так же очевидно, что спектакль является сложнейшим комплексом, в котором взаимодействуют все другие виды искусства. В этом смысле пространственная и временная организация сценического произведения представляет собой систему партитур участвующих в данном спектакле видов искусства на основании согласования их хронотопов. Каждая из партитур оказывается подчиненным уровнем системы, т.е. низшим по отношению к общей

целостности. Вместе с тем, каждая из них обладает и относительной самостоятельностью, и модальностью, т.к. потенциально может стать ведущей в структурообразовании произведения.

На *первом* уровне мы обращаемся к специфике театра и обстоятельствам формирования его хронотопа. При вычленении театра и 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. В этот момент мы видим, что 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 физический объект в мире физической реальности. В этом смысле 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 понимания пространства–времени мы обнаруживаем, что зависимость формы произведения от вида и размера сценической площадки и от длительности спектакля не более значительная, чем обратное: сценический язык произведения сам формирует пространство вокруг происходящего и регулирует протяженность актов и их количество. Здесь очевидной становится взаимозависимость пространства, времени и объекта.

На *четвертом* уровне осознания подобных взаимосвязей нам необходимо обратиться к опыту современного театра в формах перформанса и хэппенинга, о которых П. Брук пишет, что они разом сбрасывают все принадлежности традиционного театра с помещением, сценой, осветительной аппаратурой и пр. [34, с. 101]. Эти формы театра указывают на то, что отсутствует нечто, внутри чего находится произведение и от чего оно каким-то образом зависит. В данном случае пространство и время являются определенными типами отношений между объектами, из чего становится понятным, что пространственно-временной континуум театрального произведения представляет собой сложную систему не только внешних, но и внутренних взаимозависимостей. Так, спектакль может воздействовать на восприятие времени, вызывая ощущение его ускорения, замедления или остановки. Спектакль может воздействовать и на эмоциональное восприятие самого пространства: режиссер А. Васильев подчеркивает моменты, когда проявляется некая образная самодостаточность пространства пустой сцены.

**Пятый** уровень – уровень хронотопа самого действующего объекта, т.е. сценического произведения. Здесь система, в свою очередь, состоит из нескольких уровней. Во-первых, это «драматургический источник (пьеса, инсценировка, сценарий, мотив и т.п.)–пространственно-пластическая система спектакля», т.е. литературный текст с особенностями его хронотопа и сценическое воплощение 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 [35, с. 38] и исходящими 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 часть своего пространства–времени входит в 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 пространственно-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 достигается цель организации всей системы хронотопа спектакля.

Поскольку первые четыре уровня находят свое отражение в искусствоведческой литературе, такими разработками так или иначе занимались разные исследователи театра, более того, именно эти уровни и интересовали критиков и самих практиков театра, мы не будем уде-

лять им значительного места в нашем исследовании. Наше внимание сосредотачивается на проблемах пятого из названных уровней.

Точкой схода и согласования всех уровней хронотопа театрального произведения является его пространственно-пластическая система (рис. 1).

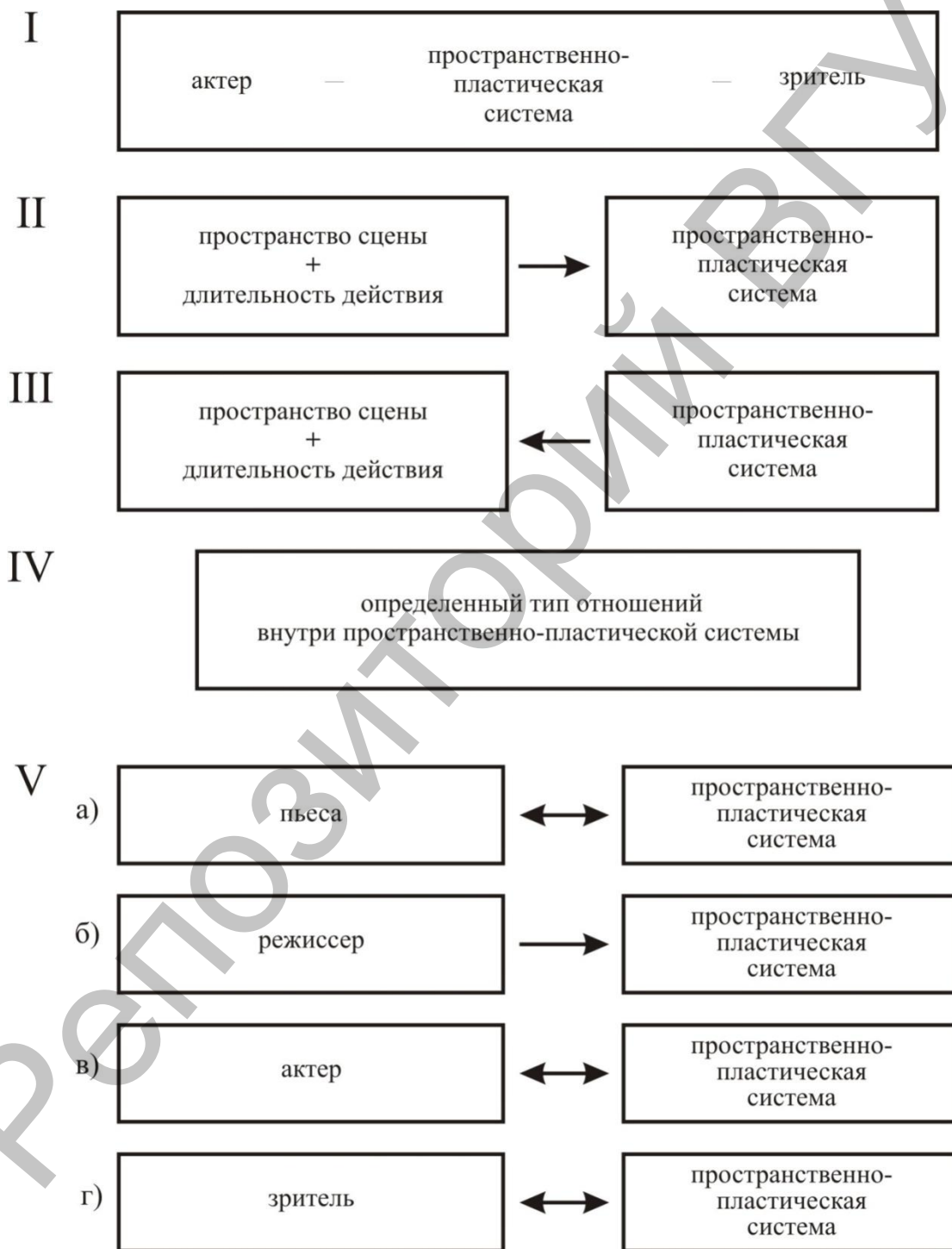


Рис. 1

## ГЛАВА 2

### СИСТЕМНЫЕ ПАРАМЕТРЫ ХРОНОТОПА ТЕАТРАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Разные по своим характеристикам системы по-разному моделируют свой объект и его конструкцию. Такие системы, как, например, математические, обладают минимальной моделирующей способностью из-за их предельной отвлеченности, а системы с наименьшей степенью отвлеченности, напротив, представляют собой пример максимальной моделирующей способности. Среди второго типа – знаковая система театрального искусства, в которой структура входящих в систему объектов в наибольшей степени зависит от свойств всей моделирующей системы как целостности.

При исследовании театра мы, прежде всего, опираемся на тот факт, что здесь в качестве истинно существующего выступает предполагаемое, характеризующееся терминами К. Станиславского: «если бы...», «в предлагаемых обстоятельствах...». Сцена трансформирует время, расширяет пределы пространства так, как в действительности невозможно. Но и в каждой театральной системе есть свои границы взаимопревращений пространства и времени. Наличие подобных вероятностных ограничителей при выборе входящих в систему объектов и сочетание этих ограничителей в том или ином сценическом произведении дает возможность говорить об особенностях языка разных театральных систем.

Языки произведений предполагают существование определенного «набора» разных пониманий пространства и времени, затем распределение элементов системы по их канве и, наконец, взаимодействие уровней системы и степень иерархичности данной системы. Подобная аналитическая операция приводит к необходимости общего «знаменателя» для всех показателей системы – структурообразующего модуля сценического произведения как инструмента для анализа различных динамических состояний системы и определения отличий одной системы от другой.

Безусловно, в нашу задачу не входит семиотическое построение системы «спектакль» в качестве некоего *стандартного эталона* для описания всех отдельно существующих спектаклей, к примеру, на основе описания большого количества разных сценических произведений. Это и невозможно, т.к. художественное произведение всякий раз уникально, однако мы можем создать на основе мысленного эксперимента определенную интегрированную модель структуры, которая позволяет проанализировать не только характеристики составляющих ее

элементов и способы их взаимосвязи, но и возможности трансформаций подобных моделей в режиссерском творчестве.

Спектакль является моделью материально-энергетических процессов жизни и деятельности человека и социума. Со спектаклем соотносятся коренные свойства игры как свободной деятельности. Спектакль сосредотачивает в себе свободу выбора судьбы и апробацию различных вариантов судьбы. Но спектакль также и модель физического мира с его геометрическими закономерностями, и модель мира ноуменального, скрытого, духовного. Такое соотношение имеет смысл только в связи с человеком. Сценическое произведение – явленная модель, т.к. его существование (кратковременное и многократно повторяемое во времени, привязанное к определенной точке в пространстве и существующее нигде) как некоего объекта – это мир, созданный из небытия, волею творца; мир, в который вдохнули энергию и в котором создали человеко-персонажей.

Этот объект, самоосуществляющийся на глазах у зрителей, можно наблюдать, изучать, познавать с позиции стороннего наблюдателя. В то же самое время человек присутствует, участвует и переживает сотворенный сценический мир как его активный, деятельный и встроенный в систему элемент.

Спектакль трехмерен, визуально наблюдаем, обладает определенными закономерностями создания и воплощения. В то же самое время он в большей степени существует в сознании. Сценическое произведение биоэнергетически воздействует на актера и на зрителя, и одним из его художественных средств является силовое поле. Сложность, насыщенность, широта и глубина ассоциативного ряда произведения влияют на мощность этого поля. Кроме того, большое значение имеет устройство зрительного зала как резонатора и трансформатора силового поля спектакля, так же, как и конфигурация сценической площадки, ее местоположение по отношению к зрительному залу. Рисунок мизансцен и расположение актеров под надлежащим углом для большего или меньшего энергетического эффекта усиливает или, наоборот, ослабляет силу всего произведения.

Театральные образы являются знаками определенного нравственного выбора индивида, и в момент катарсиса в хронотопе спектакля происходит процесс становления личности.

Сценическое произведение отображает социум с его главными общественными проблемами на уровне сюжета и на уровне структуры произведения. В этом смысле спектакль предстает как воспроизводимая, переживаемая и познаваемая модель социальной реальности.

Автор сценического произведения конструирует художественную систему из разных составляющих. Особенностью конструкции является ее разнородность: сценическая система из всех художественных систем наи-

более разнородна по своему составу (сценография + музыка + живопись + сценическая установка + пение + речь и т.д.), она вбирает в себя элементы сразу нескольких *разных* знаковых систем из разных видов искусства.

С какой бы позиции мы ни рассматривали спектакль, все используемые в нем знаковые системы будут иметь более низкий ранг по отношению к главной, т.е. к самому спектаклю, т.к. его целостность выше и больше входящих в нее составных частей.

Однако в случае с театральным произведением мы наблюдаем еще более сложный вариант, чем в других подобных образованиях: здесь низшие системы *сохраняют* определенную самостоятельность, так как их знаки ориентированы не только на весь спектакль, но еще и на самих себя. То есть музыка и сценография, актерское искусство и живопись, при всей их включенности в спектакль, пусть и не полностью, но все же сохраняют свою специфику. Подобное наблюдается, например, в театральной живописи, в театральном костюме, в драматическом пении, в театральном танце и т.д.

Для понимания способов моделирования такой многоуровневой, многоярусной системы, как спектакль, нам необходимо произвести операцию расслоения, выделения наиболее общих элементов, составляющих сугубо *театральную* субстанцию, и выявить закономерности существования этих элементов.

Итак, театральное произведение как целостность представляет собой одну из наиболее сложных систем, так как включает в себе наибольшее количество подсистем разных уровней. Причем эта целостность использует другие художественные системы, трансформируя их в своей целостности.

Необходимо определить внешние границы самой этой сложной системы: отличие театра от нетеатра? И в мифологическом действе, и в религиозном культе, в празднествах, в играх и пр. мы можем наблюдать все составляющие элементы театрального действия; или же в паратеатральной культуре видим те же формы, что и в примитивистском театре; или же в перформансе и хэппенинге можем обнаружить наряду с сугубо художественными и театральные средства выразительности.

Эта проблема представляется одной из самых сложных, она неоднозначна и важна для любого театрального исследователя и не является решенной окончательно. Во многих аналитических работах она решается в рамках *действия*. Наиболее развернуто изложил данную концепцию Ю. Барбой [36, с. 41, 61]. Однако и социальные формы ролевого поведения, а также социальные формы ритуального поведения также представляют собой действие или же являются близкими по значению к действию. Ю. Барбой предлагает как специфически театральную – систему «актер–роль–зритель» [36, с. 42, 187], уточняя при этом, что имеется в виду не иерархическая система, а именно «закон, со-



единяющий актера, роль и зрительный зал театра», основанный на «принципиальном равенстве этих трех основных элементов спектакля и театра – равенстве, которое обосновано их общей природой» [36, с. 141]. Исследователь настаивает на том, что это равенство – структурное, а не чисто функциональное.

На наш взгляд, нужно говорить не просто о *наличии* структурных элементов в системе «спектакль», а о разности *цели и установки* элементов в театральной структуре. Действительно, театральное произведение существует как *художественное* произведение, и его структура обращена к сугубо и только к *эстетической* цели (хотя театр участвует в этическом воспитании, в социальной адаптации и т.д., равно как и в других видах человеческой деятельности используются театральные приемы; везде, где существует нужда в эстетизации поведения, в некотором показе, в своеобразной игре на «зрителя», участвует театр, театральность).

Так, В. Хализев в исследовании «Драма как явление искусства» замечает, что, например, на ранних стадиях развития человечества *театральные начала* человеческого поведения вообще играли огромную роль и вся европейская культура была непосредственно-публичной, а значит, театральной в наибольшей мере [37, с. 25]; в самые же напряженные эпохи приватная жизнь людей не выделялась из коллективного, публичного бытия, и вообще все сколько-нибудь значительные периоды существования людей протекали как бы под контролем свыше и были преисполнены театрального по своим формам «служения» ритуалу» [37, с. 27].

Таким образом, не только вся частная человеческая жизнь, но и вся история оказывается насквозь театрализованной. Тогда в вопросе о хронотопе театрального произведения первоначальным является определение его специфики и структуры.

## 2.1. Специфика хронотопа театра

В развитии театра наблюдается эволюция театральной структуры от синкретической целостности ритуала через линейность классического театра к осознанию нелинейности художественных процессов.

В определении семиотического поля театра нас будут интересовать не столько гипотеза возникновения театра из ритуала, из карнавальных форм действия или сопоставление театрального произведения и религиозного ритуала, сколько *структурные* различия этих систем и способы формирования этих систем в соответствии с их функциями.

Нам важно обозначить сначала генетическую связь театра как вида искусства с ритуалом как синкретической зрелищной формой обрядового характера [38, с. 140] и различия их на уровне пространственно-временных понятий. Пространство–время театрального искус-

ства так же, как и ритуал, церемониал, отправление таинств, проведение богослужения или карнавал, обладает окказиональностью и в этом смысле представляет собой такой же *особый* случай созидания структуры. Эта структура является некоей пограничной зоной бытия; и в ней человек, надевая маску, раскрепощается и становится самим собой, и также оказывается в иных координатах, т.е. отличных от быта и повседневности. Сущность обрядовой стихии выражена в высокой напряженности бытия: как подчеркивает М. Бахтин, «карнавализация <...> позволяет раздвинуть узкую сцену частной жизни определенной ограниченной эпохи до предельно универсальной и общечеловеческой *мистерийной сцены*» [38, с. 208].

В этой пограничной зоне обозначена не просто встреча реально-го и фантастического миров, а и своего рода прорыв в трансцендентное: участники обряда, находящиеся в определенной ритмической структуре, осуществляя определенную последовательность элементов обряда, накладывая грим и облачаясь в обрядовый костюм, входят в *пространство и время с соответствующей метрикой* и тем самым приобретают новые свойства личности. Ритуал и карнавал существуют как своеобразный зазор между действительностью и возможностью, здесь игра (как определенная ритмическая структура, последовательность элементов, экипировка и способ существования в данных условиях) нацеливается на возведение сущности [39, с. 386–387].

Наиболее известные западноевропейские исследователи феноменов бытия и параметров игры Х.-Г. Гадамер и Е. Финк отмечают глубокую двусмысленность экзистенциального состояния [39, с. 403] играющих: пространства и времени игры не существует в действительности, оно наличествует внутри человека и внутри играющего сообщества, однако в этой «не существующей» зоне принцип игры оказывается главным по отношению к человеку, игра «обладает своей собственной сущностью, независимой от сознания тех, кто играет» [40, с. 148]. Время игры, как и время ритуала, и время мифа существуют за пределами системы отсчета обыденного времени и обыденного представления о времени, «ритуал ориентирован на своеобразный перерыв в течение времени, а миф – на эпоху до начала этого течения времени и его отсчета» [41, с. 340].

Нарушение связи с линейным временем и обыденным восприятием его и пространства приводит к тому, что человек как бы задерживается и останавливается, вырываясь из обыденной жизни; он выходит в ту зону, где реально можно осуществить то, что невозможно в обыденном, хронологическом потоке. Эта зона существует параллельно линейному времени, и границу между линейным и ритуальным временем можно представить в виде бесконечной линии. Эта граница не имеет четких боковых пределов, так как пространство–время карнавала, ри-

туала, игры (этой жизни, выведенной «из своей обычной колеи», жизни «наизнанку», мира «наоборот» [38, с. 141]) подобно потоку.

Ю. Барбой, анализируя элевсинские мистерии, замечает, что их цель состояла в том, чтобы с помощью ритуала воздействовать на богов, упросить их о помощи и «навязать» им полезное для человека решение. И там не было нужды в «театральной форме» и не было нужды в публике: в элевсинской мистерии нет зрителей или они не обязательны, но есть тот, кто *изображает*, связанный с тем, что изображается – будущие «актер» и «роль», «в игре есть аналогичные элементы и аналогичная связь между играющим и его ролью» [36, с. 37]. Ю. Барбой сравнивает мистирию с детской игрой и, по аналогии, видит главным признаком отсутствие зрителя. Однако заметим: у мистерии все-таки есть, пусть и воображаемый, но *зритель* (это – боги), в то время как у детской игры его действительно нет. Детская игра вольна в своем содержании, форме и процессе, в своих результатах.

Ритуал задан изначально и всегда адекватно повторяем – в этом его принцип. Сама структура ритуала устанавливает четкую связь действий и персонажей, она объективна по отношению к участникам, и, главное, участники ритуала обязаны повторять и воспроизводить ее детально.

Театр и ритуал объединяют наличие игровой ситуации и перерыв в обыденном течении времени. С этой точки зрения пространство и время их аналогичны. А. Авдеев в работе «Происхождение театра» отмечает, что «<...> именно с элевсинскими мистериями (в местечке Элевсине, неподалеку от Афин, справляли великие мистерии в честь Деметры и разыгрывали миф о похищении Персефоны Аидом и освобождении ее. – Т.К.), с одной стороны, и с различными формами почитания Диониса – с другой, традиционно связывается возникновение театра Древней Греции: нет решительно ни одного исследования об античном театре, где бы не затрагивался этот вопрос» [42 с. 204–206].

В древнегреческом театре завершается эволюция образа человека, вначале которой находится изображение конкретного умершего; древнегреческий театр, как и театр восточный, завершает развитие этапа формирования театрального искусства, исток которого находится в охотничьих плясках. Прежде всего, эти мистерияльные представления, как о животных, так в равной степени и о богах и героях, самым тесным образом связаны происхождением с первобытнообщинным строем и представляют собой дальнейший этап эволюции, с одной стороны, образа животного, а с другой – образа человека-предка. Эти же мистерияльные представления в ряде случаев играют весьма значительную роль в формировании некоторых театральных систем. Когда ритуал теряет свой прямой контакт с жизнью, он становится театрально-зрелищным представлением: Е. Гротовский подчеркивает, что «выродившийся ритуал – это спектакль» [43, с. 25].

Таким образом, в игре, ритуале, карнавале наличествует некая пра-структура, которая содержит в свернутом виде все элементы будущей театральной структуры. Г. Хакен в своем синергетическом исследовании поясняет то, что, на наш взгляд, применимо для доказательства действия механизма перехода от пра-структуры ритуала к структуре театра: эксперименты показали, что клетки не располагают информацией о своем последующем развитии с самого начала, они извлекают ее впоследствии из своего *положения* в клеточной ткани. Носителем информации выступает некая «пра-структура», возникающая в совместных реакциях, и при высокой концентрации поля включается генетическая память [44, с. 34–35]. А В. Прозерский, например, по аналогии выводит все формы художественной деятельности из единого принципа систематизации таких форм – эстетического жеста, выросшего из синкретического жеста, т.е. пра-формы всех позднейших специализированных практических и коммуникативных действий [45, с. 44]. Все виды искусства, по утверждению автора, имеют общую пространственно-временную природу бытия и различаются только по модусам пребывания в состоянии ожидания «своего часа». Эти замечания принципиально важны для нашего понимания того, как именно театр берет из пра-структуры определенные свойства, например, созидание видимости игрового мира, который находится вне обыденного, т.е. бытового пространства–времени; или самосозерцание человеческого бытия и организации социума; а также облегчение бытия – катарсис.

Однако в ритуале, обряде и карнавале участники находятся в игровой реальности сообща, и никто не остается в стороне, а в пространство–время игры вовлечено *все* сообщество играющих, здесь нет разделения на актера и зрителя, и внешних пределов этой зоны не существует, так как играющие «некоторым образом теряются в своих созданиях, погружаются в свою роль» [39, с. 368] *внутри* творческого проекта. В театре же самым существенным оказывается именно *разделение на актера и зрителя*.

Как только происходит подобное разделение в сообществе играющих, сразу же мы обнаруживаем и *предел* ритуального пространства–времени. Из ритуала, обряда и карнавала как из пра-структур выкристаллизовывается новая структура, пространство–время которой замыкается так, что его уже можно обозревать со стороны, извне.

С появлением такого *предела* структура делается доступной для созерцания. Если в ритуале нет границы, т.к. сообщество играющих «потеряно» в самом проекте, то в театре она уже наличествует и приобретает форму. Из ритуала, где сообщество играющих было «спрятано», теперь выделился актер. А значит, выделился и зритель. Актер был таким же, как и зритель, но в нем уже появилось нечто иное, то, что сделало его на зрителя непохожим.

В ритуале существовали *мы*, в театре появляется *я*.

Один из современных российских теоретиков театра, М. Меженинов, подчеркивает принципиальность момента предела структуры, т.е. отмечает *замкнутость* произведения на самом себе (связанную именно с выделением искусства в обособленную область деятельности), ведь то, из чего искусство выделилось, было архаической «слитностью», которая «строилась как структура сложносочиненная, поскольку в архаическом аккорде пространств составляющие были равноправны» [46, с. 179]. А в театральном искусстве, продолжим аналогии М. Меженинова, структура становится сложноподчиненной, и ее составляющие располагаются в определенной иерархии. Сама закрытость, на наш взгляд, обусловлена новым способом структурирования пространства–времени и новой метрикой континуума. На смену мистическому пространству–времени в ритуале приходит эстетическое, театральное.

Коль скоро система замкнулась, становится очевидной проблема пространственно-пластической системы. Когда система была абсолютно открытой (ритуал и карнавал не имеют эстетической заданности), ее пространственно-пластическая система существовала как растворенная, разлитая, до-рациональная, интуитивная, т.е. она находилась внутри сообщества играющих, была частью играющего субъекта. С появлением закрытой системы пространственно-пластическая система объективизировалась и стала необходимым и самостоятельным компонентом всей этой структуры.

Именно пространственно-пластическая система будет первым признаком, по которому мы можем судить о вычленении театра из ритуала и об изменении пространства времени. У М. Меженинова это обозначено в виде противопоставления двух категорий: «...в художественном пространстве мы имеем дело с пространством зрителя, слушателя и зрителя–слушателя и с *противостоящим* (выделено нами. – Т.К.) ему пространством собственно художественного произведения, которое обустроивается и афишируется множеством различных способов» [46, с. 173].

Это противостояние связано именно с трансформацией хронотопа, и художественным средством такой трансформации является пространственно-пластическая система, которая вычленяет произведение в самоценность. Внешняя художественная форма становится границей, отделяющей спектакль от зрителя. Внутри самого произведения форма выполняет иную задачу, которая связана со структурированием художественного объекта. Таким образом, внешняя форма взаимодействует с внутренней, образуя пространственно-пластическую систему спектакля (рис. 2).

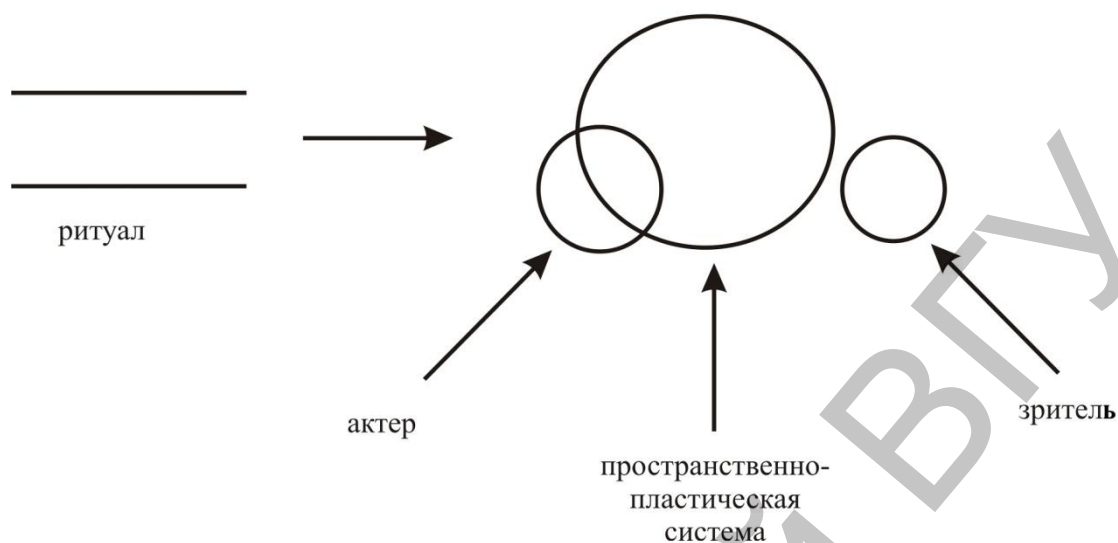


Рис. 2.

## 2.2. Структура пространственно-пластической системы спектакля

Сценическое произведение представляет собой предельно динамическую структуру, но при этом очевидно, что оно обладает и характеристиками устойчивого объекта. В сравнении с ритуалом пространство–время театра более сложное, дробное и иначе структурированное, оно представляет собой иерархическую соотнесенность сразу нескольких систем.

Итак, в первую очередь, это – деление на пространство–время актера и пространство–время зрителя. С появлением формы как границы прежний континуум дробится сразу на две системы, сопряженные с развертыванием в разных ритмах и направлениях. Системы могут свободно двигаться навстречу друг другу (это и есть назначение театра), в едином ритме, а также и в разных направлениях, в разных ритмах.

Но их всегда объединяет физическое пространство–время, в котором спектакль существует в данный момент, а также игровое, виртуальное пространство-время. Оба они одинаковы для ритуала и для спектакля. Если, как мы указывали выше, главным свойством физического времени является необратимость, то проблема собственно сценического времени появляется, когда мы идем от физического времени к его *эстетическому* представлению и его воздействию на эмоциональный ряд. Т. Изволина, исследуя соотнесенность метрики физического пространства-времени с метрикой художественного пространства–времени, заключает: «...кривизна художественной поверхности всегда соответствует мировоззрению времени, связана, пусть не всегда прямо, и с фило-

софским, и с общехудожественным познанием мира» [47, с. 6]. Сценическое пространство–время, в отличие от физического, обратимо, фрагментарно и обладает качественными характеристиками.

Отличие пространственно-временных континуумов ритуала и театра состоит, прежде всего, в новых *качественных особенностях* сценического пространства–времени: во-первых, в наличии дробности континуума, а во-вторых, в разности характеристик компонентов. Пространство–время актера отличается от пространства–времени зрителя тем, что первое представлено полем творческого акта, а второе – способами восприятия. Однако эти две системы объединяет их сосуществование в единой художественной модели в одинаковой знаковой системе.

Восприятие спектакля, как правило, не требует усложненной декодировки. Следовательно, пространство–время зрителя, т.е. способ восприятия, совпадает с художественным: обобщенное место действия предстает в виде образа целой исторической эпохи, но «взятой *не в ее внешних признаках* (выделено нами. – Т.К.), а в *структурно-архитектонической сущности* (выделено нами. – Т.К.) ее стиля, воплощенной средствами современной пластики в ритмах сценического действия и в форме пространственной композиции единой установки» [48, с. 76].

Итак, наличие пространственно-пластической системы разграничивает две системы – «актер» и «зритель» – по способу организации, существования, форме участия в процессе существования театрального произведения. Пространственно-пластическая система замыкает произведение, свертывает пространство–время, вырывает его из континуального процесса ритуала и превращает в дискретный фрагмент. Однако, она не только разрывает рядоположение систем «актер» и «зритель», она «вздыбливает» место разрыва, структурируя систему «спектакль» иначе, придавая ей сложную иерархию.

Таким образом, пространство–время театрального произведения членится по линиям «актер–пространственно-пластическая система», «зритель–пространственно-пластическая система» и собственно «пространственно-пластическая система».

Уровень «актер–пространственно-пластическая система» создает семиотическое поле напряжений в виде различных стилевых проявлений и способов существования актера в различных сценических системах. Вяч. Иванов отмечает, что уже на первых порах сцена четко делилась на соответствующие части: «... симметрия человеческого тела и его движений у актера на сцене подчиняется общим принципам симметрии сценического пространства, которое <...> может в свою очередь символизировать социальные или обрядовые различия» [9, с. 103].

Уровень «зритель–пространственно-пластическая система» создает поле психологического восприятия, наблюдения, свидетельства,

обусловленного стереотипами художественной картины мира, особенностями психики и ментальностью.

На уровне «пространственно-пластической системы» имеет особое значение понятие времени в ситуации перехода от ритуала к собственно театру: участники ритуала, обряда воспринимали и переживали время в качестве действительного; другого, чем в обыденности, но столь же реального. И должно было развиться сознание, которое было бы способно воспринимать *художественное* время, т.е. иллюзию действительности с выключенностью из обыденной реальности, представляющей собой удвоение реальности, *художественную* действительность.

В структуре театрального произведения пространственно-пластическая система выступает как элемент, или подсистема со следующими уровнями:

- 1) уровень имманентной структуры (внутренняя форма);
- 2) уровень обращенности к наблюдателю (внешняя форма, оформленность: произведение целостно, геометрически определено и ориентировано по отношению к зрителю) с партитурами выразительных средств спектакля.

И на втором уровне принципиальное значение имеет именно специфика художественной формы собственно театрального произведения, т.е. то, что заполняет сцену, что может материально проявить себя на сцене, что обращается сначала к чувствам «вместо того, чтобы обращаться сначала к разуму, как это делает язык слов. <...> Этот предназначенный для чувств язык должен прежде всего удовлетворять требованиям самих этих чувств. <...> А это позволит заменить поэзию языка поэзией в пространстве <...>, она прежде всего заимствует такие (средства языка, как) музыка, танец, пластика, пантомима, мимика, жестикауляция, интонация, архитектура, освещение и декорация» [49, с. 183].

Художественная форма сценического произведения, в отличие от художественной формы в других видах искусства, обладает виртуальностью. Сегодня открыты разные виды виртуальной реальности. Она существует даже в природе в виде частиц промежуточных дуальных состояний. Считается, что всевозможные духовные практики – это тоже проявления виртуального пространства. Особое место сегодня занимают игровые виртуальные реальности. В виртуальности обозначается переход от позиции, что человек есть *одна* из форм бытия, на тот уровень, где он есть *точка схождения* всех возможностей. В философском определении виртуальной реальности как сложного отношения трех миров (мыслимого человеком мира, видимого человеком мира и объективного мира вне его) и как образа искусственного, сконструированного реально-иллюзорного мира [50, с. 171] мы обнаруживаем параллели с театром. Искусственное явление в виртуальной реальности существует только в фазе становления, взаимоперехо-



да и взаимопревращения, в моменты входа с помощью искусственных или игровых приспособлений (в т.ч. ритуала и театра).

Открытие и философское осмысление категории виртуальной реальности показывает, что реальным основанием для человека является не только собственно объективная реальность, но и иные ее слои, которые «для итогового субъективного образа являются не менее объективными основаниями» [50, с. 174].

### 2.3. Актер как системный элемент театрального произведения

Нас интересует здесь структура сложного конгломерата внешнего и внутреннего пространства–времени актера как человека, как носителя образа и как относительно самостоятельного элемента спектакля.

П. Пави указывает в «Словаре театра», что до XVII в. термин «актер» обозначал *действующее* лицо пьесы, а затем – *исполнителя* роли, и только с эпохи классицизма этот термин стал *обозначением профессии*, «актер является носителем знаков, средоточием сведений о рассказываемой истории, о психологической и пластической характеристиках персонажей, о связях со сценическим пространством или ходом представления» [51, с. 10]. Таким образом, в разные периоды существования театра подход к пониманию сущности и места актера в театральном процессе был разным.

По поводу актера как центральной фигуры сценического творчества на протяжении столетий написано множество исследований, создано также множество школ исполнительства, изложены и опробованы различные системы актерского мастерства. В рамках систем «спектакль–актер», «актер–зритель», «драматургия–актер» существует большая сценическая практика и достаточное теоретическое осмысление проблем.

В европейской театральной традиции существует глубинное отличие от художественного мышления на Востоке, это отличие базируется на разном понимании *личности* и ее духовной свободы. От античности через возрождение, от классицизма к XIX столетию европейский театр двигался по вектору вызревания личности с неповторимыми реакциями на мир из заданного типа-амплуа. Новый этап в развитии русского и мирового театра связывают с появлением МХТ, с режиссурой К. Станиславского, и этот новый этап был определен новым взглядом на человеческую *личность*, на ее связи с современным обществом.

Несомненно, «актер» – понятие историческое, не одномерное, всегда связанное с той или иной театральной системой и практикой, и всегда нечто живое и неповторимое. Однако при всем многообразии подходов присутствует «актер» как *принцип* существования сценического произведения, и как основная *функция*, и как один из *уровней системы* сценической целостности.

Поэтому продуктивным видится анализ актерского творчества с точки зрения пространственно-временной структуры системы «актер» как таковой, где актер выступает как уровень самостоятельный и в некоторых случаях берущий на себя значение уровня системы «спектакль» (в ее целостности и завершенности). В этой связи рассмотрение требует сама организация этого элемента как самоценная, относительно независимая и самостоятельная структура со своими способами моделирования реальности.

Актер – носитель материальной и художественной субстанции спектакля. Хотя проблемой личности, человеческого Я занимались многие философы, психологи, историки, этнографы, социологи и лингвисты, исчерпать эту проблему принципиально невозможно. В истории опробованы разнообразные модели взаимосвязей (человек-миф, человек-надличностные силы, человек-социум и т.д.). Театр как вид искусства и как модель социума на протяжении столетий выступал способом выражения социальных моделей, а значит, опробовал и модели различных взаимосвязей.

Итак, в театральном искусстве отношение «мир – человек» трансформируется в системное отношение «спектакль – актер». Нам будет интересовать аспект, связанный именно с актером, с *его* пространственно-временной структурой по отношению к спектаклю; систему мы рассматриваем с позиции: актер – спектакль; и, следовательно, вычленяем в категорию «актер». Актер – человек, а именно и только человек есть носитель ценностей. М. Фуко подчеркивает, что именно человек является особой точкой в пространстве мира, насыщенной аналогиями, посредством которых могут сближаться любые фигуры мира, и каждая из аналогий может в этой точке найти свою опору, поскольку именно человек находится в пропорциональном отношении со всем в мире [52, с. 67–68].

Давняя гуманистическая традиция европейского искусства, имеющая исток в античности (человек – мера всех вещей, по Протагору, в практическом смысле, а в греческой классике – мера вещей, лежащая в основе членения обозреваемого и воссоздаваемого искусственно пространства), пронизывающая Ренессанс (человек есть модель мира, по Леонардо да Винчи), Просвещение и Романтизм, отчужденная в XIX веке, она, эта традиция к XX-му и к началу XXI-го обнаруживает себя в научном осмыслении человека как: 1) носителя знаний и главного героя научной картины мира (*Cogito, ergo mundus talis est* – Я мыслю, значит, мир таков, каков он есть); 2) носителя решающего этапа становления глобального феномена – ноосферы; 3) как самой неравновесной системы, борющейся, страдающей, провоцирующей новые неустойчивости.

В этом смысле спектакль представляет собой тот тип модели, в котором человек осмысливает мир, отождествляет себя с миром, про-

дуцирует систему ценностей и взаимосвязей мира, а также и *исследует* себя самого и способы своего взаимодействия с миром в определенных, константных, повторяющихся обстоятельствах. В своем анализе парадигм искусства в XX веке В. Библер, например, высказывает интересное соображение о том, что сегодняшний разум ориентирован на формы понимания мира и людей, аналогичные формам *художественного* освоения бытия [53, с. 272], а А. Голубовский рассматривает систему актерских амплуа с точки зрения структурно-типологического подхода, в то время, как С. Эйзенштейн говорит об амплуа как о социально-биологическом иероглифе [54, с. 175–190].

Спектакль материализует исторические конфликты, взаимоотношения, личностей, выявляет смыслы, объединяя все это еще и с определенным состоянием зрителей в момент показа театрального произведения. В каждую эпоху есть свой выбор сюжетов и личностных характеристик персонажей, свой эстетический код, понимание социальных установок и представлений о мире и человеке в нем. Содержание спектакля – это всегда выбор судьбы и ее решение героем, и нравственность фиксируется, по утверждению В. Библера, «не только в моральных заповедях, предписывающих, «как надо поступать», но в неких *образах* <...>, в *личностных трагедиях Эдипа, Прометей, Гамлета, Дон Кихота...*» [53, с. 315]. Образ очерчивает не только тему, но проблему выбора и проблему ответственности за ее решение. В спектакле это представлено наглядно, всегда заново визуализируется и заново переживается на чувственном уровне.

В логике подобного рассуждения актер выступает относительно самостоятельной моделью со своим пространством–временем в общей модели-спектакле, как человек выступает относительно самостоятельным элементом мироздания. Ведущее положение актера как лидера в создании спектакля было традиционным в течение тысячелетий (в ранних сценических жанрах мизансцена возникала как произвольный результат взаимодействия постановочного канона со «стихией» игры данных актеров в данном месте). Необходимости в режиссуре не возникало. Театр древних греков был исключением, он был «режиссерским»: «здесь режиссура имела индивидуально-творческий, неканонический характер, предвзято тем самым современную. Эта традиция античного театра впоследствии была прервана на много столетий» [37, с. 174]. В XX веке ведущее положение актера было подвергнуто сомнению, а затем и почти совсем устранено.

Возникло представление об актере как о только *структурном элементе* спектакля. В сценической практике это произошло в связи с лидерством режиссера как автора сценического произведения.

Это изменение было вызвано целым комплексом проблем, а именно: 1) осознанием спектакля как единой целостности, в которой *все* структурные элементы становятся подсистемами; 2) стремлением обнаружить в сце-

ническом искусстве с его особой спецификой те общие закономерности, которые существуют во всех видах искусства (В. Мейерхольд, например, в 1906 году искал способ «эволюцию *животиси* (выделено нами. – Т.К.)... сгармонизировать с актерским творчеством», называя это самым роковым (!) вопросом [55, с. 49]); 3) переносом смысла произведения с соотношения элементов действительности на самое композиционное построение, т.е. на художественную волну в выявлении ритмов бытия и типов конкретности [56, с. 102]; 4) попыткой уничтожения материального в искусстве с целью обнаружения и создания формы как вибрации духа (пьеса Константина Треплева в «Чайке» А. Чехова); 5) выделением чистой структуры в виде формулы ритмической организации спектакля («Победа над Солнцем» Малевича–Крученых–Хлебникова–Матюшина и «Супрематический балет» Н. Коган [57]; 6) выявлением и кристаллизацией оппозиций актер–спектакль и актер–режиссер; 7) «распылением» актера в выразительных средствах спектакля и обретением им себя на новом уровне творчества («не от лица несуществующего Гамлета, а от своего собственного лица, поставленного в предлагаемые обстоятельства пьесы. Чужие мысли, чувства, представления, суждения превращаются в его собственные» [58, с. 303]).

Итак, в XX веке актер становится только частью общей ритмической организации спектакля, частью общей художественной модели. В конце 20-х гг. К. Станиславский понимал эту проблему на уровне конфликта режиссера и актера и появления режиссеров двух типов: постановщика и учителя [59, с. 165], где первый тип побуждает всех следовать своей воле, а второй стремится вызвать в исполнителях те же художественные намерения, что и у него самого. Однако по истечении большого периода истории театра в XX в. делается очевидным, что это только на поверхности проблема выглядит как конфликт постановщика и актера, на самом деле суть кроется:

- 1) в комбинаторике, пришедшей на смену традиционным способам постановки в театре;
- 2) в выявлении структурности спектакля;
- 3) в приоритете конструктивного начала в сценическом творчестве;
- 4) в поиске закономерностей существования конструкций подобного рода.

Поскольку такой спектакль оказывается системой, главенствующей над актером, то от актера требуется совершенно определенный, в данном спектакле необходимый способ существования на сцене, т.е. та или иная художественная модель спектакля требует от актера решения только вполне определенных задач. Следовательно, проблему пространства–времени актера как *структурного элемента* спектакля необходимо рассматривать как зависящую от проблемы художественной формы спектакля. Как структурный элемент актер только частью своего пространства–времени входит в общую структуру спектакля (рис. 3).

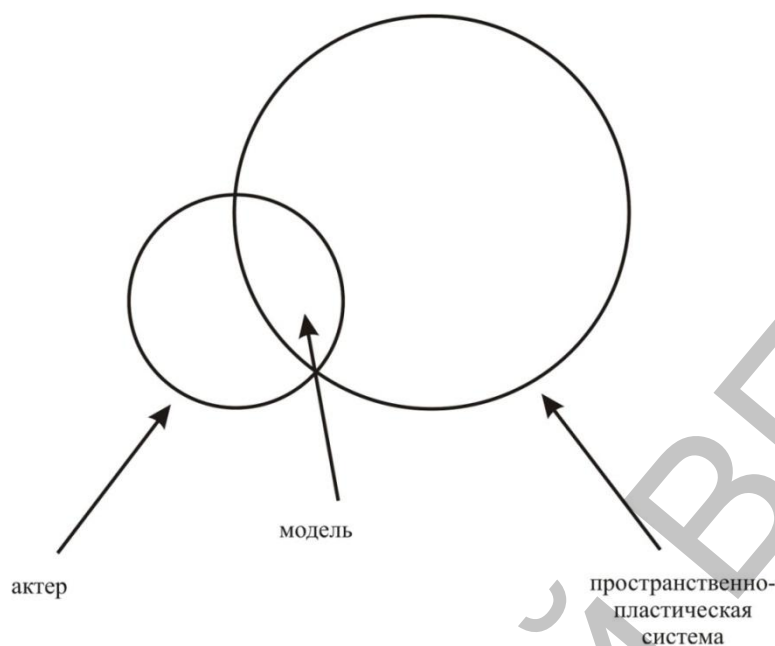


Рис. 3

Актер как относительно независимая система обладает временем, состоящим из следующих сегментов:

- 1) внутреннее, интровертное время, т.е. сконцентрированное в актере;
- 2) экстравертное время, т.е. развертывающееся вовне, развертывающееся в пространстве–времени спектакля.

Первый сегмент времени, т.е. внутреннее время, включает в себя внутренние психологические и социальные процессы актера и процесс подготовки к спектаклю (в репетиционный период и в те дни, когда готовый спектакль представляется зрителям).

Основной характеристикой этого сегмента является длительность как жизнь сознания, развертывающаяся во времени. В этом сегменте сильны, видимо, и архетипические уровни сознания, и субъективно значимое наследие прошлого, и духовный опыт конкретной человеческой жизни. Здесь человек в состоянии ускорять и уплотнять время, соединять или разрывать цепь событий, т.е. способен манипулировать временем. В этом сегменте концентрируется память о прошлом человека и ощущение бесконечности бытия, потому что «в индивидуальном бытии человека (онтогенезе) «закодированы» не только биологические уровни существования вида (филогенез), но и духовное, интеллектуальное развитие человечества. <...>» [60, с. 44], а актер – это весь мир, вся вселенная, целостное мироздание с его предвечной материей и такою же энергией. Его душа полна всем истинно сущим... Эта сверхистинная суть вещей живет в нем полностью, рождая энергию жизни, всегда нестойкую и всегда уходящую

от своего закрепления в какие-то формы. Искусство, по определению А. Мердок, – «пустой дешевый балаган, жалкая игрушка мировой иллюзии, если только оно не указывает за пределы самого себя и само не движется в том направлении, которое указывает» [61, с. 399].

Интровертное время разворачивается нелинейно, оно в мгновении может заключать большие отрезки временных состояний, содержательные и эмоциональные пласты, разные уровни. Представление о подобной специфике времени можно соотнести с реляционным подходом, предполагающим, что длительность, последовательность и направление событий, т.е. количественные показатели различных процессов, зависят именно от *содержания* этих процессов [62, с. 44], т.е. от качественных характеристик.

Интровертное время актера предельно насыщено и представляет собой область поисковой активности. Это время остается всегда в свернутом состоянии во внутреннем мире актера, оно чаще всего не востребовано (немногие театральные системы нуждались в актерах типа Михаила Чехова, в XX веке пример составляет лаборатория Ежи Гротовского: с момента, когда актер перестает демонстрировать себя самого, свое тело и освобождает духовные импульсы, с этого момента он «приносит жертву, делает жест искупления, достигает чего-то близкого святости» [63, с. 129].

Именно в этом сегменте времени происходит рождение и вынашивание образа в качестве живого существа. В многомерной динамической структуре сознания рассматриваемый сегмент пространства–времени находится в области самосознания, здесь качественно меняется форма самоидентичности, т.е. соотношения Я и не-Я. Ученые утверждают, что механизмы правого полушария мозга позволяют человеку находиться в постоянной коррелирующей связи с реальным пространственно-временным физико-химическим континуумом, а левое полушарие отвечает за механизмы, позволяющие выйти за рамки пространства и времени реальности [64, с. 79]. Художественная реальность сочетает парное восприятие мира, соотносит разное восприятие континуума, а значит, во внутреннем самосознании есть зона, которая содержит в себе в виде кода реальность внутреннего времени актера.

Второй сегмент времени – экстравертное, объективизированное время, время реализации выношенного образа, время его осуществления в реальном пространстве спектакля. В этот сегмент входят:

- 1) физическое время существования образа на сцене;
- 2) первый сегмент, ушедший вглубь структуры (внутренняя форма);
- 3) осуществление образа в континууме спектакля (визуализация модели персонажа). Именно этот уровень востребован в сценическом произведении. Первый и второй выступают в подчиненном ранге.

В реальном физическом пространстве разворачивается время в виде событий, фактов, конкретных реалий, физически осуществляемого бы-

тия. Здесь происходит скачок из внутреннего во внешнее, здесь соотношение *Я* и не-*Я*, характерное для первого сегмента, изменяется, поскольку не-*Я* визуализируется предметно, начинает детерминировать над *Я* актера. Поэтому здесь так важна телесность, материальность и как физическое тело человека, и как объект в структуре спектакля.

Телесность также функционирует по-разному: тело вписано в структуру как биологическое, социальное, эстетическое, оно разворачивается в элементах строения пространства–времени спектакля как отражение чувственного мышления, и вместе с тем актер приводит зрителя на уровень восприятия «психологического строя, отвечающего тому социальному строю, для которого типично и характерно такое мышление» [65, с. 184] прежде всего через форму тела.

Процесс бытия человека во времени и пространстве идеально смоделирован в актере. Актер на сцене – модель человека, инструмент, с помощью которого театр исследует и оценивает человека, т.е. производит процесс самоидентификации.

В контексте общего художественного целого мы говорим о *частичном* включении времени актера в структуру спектакля, и о том, что само по себе время актера обладает значительно большим объемом, чем фрагмент его включения (рис. 4).

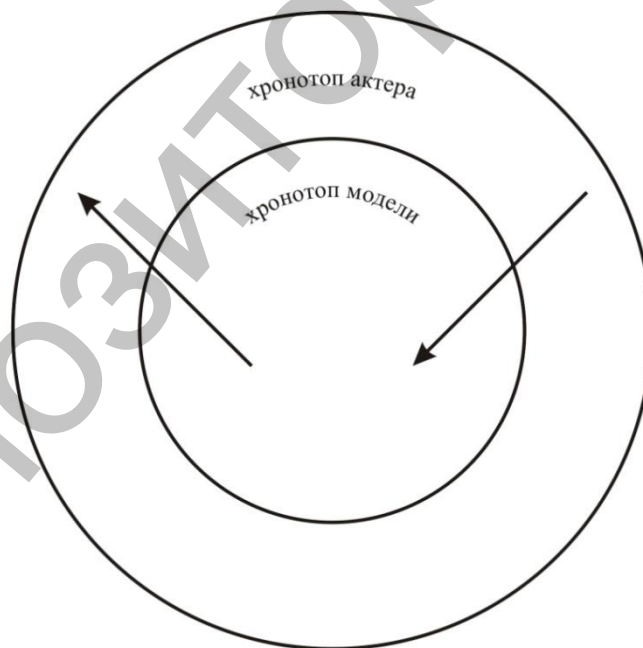


Рис. 4

По определению П. Флоренского, в самом понятии «пространство» различаются *три* не тождественные между собою, слоя. Это – пространство абстрактное, или *геометрическое*, пространство *физическое* и пространство *физиологическое*, и в этом последнем различают-

ся «пространство зрительное, пространство осязательное, пространство слуховое, пространство обонятельное <...> с их дальнейшими более тонкими подразделениями» [25, с. 93]. Актер, на наш взгляд, обладает всеми одновременно, т.к. он является элементом структуры сценического произведения, носителем художественного «вещества» спектакля и автономной знаковой системы.

Актер как автономная система представляет собой субстанцию, которая может:

1) быть в определенных случаях спектаклем сама по себе, вне зависимости от всего прочего;

2) быть «больше» спектакля. Это «больше» и направляет нас на осмысление собственного пространства актера. Актерских школ «как таковых попросту не существует. Нельзя выучить на «Мочалова» или на «Каратыгина», имеется, естественно, в виду не степень одаренности, а способ художественного мышления. Так вот он, этот способ, дается природой, которая распорядилась очень незамысловато, наградив одних людей способностью все разлагать и подвергать анализу, а других – синтезировать, генерировать, обобщать» [66, с. 7]. В этом высказывании прослеживаются самоценность актера как личности и одновременно особенности структурирования его индивидуального пространства.

Пространство актера как человека представляет собой двойственную структуру, основанную, прежде всего, на оппозиции внешнего и внутреннего пространств. Кроме того, человек расположен на горизонтальной линии своего земного существования, в вертикали своей духовной сущности, и в глубине собственного бессознательного и коллективного бессознательного. Физически трехмерное внешнее его пространство, т.е. его тело вписано в трехмерный окружающий мир, оно адекватно окружающему миру.

Внутреннее пространство человека содержит мощный слой бессознательного и определенную структуру подсознания. Восприятие мира человеком в свою очередь структурно сложно: трагедийно и карнавальное; эти две противоположности (вселенская и сугубо человеческая) оказываются не только зеркальными, но и сходящимися в самых глубинных слоях Бытия; они мистериальны, по утверждению М. Бахтина [67], и универсальны. А, значит, человек находится здесь–сейчас, но и везде–всегда, он существует в разных пространственно-временных потоках одновременно. Бытие как понятие в этом случае является не просто обозначением всеобщего, сущностного, но и глубоко личностной категорией, интимным переживанием. Человек способен одновременно находиться внутри и вне себя, а также выйти за свои пределы в сознании. По М. Бахтину, происходит диалог «чистого человека в человеке», когда общение осуществляется по ту сторону всех реальных и конкретных форм (семейных, социальных, жизнен-



ных и т.д.). В этом осуществляется и реальность перевоплощения как такового и возможность перехода в другую ипостась. Физически в трехмерном измерении человек не может стать иным человеком, такой переход происходит с помощью трансформации внутреннего пространства: в границах своего Я человек моделирует форму; структура внутреннего пространства изменяется, переформируется, и в ней возникает новая модель.

Внутреннее пространство человека само по себе является сложной структурой, в которой присутствуют пространство генетического кода (вся структура организма кодируется, когда происходит многократное сжатие информации), пространство его (человека) психики, включенность в социальный и религиозный, а также в национальный и региональный контексты и пространство–время культурной традиции. Будучи жестко зафиксированным на исторической оси координат моментом земного существования, человек обладает внутренним пространством и пространством Бытия, заключающим в себе целиком всю систему координат<sup>1</sup>.

Человек заставляет себя вибрировать чужим ритмом, усваивая его, делая своим, опуская его на уровень бессознательного. Актерское перевоплощение всегда представлялось как загадка, тайна, недоступная для непосвященных, святая святых актерской души.

Сегодня ее изучают с помощью, например, теории полевого управления работой органов со стороны Вселенной В. Пушкина (согласно которой форма существует в природе как объективная реальность, мыслеформа представляет собой материальную и психическую полевою структуру, пронизывающую человека), микролептонной теории Н. Теслы, Б. Исакова и А. Ахатрина (согласно которой человек в каждое мгновение выбрасывает из себя множество микрочастиц – «квантовых портретов», каждый из которых хранит полную информацию о личности), с помощью метода психоэнергосуггестии А. Игнатенко [69]. Особое значение имеет и то, что, как подчеркивает в своем

---

<sup>1</sup> А. Мостепаненко, один из российских исследователей проблемы пространства и времени, подчеркивает, что сознание человека полностью не сводимо ни к физико-энергетическим, ни к информационным процессам. Но оно обладает в известном смысле свойством универсальности, преодолевающим локальность, привязанность к конкретным земным условиям. И самой характерной чертой духовной жизни человека является то, что он постоянно выходит за пределы получаемой им информации. Важнейшим условием формирования и существования человеческого сознания и самосознания является образование своеобразного «свободного пространства, способного вместить всевозможные ходы и варианты поведения», существование сознания связано не только «с физико-энергетическими и информационными процессами обычного типа, но и с какими-то реальными феноменами очень общего характера, служащими основой для отображения и моделирования огромного многообразия явлений и ситуаций. Неотчужденное сознание субъекта и выражает, прежде всего, сверхсистемный аспект реального мира, его неопределенность и неисчерпаемость <...> вакуум, подобно сознанию, служит своеобразным «потенциальным бытием» [68, с. 143], вмещающая множество сложнейших виртуальных процессов и явлений, как и сознание.

исследовании Т. Москвина, зритель видит вот эту, данную, конкретную индивидуальность, а воспринимает нечто большее, чем частный случай [70, с. 17].

Построение модели-образа актер производит внутри своего пространства, модель эта существует в рамках внутреннего пространства, и, основываясь на объективных возможностях человека, сама раздвигает границы внутреннего пространства человека. То, что долгое время было в актере только потенциальным и сохранялось в сегменте его внутреннего пространства, начинает ощущаться как живое. В этом живом открывается глубина бессознательного и сверхсознания, и оно способно развернуть, раскрыть перед человеком всю полифонию мира.

Направление движения идет из большего пространства в меньшее, из всего объема внутреннего пространства актера в пространство образа (рис. 4).

Образ сам по себе обладает непростой структурой: в нем фиксируется вероятность процесса перевоплощения, содержится образ-модель как таковая, но также и канал (способ) перехода из пространства актера в пространство образа. Создание образа-модели, обладание ею, вхождение в нее представляет собой процесс, основой которого является, прежде всего, игра с образом. Здесь категория игры понимается как некое экзистенциальное (по Х.-Г. Гадамеру) состояние, это, на наш взгляд, сама возможность моделирования, условие моделирования в театре, как принцип соотносительности бытовой вариативности и художественной реальности. Само это понятие игры в философском смысле выступает как встреча волевого усилия в сознании человека с логикой Бытия, это – универсальные смыслы мира, как мы уже отмечали, могущие пребывать в промежутке между действительностью и возможностью [39, с. 360]. Игра, таким образом, организует канал, задает форму перехода из Я в не-Я: через игру человек-актер трансформирует внутреннее пространство, выходя в не-Я как в тот внутренний сегмент пространства, где выношен образ-модель, а также и за границы и Я и не-Я, в Бытие вне себя.

Структура пространства человека реальна, и на ее основе происходит построение ирреального пространства образа. Но происходит это не через акт абстрактного мышления, а с помощью игры. Актерство, таким образом, представляет собой и структурное свойство человека, и одну из его бытийных характеристик. Так, М. Бахтин отмечает, что реальная форма жизни в свободе вариативности, т.е. игры, является «одновременно и ее (жизни. – Т.К.) возрожденной идеальной формой» [71, с. 11].

Структуралист М. Фуко подчеркивал, что человек передает сходства, получаемые им от мира, и является центром, где различные соотношения сосредотачиваются и откуда они излучаются снова [52, с. 67 –

68]. Исходя из данной посылки, самого человека можно рассматривать как сгусток информации Вселенной, который снова и снова репродуцирует себя. Обладая способностью к вариативности, к игре, человек охватывает Бытие не только мышлением, не только чувственно, но и физически. Он уравнивается с Бытием и в выявлении образов, и в творении их на сцене. Он обладает ирреальным пространством–временем и возможностью превращать его в реальное, осязаемое, зримое.

В этом смысле потенция, энергия и действительность совпадают. В творчестве актера очевидно наличие чистого импульса, побуждения, непричастного изначально никакой форме – мгновения: «Дискурс энергии допускает особый класс «чисто деэссенциализированных» событий, главным отличие которых является отсутствие длительности» [72, с. 59]. Здесь энергия и событие равноценны, они – одно, и они обладают особым типом временного порядка и имеют своей структурой дискретную темпоральность.

Итак, возникшая в трансформированном внутреннем пространстве образ-модель меньше внутреннего пространства актера-человека, однако парадокс состоит в том, что модель обладает не только пространством образа, но содержит в себе и *все* пространство играющего актера. Пространство структурировано во времени, и этот континуум является «психоголограммой». Чем значительнее актер, чем насыщеннее его внутреннее пространство, чем богаче и шире составляющие внутреннее пространство элементы («сегодня известно, что человек не только принимает и трансмутирует космические энергии, но и сам является генератором разного рода энергий, в том числе – полей особых свойств, не известных современной физике» [69, с. 46]), тем сильнее платформа, «воздушная подушка» образа, тем больше составляющих может войти в создаваемый образ.

Сам процесс моделирования, структурообразования во внутреннем пространстве актера (вращивание этого многомерного кристалла из себя самого или формирование мыслеобраза, существующего как носитель частично самостоятельного сознания и живущего по собственным законам) двойственен: М. Бахтин отмечал, что работа художника протекает на границах внутренней жизни, там, где душа повернута [67, с. 67] – и к себе, и к другому человеку, т.е., с одной стороны, это – мистериальный процесс (связанный с космосом, с надличностными силами внутри самого актера), с другой стороны – он обращен к зрителю, который не находится с актером в со-бытии, а переживает происходящее как свидетель.

Итак, выше мы отметили парадоксальность того, что внутреннее пространство–время актера всегда больше пространства–времени модели, это большее охватывает, окружает, владеет меньшим, однако пространство–время образа-модели оказывается шире и больше пространства актера, того самого, которое владеет ею (рис. 4).

Созданный во внутреннем пространстве актера модель-образ обладает самостоятельными характеристиками, обусловленными не только особенностями созданного образа, но и, что самое важное, свойствами надличностными («искусство, в центре которого вечно стоит человек, и есть то нуль-пространство, через которое осуществляется связь с запредельным» [73, с. 134]). Следовательно, перед нами такая структура пространства–времени, где благодаря принадлежности к уже иному уровню бытия малое тело (модель) может оказаться больше крупного (самого актера).

Моделирование пространства–времени образа – это свойство, обусловленное не только способностью к игре, но и характеристика мышления человека, его определяют и как до-рациональное осмысление мира [39, с. 400, № 5], и как «волшебное заклятие сверхчеловеческих сил» [39, с. 402], и как получение санкции из мира *высших целей* человеческого существования [71, с. 12].

В таких обозначениях видно, что понимание моделирования образа связано с попыткой выхода творящего человека за пределы времени, попытка понять, что такое момент вечности. Моделируя пространство образа, человек, находясь в конкретной точке конкретного пространства, как бы останавливает реальное время, т.е. теряет связь с обычным течением времени, чтобы потом, уже «выйдя из образа», вновь слиться с обыденным временем, – так образовывается некая временная петля, оказавшись в которой, человек пребывает «нигде», называя это «нигде» вечностью [74, с. 177]. Линейное обыденное время, с которым актер утрачивает связь, «ждет» его.

В ритуале человек полностью перемещается из большого круга в меньший (если все внутреннее пространство человека можно изобразить большим кругом, а пространство образа-модели малым кругом, тогда большой станет внешним по отношению к малому), а направление движения идет из большого в малый (рис. 4). В театре же актер пребывает в двух кругах одновременно, он охватывает оба круга сразу, содержит в себе два разных континуума. И это состояние выглядит *как бы* статическим, так как всецелого перехода из одного круга в другой нет.

Актер на сцене не переходит целиком в пространство своей модели, а существует постоянно как минимум в трех измерениях одновременно:

- 1) в том «секторе» своего внутреннего пространства, где созданной им модели-образа нет (даже актер школы переживания не входит в образ целиком, «с головой», безраздельно сливаясь с ним);
- 2) внутри созданной модели;
- 3) в общем целом, что включает в себе и пространство–время актера-человека, и пространство–время образа-модели.

Созданная актером модель, как уже отмечено, не совпадает полностью с пространством структуры спектакля. В этом случае можно говорить только об *определенной* зоне совмещения ее со спектаклем.

Параметры этой зоны определены пространственно-пластической системой спектакля. Они определены заданным способом совмещения внутреннего пространства–времени актера и пространства–времени спектакля, т.к. в зависимости от художественной задачи и организации структуры спектакля будут востребованы те или иные стороны модели: в жизненноподобном театре, например, это – узнаваемость, зеркальное подобие; а в постмодернистском – некие фрагменты структур внутреннего мира человека, требующие синтеза от самого зрителя.

Эти параметры определены и способом взаимоотношения со зрителем, размерами сценической площадки и зрительного зала, жанром сценического произведения, стилевыми установками данного театра в данное время. Режиссер П. Брук, подчеркивал, что самая «тяжелая задача для актера – быть одновременно искренним и оставаться отстраненным» [34, с. 182]. В способе сопрягать искренность и отстраненность и состоит разнообразие школ актерского мастерства как вида сценической деятельности, в этом очевидной становится и зависимость актера от имманентного пространства–времени спектакля.

Структура спектакля (сценическое произведение оформлено и дискретно, т.е. «вырвано» из некоего художественно-информационного потока) не статична, как в других видах искусства. Причина его внутренней нестатичности сосредоточена именно в актере, именно актер обеспечивает процесс *становления* театрального произведения на сцене. По определению А. Лосева, становление – это слияние прерывности и непрерывности в области чувственного восприятия [75], здесь нет устойчивых точек, здесь возникновение и исчезновение происходят одновременно.

В сценическом искусстве есть смысл говорить о становлении не только как о временном, но и как о пространственном понятии. Пространство–время спектакля определенно является дискретным, его художественная форма упорядочена, задана, она «вырывает» произведение из-под власти окказиональности. Но в то же самое время структура спектакля обладает и непрерывностью, благодаря актеру. В этом и состоит парадокс окказиональной неслучайности. Пространство спектакля находится в постоянном движении, и объясняется это постоянным изменением состояния и положения актера на сцене.

Модель, созданная во внутреннем мире актера, в течение сценического воплощения спектакля приобретает материальную, визуальную характеристику. Визуализация образа на сцене – это пространственное и временное развертывание модели, мыслеобраза в трехмерном измерении, возможное для созерцания. Если в ритуале или карна-

вале, в котором человек переходит в игровой мир своей модели, нет места созерцанию, а играющий внутри творческого проекта «теряется» в своем создании, погружаясь в роль [39, с. 368], то в театре актер и созерцает сам себя, и созерцается зрителем.

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

Актер как структура воплощает в себе структуру спектакля с его удвоенной реальностью, когда на основе объективно существующей действительности моделируется еще и ирреальное пространство, обусловленное способом мышления автора. Вероятность перевоплощения как перехода из пространства в пространство, моделирование как бытийное свойство являются базовой основой сценического произведения. Актер изначально и самостоятелен, ибо внутри него есть Бытие, и он способен физически воплотить это (используем метафору Парацельса): «Его внутреннее небо может быть самостоятельным и основываться только на самом себе, но при условии, что благодаря своей мудрости, являющейся также и знанием, человек как бы уподобляется мировому порядку, воспроизводит его в себе и таким образом опрокидывает в свой внутренний небосвод тот небосвод, где мерцают видимые звезды» [76, с. 3].

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

Театр всегда провоцирует ситуацию, помещая человека в условия экзистенциальности (имеется в виду и персонаж, и сам актер). В этом смысле перед нами модель с двойным знаком: герой, который совершает выбор в экзистенциальной ситуации, и актер, который находится в ситуации данного героя. На обоих уровнях это – режим «запредельного существования». Экзистенциальные ситуации считаются пограничными для эмпирического опыта. Большинство людей здравого смысла не попадают в такие ситуации, они проживают жизнь, не зная экзистенции и реализуясь только в обыденности. Эти люди не задумываются и о своем образе. А экзистенция как экстремальная ситуация осуществляет сдвиг в целостное и полное бытие. Смысл актерской профессии и состоит в том, что она позволяет человеку не просто проживать десятки и сотни чужих жизней, она позволяет исполнителю пережить момент экзистенции как момент истинного бытия, т.е. позволяет самому сотворять жизнь, бытие, другого человека из себя самого через сценическую ситуацию.

По линии открытости человека к творчеству бытия и происходит самоосуществление человека в театральном искусстве: в персонаже, который совершает выбор, и в актере, который сам попадает в ситуацию персонажа, моделируя ее в себе.

#### **2.4. Зритель как элемент театра**

На проблеме зрителя, наблюдателя как *элемента* театра исследователи не останавливали особого внимания (в эстетике: за исключением Аристотеля в теории катарсиса и И. Канта с ключевым значением категории вкуса), т.к. теория художественного восприятия более тесно связана с психологией и психофизиологией, чем с самой эстетикой.

В течение XX века теория восприятия колебалась от утверждения абсолютно устойчивого смысла внутренней структуры произведения до акцентирования собственно зрительской позиции по отношению к художественному произведению.

А. Арто, например, стоял на первой точке зрения и утверждал, что «...нужно дать возможность этому зрителю отождествить себя со спектаклем – дыхание за дыханием, миг за мигом <...> ввергнуть зрителя в магический транс» [29, с. 142]). Вторую точку зрения представляет Х.-Г. Гадамер [40].

В начале 80-х гг. XX века начались крупные исследования в рецептивной теории (Г. Яусс, Г. Гримм, В. Изер, Р. Варинг и др. [77, с. 26–27]), в которых восприятие искусства рассматривалось в контексте истории, делалась попытка вычленить эстетически значимые структуры и по ним определять типы восприятия, а также проводилась систематизация рецептивных исследований.

Механизм художественного восприятия обусловлен, прежде всего, пространственно-временными представлениями. Художественное произведение подобно зерну дает всход в процессе восприятия, входя составной частью в мир зрителя. Обладающее имманентной структурой сценическое произведение обязано разомкнуть ее вовне, в пространство зрителя. Произведение при этом перемещается на иной уровень существования, уничтожая прежний (т.е. уровень внутренней структуры). Уровень восприятия, как и способ перехода с уровня на уровень, обусловлен пространственно-временными представлениями, прежде всего, своей эпохи. В других видах искусства наблюдатель (зритель) подразумевается, он полностью отстранен от имманентного пространства–времени художественного произведения. В театре же позиция наблюдателя сложнее, т.к. он включен в систему и непосредственно и опосредованно одновременно.

Благодаря тому, что зритель вынесен за пределы континуума спектакля, театр обозначился как вид искусства. Значит, появление

публики, зрителя как стороннего наблюдателя можно представить себе «только как акт принципиально одновременный «отделению» актера от роли» [36, с. 39]. Вместе с тем, вынесенный «за скобки» зритель не отделен в театре от действия окончательно: в пространстве–времени сценического существования спектакля зритель оказывает значительное влияние на атмосферу и состояние произведения.

Определим следующие направления рассуждения о хронотопе зрителя:

- 1) зритель–актер;
- 2) актер–пространственно-пластическая система–зритель;
- 3) пространственно-пластическая система–зритель;
- 4) пространство–время зрителя.

1) Зритель–актер. Через разграничительную границу, отделяющую актера от зрителя, происходит биоэнергетический обмен: воздействие и восприятие этого воздействия всей человеческой биофизио-психической системой.

К. Станиславский в книге «Работа актера над собой» описывает один из видов общения актеров на сцене так: <...> существует и иной, притом более важный вид: *внутреннего, невидимого, душевного общения* <...>. Как назвать этот невидимый путь и средство взаимного общения? *Лучеиспусканием и лучевосприятием? Излучением и влучением?* <...> При спокойном состоянии так называемые лучеиспускания и лучевосприятия едва уловимы. Но в момент сильных переживаний, экстаза, повышенных чувствований эти излучения и влучения становятся определеннее и более ощутимы как для того, кто их отдает, так и для тех, кто их воспринимает. <...> Чувствуете ли вы, что кроме словесного, сознательного спора и умственного обмена мыслями, в вас происходит одновременно другой процесс взаимного ошупывания, всасывания тока в глаза и выбрасывания его из глаз? Вот это невидимое общение через влучение и излучение, которое, наподобие подводного течения, непрерывно движется под словами и в молчании, образует ту невидимую связь между объектами, которая создает внутреннюю сцепку» [78, с. 413 – 414, с. 417]. Именно здесь и сосредоточено отличие театра от других актерских видов искусства и средств коммуникации: это непосредственный контакт человека с человеком и их биоэнергетический обмен.

Разрывая пространство–время ритуала, театр, тем не менее, сохраняет некий сакральный уровень сообщества участников, ведь не зря театр всегда приравнивают к храму: находясь по разные стороны действия, актер и зритель остаются «жрецом и участником», хотя и в другой, новой форме. Возникающая духовная общность для любого классического философствования, как замечает С. Хоружий, невиди-



ма, как невидима виртуальная реальность [72, с. 54], но она существует и сегодня уже исследуется как момент, в котором действительность сближается с энергией и потенцией (так С. Хоружий определяет виртуальную реальность). У зрителя только, когда он присутствует в театре, существует единственная возможность «войти» в пограничную область между реальностью и ирреальностью мира и за дискретным символом (следуя логике С. Хоружего) осознать континуальное смысловое содержание, т.е. оказаться в моменте сближения действительности, потенции и энергии.

2) Актер–пространственно-пластическая система–зритель. Художественная форма, замыкая в отграниченный фрагмент имманентность сценического произведения, отграничивает зрителя от актера.

Возникает структура, в которой:

а) актер обладает высокой моделирующей способностью внутри спектакля и погружен в систему той частью своего пространства–времени, которая востребована структурой спектакля;

б) пространственно-пластическая система своей внутренней стороной обращена к актеру, а внешней – к зрителю;

в) зритель существует вне спектакля, вне его имманентности, вне спектакля; его моделирующая способность в системе «театральный спектакль» исчезающе мала.

В определении положения зрителя сошлемся на пример из сценической практики Е. Гротовского. В Театре-Лаборатории на спектаклях «Фауст» К. Марло и «Кордиан» Ю. Словацкого он всякий раз изменял сценическую площадку и разными способами *втягивал* зрителей в игру, провоцируя его реакции и заготавливая варианты ответных актерских поступков. Зрители принимали непосредственное участие в действии, но для большинства из них это было участие все-таки вынужденное. Некоторым это казалось чудачеством, и они иронизировали, другие были скованными, иногда зрители кричали, всхлипывали и дрожали. В результате таких экспериментов Е. Гротовский пришел к выводу, что «зрителя следует отдалить от актеров вопреки тому, что может показаться при поверхностном рассмотрении. Зритель, отдаленный в пространстве, отодвинутый на расстояние, поставленный в положение кого-то, кто выступает только как наблюдатель и даже не принимается во внимание, оказывается в состоянии действительно эмотивно соучаствовать в происходящем» [79]. Только в положении зрителя можно это сделать, потому что он – наблюдатель системы, он – только свидетель событий.

Актер обладает свободой деятельности с собственной направленностью, изолированностью в определенных рамках пространства–времени, где осуществляется единство духовного процесса преображения в познании космических явлений и изображении этих явлений в

спектакле. Однако театральное произведение – это не только возможность сыграть, но и возможность *наблюдать, переживать* со стороны. Спектакль – не только воплощение жизни и бытия, но и выяснение, вскрытие *причин* жизни и бытия, *их истоков и последствий*. Спектакль – не только поле для состязания, но и отчуждение этого состязания на расстоянии чувства и мысли, со-участия, со-чувствия. Присутствие зрителя дает возможность *осознать* области человеческого опыта и действия, прочувствовать их на расстоянии.

3) Пространственно-пластическая система–зритель. Зритель – только свидетель, а художественная форма отграничивает имманентную систему сценического произведения от любого иного, кроме его свидетельского участия. Зритель выступает в целостной театральной системе только как *интерпретатор* эстетического и социально-этического уровня системы. Отмечая фундаментальность факта связи между типом публики и типом спектакля, Ю. Барбой рассматривает именно *художественное* место зрителя в театре: «Если именно зритель питает сцену, если, согласно некоторым представлениям, он замыкает ту цепь, по которой идет ток действия, – не он ли может оказаться лакмусовой бумажкой всякой театральной системы?» [36, с. 154].

Важнейшим условием восприятия является его устроенность не только для восприятия евклидова пространства. В восприятии заложены более широкие возможности, чем те, которые реализуются только в повседневном опыте. Наше восприятие способно и к перестройке в связи с открытием новых путей в овладении природой [80, с. 35].

В связи с изменением пространственно-временных представлений и художественных стереотипов эпохи меняется также и восприятие образов и структур. Сама возможность интерпретации художественной формы театрального произведения обусловлена, прежде всего, *соотнесенностью ритмов* структуры произведения и ритмов психологического освоения этой структуры зрителем. На уровне ритма структура соотносится с ее восприятием и в психологическом, и в социальном, и в эстетическом смысле.

Категория ритма особенно важна в театре, т.к. в этом виде искусства она не только визуализирована и аудирована, ритм воспринимаем в театре на биофизиологическом уровне и на уровне психики.

Исследования советских социологов театра и кино доказали, что нет «вообще зрителя», что публика состоит из неоднородных групп, существенно различающихся по стимулам обращения к театру.

ру, по установкам восприятия, ценностной ориентации [81, с. 46], а, следовательно, чем сложнее структура социума, тем дифференцированнее театральный зритель. Однако здесь стоит заметить, что на каждом спектакле зал будет представлять собой *большую* степень однородности. Но проблема нашего исследования состоит в определении зрителя не в качестве публики, а в качестве *структурного элемента* театральной системы, что и позволяет нам говорить о зрителе «вообще».

Ю. Барбой отмечает, что «публика структурирована не только внешне-социологически; не только психологически; <...> входящие в нее части определены и вполне различимы и <...>, отношения между ними по существу драматически конфликтны» [36, с. 153]. Однако при понимании того, что типы публики различимы и различны, что тип сценического произведения и тип зрителя скорректированы относительно друг друга даже в пределах одного и того же зрительного зала, мы говорим о допустимости обобщений не только потому, что рассматриваем зрителя как структурный уровень театральной системы, но и потому, что обозначенные нами биоэнергетический контакт актера и зрителя и сакральное единство в момент спектакля позволяют констатировать допустимость *единства*, подобного единству в ритуале.

Важно обозначить тот факт, что всякого рода обмен по линии актер–пространственно-пластическая система–зритель осуществляется через образ, «место которого не только в голове и в памяти, но и в душе, и в эмоции. Воспринимается он у меня в душе положительно или отрицательно – другой вопрос; восприятие это зависит от моей духовной и личной биографии, от моего опыта, моего мировоззрения, но он всегда остается образом, т.е. эмоцией, а отразившаяся в нем история – переживанием <...> оно живет и меняет свой смысл в зависимости от того, что я способен в нем увидеть, т.е. другими словами – от дремлющего во мне <...>» [82, с. 6].

Но нас интересует не столько эмоциональная окрашенность восприятия, сколько *осмысление* художественной формы в восприятии зрителя (рис. 5). С момента, когда в театре с творчеством В. Мейерхольда самоценность художественной формы и структуры спектакля сделались выявленными в качестве объектов, сценическое произведение высвободилось из-под власти со-переживания и вошло в область со-знания (рис. 6).



со-участие  
со-страдание

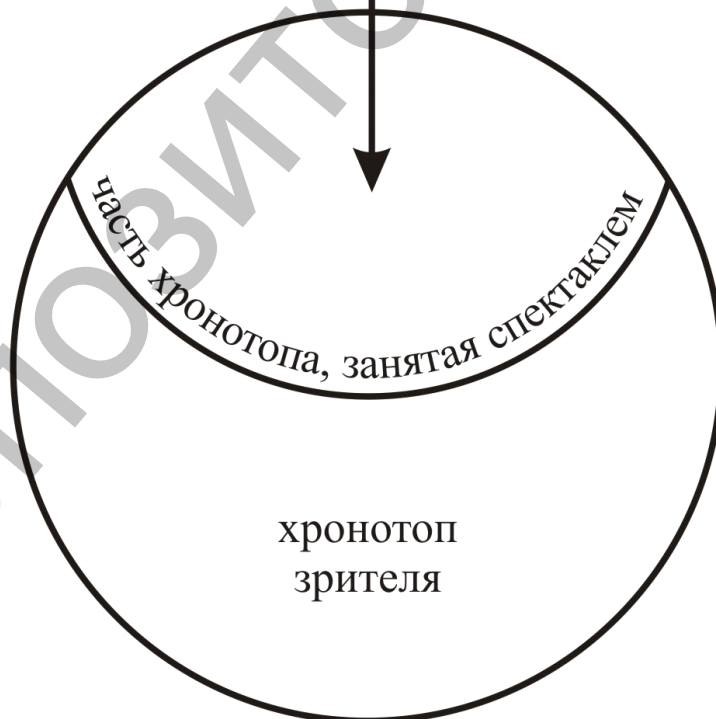


Рис. 5

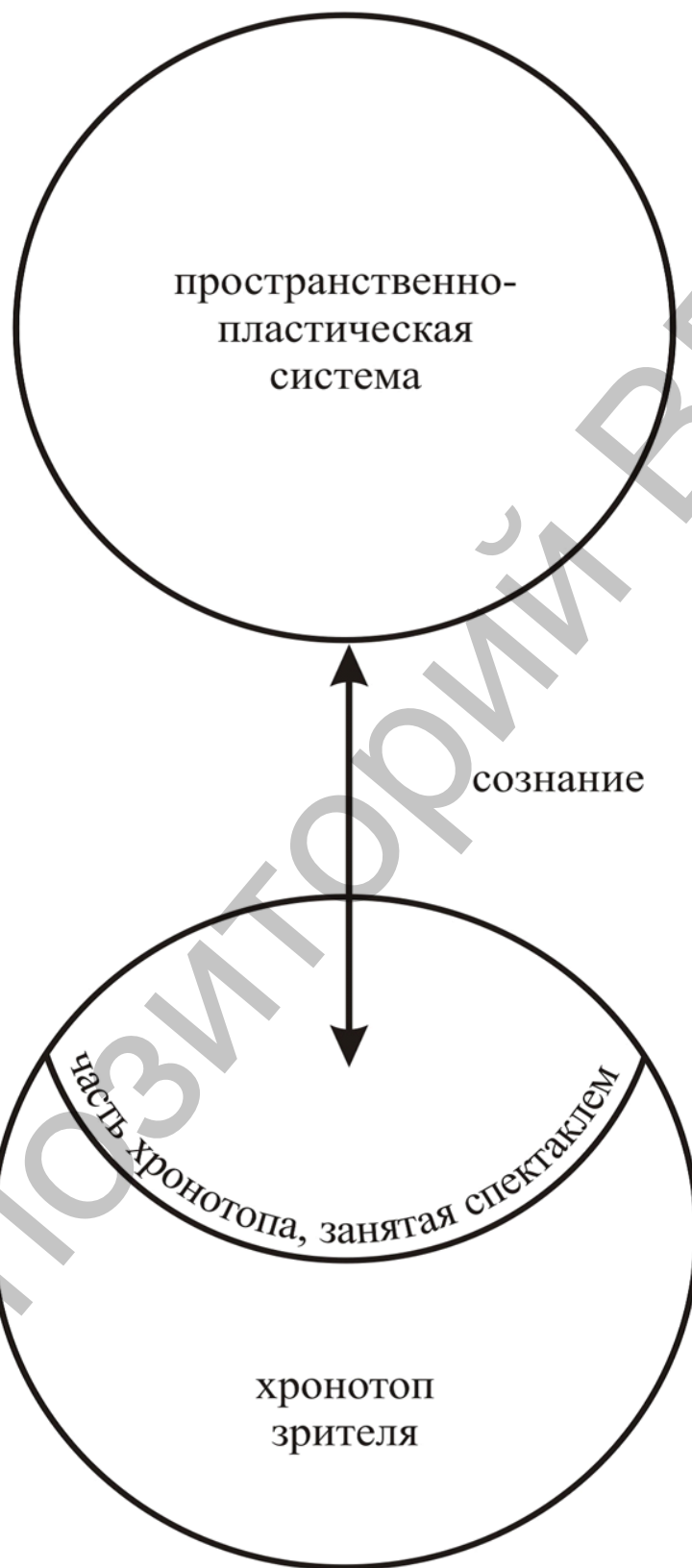


Рис. 6

На следующем этапе, в театре Б. Брехта, зритель из опосредованного наблюдателя системы, отстраненного от сценического произведения, становится со-участвующим и, главное, со-мыслящим, т.к. театр Б. Брехта потребовал уже более интеллектуального наблюдателя (рис. 7).

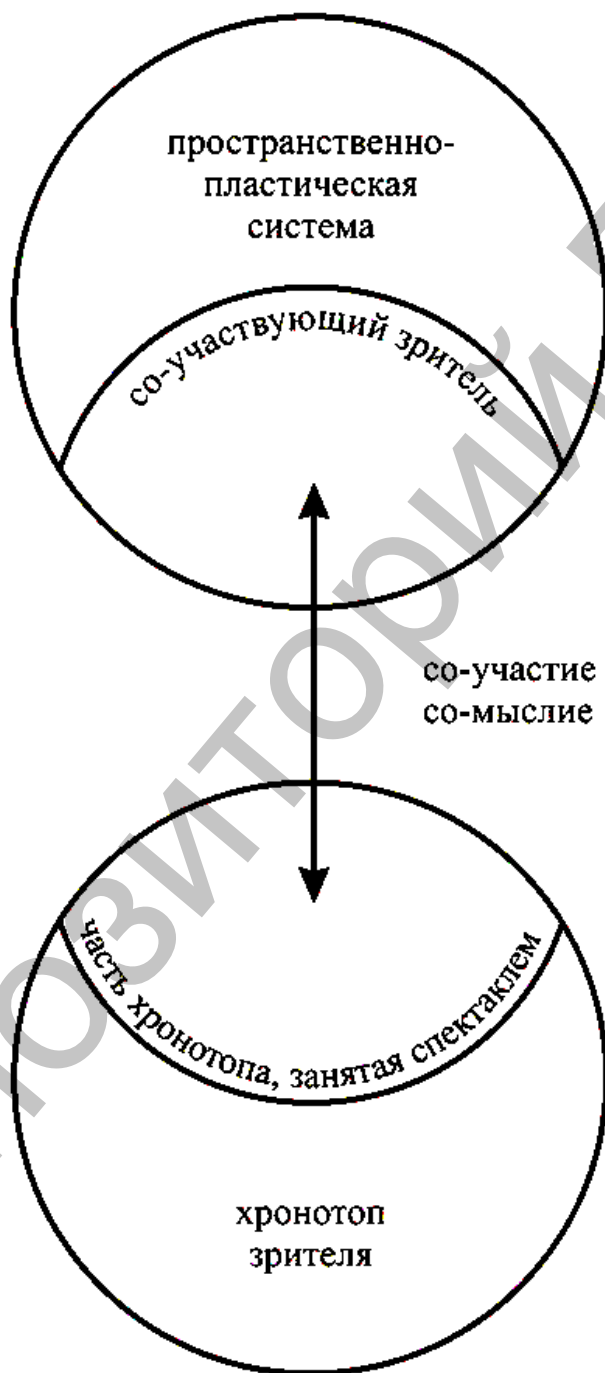


Рис. 7

Мы отмечали, что с вступлением современного общества в пространство мирового диалога взаимосвязи и отношения представителей разных культур, имеющих разные способы выявления своего потенциала, превращаются в подобие художественного освоения мира, т.е. современный человек, постоянно оказывающийся в чужих средах, вынужден постоянно менять систему восприятия, осваивая коды чужих ему культур.

Следовательно, его положение сходно положению того театрального зрителя, который смотрит неизвестное произведение на неизвестном языке. Но такую ситуацию можно повернуть и обратной стороной, а тогда мы увидим, что нечто подобное происходит и в восприятии сценического произведения, т.е. каждый спектакль, например, «Отелло», имеет множество порогов (кроме времени Шекспира, еще и пространство–время постановщиков, стран, исполнителей главной роли, трактовок и т.д.), на которые необходимо подниматься в момент, когда сам в качестве зрителя смотришь любой очередной спектакль под названием «Отелло».

Все эти прошлые знания и пространственно–временные континуумы становятся в спектакле современными. В. Библер подчеркивает, что смыслы вточены друг в друга, как многообразные шаровые поверхности драматического действия. И общение в спектакле и взаимодействие отдельных персонажей осуществляется «как общение и диалог *различных трагедий*» [53, с. 286].

Следовательно, существование в пространстве–времени диалога; ежеминутный выбор судьбы; создание мира из ничего, только из идеи; появление формы, ритма, системы из небытия, – все то, что является коренными характеристиками человечества и его истории [53, с. 290], мы можем назвать и как основные характеристики театрального произведения. Спектакль – это сферический диалог, в котором сиюминутное становление пересекается с громадным слоем сценических прочтений, эстетик, социальных устройств и представлений о мире. А семантика спектакля – всегда выбор героем своей судьбы. Вслед за героем эту же судьбу «выбирает» и актер, а следом за ним – и зритель. В этом смысле спектакль сворачивает и кодирует не только эстетическую, но и этическую информацию всей культуры.

4) Пространство–время зрителя. Поскольку художественная форма, разграничивая уровни структуры театрального произведения, разделяет пространственно-временные сегменты на разные зоны с разными метриками, зритель оказывается в том сегменте, где сам он – наиболее физически «реальный» из всех составляющих элементов театрального произведения. Его пространство–время – время реального

человека, ни в какой образ не входящего, ничего не создающего, в пространство–время спектакля не погруженного.

Такого экстравертного времени, как у актера, у зрителя нет. Он не визуализирует свой внутренний мир в создании модели на сцене, как это делает актер. Время зрителя целиком интровертное, личностное. Оно структурируется, как и внутреннее время актера, его внутреннее пространство столь же сложное по организации, как и у актера. Но он не моделирует в пространстве–времени спектакля ничего. Однако, он взаимодействует с пространственно-временным континуумом спектакля и с пространством–временем актера: зритель перекодирует их в своем пространстве–времени.

Поскольку «нервная система, как система пространственно организованная, непосредственно реагирует только на пространственные различия в структурах стимулов, и другие измеряемые величины реакции, такие, как время и сила, выводятся из них посредством перекодирования их первичных пространственных свойств» [83, с. 84], мы можем рассматривать этот процесс перекодировки. У зрителя нет «опредмеченного», объективированного эстетического пространства. Его пространство интровертно, как и время. Однако и в нем происходит процесс перекодировки на уровне эстетических и этико-социальных форм. В качестве реципиента он принимает художественную модель, интерпретирует ее, адаптирует на основе принятой картины мира и знания знаковых кодов театральной структуры, с целью усложнения своего внутреннего мира.

Театральное произведение выделяет и изолирует фрагмент бытия, ценностно уплотняет и структурирует реальность, а зритель производит обратную операцию, он разворачивает эту структуру в своем внутреннем мире. Как подчеркивает В. Налимов в «Вероятностной модели языка», мы, опираясь на предшествующий опыт, можем расшифровать смысл того или иного явления, даже когда вначале у нас не было никаких ассоциаций [84, с. 83]. С такой точки зрения спектакль является более высоким кодовым уровнем, чем зритель. А с точки зрения зрителя – наоборот, потому что для него спектакль – только один из методов проникновения в смыслы бытия: за художественной реалией – в опыт данной культуры, затем – в структуру эстетических смыслов, затем – в парадигму ментальности: развоплощение художественной структуры во внутреннем пространстве зрителя, содержательное познание переводится, по мнению М. Бахтина, на язык участного мышления и «должно подпасть вопросу, к чему меня – единственного, с моего единственного места – обязывает данное знание <...>» [85, с. 48].

Во внутреннем, интровертном пространстве–времени зрителя художественное произведение декодируется, расширяется; здесь наступает момент развоплощения пространства–времени произведения в



пространство–время внутреннего мира зрителя (рис. 8). Здесь и обнаруживается мгновение катарсиса, нечто подобное определению М. Бахтина: «Разобраться в мире значило <...> помыслить все его содержания как одновременные и угадать их взаимоотношения в разрезе одного мгновения » [38, с. 48].

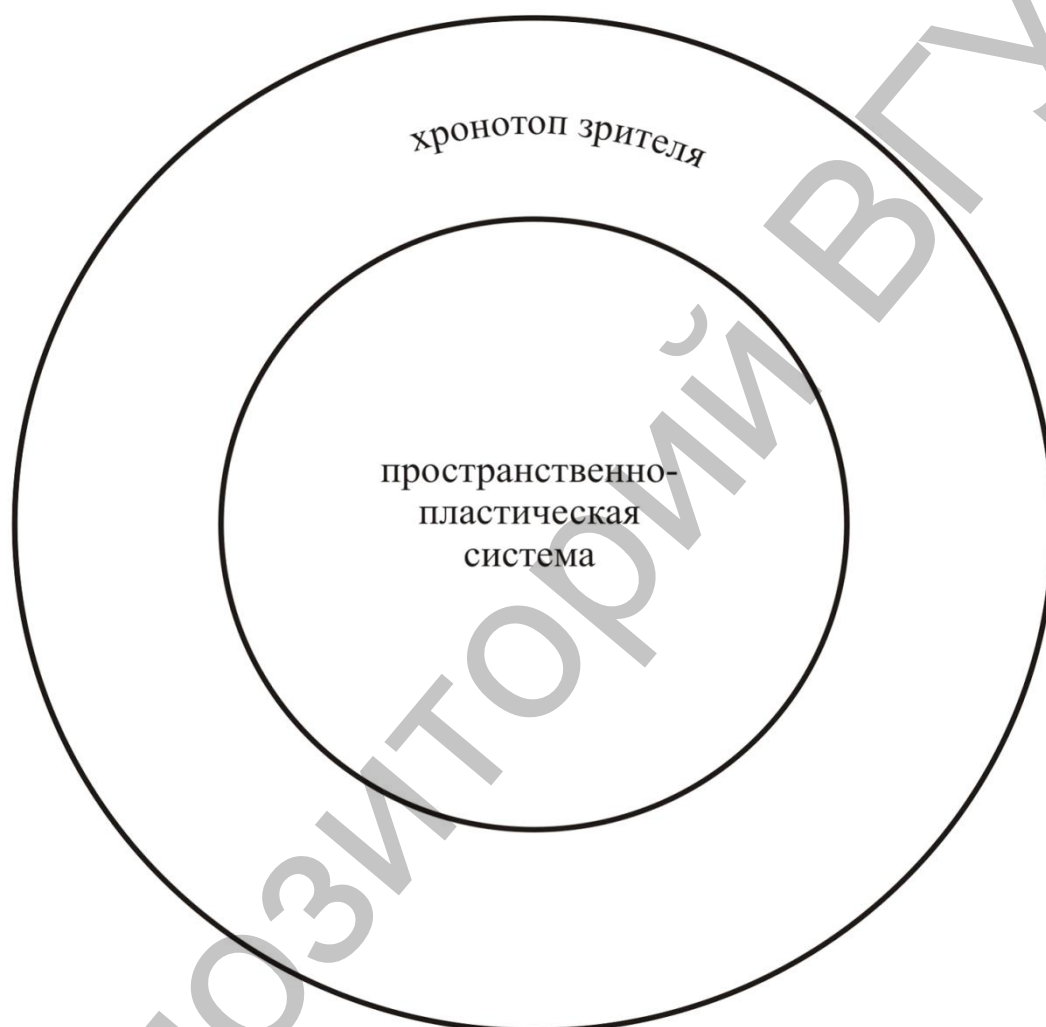


Рис. 8

**Итак:**

1. Проведенное исследование структуры театрального искусства на основе сопоставления хронотопа сценического произведения и хронотопа ритуала позволяет выделить следующие элементы: актер–пространственно-пластическая система–зритель.

2. Основным средством хронотопа театра и вычленения его из пространственно-временного континуума ритуала является пространственно-пластическая система как граница, с появлением которой

структура произведения становится созерцаемой и внутренне структурированной.

3. Данная структура позволяет выявить особенности хронотопов каждого элемента театра. Актер, являясь элементом структуры спектакля, представляет собой и относительно самостоятельную структуру. Если в ритуале человек полностью перемещается в область образа-модели, то актер присутствует одновременно в двух областях: в пространстве–времени «Я», и в пространстве–времени модели-образа, т.е. «не-Я». Созданная актером модель-образ не совпадает полностью с пространством спектакля и востребуется частично, т.е. в том ее фрагменте, который согласуется с пространственно-пластической системой сценического произведения.

4. В отличие от других видов искусства, где зритель (наблюдатель) полностью отстранен от структуры произведения, в театре положение его наиболее сложно. Благодаря тому, что часть участников ритуала оказывается за пределами действия, театр обозначается в качестве вида искусства. В отличие от актера, зритель не обладает моделирующей способностью в театральном произведении и не может влиять на пространственно-пластическую систему спектакля. Его роль обозначена положением только свидетеля, наблюдателя, интерпретатора. Хронотоп зрителя обладает иной метрикой, чем у актера. Это, прежде всего, наиболее реальное пространство–время, зритель не создает в своем внутреннем мире модели-образа и ничего не объективирует в спектакле. Время зрителя только интровертное, личностное, так же, как и его пространство. Театральное произведение выделяет фрагмент бытия, структурирует его реальность, а зритель разворачивает эту структуру в своем внутреннем мире.

5. На основе сопоставления хронотопов ритуала и театра мы выявили особенности, которые роднят эти пространственно-временные континуумы между собой, и различие в метриках систем ритуала и театра. Благодаря сравнительному анализу хронотопов удалось выяснить сам способ моделирования пространства–времени в театре и сделать заключение об основных параметрах структуры театра. Выявлен момент развертывания стрелы вектора из утробы синкретической целостности к отрезку времени, обозначенному как период развития классического театра.

## ГЛАВА 3

### КОМПАРАТИВНЫЙ АНАЛИЗ ХРОНОТОПОВ КЛАССИЧЕСКОГО И СОВРЕМЕННОГО ТЕАТРОВ

Если искусство в целом способно быть интегратором исследований человека, то театральное искусство наиболее целостно, комплексно и органично выявляет сам способ конструирования человеком реальности. Художественно-игровое начало в человеке направлено вовнутрь и вовне. Художественная картина мира, пространственно-временные параметры художественной структуры всегда основаны на специфическом, характерном для данного момента восприятия мира.

При анализе произведения искусства мы вместе с представлением о структуре объекта раскрываем и структуру сознания автора, и созданную этим сознанием структуру мира как определенное социально-историческое мировоззрение, т.к. модель в искусстве – всегда элемент более сложной структуры, которая соотносится с такими понятиями, как «модель мира» и «модель авторской личности» [22, с. 50]. Художественная парадигма определенной эпохи предстает в виде «доминирующих пространственных образцов мира, основанных на принципах и методах познания, отличающих каждую эпоху культуры» [86, с. 114].

Чтобы проанализировать структуру спектакля, эфемерную, составляющую по себе в истории искусства едва различимый след, понадобится, прежде всего, операция соотнесения художественного пространства–времени с концептуальным и перцептивным, это сопоставление дает возможность понять метрику различных театральных структур в различных эпохах. Несомненно, что такая операция относительна; несомненно, что подобное сопоставление обладает гипотетичностью. Однако основанием для понимания организации сценического зрелища в данном контексте предстает знание о геометрии сценической площадки и математических «рисунках» спектаклей, создаваемых в разные периоды театральной истории.

Спектакль отграничивает фрагмент бытия, изолирует его, уплотняет; он структурирует реальность видимую, ощущаемую, осознаваемую. Театр воспроизводит социальные структуры и нравственные идеалы своей эпохи, сопрягая их в художественный смысл, а пространственно-временная метрика сценического произведения может быть только аналогичной основным метрикам пространственно-временного восприятия эпохи. Как подчеркивает структуролог Ю. Лотман, тип картины мира, тип сюжета и тип персонажа взаимообусловлены в общем семантическом поле, а философ М. Бахтин отмечает большую приближенность художественного хронотопа к бытийному: «гелио-центризм–гео-центризм–гомо-

центризм взгляда на мир и культуру соответствуют событию – для древнего, разработке – для классического и интерпретации – для модернистского текстов. Характер и действие хронотопа на этих трех этапах словесной культуры определяются последовательно как естественно-синкретические, собственно художественно-эстетические и опосредованно-реляционные» [2, с. 156]. Из различий в отношении к пространству и времени вытекает многообразие исторического опыта. «Дух времени», этот термин Гегеля, актуализирован для исследования искусства в связи с проблемой времени как с длящимся духовным пространством. Изменение временной координаты означает, как правило, изменение духовного содержания событий.

XX век оказался веком, действительный смысл которого проявился в диалоге искусства всех прошедших исторических эпох. Точка бытия, точка творения мира в реальности человека – это воистину театр. Здесь реалии континуума воспроизводятся в структурной непосредственности и потрясающей наивности: человек творит субстанцию бытия в возможных для него на данный момент пространственно-временных параметрах. К. Мельников, один из самых удивительных по изобретательности архитекторов первой половины XX века (а режиссер А. Таиров сравнивал сценическое произведение с архитектурным в основах построения художественного объекта), отмечал, что «театр еще выше, проникновеннее коснется нас, раненых, изуродованных, умученных назойливой искусственностью. Действительность искусства всех родов и <...> видов есть лишь части одного целого, могучего, мощного необъятно действующего, живого во ПЛОТИ – ТЕАТРА» [87, с. 212]. Действительно, театр живо и органично воплощает в своем действе всю сущность своей эпохи, воплощает ее конструкцию и детали. Театральное искусство – это особый диалог с общей парадигмой своей эпохи и с произведениями в других эпохах.

### **3.1. Космологизм пространства-времени античного театра**

В 534 г. до н.э. в Афинах были организованы первые официальные драматические представления. Актер Феспид разъезжал по деревням, договариваясь о представлениях, на повозке с оборудованием, имеющей форму корабля, поставленного на колеса – «морская повозка»: *carus navalis*. «Своеобразие первой известной нам театральной системы и структуры воистину неподражаемо. В античном спектакле есть актер, есть роль героя, которую актер играет, и есть зрители. Уже одного, кажется, достаточно, чтобы сказать: основные элементы театра налицо» [36, с. 41]. Позже появляется открытая с трех сторон сценическая площадка, обособленная и отделенная от театрона, а в Риме уже и приподнятая. Таким образом, постепенно театр выделился из ритуала, но был еще не замкнут порталом и занавесом. В этом контексте театр раскрыт, распахнут в социальное пространство и является его частью. Хор в спек-

такле представляет зрителя, совокупное общественное мнение по поводу происходящего на сцене. Пространство и время меряются параметрами реального человека и реального пространства–времени. Как показывает В. Головня, «в ранних трагедиях Эсхила декорации отличались большой простотой. На оркестре находился либо громадный алтарь, как это было в трагедии «Молящие», либо, как в «Персах», – гробница царя Дария, а в «Прометее Прикованном» – скала. Все это были массивные деревянные сооружения. Задний фон вначале вовсе отсутствовал <...> При Софокле вошли в употребление и расписные декорации» [88, с. 71]. Весь интерес концентрировался на внутреннем действии, т.к. внешнее (фабульное развитие) сводилось к минимуму и в основе своей было заранее известно зрителю [89, с. 188–189].

В античном греческом театре на первоначальном его этапе главный философский смысл несет в себе хор, актер едва выделен из него; основное действие строится на сложных ритмах стиха; а пение и танец представляют собой единое целое. Пространство–время в этом случае монолитны и монументальны. Для мифологической картины мира, внутри которой живут греки, характерно представление, что время есть пребывание в покое или вращение в круге. Поэтому Аристотель полагал, что античная трагедия вскрывает сущность вещей, это значит, что эйдос – внутренняя форма – формирует живой космос из хаоса, вычленяет и определяет сущность как вечный круговорот вещества, то возникающий в гармонии, то дышащий гибелью и стремящийся вновь к хаосу.

Монолитное и монументальное пространство–время обобщает мироздание, а также обобщает и человеческие типы, собирая их в виде маски. Эта маска не просто укрупняет и делает выразительным образ (в отличие от маски карнавала, функция которой – скрыть лицо), – она является концепцией художественной формы античного театра, собирая и фокусируя античный космос в монолит. Зритель античного амфитеатра воспринимал человека на оркестре как своеобразную совокупность пластических, музыкальных и вещественных свойств маски, как человека-маску. Там все сводилось к маске, все было ее характеристиками.

Открытый античный театр, вмещавший всех граждан полиса (театр Диониса, например, вмещал до 17 тысяч зрителей, а театр в Эпидавре – до 10 тысяч человек) – пространство, замкнутое в целостность: здесь чаша амфитеатра концентрирует энергию, организует сообщество. «Древняя мифопоэтическая (и одновременно – архетипическая) семантика круга оркестры означала образ солнца, образ мироздания» [90, с. 31]. Круг – одна из основных фигур греческой античности с ее эффектом стройности и строгости – воплощает идею законченности, завершенности, целостности мироздания и упорядоченности каждого его фрагмента. Закрывающий в себе ракурсы человеческого тела в музыкальном чередовании круг обеспечивает и «стихотворность» мизансцены. Поэтому концепция пространства

оркестры (площадки для танца) – окружность, каждая точка которой равно удалена от центра, «а совершающиеся на ней действия <...> превращают ее в пространство предельно открытое, раскрывающее перед хороводом необозримые возможности» [91, с. 161]. Театр этот рассчитан на такое восприятие текста, когда особую роль играют ритмические и речевые приемы: «Античным драматургам, по-видимому, удалось открыть некие универсальные законы организации художественного пространства в производстве, предназначенном для сцены» [92, с. 140].

Действительно, античный космос – это замкнутая сфера, погруженная в беспредельность, в неопределенный фон, это – самодостаточный мир, в котором все ориентировано на гармонию. Мелодия, ритм, пластика, мера, симметрия, простота, гармония, калокагатия, – замкнутые в круг, в единое целое, соотносимы с античными космическими представлениями. Это – господство левополушарной доминанты в европейском сознании [93, с. 161], а левое полушарие мозга связывает только абстрактные понятия, его «не интересуют» конкретности восприятия [64, с. 79]. Поэтому мы вправе соотносить геометрические символы античности в искусстве и мировосприятии на уровне целостности, нерасчлененности и неструктурированности мироздания. Для античного искусства душа человека соотнесена с душой космоса, а основное представление о мире соотнесено с театральной сценой и предназначенной ролью. В этом смысле древнегреческий театр проявляет свой возвышенный и торжественный космологизм. Преображая фигуру актера, акцентируя его голос и пластику, этот тип театра достигал того, что человек на сцене вырывался из бытовых обстоятельств и включался в цепь универсальных ассоциаций. Так, М. Бахтин, описывая древнегреческую драму, особо подчеркивает, что ее основой является *мифологическое время*, из которого постепенно обособляется время историческое; оба представления о времени были тесно связаны с природой Греции, т.к. «в каждом явлении родной природы грек видел след мифологического времени, сгущенное в нем мифологическое событие, которое могло быть развернуто в мифологическую сцену или сценку» [2, с. 254–255].

Театр не мог возникнуть раньше, чем возникли предпосылки для понимания художественного настоящего времени: «Что же такое это театральное настоящее время? Это настоящее время представления, совершающегося перед глазами зрителей» [18, с. 289]. Это создание подлинной иллюзии настоящего, при которой актер сливается с представляемым им лицом так же, как сливается изображаемое на театре время со временем находящимся в зрительном зале зрителей. Д. Лихачев называет такое время *эмансипированным*. Суть этого *эмансипированного* времени состоит в том, что уже ушедшее прошлое, будучи изображенным в реалистическом произведении, получает собственное существование, может развиваться внутри себя, в сво-

ей собственной последовательности ясно и зримо [18, с. 334]. Это утверждение Д. Лихачева касается реального времени существования произведения.

А Аристотель одним из первых поставил вопрос об отношении времени и души. И здесь проблема повернута иной стороной, и речь идет о восприятии времени. Время без души не существует, иначе его просто будет некому считать. Однако движение существует и без воспринимающей души, тогда, значит, есть такое время, которое может существовать где-то и вне души. Впервые попытается дать метафизическое обоснование понятия времени Платон, сопоставив его с вневременной вечностью. Время у него – подобие вечности в эмпирическом мире становления. Платон различает три онтологических уровня: 1) существующее вечно (образец); 2) существующее всегда (космос); 3) существующее временно (эмпирические явления). Время возникает вместе с космосом, с кругом, с представлением о вращении.

Еще пифагорейцы, описывая космос, осознавали воспринимаемый мир как факт трехмерности пространства, в котором мы живем. Платон, развивая это учение о математическом начале мира, впервые ввел понятие геометрического пространства, которое размещается между идеями и чувственным миром и является промежуточным, в котором соединяются математические сущности в виде идеальных чисел с самой материей. Исследование природы – главная идея греков – это, прежде всего, исследование ее структуры, а она есть воплощение геометрических принципов. И евклидово пространство как пространство трех измерений вплоть до XX века будет единственным пространством, в котором сможет развиваться сценическое произведение.

Таким образом, с зарождением театра как воплощения художественной реальности мы отмечаем его адекватность представлениям своей эпохи и можем соотнести понимание греками физической реальности и создания художественной реальности на основе жестких геометрических фигур.

В Риме театр становится чисто светским учреждением. До середины 1 в. до н.э. представления устраивались на форуме перед храмами на временных сооружениях. Первый постоянный театр был сооружен в 55 г. до н.э. с полукруглой орхестрой и с той высотой зрительских мест, которая соответствовала бы высоте сцены (предпосылка крытого театра). Если в греческом театре передняя стена сцены была расположена по касательной к орхестре, то в римском она находилась на диаметре орхестры. В римском театре уже был занавес. В трактате Витрувия «Об архитектуре» есть указания на план римского театра [88, с. 371–372]. Римское мировоззрение – это уже иное, чем у греков, единство, *зыбкое* единство. Как определяет его М. Бахтин, – это «единство приватной жизни культурного римлянина, но оно не входит в единое, могучее, оду-

хотворенное и самостоятельное целое природы, как в эпосе, в трагедии (например, природы в «Прометее прикованном»)» [2, с. 294].

### **3.2. Спиритуально-бесконечное пространство–время средневекового театра**

Литургическая драма и мистерия средневековья разыгрываются на той же открытой и, вместе с тем, выделенной сценической площадке: под сводами храма или на паперти перед ним, а также и на городской площади. Театральное действие включается в христианский ритуал в качестве составного, но вполне самостоятельного элемента церковного праздника.

Этот огромный космос (в мистериях участвовали сотни человек) близок трагическому карнавалу, однако в нем уже ощутимы ритмические членения, вставки-интермедии с ярмарочными персонажами (фрагментарность времени); а также визуальная симультанность (одномоментность разных эпизодов зрелища в едином пространстве), которая отражает сложное представление о строении пространства и времени и неоднозначности точки нахождения самого наблюдателя.

Это членение пространства–времени по горизонтали. По вертикали же мир в мистериях делится на небо и землю, и происходящее действие, как отмечает М. Бахтин, находящееся под влиянием «средневековой потусторонней вертикали, здесь исключительно сильное. Весь пространственно-временной мир подвергается здесь символическому осмыслению. Время здесь в самом действии произведения, можно сказать, вовсе выключено <...> смысл же самого видимого вневременен» [2, с. 306]. Тогда средневековый театр мы вправе рассматривать как явленное бытие: мистерия обуславливает сопричастность с высшим Бытием и высшей Сущностью и является воплощением Состояния в возможных земных образах. По замечанию М. Полякова, средневековая драма (миракли, моралите) отличалась эпическим элементом и «безразличным отношением ко времени и месту (подчеркнем – к конкретному времени и месту, т.е. к реальным координатам пространства и времени. – *Т.К.*), что было непосредственно связано с трехэтажностью сцены (небо, земля, ад)» [15, с. 118]. Сцена такого рода и условия представления вели к широкому вводу эпического элемента, тройственного пространства, легко сдвигаемого времени.

По замечанию исследователя М. Андреева, средневековая драма бесстильна, потому что действие ее происходит в масштабах космоса. Бог с верхнего яруса следит за происходящим на сцене, на краю сцены расположена пасть ада в дыму. Большинство таких драм вплоть до XIV века представляли собой пасхальные и рождественские сюжеты. Их появление было продиктовано не столько желанием выявить конфликт самого сюжета, сколько иллюстрацией литургии, материализацией в необычном обычного и вместе с тем возвышение обыденного, обнаружение в жизни



всечеловеческого смысла: «стиль средневековой драмы приближает бесконечно далекое и бесконечно высокое событие, устанавливая между ним и зрителем дистанцию чувственного контакта» [18, с. 57]. Поэтому у средневековой драмы были нетеатральные имена: действие, священное представление, житие, история, миракль, мистерия.

Античная душа соотнесена с космосом, а христианский человек – это внутренний человек, обращенный к Творцу. И его время – это самая настоящая протяженность души. Античное мирозерцание устремляется к объективности, оно интересуется миром внешних явлений и в вопросах внутренней жизни пользуется приемами изучения внешних явлений, поэтому так серьезна здесь интеллектуальная сторона. Аврелий Августин же впервые обращается именно к внутренней жизни, он сосредотачивает внимание на силе духа, воле и чувстве. Его философия открыла спиритуально-бесконечное пространство, симметричные модульные математические закономерности и выделила *духовное в мире и человеке* как единственно ценное [94, с. 118]. Августин рассматривает иное движение, чем Платон и Аристотель: это не движение небосвода, а звучание голоса. Условие существования времени по Августину – это структура души, в которой совершаются акты ожидания, внимания и памяти, тогда настоящее является окном в вечность. А внимание, ожидание и память – это действия души, не имеющие подлинной реальности. Такое утверждение приведет к возникновению субъективного подхода в понимании времени, а это принципиально для выявления сущности театральных процессов средневековья и понимания структуры мистерий и мираклей.

Этот мир был насыщенным в удвоении его символического смысла, и потому безграничным по вертикальной оси. Как подчеркивает А. Гуревич, в средневековом мире обнаруживаются некие силовые линии, попадая в сферу которых человек высвобождается из-под закономерностей реального, физического пространства и времени, и многое из воспринимаемого в подобном мире чувствами и сознанием вообще присутствует не в реальном, а только в духовном пространстве [12, с. 97]. Здесь мы наблюдаем ситуацию, которая представляет собой «драму встречи двух миров» в художественном произведении, здесь пространства физическое и смоделированное совмещаются и сосуществуют.

Само понятие пространства в средние века означало протяженность или место, а разные моменты времени располагались в одном пространстве как части общей картины: «вещи воспринимаются и постигаются не столько в своем контексте, сколько в той вертикали, которая выступает как смыслопорождающая и аксиологическая. <...> Все, что вступает в пространство мировой вертикали, становится голосом смысла» [95, с. 845].

Из таких структурных элементов мистерий, как интермедии и «начинки», рождается площадной фарс, в котором наиболее существенными выступают социальные связи человека, его роль в социуме – с вывернутой, изнаночной стороны, в карнавальном режиме. Фарс даст начало театру Ренессанса.

### **3.3. Пространственно-временная зеркальность и антропоцентризм театра Ренессанса**

Устроителями театральных представлений были живописцы, скульпторы, архитекторы, поэтому символический язык жестов – сакральных, ритуальных, бытовых и даже танцевальных – длительной традицией закреплялся в своем семантическом значении в ясных пластических формулах, понятных с первого взгляда.

При переходе от анализа мистериальной художественной картины мира к осмыслению живописно-театральной важно понять, что обе они были прежде всего зрелищем. Наблюдатели обеих воображали себя и зрителями, и участниками изображенного, подобно тому, как это случалось в реальной жизни, во время богослужения в церкви или во время праздничных представлений; «именно в такой роли зрителей-соучастников увековечивал художник своих заказчиков и избранный круг современников, не забывая и самого себя». По выражению М. Алпатова, их торжественные фигуры составляли «нечто вроде хора в античной трагедии» [96, с. 41].

Театрализованное представление переходит из хора и нефа церкви на ее паперть, а затем – и на простор городских площадей и улиц. В самих фресках всегда остается нечто от *сценической* зрелищности. Даже в размещении портретов на фресках была своя система: портретные фигуры группировались по краям изображенной сцены, словно выглядывая из-за боковых кулис. Некоторые из них оказывались и на самой «сцене», т.е. среди священных персонажей. Местом же действия было открытое пространство, замыкаемое в глубине пейзажными мотивами или изображением городской площади, улицы с фасадами зданий; это мог быть и интерьер храма. В 1422 году Мазаччо впервые применил симметричный принцип построения фрески. Композиционные приемы этого художника только через 30 лет нашли свое продолжение в четком пространственно-сценическом построении фресок Филиппо Липпи в росписи хора собора в Прато в 1465 году. А вот на фресках Доменико Гирландайо портретные фигуры первого плана – уже не просто зрители, а активные действующие лица. Со времен Джотто и Каваллини важнейшей художественной задачей живописи становится передача пространственной глубины. В театре же такая глубина пространства не иллюзорна, как в живописи, а реальна. Театр и живопись, таким образом, взаимно стилизовали друг друга в визуализации похожих сюжетов.

Под театральным пространством понимали церкви, сады частных дворцов, внутренние дворы, т.е. все то, что предшествовало театральному помещению. И как только позволила театральная техника, сценическое зрелище начинают строить по законам перспективы, т.е. именно так, как прежде позволяли реальные сады и дворы. Если в средние века произведение распадалось на отдельные эпизоды, то теперь благодаря движущимся механизмам мизансцены можно было органически связать и зрители сделались как бы вовлеченными в происходящее.

Поэтому неотъемлемой частью такого сценического пространства в театре становится декорация. В 1508 году в Ферраре, в 1513 – в Урбино, в 1514 – в Риме состоялись первые постановки с новой сценографией. Д. Вазари устроил театр в зале Большого Совета Флорентийской республики в Палаццо Синьория (Палаццо Веккьо), где в 1569 году была поставлена комедия Д. Баттиста Чини «Вдова». Сценограф Бальдассаре Ланчи изобразил на одной из сменных декораций вид площади Синьории с фасадом Палаццо Веккьо и куполом Флорентийского собора, использовав опыт живописцев раннего Возрождения, а также применив вращающиеся декорации и занавес [97].

Таким образом, перспективно построенное пространство кватрочентистской фрески естественно перешло в новый театр, превратившись во вполне реальную сценическую площадку с живыми актерами и нарисованной архитектурно-перспективной декорацией, иллюзорно уходящей в глубину. В театре произошла метаморфоза: чтобы стать трехмерным, пространство должно было уйти в *плоскость* коробки-сцены. Живопись же с этого момента сама начинает ориентироваться на театральные коды в дальнейшей трактовке пространства, поз, даже мимики.

В XVII веке внутренний двор палаццо уже используется как зрительный зал. Это и есть первичное архитектурное решение, которое станет прообразом новой формы театрального помещения. А уже со второй половины XVII столетия театры начинают строить как специальные здания.

Новое время обозначило открытие ценности земного пространства–времени. Изменение левополушарной доминанты на *правополушарную* привело к глобальной смене в восприятии пространства и времени [93, с. 161]: «Механизмы правого полушария позволили человеку находиться в постоянной коррелирующей связи с реальным пространственно-временным физико-химическим континуумом» [64, с. 79].

В контексте пространственной организации меняется и отношение к категории времени. В движущейся вселенной пространственно-временные организации представляют собой относительно устойчивые фрагменты покоя – в искусстве Ренессанса они, как островки, зафиксированы пластически в живописи и на театральной сцене.

Возрожденческий театр не просто использует живописные декорации Леонардо, Мантеньи, Рафаэля, а производит пространственные смещения в искусстве: живописное полотно уподоблено сцене, а сцена уподоблена живописному полотну, – это своего рода двойная зеркальность. Позиция наблюдателя здесь должна быть фиксирована четко фронтально по отношению к сцене, а сценическое пространство приравнено к трехмерному окружающему пространству с адекватными масштабами. Человек как персонаж, тип, амплуа, маска с фиксированными и неизменяющимися характеристиками – центр и живая плоть театрального ренессансного произведения.

В этом искусстве человек представляет собой живую персонификацию времени. Фиксированность персонажа и определенный набор сюжетов существуют в неизменяющемся пространстве: здесь возникает пристальный интерес к выявлению самой сущности человека на пределе его возможностей реального творения собственной судьбы, собственной жизни и окружающей реальности.

Таким пониманием пространства–времени и положения в нем человека определяется школа *commedia dell'arte* с ее удивительной актерской техникой. Как подчеркивает Ю. Барбой, радикальный сдвиг во всей театральной системе эпохи связан с артистом: «Именно с этого исторического момента, по мнению большинства театроведов, актер впервые становится самостоятельным субъектом художественного творчества» [36, с. 70 – 71].

И действительно, уникальность итальянского актера эпохи Ренессанса сосредоточена в *антропоцентричности* этого театра: он целиком сконцентрирован на актере, а, точнее, – *в* актере. Это потребовало от исполнителя и универсальной техники: у него должна быть свободная и легкая речь, находчивость, способность ловить момент, чтобы подхватить реплику партнера и вести диалог. Кроме того, он должен был обладать способностью соединять несоединимое и вызывать комический эффект. Наконец, ему были необходимы богатая фантазия и воображение.

К концу XVI столетия театр обрел закрытое помещение, и у него исчез амфитеатр. Сценическая площадка полностью отъединилась от зрительного зала.

Пространство ренессансного театрального произведения едино и целостно (как едино место действия) и предстает в координатах трехмерной перспективы, а время его хронологично. В подобном хронотопе нет внутренних разрывов, не может быть прорывов в другие измерения, исчезает средневековая символика и потусторонняя вертикаль смыслов и построений мира. Актеры создают целостные характеры и не выходят из образов, такая манера актерского существования органично проистекает из структуры ренессансного спектакля. Ее по-

рождением является и актерский ансамбль, так как пространство такого спектакля есть удвоение реальности зала с его зрителями, с той лишь разницей, что сценическая реальность «увеличена, усугублена и сгущена» благодаря художественной форме, а зрители остаются только определенным количеством людей.

Художественная форма этого периода, являясь выражением подобных пространственно-временных отношений, проявляет себя через самого актера. Это особенно ярко происходит в *Commedia dell'arte* (середина XVI в.), где актер действует от себя самого и представляет себя самого как человека. Маска итальянского театра – своего рода разложенная по спектру [98, с. 48–49] античная маска – явствует о поведенческих типах, укрупняя их и четко фиксируя вне всяких изменений в процессе спектакля.

На рубеже XVI–XVII веков начинает вызревать и иной тип сценической личности. Это проявляется в театре В. Шекспира: «Не переступать простоты природы <...>, цель <...> – держать как бы зеркало перед природой <...>» [99, с. 175] и соблюдать меру в исполнении – словами Гамлета диктует автор актерам.

Актер без маски делается не просто типажом, но уже индивидуальностью. Из обобщенных образов уже выступают черты человека с конкретными индивидуальными качествами. «Время стоит в хрониках за людьми и событиями как внутренний порядок <...> живого целого, как строгая закономерность <...>» [100, с. 52]. Вместе с тем, очевидно, что шекспировское художественное время–пространство дробится в эпизодах и фрагментах, представляя собой в хрониках смонтированные фрагменты реальности. Такая полисценичность шекспировского театра обуславливала многие особенности структуры его драматургии. Елизаветинская сцена создавала особые условия для элементов времени и пространства и широкой свободы их использования, в этом и сказался феномен сценического времени у В. Шекспира. Трехмерность пространства шекспировского театра сужается, окончательно сферизируется и все более подчеркивает обособленность собственно театрального мира от внешнего, внесценического. Так возникает замкнутый, «закрытый» театр Европы.

В сцене-коробке восприятие масштабности актера зависит от сценического пространства, которое сформировано аркой портала и внешними параметрами декорации. Так, физические характеристики сценической площадки начинают диктовать театральные свойства произведения.

В эстетике барокко и рококо театр широко использует великолепные сценические эффекты, доводя до изощренности машинерию и пиротехнику, синтезируя разные виды искусства в бурном экстагическом порыве. Так влияло на развитие художественной формы вошед-

шее в нее в качестве выразительного элемента движение. В этот период ложная перспектива и иллюзорность становятся важнейшими приемами в искусстве.

### **3.4. Рационализм в пространственно-временном развитии театра Нового времени**

В классицизме «замкнутость» времени проявляет себя как характерная черта замкнутого со всех сторон пространства. Пространственно-временная концепция еще более усугубляется в виде триединства места, действия и времени, что придает спектаклю жесткий, целостный и монолитный образ. Время из античного, из безграничного мистериального постепенно превращается в некую определенную данность, оно сгущается и округляется, – из времени бытия оно становится временем только события, временем сюжета, временем факта.

На первое место в актерской игре выдвигаются пластика и декламация. Классицисты призывали подражать природе, но подчеркивали, что выражение этого чувства должно иметь изысканную форму. Здесь наблюдается развитие линии обобщения и знаковости в театре: в графических переходах по сцене, фигурных складках костюмов, патетике и внешней выразительности актера видится трансформация театральной маски. Обратим внимание и на то, что актер в классицистском театре *выделен* из ансамбля и акцентирован. Личность здесь обретает черты противостояния космосу, отграниченности от него. А центром внимания театра делается внутреннее пространство личности.

Величественность актерского исполнительства, особый торжественный голос и уникальная пластика классицистского театра, бытующие во французском театре еще и во второй половине XX века, П. Брук называет мертвой традицией [34, с. 38]. Однако подчеркнем, что сложная, эстетически подчеркнутая система классицистского театра была закономерной для XVIII века с точки зрения пространства–времени своего театра. Классицистская система не может быть встроена в ее чистом, не переработанном виде в театр XX века, но *не* выразительные ее средства перестали сегодня удовлетворять актера, а именно *основа* художественного мышления, хронотоп. Как подчеркивает М. Бахтин, только определенный, соответственный «хронотоп определяет художественное единство литературного произведения в его отношении к реальной действительности» [2, с. 391].

Для классицистского освоения пространства и времени характерно выдвижение на первый план формально понятых познавательных начал искусства в ущерб собственно творческому, созидательно-игровым: «Единства места и времени правомерно истолковать не только в качестве полемики со средневековым театром, но и как дань

установки на неукоснительное воссоздание жизни в формах самой жизни» [101, с. 165].

Драматические произведения классицистской ориентации, для которых характерно воссоздание конкретной пространственной среды, продолжают открытую в ренессансном искусстве не только структурную, но и функциональную схожесть живописности с линейной перспективой, подобные драматические произведения тоже соотносимы с всматриванием в чувственно воспринимаемую реальность, «с иллюзией достоверности изображаемого, а в конечном счете – с личностным авторством» [102, с. 170]. Классицистский театр усугубил гиперболичность изображения, но он так же, как и шекспировский, настаивал на достоверности происходящего на сцене.

На рубеже XIX–XX веков Художественный театр и система К. Станиславского доведут эту тягу к достоверности до максимального предела, подведут итог тому, к чему со времен классицизма так упорно стремились драматурги и актеры: искусство *полностью* превратится в адекватность реальности. Но у МХТ (особенно в постановках чеховской драматургии) появится принципиально иное ощущение времени (что позволит Б. Зингерману заметить, что классическая, дочеховская драматургия – искусство в большей степени все-таки пространственное, чем временное [102, с. 91]). А М. Поляков определит классицизм как статическое пространство с системой абсолютного времени: «благодаря этому в классицистской драме пространство и время существуют независимо от событий» [15, с.120–121]).

Предполагаем, что художественный хронотоп здесь соотносим с позицией нового мышления, отличной от установок Аристотеля и его последователей, – установкой, где целью является не поиск причин, а строгое *математическое их описание*. В «Рассуждениях о методе» Р. Декарт подчеркивал, что «из всех, кто когда-либо занимался поиском истины в науках, только математикам удалось получить некие доказательства, то есть указать причины, очевидные и достоверные» [103]. Идея абсолютного пространства, всегда одинакового и неподвижного, ньютоновская идея об абсолютном математическом времени, характеризующемся равномерностью, является базовой для художественного хронотопа классицистского сценического мышления: время и пространство представляют собой как бы вместилища самих себя и всего существующего.

Тогда мы должны заявить, что пространство может быть воспринято в театре только как сценический планшет и его возможности. А время представляет собой последовательное течение эпизодов спектакля, т.е. во времени все располагается «в смысле порядка последовательности, в пространстве – в смысле порядка положения. Все эти места и суть места абсолютные, и только перемещения из этих мест

составляют абсолютные движения» [104, с. 177]. Подобный художественный хронотоп основывается на ньютоновской идее континуальности, при которой предопределенность поведения физического объекта только и исключительно причинно-следственна. Такая механистическая концепция рассматривает целое только как простое соединение частей, неизменных, элементарных и от целого всегда независимых. Театральный хронотоп и является подобным механическим соединением отдельных элементов. Парадигма рациональности пронизывает как философское мировоззрение эпохи, так и всю художественную конструкцию классицистского театра.

Интеллектуальная независимость человека ярко выражена в жесткой системе театра: тщательно продуманная сценическая среда, а в ней находится личность рационального склада, способная действовать наиболее разумным образом. Классицистский образец драматического конфликта как борьба долга и чувства оказывается выражением подвига как очищения от предубеждений и всяческих предрассудков (одна из главных философских идей Р. Декарта) во имя истины. Характер и тип персонажа, строго обозначенные и статичные, присутствуют в эмпирическом мире, где нет ничего трансцендентного, мифологического и всеобщего, в нем есть только события и явления.

Классицизм, таким образом, представлял собой новый порядок, где пространство–время оказались (в физическом смысле) сценической коробкой с линейной перспективой, диктовавшей структуру сценического зрелища, но классицизм формировал и глубинный смысл театра этой эпохи: человек *владеет* пространством–временем театра, он рационально, математически четко коробку с линейно перспективой просчитывает и загружает.

Достаточно обобщенные, но уже характеры с ярко выявленными индивидуальными чертами выразил в своем театре Ж.-Б. Мольер. Индивидуализация человека на сцене, отрицание условности в театре после Ж.-Б. Мольера становятся последовательным направлением в искусстве.

Окончательное устройство театральной сцены в виде коробки, освобождение ее от зрителей и введение рампы помогли оформить спектакль как совсем независимое от зала зрелище со своей самостоятельной структурой. Рампа заменила маску в качестве пространственной и структурной границы. И вот тогда можно уже было не только полностью убрать условность из спектакля и не только сделать его близким к натуралистическому, но и полностью сосредоточиться на человеческой душе, ее страстях и ее самоценном космосе. Здесь уже становится очевидным стремление театра к «нулю формы» в виде зеркального (в полном смысле слова) отражения жизни в трехмерном пространстве и линейном времени.



Вместе с тем, театральное произведение окончательно отделяется и от автора (нам становится «безразличным» все, кроме сюжета и героев), «сворачивается», превращается в самостоятельный художественный объект. Подобное произведение не терпит «пустот», символов и намеков – всего того, что напоминает мистериальность с ее бытийностью. Структура его однородна, изоморфна.

Театр барокко вводит движущуюся сценографию, что выражает усиление времени в структуре хронотопа. Театр Просвещения устремился к правде жизни. Здесь разрабатывали психологические и социальные аспекты хронотопа.

Романтический театр разомкнул время и пространство, когда в немецком театре возникла концепция замены кулисно-арочной системы оформления спектакля на живописные декорационные задники, а форма открытой игровой площадки была соединена со сценой закрытого типа («эти идеи Г. Земпера служат исходной точкой наших поисков, являются импульсом и основой наших новейших научных исследований» [105, с. 11]).

Уже в этот период Дени Дидро в «Парадоксе об актере» (1773) теоретически не только фиксирует момент расхождения двух традиций исполнительства, но и настаивает на том, что *слишком приближаться к природе нельзя, так как это лишает театр обобщения*. Нельзя предаваться и излишней чувствительности, так как на театре все-таки важнее пронизательность (т.е. интеллектуальность): «Актер, который играет, руководствуясь рассудком, <...> всегда равно совершенен: все было измерено, рассчитано, изучено, упорядочено в его голове; нет в его декламации ни однотонности, ни диссонансов. <...> Подобно поэту, он бесконечно черпает в неиссякаемых глубинах природы, в противном случае он бы скоро увидел пределы собственных богатств» [106, с. 541]. Д. Дидро различает три типа: человек от природы, человек в драме и человек-актер, – называя последнего высшим существом из троих, очерчивая этим самым актера как категорию эстетики. Трактат Д. Дидро можно отметить как первый в теории театра опыт осмысления *пространства* актера.

Осознание необходимости условности в театре позволяет задуматься над сущностью природы обобщений на театре. По этому поводу Г.-Э. Лессинг подчеркивает: «Аристотель называет еще одну причину, почему вещи, на которые в действительности мы смотрим с отвращением, доставляют нам удовольствие в точнейшем художественном воспроизведении. Это – общая всем людям потребность в знании» [14, с. 470–471]. Именно знание, т.е. интеллектуальная составляющая, как обобщение фиксируется у Лессинга как метаязык в искусстве. На наш взгляд, важно подчеркнуть, что от этого театр отталкивается в своем развитии и к этому стремится. Однако в логике самого развития он должен приобрести еще и «обыкновенный» язык и пройти через «нуль формы».

Если рассматривать два направления развития театра с точки зрения структуры самого спектакля, его пространства–времени, то обнаруживаем, что в их художественной форме нет принципиального различия. С точки зрения целостности, композиционной согласованности, единственности фронтальной позиции наблюдателя и фронтальной же расположенности актера на сцене по отношению к зрительному залу, с точки зрения системы координат, в которой существует спектакль этого периода, – можно говорить об этих двух направлениях только как о двух разных *методах* или *школах* актерской игры.

Тем не менее, возникает проблема, которая через столетие изменит самую художественную форму коренным образом. Эта проблема в XVIII в. видится только в качестве парадокса об актере и не оказывает глобального влияния на всю структуру сценического произведения. Конструкция спектакля и актер еще не разграничены и не могут рассматриваться отдельно.

К. Станиславский в поисках внутреннего, интровертного пространства–времени доводит спектакль до жизненной адекватности. Он настаивает на действии, *возможном в действительности*, – видимой реальности существования человека. Поиск актерского сценического существования в системе К. Станиславского происходит за границами художественной формы (метод физических действий, использование йоги и т.д.), в процессе создания роли и спектакля стимулируются внутренние источники эмоций, которые потом снова и снова затрагиваются как струны для возобновления переживаний.

Актер из эстетической категории переводится в человеко-роль. Художественная форма растекается, так как исполнитель оказывается во внутреннем пространстве–времени. К. Станиславский добивается от актера состояния *публичного* одиночества. Исчезновение четвертой стены – постулат системы – выражает пространственное единство зала и сцены в трехмерном измерении и в момент времени самого спектакля, т.к. и зал и спектакль существуют по принципам классической, т.е. евклидовой геометрии. Методики К. Станиславского предполагали творческое самопознание актера. Выявить это на сцене визуально адекватно вообще-то затруднительно: в самом деле, как материализовать «второй план», «подтекст» и т.д.? Но и воспринять из зрительного зала это все возможно только в виде ощущений и догадок. Однако подобная задача привела режиссера к созданию в спектакле «атмосферы», что напрямую связано с энергетическими и психологическими состояниями человека.

Крайним случаем этой системы, но и одновременно шагом за ее пределы, представляется театр Л. Сулержицкого – Первая Студия МХАТ (первого периода творчества), для которой художественная форма вообще стала второстепенным служебным элементом, а стерж-

нем пространства–времени оказалось «утверждение индивидуалистического мирозерцания, своеобразная декларация прав отдельной личности», как указывает Б. Алперс [107, с. 9].

Способом актерского существования в таком спектакле было полное слияние актера (на сцене) и человека (в жизни). Граница между художественной формой и внутренней жизнью исчезала, а сценический образ возникал «из живой ткани собственной души» актера. Следует подчеркнуть, что в театре Л. Сулержицкого происходили опыты с биоэнергией: «Главной <...> задачей, которую он выдвигал перед актером Студии, было излучать из себя в зрительный зал волны <...> человеческого тепла <...>, которые скапливались в нем как в своего рода аккумуляторе в результате длительных своеобразных «упражнений» [107, с. 33]. Аккумуляторы каждой индивидуальности, соединяясь друг с другом в спектакле, оказывали единое совокупное воздействие на зал, подобно симфонии звуков или симфонии цвета. И это исключало видимое действие и выводило *за* него. Значит, сосредоточившись на духовной энергии, такой спектакль выходил и *за* трехмерность.

Многомерность времени (время сюжета, время актера, историческое время пьесы и хронологическое время спектакля) является одним из самых важных положений в театральном искусстве, но в системе Л. Сулержицкого и эти качества театрального времени были преодолены, так как актер перемещался в интровертное время, а вместе с ним в интровертное время перемещался и зритель. Все остальные проявления театрального времени делались несущественными для такого спектакля.

Когда Борис Алперс сравнивает спектакли МХТ Второго со стилизованным рождественским представлением [107, с. 38], он, думается, акцентирует прорыв спектакля в бытийное пространство–время через интровертное время–пространство. Это, действительно, делает произведение родственным мистериальному: в бездонности внутреннего мира актера и зрителя столь же высока мера духовности, как и за порогом видимой действительности. Воздействие на зал происходит по линии внутрочеловеческого откровения: жизнь человека двойственная, по утверждению И. Канта, «она слагается из двух жизней – животной и духовной <...>. Вторая его жизнь есть жизнь духов; его душа живет этой жизнью отдельно от тела и должна жить ею по отделению своем от тела» [1, с. 135]. Подчеркнем, *отдельно и по отделению*, что представляется принципиальным для театральной системы Л. Сулержицкого, для определения хронотопа МХТ Второго.

Если пространственно-пластическое открытие К. Станиславского представляет собой «нуль формы» («Натуралистический театр <...> уничтожил сценическую форму, имеющую свои особенные, отнюдь не продиктованные жизнью законы» [108, с. 166]), то поиски Л. Сулержицкого представляются выходом за «нуль» по пути отыскания

закономерностей энергетического воздействия на зал. Предельное в этом смысле актерское искусство Михаила Чехова позволяет рассматривать такой театр как лабораторию по изучению внутреннего, интровертного пространства–времени человека.

Абсолютная свобода человека в абсолютном пространстве–времени сначала сопровождалась смутными ощущениями, но постепенно человек перестал чувствовать себя средоточием вселенной. Фрейдистские доказательства существования бессознательного, определяющего поведение и сознание человека, способствовали драматизации ощущения жизни как явления, не управляемого сознанием человека. Иррациональность, не поддающаяся анализу и сознательному управлению, открытая романтиками в первой половине XIX в., нашла серьезное подтверждение в психологической картине внутреннего мира человека.

С другой стороны, свободу человека начали отрицать и жесткие, не зависящие от него законы социального детерминизма. Расширение пространственно-временных границ космоса в науке начала XX века выявило предельно минимальный срок отдельной человеческой жизни и всего человеческого рода на фоне существования Вселенной. Сама сущность человека обесценилась и была сведена к параметрам естественных наук. Чем больше обнаруживал человек определяющих вселенских принципов развития и структуры, тем меньше веры в себя у него оставалось.

В начале XX века в театре Л. Сулержицкого и в творчестве М. Чехова эта тенденция была выявлена с наибольшей художественной силой и сценической наглядностью. Пространственно-временной континуум спектакля представлял собой рыхлую структуру, в которой уровни рациональности смешивались с иррациональным и актерское откровение зиждилось на тонкой границе с патологией. В искусстве М. Чехова зарождается искусство XX века с выявлением самих глубин внутреннего мира, подсознательного и визуализацией бессознательного.

Таким образом и был осуществлен один из путей за «нуль формы», т.е. путь во внутреннее, интровертное пространство.

Второй путь за «нуль формы» сфокусирован на движении в пространство внешнее. Если в первом случае, т.е. в хронотопе МХТ Второго, принципиально *не ставится* вопрос о художественной форме, то во втором – этот вопрос становится главенствующим.

Сценические эксперименты с художественной формой в искусстве начала XX века происходили через изучение ритмической организации художественного произведения и его метрической основы: одним из наиболее существенных способов построения спектакля делается монтаж, очевидна математическая расчисленность постановок

в мизансценическом и визуальном решении. В начале XX века резко меняется художественная парадигма. Сюжет сценического произведения становится не акцентированным первоисточником, а только поводом для пластического воплощения. Более того, композиционное решение часто выкристаллизовывает совершенно противоположный сюжету смысл и вообще смысл, лежащий вне пределов сюжетного.

Мечты о «чистой театральности», которые сопровождали весь творческий путь английского режиссера Э.Г. Крэга, – это выявление чистого мастерства и актера, свободного от физиологии и всяких чувств. Здесь просматривается стремление к отчетливой графической форме, ничего общего не имеющей с прежними представлениями об актерском творчестве. В этом смысле наиболее очевидно и направление поисков русского режиссера В. Мейерхольда, двойственность «между правдой и нарочитостью» которого сбивала современников с толку [55, с. 130]. Художественное пространство сценических произведений В. Мейерхольда воспринималось современниками как головоломка, так как именно саму структуру пространства он сделал выразительным средством спектакля в поисках закономерностей существования спектакля.

На протяжении всего творчества главным методом и рычагом мейерхольдовского театрального эксперимента становятся ритм, темп, метр, акцент и их преобразования. Логику произведения В. Мейерхольд выводил из процесса сценического движения, и, таким образом, как отмечает Б. Алперс, пластикой актеров он смог создавать отвлеченные понятия [109, с. 58]. Драматический конфликт у него потерял свой прежний вид, а прежние принципы соединения частей в единое целое были отвергнуты, образы его произведений превращались в знаки, и вся художественная система представала как строго выверенная и лишенная случайностей [109, с. 112].

Персонажи таких произведений были лишены того внутреннего пространства, которое возможно и необходимо в психологическом театре. И сам спектакль подобного типа не имел «внутренней точки зрения»: В. Мейерхольд переносит взгляд вовне, эстетическая форма была подобна эмпирическому способу исследований.

Чувственными образами здесь стали ритмы и закономерности нечувственного. Так, описывая структуру мейерхольдовской «Дамы с камелиями», Г. Бояджиев сравнивал построение спектакля с построением музыкального произведения: «музыка мизансцен, все эти *andante*, *grave*, *capriccio*, *molto*, *appassionato*, *lacrimoso* составляют самую ткань спектакля» [110, с. 233]. Способ построения сценического произведения по аналогии с музыкальным дает возможность сопоставлять художественную логику, во-первых, с логикой математической в построении сценической модели, а во-вторых, делает понятным примененный В. Мейерхольдом принцип

*становления*. Как отмечал А. Лосев, «становление есть основа времени, а это значит, что оно есть и последнее основание искусства времени, то есть последнее основание и самой музыки» [75, с. 71]. Данная характеристика основы музыкального произведения аналогична свойствам мейерхольдовского драматического произведения (с точки зрения объективизации математики в художественной структуре). Становление дает и ключ к пониманию построения театрального произведения как произведения музыкального.

Методики В. Мейерхольда, опробованные им в первой трети прошлого столетия, во многом и для многих театральных деятелей стали источником для развития художественной формы. Его искусство выявило концепцию художественной формы как самоценного и самостоятельного элемента спектакля. В. Мейерхольд выделил форму в чистом виде. Художественная форма была *осознана* в его творчестве. За ней встал путь ее развития в театральном искусстве как путь смены пространственных и временных представлений, стало понятным, как изменение хронотопа влияет на формообразование в искусстве.

Многомерность и многослойность пространства в спектаклях В. Мейерхольда не могли бы представлять собой структуру и рассыпались бы на фрагменты, не будь в этих спектаклях связующего их элемента – времени. К слову, П. Флоренский обращает особое внимание на функцию времени в произведении искусства как на способ связать в процессе мышления моменты становления одного и того же образа [56]. Без понимания подобной увязки трудно расшифровать «Шарф Колумбины» или позднейшие мейерхольдовские спектакли-ревью. Форма у В. Мейерхольда – не образный элемент и эстетическая особенность его индивидуальной художественной сценической практики и не особый строй выразительных средств, собранных из разных театральных эпох им воедино. Форма здесь акцентирована как *самостоятельно* существующая данность. И является она не только эстетическим обозначением реально существующих в мироздании сущностных его основ – ритма, метра, гармонии, монтажа, движения и т.д., но и – это главное – обозначена в виде одной из структурных основ мышления в искусстве. В. Мейерхольд визуализировал на сцене само структурообразование спектакля: структура произведения сделалась смыслом произведения, на сцене предстала конструкция, модель самого театра как такового.

Так, эксперименты со сценической площадкой в мейерхольдовских произведениях представляли собой не только чисто живописные аналогии или попытки выхода из «двухмерного» портала в трехмерную среду зала. Это скорее – путь от единственно возможной, фиксированной зрительской позиции (точки зрения) к множественности позиции наблюдателя.

Пространство–время театра К. Станиславского и пространство–время театра В. Мейерхольда являются крайними позициями создания сценического произведения как целостности.

А вот театральная система немецкого экспериментатора Б. Брехта стала, на наш взгляд, одним из путей дальнейшего продвижения по пути исследования художественной структуры сценического произведения. Б. Брехт расколол внутреннее единство спектакля с помощью «эффекта очуждения». И в результате возникла принципиально новая структура произведения, образованная из двух разнородных хронотопов: в контрапункте сошлись два разных вида театра – театр жизнеподобия и театр условности. Этим самым Б. Брехт обозначил и вектор выхода из классического театра в постмодернистский театр.

Но подобным образом организованное произведение потребовало и зрительского со-бытия, со-участия, т.к. система брехтовского спектакля находилась на грани размыкания художественных границ. Разрывая художественную целостность спектакля с помощью зонгов, актер выходит из образа и выступает от своего собственного имени, обращаясь к зрителю. Он требует от зрителя совсем другой реакции на происходящее, нежели в предыдущем эпизоде, когда актер еще находился в образе.

В театре второй половины XX в. зритель все более превращался в решающую фигуру: ему самому предстояло делать вывод об увиденном, т.е. самому «создать» спектакль. Сколочность пространства–времени, открытая и заявленная В. Мейерхольдом и опробованная в экспериментах Б. Брехта, к концу столетия стала наиболее адекватной в построении художественной картины мира и сценического произведения.

### **3.5. Иррациональность пространства–времени театра XX века**

В XX в. проблема сценического пространства и времени приобрела особенную остроту. Хотя многие исследователи, и среди них советский структуралист М. Поляков, например, пишут о том, что вне слова театр не существует [15, с. 323], произведения современной хореографии на стыке драматического и собственно пластического видов сценического искусства доказывают существование и приоритет именно (и прежде всего) *игрового* начала в театре.

Само наличие подобных форм в искусстве театра, даже в качестве исключений, подчеркивает это игровое начало в театре в противовес литературному. М. Поляков пишет также и о том, что «не существует театра в форме, лишенной словесного выражения». Даже пантомима, по его мнению, опирается на словесную основу: это, с его точки зрения, есть преувеличение сценического жеста на основе литературного сценария. Рассматривать драматическое произведение вне театральной эстетики, по мнению М. Полякова, можно, а вне литера-

турной – нет. «Драма, конечно, может представлять чисто литературный интерес» [15, с. 323]. Литературный – да, однако театральный ли? Сценический ли? И почему пантомима – это только преувеличение сценарного плана? Но тогда и пресловутая «телефонная книга» тоже может предстать в качестве сценария? Думается, что сценическая эстетика – совершенно самостоятельная область, в отличие от драматургической. И именно сценические условия, а не развитие литературных жанров являются определяющими по отношению к технике драмы. Вот почему проблема пространства–времени и становится определяющей для понимания театра в XX в.

Первыми в европейском искусстве вообще начали рассеивание пространства импрессионисты. Они убрали его глубину и цвет, сразу же способы дифференциации и структурирования реальности, которые были приняты в художественной парадигме классического искусства, стали рассыпаться. Тогда «фиксируемые импрессионистами и Дега временные изменения начинают выходить за пределы «нормального» восприятия, сформированного традиционным ритмом жизни и социально-культурной практики» [111, с. 231]. Стали раздвигаться рамки и границы искусства. Так, М. Матюшин в статье о знаменитой петербургской выставке футуристов «0,10» подчеркивал, что новое искусство связано с *новым пространством*, где разорваны предметность и причинно-следственные связи; пространством, идущим от новых восприятий и мер пространства и времени Н. Лобачевского [112].

В театральном искусстве с началом исследования собственно структуры сценического произведения становится очевидным разлом этой сценической структуры. Российский театровед В. Хализев, вслед за немецким теоретиком Ю. Бабом, отмечает две традиции освоения театром пространства и времени – аристотелевскую и неаристотелевскую драматургию [101, с. 170]: «Эпическое начало драмы в наше время понимается как растяжение действия в пространстве и времени» – изображаемое действие как нечто прошедшее. Действие сжимается в пространстве и времени. «Пространственно-временная замкнутость сценических картин резко ослабилась» [101, с. 171]. Творчество А. Чехова и М. Горького В. Хализев рассматривает как переходную драму в способах овладения пространственно-временными формами бытия [101, с. 172], а монтаж динамических сгустков, дробление действия как новое искусство XX в.

Наиболее выраженным, заявленным, акцентированным время как драматургический мотив и как имманентное время (время бытия, а не события и развития сюжета) проявилось в чеховской драматургии. Мы не касаемся в нашем исследовании вопросов взаимозависимости и взаимопроникновения драмы и сцены, однако, в данном слу-



чае нам необходим чеховский пример для обозначения возникновения нового хронотопа на театре.

Звуковые партитуры раннего МХТ создавали неизвестное ранее в истории мирового театра ощущение протяженности и подвижности времени. Сценическое время у К. Станиславского реальное, однако, как замечал предшественник К. Станиславского А. Антуан, правда на сцене – это только начало раскрытия самой интимной глубины произведения, его тайны, психологической и философской [113, с. 163]. Так что эксперименты с настоящим временем на сцене стали одним из главных практических, а потом и теоретических достижений режиссерской мысли К. Станиславского [113, с. 162].

А французские поэты вообще взбунтовались против действия на театре: М. Метерлинк, Ж. Жарри настаивали на понимании театрального искусства как особого типа театрального представления (не пьеса, а поэма): «пространство сцены как бы исчезало» [113, с. 173]. Их выступление против позитивизма и натуралистического метода основывалось на утверждении, что эмпирический и рационалистический подход к действительности объяснить мир не может: в человеке есть неуловимый внутренний мир, скрытые законы жизни, нечто, что находится за пределами эмпирического восприятия. Тогда смыслом творчества и становятся поиски основ такой жизни, где мир духовных явлений противостоит миру материальных отношений. Театр есть высшая сущность, по утверждению Малларме.

Драма – священный ритуал, намек на скрытую истину или пробуждение духовных знаний жизни, это величественное открытие тайны, всю непостижимость которой можно лишь представить себе в этом мире. Сама тайна раскрывается на сцене опосредовано, путем создания атмосферы мечты и созерцательности, языком музыкальных символов и поэтических намеков. Малларме синтезировал многие сценические традиции: античный театр, литургию, театр В. Шекспира, Р. Вагнера, поэтическую драму XIX века, католическую мессу. Символическая концепция Малларме была целиком ориентирована на мистическое и сверхчувственное. «Чисто театральные новации, претендовавшие на автономию, на полную независимость от литературного текста, во многих случаях предвосхищали открытия в области драмы и указывали, в каком направлении эти открытия должны быть сделаны» [114, с. 27].

А Э.Г. Крэг в своей сценической практике добивался того, чтобы *свет передавал мысль*, искал ирреальное на сцене в виде философски обобщенной модели: «Как только Крэг воспринял пространство сцены как целое, как материал искусства, он стал мыслить пространством так же подвижно, ритмично, как мыслит словами и образами поэт» [114, с. 189], «крэговское пространство дрожало и двигалось, как дробится и движется шекспировское время. И, значит, в общей композиции Крэга время и про-

странство обязывались друг друга дополнять, друг другу аккомпанировать, друг друга подменять» [114, с. 195].

Принципиально новый подход ко времени в физике начала XX века возник параллельно с интересом к этой проблеме в искусстве. Но именно несовпадение между восприятием времени и его физическими параметрами стало конструктивным принципом построения произведений: психологическое время оказалось ведущим, т.к. оно обладает «таким расширенным полем элементарно-структурных отношений, в котором элемент более свободно варьирует свои связи с другими предметами реального мира» [115, с. 86]. Для искусства это, между тем, оказалось и довольно сложным противоречием, ведь вставал вопрос о том, как преодолеть разрыв между объективным существованием сценического произведения и визуализацией внутреннего пространства человека.

В философии М. Хайдеггер преодолел эту оппозицию объективного и субъективного времени через осознание разнообразных по темпу и качеству временных потоков в различных ситуациях и процессах [116], форма здесь определена не как фактура: темпоральная конфигурация характеризуется особенностями временных схем. Таким образом, именно проблема времени выдвинулась в центр осмысления современных проблем искусства, и стало очевидным, что именно время проектирует пространство, именно оно разворачивает различные пространственные конфигурации. Тогда понять структуру пространства как системы материально-художественного объекта стало возможно, проследив его становление во времени.

В конце 1980-х гг. и в искусствознании поставили под сомнение разделение искусств на пространственные и временные. И действительно, подобное разделение, основывающееся на истолкованиях пространства и времени у И. Ньютона, выглядело уже несостоятельным с точки зрения неевклидовых геометрий и физической теории А. Эйнштейна. На первый план выдвигается проблема времени как временной протяженности восприятия произведения современного искусства, которое оперирует *фрагментами* реальности, характеризующимися *разными* временными особенностями. В XX веке ценностные спектры художественных форм из разных эпох встречаются не только в едином, вот в этом конкретном историческом времени, в точку настоящего втягивается и вообще вся вертикаль развития художественной формы. Античная идея внутренней формы, средневековое понимание предмета как излучения высшего смысла, а также проникновение в суть вещей, характерное для познающего разума Нового времени, – все эти сущности приобретают единое значение в современном сознании: «Все эти понимания культуры есть – сегодняшний – ключ к пониманию культур прошлого как диалога культур (в одном времени–вечности); ключ к трагедии и катарсису нашего времени» [117, с. 11].

Явления искусства конца XX столетия, представляющие собой мозаическую структуру, тяготеют к полилогу. В подобной ситуации в пространстве смыслов художественного творчества всплывают прошлые, «затерянные» во времени и пространстве, часто уже отработанные или вообще бытующие в маргиналиях прошлых эпох художественные и концептуальные смыслы. Современная художественная ситуация тяготеет к синтезу понятий в осмыслении форм духовной жизни.

Постмодернизм представляется центром художественного диалога, т.к. он вводит в орбиту пространственно-пластической структуры художественного произведения все предыдущие хронотопы, свободно играя ими, используя их выразительные средства в неограниченном и равноправном диалоге, а также полностью и окончательно размыкая границы самой пространственно-пластической структуры спектакля в обыденную жизнь, используя ее предметы в качестве художественных выразительных средств.

Постмодернистская художественная реальность сложна, неоднозначна и противоречива. Начавшись в 60-е гг. с «трансцендентного транса» (Ж.-П. Сартр), она к концу XX столетия вообще приводит к дезобъективизации бытия. Пространство–время постмодернистского театрального произведения конца 90-х гг. представляет собой деятельность человека, взятую с ее внутренней стороны, вне каких-либо общих ценностей. Художественная форма театрального произведения конца XX столетия представляет собой деструктуризованную реальность, художественной тканью которой представляется предельная степень эклектики.

Классическая концепция эстетического воздействия искусства XIX в. (идентификация с героем и сопереживание, определившее драматургию «потока» целостного действия и психологии героя как скрепляющего стержня) сменяется «монтажным мышлением», апеллирующим к ассоциативной, сопоставляющей способности зрителя, который призван «собрать» зрелище воедино [118, с. 108].

Стираются и грань реальностей, и границы разных традиций. Таким образом, в постмодернизме очевидной становится невозможность четкого, отграниченного и исчерпанного до конца смысла. Произведение как расчленение на разные уровни и ряды собирается не в последовательности эпизодов, а вертикально. И в этом случае элементы вступают в совершенно новый вид взаимодействия, тогда пространство становится воображаемым, оно не призвано изображать определенное место, оно его только обозначает. Поэтому свобода в переброске пространственной (и временной) становится абсолютной: «Подобное решение театрального пространства строится на определенной договоренности со зрителем, подразумевающей его способ-

ность оперировать сегментами условно обозначенного пространства, достраивая его в своей фантазии» [118, с. 112].

Итак, от зрителя требуется синтезирование художественного результата произведения. Тогда для авторов главным становится не итог произведения и не его авторский запрограммированный эстетический результат, а сам *процесс* художественного мышления и моменты *становления* структуры.

Постмодернизм акцентировал также и значение театральной маски, в смысле приближения к сверхреальному. Театральная маска была обозначена как элемент художественной формы, ее показатели в истории театра, начиная от античности до В. Мейерхольда, обозначены как проявление духовности: И. Голль, французский режиссер и теоретик театра, определяет маску как увеличительное стекло, позволяющее взглянуть в «царство теней», сопровождающее всякую реальность.

В европейском искусстве конца XX века и текст как таковой теряет свое значение. По определению А. Арто, «этот особый язык (А. Арто имеет в виду собственный язык театра как вида искусства. – Т.К.) можно определить лишь через присущие ему возможности динамического и пространственного выражения, которые противоположны возможностям выражения диалогической речи» [119, с. 68].

На этом рубеже и рождаются хэппенинг или перформанс, в которых сама среда обитания, т.е. обыденная жизненная среда, становится выразительным средством театра. Театр с их помощью словно прорывает свою замкнутую самостоятельную структуру и превращается в своеобразный элемент окружающей его жизни, но при этом он не растворяется в реальной трехмерности обыденной жизни, а акцентирует в ней духовность надреальности, и это происходит именно благодаря специфике своего художественного языка. Но в конце XX века художественный язык театра приобретает новые средства, и эти новые приобретения делают его вообще не похожим на все то, что характеризовало его в классическом искусстве. В связи с постоянно появляющимися новыми техническими возможностями и снятием ограничений на материал в искусстве перед художниками встает проблема: а где вообще находятся границы искусства.

Перформанс и хэппенинг представляют собой самостоятельный вид искусства, находящийся на грани произведения искусства и ритуала, изобразительного искусства и театра, искусства и реальности. Российский перформанс был исследован советским искусствоведом Г. Кизевальтером в статье «Перформанс и группа «Коллективные действия»» [120]. Каждая акция группы представляла собой и описывалась как ритуальное действие, целью которого было создание *атмосферы* сопереживания у всех участников (а исследователь также ощущал себя как участник действия). Сопереживание достигалось с помощью архетипи-

ческих примитивных ритуальных действия и символов-знаков. В этом состояла не только особенность ритуала, но и особенность театра как вида искусства, и именно это послужило своеобразным камертоном для современных людей для направления сознания за границы интеллекта и перемещения в ту реальность, которая была прочувствована людьми древних культур. Собственно, в воспроизводстве подобного ощущения и состояла цель перформанса. Такие перформансы проводились и со зрителями, и без них: «В большинстве постановок со зрителями очевиден «театральный» принцип построения событийной части: на долю зрителей приходится наблюдение за происходящим с какой-то фиксированной позиции <...> зритель в определенные моменты, связанные с «непониманием» или «не-знанием», выступает как предмет искусства по отношению к самому себе» [120]. А вот в действии без зрителей возникал чисто экзистенциальный опыт, т.к. переживание происходит внутри сознания самих участников.

На таком примере понятно, как пространство постмодернистского художественного произведения утрачивает четкие границы. Оно тяготеет к древнему ритуалу и тем самым обнаруживает себя в виде сгустка ощущений, не зависящего ни от сюжета, ни от смысла, ни от качества актерской игры, ни от позиции наблюдателя (который имеет возможность трактовать смысл и значение произведения по собственной воле). Само произведение тогда превращается в чистое становление. Очевидно, что целостность структуры такого постмодернистского произведения существует только во времени, причем это время свернуто и обращено внутрь его самого.

Разъятость мира, его механизацию и замещение гуманитарных понятий механистическими осознавали деятели искусства еще в 1910–20-е гг., визуально этот пугающий прогноз выразили в изобразительно-искусстве кубисты и футуристы. Свое сценическое воплощение такой прогноз получил в опере «Победа над Солнцем» (1913 г.), где фигуры кромсались на части. По этому поводу Н. Бердяев писал, что слишком свободным стал человек, «слишком опустошен своей свободой, слишком обессилен длительной критической эпохой» [121, с. 4–5]. Выходом из сложившейся ситуации оказалась, с одной стороны, повышенная экспрессивность художественной формы и иррациональность художественного мышления. А с другой, возникло понятие готовой реальности, вырванной из жизни. Затем эти «готовые реальности» утрачивают связи и переходят в невидимость: на первый план выходят мысль, память, время.

Если с одной стороны существует нарастание иррационального элемента в искусстве XX века, то другой тип осмысления связан, наоборот, с возросшим рационализмом. И этот новый тип формообразования привел к пониманию связи утилитарности с эстетизмом, к кон-

структивности как к концепции построения художественного произведения.

В рамках подобной концепции возникли два направления: тотальный театр массовых постановочных зрелищ и конструктивистский театр. Конструктивистский театр создал модель формообразования в чистом виде, а театр массовых зрелищ воплотил эту модель в реальной жизни, т.е. «смоделировал» жизнь по законам театра – социальное «жизнестроительство» как ясную гармоническую конструкцию из элементарных форм в неразличимое тождество произведения и жизни. Обе модели, опробованные в первой половине века, стали основной для создания постмодернистского художественного произведения.

Сам термин «постмодернизм» стали в 70-е годы XX века использовать первыми Л. Стейнберг и Ч. Дженкс (США), он выражал сознательное использование экспериментов в области готовых образов реальности в рамках единого пространства. Если раньше, т.е. в модернизме, культивировался разрыв с классическим искусством, концептуальное противостояние ему, то в постмодернизме возник диалог со всеми слоями искусства благодаря игре аллюзий и стилистической иронии. В постмодернистский период не только пространство, но и время в искусстве приобрело новые качества. Оно стало статичным, субстанциональным. Новый театр (от П. Брука до хэппенинга) проявляет себя в нагнетании символичности действия и в увеличении ритуальности. А. Капров, теоретик хэппенинга, так и говорит, что «повседневная жизнь становится ритуальной, – и хэппенинг как раз это и передает». Таким образом, хэппенинг, а в широком смысле весь театр, «превращается в такой магический ритуал».

В искусствоведческой дискуссии «Постмодернизм и культура» обозначено стремление рассмотреть «пограничные» эксперименты в художественном творчестве у А. Арто, С. Эйзенштейна, Велимира Хлебникова, которые в своем творчестве дали разнообразные образцы построения театральных систем на границе искусства и реальности. В своем развитии, в становлении сознания человек проходит стадии самоосуществления не только через внешнее (объективно данное и неизвестное им), но и через внутреннее пространство (через переживание некоего внешнего пространства) и оказывается наиболее интересным именно в своем становлении. Так и само художественное произведение оказывается интересным именно как становление. Театральное искусство выявляет саму сущность длящегося становления.

Еще в самом начале XX в. М. Бахтин определил термины (диалог, карнавал, хронотоп), с помощью которых оказалось возможным зафиксировать художественный процесс всего прошлого столетия, а также процесс осмысления самого искусства в историческом времени и в самый момент рождения художественного произведения. В связи с этим образ палимпсе-

ста (старинной рукописи) с эффектом просвечивания различных слоев текста, одновременного мерцания знаков на многослойной поверхности в сплошных разрывах, наплывах и отслоениях становится метафорой современного искусства, искусства постмодернизма.

В 60–70-е гг. XX в. спектакль вообще начинают играть вне театра. Экспериментальные театры, студии, различные театральные группы разрабатывают новый вид пространства: понятия сцены и зала заменяются понятием собственно театрального пространства, принимающего формы собственно произведения. Здесь мы и обнаруживаем преобладание собственно пространства театрального произведения.

Подобные формы особенно интенсивно исследовал польский режиссер и реформатор театра Е. Гротовский. Он исключил из пространства все, что наполняло его в традиционном театре, и даже саму сцену. Разработка партитуры «языковой музыкальности» в основе режиссуры Е. Гротовского является, по сути, внутренней конструкцией спектакля: исходным для пространственного решения становится тип отношений между актером и зрителем, т.е. сама пластическая структура спектакля.

Пустое пространство из пустого в прямом смысле этого понятия, из внешнего постепенно наполняется смыслом внутреннего конструирования произведения. Например, через энвайромент, через спонтанность всех элементов спектакля: психическая энергия каждого элемента и есть реальность театрального произведения (наследие театральной системы Л. Сулержицкого). При исчезновении понимания пространства как внешнего «мешка» спектакля или как места действия, т.е. планшета сцены, становится очевидным, что пространство на самом деле является *внутренней* структурой произведения.

К концу XX столетия постмодернистское сценическое искусство постепенно приобретает вид бесконечного повторения, движения по заданной поверхности, и поэтому вызывает интерес только в своих «маргиналиях», на обочине внимания, в зонах, где уже возникает случайный способ преодоления этой однородности на поверхности художественного текста. Н. Бердяев еще в начале XX века предвидел, что новое искусство «будет творить уже не в образах физической плоти, а в образах иной, более тонкой плоти, оно перейдет от тел материальных к телам душевным» [121, с. 21]. А это искусство чревато энергичностью нематериальной художественной формы и ощущением новых структур.

Постмодернистское художественное мышление тесно связано с физическим поиском природы действительности. Иррациональность, свойственная человеческой душе и выраженная в искусстве, проявилась сегодня и в устройстве физического мира: искривленное пространство, конечное и безграничное; четырехмерный пространственно-временной континуум; взаимоисключающие свойства субатомарной сущности; способы отношений и процессуальность; воздействие

частиц на расстоянии; энергетические флуктуации – основные характеристики вселенной, открытые современной физикой. Современное развитие физики выработало новый взгляд на природу физических объектов. Так, синергетическая концепция рассматривает единую неделимую самоорганизующуюся вселенную. Антропный принцип, сформулированный в 60-е гг. XX века Д. Дикке, утверждающий, что мир таков, какой он есть, потому что его таким наблюдает наблюдатель, живущий в нем, выведен исходя из значений фундаментальных составляющих, совпадения ряда чисел – «тонкой подстройки Вселенной» [106, с. 309]. Театр как вид искусства представляет собой в подобном контексте структурно-художественную концентрацию процессов рождения порядка из хаоса, процессов самоорганизации в физическом мире, в биологическом мире и в социальной реальности.

**Итак:**

1. Исследуемый в главе материал, раскрывающий систему конструирования сценического пространства и времени в разных эпохах театрального искусства Европы, позволяет понять, каким образом художественный хронотоп соотносится с восприятием пространства и времени в данную эпоху в основных метриках: изменение пространственно-временных координат означает и изменение духовного содержания событий. Анализ проводится на первых трех уровнях хронотопа театрального произведения, т.е. а) на уровне осмысления построения пространства сцены и времени действия; б) на уровне взаимозависимости формы произведения и типа сценической площадки; 3) на уровне внешних и внутренних взаимосвязей.

2. Исходя из соответствующей картины мира и самоощущения в ней человека, а также исходя из параметров других артефактов эпохи, становится возможным понимание самой метрики театральной структуры, понимание того, почему театральное произведение именно такое или, во всяком случае, вероятно, было таким. Сопоставляя структуру театрального произведения и художественную картину мира эпохи в ее основных, пространственно-временных параметрах, мы обнаруживаем и *анalogии в средствах и способах* конструирования мыслительных и художественных моделей.

3. Так, круг в качестве геометрической фигуры и символа в эпоху античности воплощал идею законченности и завершенности, замкнутости, самодостаточности и гармонии. И оркестра древнегреческого театра соотносима с подобным эффектом стройности и упорядоченной строгости. Круг обеспечивал и поэтичность мизансцены. Поэтому у нас есть возможность утверждать, что художественные технологии моделирования античного спектакля имеют в своем основании математические модули круга.



4. В средневековой картине мир разделен по вертикали на ярусы, ему придан символический смысл. Средневековая мистерия соотносима, прежде всего, с высшим Бытием и воплощенным Состоянием. Этот хронотоп связан с безотносительностью человека к природе и к космосу, но и с бездонностью души. Так, открытое европейской средневековой схоластикой спиритуально-бесконечное пространство выделило и акцентировало духовное в человеке как единственно ценное, поэтому мир в структуре мираклей и мистерий сделался безграничным по вертикальной оси.

5. В эпоху Ренессанса, когда осознается связь мышления и человеческой деятельности с геометрией и механикой, представления о движущемся в пространстве и с течением времени объекте выводят на соотносимость восприятия объекта – с законами перспективы. Живопись и театральные коды в трактовке пространства и времени, поз и мимики были взаимоориентированными. Объект стал частью «пустого» пространства и «пустого» времени. Сама сценическая площадка сделалась моделью мира. Сценическое пространство–время приравнивалось теперь к трехмерному окружающему пространству с адекватными масштабами.

6. В Новом времени с его идеей абсолютного пространства и абсолютного времени не случайно появление системы классицистского театра с выдвиганием формально принятых начал и жесткой установкой на воссоздание жизни в формах самой жизни. Парадигма рациональности пронизывала мировоззрение эпохи и всю художественную конструкцию классицистского театра. Произведение устремилось к изоморфной, однородной структуре.

Иррациональность, открытая романтиками в начале XIX века, нашла серьезное подтверждение в создании психологической картины внутреннего мира человека. А к началу XX века хронотоп спектакля выразил совместимость рационального и иррационального уровней личности.

7. В системах К. Станиславского и В. Мейерхольда структура театрального произведения осуществляется двумя путями: в поиске полной адекватности действительности и в поиске конструктивных начал художественной формы.

8. Постмодернистское театральное произведение второй половины XX века как концентрация пространственно-временных представлений конца XX в. соотносимо с современными концепциями в построении картины мира. В современной физике обозначены такие понятия, как энергетические флуктуации, воздействие частиц на расстоянии, процессуальность как способ отношений элементов, взаимоисключающие свойства частиц. И спектакль в форме хэппенинга, акции или перформанса предстает как чистая вероятность, игра аллюзий

и сознания человека. От отражения действительности, метафорической структуры и сценической конструкции, выстроенной при помощи монтажа блоков, произведение движется к цитатности, активной деконструкции и стилевому диалогу. Так на уровне художественной картины мира театральное произведение концентрирует в своей структуре (модели) сколочное, слоистое, нелинейное художественное мировоззрение нашей эпохи.

9. Исследованные модели позволили выстроить своеобразную периодическую систему, в которой на основе соотнесенности художественной и научной картин мира проводится сопоставление системы координат в построении сценической площадки, осмыслении времени в театральном произведении – с хронотопом эпохи, с целостным восприятием пространства–времени на момент создания театрального произведения того или иного типа. В таком случае мы видим наиболее глубокий подход к классификации художественных произведений, позволяющий уяснить наиболее фундаментальные структуры художественного моделирования.

10. Исследования, изложенные в данной главе, позволяют:

- а) обозначить первый фрагмент вектора эволюции сценического искусства от синкретизма ритуала к формам классического театра;
- б) выстроить периодическую систему хронотопов классического театра в виде определенной линии (линейность) с конкретными этапами развития;
- в) определить современный театр (театр постмодернизма) как этап нелинейного развития.

11. На основе анализа пространства–времени сценических произведений в разных эпохах выделяются следующие виды хронотопов театра: 1) космологический, в котором наиболее значимым является пространство (по утверждению О. Шпенглера, «<...> древняя драма не допускает настоящих исторических мотивов, так для нее неприемлема и тема внутреннего развития <...>» [122, с. 19] в ущерб времени. Все существует только *здесь* и выражает сущность мира. Такой хронотоп характерен для античного театра; 2) спиритуальный хронотоп средневекового театра, в котором также преобладает пространство, представляющее собой замкнутую систему с градуированным и иерархизированным космосом [12, с. 82]. Переживание такого пространства окрашено религиозно-этическим настроением, и воспринимается оно в виде потусторонней вертикали. Время здесь является параметром более важным, чем в античности, однако не имеет значения само по себе, оно существует на фоне вечности, вневременного; 3) антропоцентрический хронотоп театра Ренессанса акцентирует пространство с наибольшей силой, замыкая действие в рамки прямой перспективы, соответствующей фреске. Время здесь глубоко пространственно и конкретно, оно едино и сюжетно. Время спектакля здесь – это время

события; 4) рационалистический хронотоп театра Нового времени отражает рост фактора времени как субъективного. И пространство, и время остаются событийными и в классицистском театре с его жесткой регламентацией, и в театре Шекспира с его свободным течением жизни героев. Однако здесь, кроме фактического и изображенного времени все более усиливается внимание к причинно-следственным и психологическим нюансам, а также появляется ассоциативное время. В основе хронотопа находится принцип соотнесенности событий и их согласования.

Эти четыре типа хронотопов представляют хронотоп классического театра.

Пятый тип хронотопа – модернистский. Он возникает с появлением на рубеже XIX–XX веков режиссерских сценических систем и развитием их в течение всего XX века. Здесь происходит свободное обращение с фрагментами пространства. Здесь пространство спектакля – уже не просто и не только сцена, а то, что создается всем находящимся на сцене и является не самими предметами, а их соотнесенностью. Время, как и пространство, все более оказывается субъективным временем режиссера и персонажей спектакля.

Шестой тип хронотопа – постмодернистский. Он формируется в последней четверти XX века. В перформансе и хэппенинге наиболее существенным становится именно время. Оно является превалирующим в данном хронотопе. Значение пространства исчезающе мало, т.к. этот театр концентрирует все типы пространства хронотопов классического театра, трансформируя их в категорию времени как внутреннего развития души персонажа, его памяти и осмысления судьбы.

## ГЛАВА 4

### ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ СРЕДСТВА МОДЕЛИРОВАНИЯ ТЕАТРАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Объектом анализа является пятый уровень хронотопа, т.е. пространственно-временной континуум самого сценического произведения.

Мы рассматриваем его по следующим направлениям:

1) «пространственно-пластическая система–режиссер», т.е. реально существующее сценическое произведение во взаимодействии с его авторской концепцией. Спектакль в этом смысле является двойной реальностью: хронотоп воспринимаемого объекта и хронотоп идеи объекта, его мыслимой формы. Когда философ М. Мамардашвили заявляет, что театр, как и философия, всегда имеет дело с тем, что в принципе нельзя «заранее знать» [123, с. 107], то очевидно, что имеются в виду проблемы соотношения действительной реальности (пространственно-пластическая система) и реальности, обладающей свойствами потенции, энергии, импульса, вероятности (режиссер);

2) «пространственно-пластическая система», сценическое взаимосогласование его внешней и внутренней художественной формы, т.е. партитур выразительных средств спектакля и самого *источника* согласования этих партитур, т.е. хронотопа импульса (то, что находится за видимой формой), что является собственно сценическим языком произведения, системой художественных средств организации хронотопа произведения;

3) «пространственно-пластическая система–актер», где положение актера и часть его пространства–времени определены параметрами хронотопа пространственно-пластической структуры;

4) «пространственно-пластическая система–зритель» с синергетической ситуацией взаимодействия хронотопа сценического произведения с хронотопом зрителя.

#### 4.1. Режиссерские хронотопы реформаторов театра XX века

Режиссер Р. Виктук не раз писал и говорил в своих телеинтервью о том, как он отстаивал свое авторство спектакля в суде. Продюсеры настаивали на том, что в сценических условиях нельзя понять, в чем именно состоит суть режиссерской работы в театральном производстве: «Во время спектакля работает актер, работа сценографа и композитора тоже видна и слышна, понятна работа менеджера, а как определить работу режиссера?» И Р. Виктук подчеркивал, как ему было, действительно, сложно ответить на этот вопрос.

Речь идет о концепции, о пространстве–времени мира вероятностей, мира энергий и импульса. Современная физика, имеющая дело с квантовыми структурами, снабженная соответствующим математическим аппаратом, тем не менее, остается по отношению к этому миру в состоянии с большим количеством вопросов, чем ответов на них. В театральном искусстве мы также наблюдаем проблемную ситуацию: до рубежа XIX–XX веков спектакли создавались без режиссера. Этот профессиональный термин имел иное значение, подразумевая, скорее, сегодняшнего помощника режиссера, стоящего у пульта за кулисами и управляющего ходом спектакля. Театр существовал так десятки столетий, не испытывая проблем. И его исследователи и зрители не имели представления о режиссерских концепциях. Так же, как представители классической физики, изучающие объекты макромира, не знали о существовании особой области с законами вероятности.

Незримый, невидимый хронотоп режиссера возможно определить сплошь интровертным, как у зрителя, однако в отличие от зрителя, который вбирает спектакль в свое пространство–время, режиссер создает сценическую пространственно-пластическую систему из своего пространства–времени.

Если у актера модель-образ всегда – *часть* его самого, они неразделимы, модель без ее автора не существует в театре. Режиссерская же модель всегда должна быть вычленена из его внутреннего пространства–времени и отстранена, т.е. воплощена на сцене. И присутствие режиссера после ее воплощения уже не нужно.

Во внутреннем пространстве–времени режиссера модель существует в виде «чертежа», проекта, идеи, которые могут быть материализованы только *вне* режиссера. Должен быть *вне* его создан каркас спектакля, выраженный в пластической структуре, пространственно-временной континуум которого обладает собственной геометрией, выражающей хронотоп режиссера.

Именно с появлением режиссуры возникла упорядоченность и концептуальная зрелость пространственно-временных структур спектакля, и, как подчеркивает театровед Р. Кречетова, «спектакль оказался способным впитать очень сложную систему времени, интерпретировать время сразу в нескольких его ипостасях» [124, с. 80]. Появляется возможность передать систему философских абстракций, визуализируя время через пространство сценического произведения.

Практическое постижение свойств пространства и времени театрального произведения начинается на рубеже XIX–XX веков с эксперимента с реальным сценическим пространством, т.е. прежде всего с самой сценической площадкой для поиска возможностей ее образности. Однако сценическую площадку воспринимают уже не как только место игры и место реального присутствия, не только в качест-

ве планшета сцены и места для актера. Возникает понимание образной потенциальности самого *пространства* (эту реформу начинают мейнингенцы в 70-е гг. XIX в.). Пространственная концепция впредь будет не только предопределять характер драматического действия, но и станет выражением главной идеи спектакля. Речь, однако, здесь идет пока не о метрике пространства произведения, не о пространстве как базовом параметре всей структуры спектакля, а только о пространстве как о внешнем выразительном средстве произведения.

В этом смысле наиболее характерно понятие атмосферы, которое появляется у К. Станиславского в конце XIX века, т.к. сценический импрессионизм, о котором писал К. Станиславский, это и есть тонкое согласование всех изменений «внешнего настроения» мира природы с «внутренним действием» человеческой души, которое было открыто А. Чеховым [113, с. 159]. Настроение имело «свой ритм, оно возникало в дрящемся и непрерывном (именно благодаря паузам) сценическом времени» [113, с. 161].

В это же время Э.Г. Крэг в своих экспериментах убрал из сценического пространства декорации и стал использовать ширмы, и тогда обнаружилось, что само пространство есть образ, т.е. оно вообще освободилось и обрело самоценность, сделалось значимым само по себе. Поиски архитектуры сцены у Э.Г. Крэга стали символом самого пространства как категории физической и философской.

Крэговское пространство – пример символического тождества, попытка дать физическое и зримое воплощение бесконечности и вечности, определив его как трансцендентальное. Но, кроме того, крэговское пространство стало еще и выражением состояния души и движения мысли [113, с. 174], а это уже позволяло двигаться к *моделированию и структурированию* пространства спектакля. У Э.Г. Крэга сценическое произведение создается на основе пространственной организации спектакля в согласовании со сценической живописью, т.е. пространство здесь представляет собой уже один из параметров собственно структуры спектакля на основе представления о пространстве как имманентной *сущности* театрального произведения.

В понимании Э.Г. Крэга *визуализацией* пространства является пластика, выражение движения. В работе «Сцене» (1906) английский театральный реформатор определяет образ пространства как нагнетание кубистических объемов, самоценных и независящих ни от какого внешнего по отношению к ним сценического объема: «подвижный пол – это не все, что я хочу, я хочу иметь сцену настолько подвижную, чтобы она могла бы двигаться во всех направлениях под контролем одного человека, который придумал бы, как должны перемещаться ее части для осуществления «движения» [125, с. 235]. Э.Г. Крэг также вышел на одну из таких же качественных характери-

стик пространства – это «кинетическое пространство», которое он понимает как определенные области.

А. Антуан и П. Фор (Франция) попытались превратить сценическое пространство уже в компонент спектакля. П. Фор предложил метод живописных панно и узкой площадки для актерской игры, он же впервые стал использовать и «черный кабинет». Подобные поиски оказали значительное влияние на эксперименты Г. Фукса и А. Аппиа, которые пошли дальше и стали использовать сценическое пространство в качестве художественного замысла постановки: у А. Аппиа спектакль – это целостная структура с иерархией актера–пространства–света–живописи, в которой пропорции и соотношения пространственных масс напрямую связаны с художественным замыслом постановки.

Из чего видно, что таким образом всю проблему сценического языка А. Аппиа сводил к *отношению* между философскими категориями времени и пространства. Пространство из сценической «пустоты», «мешка» для зрелища у А. Аппиа превращается в самоценность, и главным становится поиск качественных характеристик пространства: это – больше не сцена, а только пустое пространство для работы с ним автора-режиссера. А. Аппиа создавал «ритмические пространства» для хореографа Э. Жак-Далькроза, и драматургический текст у него ожил в ритмизированном универсуме пространства и времени.

Эти реформаторы театра являются создателями объемного мизансценирования. Центр сценографии у них – это «дыхание» пространства и его ритмическое значение, живой организм, смысловой универсум, позволяющий услышать текст как бы изнутри.

Когда пространство, благодаря сценическим экспериментам А. Аппиа, Э.Г. Крэга, Г. Фукса, П. Фора, уже выявило свои качественные характеристики, стало понятным, что сценический мир – это единство, целостность, т.е. пространственно-временной континуум, отличный от реального, из чего ясно, что протекание процессов в нем особенное, не является хронологическим и состоит из структурных блоков. А. Арто называл это метафизикой в действии и отмечал, что, например, в восточном театре, в противоположность западному, все это компактное, насыщенное скопление, составляющее язык постановки и сцены, побуждает мысль к более углубленной работе [49, с. 185–186].

Подобная ситуация происходила и в экспериментах со сценическим временем. Если восточный театр, например, отграничивал сценическое время условными знаками в виде изменения масок, то европейский всегда уравнивал сценическое время с жизненным, с реальным временем. Он практически не пользовался временем как особым и сильным выразительным средством: сценическое время двигалось только вперед, и европейский театр всегда имел дело только с настоящим, сию минуту происходящим на сцене событием. Формирование нового представления о сце-

ническом времени стало очевидным и в концепции немецкого режиссера Э. Пискатора с его идеей театрального ревю, монтажа эпизодов и введения в спектакль кинокадров как способа изменения традиционного представления о течении сценического художественного времени. Таким образом, Э. Пискатор обнаружил, что существует «пустое» время, т.е. он выявил глобальный характер времени как трансцендентного по отношению к структуре спектакля и назвал его «живыми кулисами».

Театральные эксперименты научно-исследовательского центра Баухауз в Германии проходили в русле масштабного творческого проекта В. Гропиуса как синтеза различных видов искусства и поисков основ формообразования в искусстве. Эти эксперименты наследовали сценическим системам А. Аппиа и Э.Г. Крэга. Позже Э. Пискатор и Б. Брехт соединят универсализм пространства с натурализмом деталей и добьются мощного визуального эффекта.

Решение пространства во взаимосвязи со сценическим временем определено В. Гропиусом как воплощение идеи трансформации пространства, его подвижности, гибкости, изменчивости. Проект «Тотальная сцена», где пространственно-архитектурные формы театра ассоциируются с космическим порядком, «яйцеобразное сферическое пространство зала, движение площадок по «орбите» кольцевого коридора рожают образ вселенной» [126, с. 62]. Исследованием театрального пространства занимались в Баухаузе О. Шлеммер, Ф. Мольнар, Л. Мохольт-Надь, А. Вейнингер.

Пространственная концепция Баухауза обращена к *пластической выразительности архитектуры*, к свободе трансформации объемов и образов. Соразмерность пластики и фигуры актера с общими законами композиции пространства является принципом концепции «танцевальной математики» О. Шлеммера, на основе которой он создал схему конструирования игрового сценического пространства. Законом визуального восприятия в Баухаузе придавали значение главного оценочного критерия формы. В. Гропиус рассматривал их как самый совершенный инструмент любого пространственного художественного конструирования. Теория конструирования О. Шлеммера соотносится с пространственной концепцией Баухауза и отражает характерные качества системы художественного моделирования на основе тотального художественного синтеза как принципа универсальных структурных построений пространственной гармонии в целом.

Подобные исследования восприятия пространства–времени тесно связаны и со сценическими произведениями В. Кандинского, который конструировал композиции из собственных возможностей живописи и сам создавал новый механизм сборки структуры. Вопрос построения пространства был одним из главных для него. Пространство у него обретало самостоятельное значение, весомость и материаль-



ность, разрабатывалось распределение больших масс и их уравнивание: «Мои конструктивные формы несмотря на то, что внешне они кажутся неотчетливыми, на самом деле установлены с величайшей точностью, как будто высечены из камня» [127, с. 132].

Следующим шагом сделалось понимание качественных характеристик времени, а значит, попытка уловить многослойность сценического времени: в качестве ритма спектакля внутреннюю, имманентную сущность времени обосновали в своей сценической практике русские режиссеры А. Таиров и В. Мейерхольд. С творчеством В. Мейерхольда пришло понимание, что построение спектакля есть конструирование его из блоков, ставшее режиссурой как таковой в XX веке: «Это – наглядно запечатленные «куски» пространства с их постоянными изменениями во времени <...> Воспроизведение участков пространства в их чувственной конкретности (наглядности) и одновременно в их временной изменчивости – это сфера одной только режиссуры, ее особый язык» [37, с. 167].

В анализе хронотопов театральных систем начала XX века – времени, когда пространство-время только начинает осознаваться, становится очевидным, что представляет собой хронотоп режиссера как источник сценического моделирования.

О появлении «геометрически» согласованных систем в сценическом произведении с полной уверенностью можно говорить уже в творчестве К. Станиславского, который стал разгадывать тайну взаимопревращения сценического пространства, «оказалось, что и оно, сценическое пространство, способно перевоплощаться, как актер перевоплощается в роль другого человека» [113, с. 163]. Каждый элемент спектакля и каждый компонент его формы оказался включенным в общую логику. Собственно, именно этого добивался К. Станиславский от театра, именно в этом состояла самая суть его театральной реформы, и именно отсутствие этого не устраивало его в прежнем театре.

Совершенно разный в разные периоды своего творчества – натуралист во «Власти тьмы», принимающий условность в «Драме жизни», празднично-карнавальный в «Горячем сердце», поэтико-психологичный в постановках А. Чехова, – К. Станиславский тем не менее последовательно искал тот театр, который сопрягал бы обнаженный реализм человеческого существования с психологическим моделированием пространственно-временного континуума спектакля.

Принцип сопряжения раскрывается им в «если бы...», в предлагаемых обстоятельствах. «В его фантазии уже возникало конкретное (выделено нами. – Т.К.) сценическое воплощение пьесы, двигались люди, вырастала театральная обстановка, бился ритм жизни, светило солнце, шумели деревья; он уже видел образ того мира, в котором развернется действие, он видел комнаты, обстановку, прислонившуюся к дверной притолоке девушку или освещенного светом вечерней лампы старика; он видел

сценическое пространство ослепительно ярко и в то же время он был уже занят поисками тысячи различных и самых изысканных способов практического осуществления возникшего в нем бурного замысла и нахождении технических приемов, которые способны сделать театральное искусство тоньше, могущественнее и убедительнее» [128, с. 7].

Богатство режиссерской техники, фантазия, стилистическая точность, владение гротеском и т.д. – все отличительные черты необычайно талантливому человеку, все то, что способно охарактеризовать уникальность К. Станиславского. А вот свойства системы и ее глубинные основания, т.е. то, что является метрикой пространства–времени его произведений, обладает базовыми качественными характеристиками и может быть рассмотрено как константа, т.е. точка отсчета при анализе других театральных систем.

Когда П. Марков определяет суть творчества К. Станиславского, он находит наиболее точную характеристику хронотопа в его системе: «Любой макет он судил с точки зрения предельной, сгущенной правды; он хотел так разместить актеров, чтобы мизансцены плавно переливались одна в другую, поднимая эту правду до степени высокой театральной убедительности» [128, с. 8]. Это – предвестие кинематографа, средоточие той самой жизненной правды, которая лишает сцену четвертой стены и делает зрителя свидетелем фрагмента жизни с его богатством нюансов (рис. 9).



Рис. 9

У К. Станиславского пространство–время предельно интровертно, «втянуто» внутрь структуры, «интимно», психологично и не метафизично. Художественный темпоритм совпадает с темпоритмом присутствующего в зале. Эпизоды разворачиваются последовательно (несмотря на то, что между ними может проходить несколько дней или

лет, но эти несколько дней или лет обозначаются антрактом в спектакле – и в этом тоже логика системы) в линейном времени. Внутри эпизода время абсолютно аналогично актерскому и зрительскому времени. Пространство организовано в качестве места действия и в этом качестве уплотнено по всем точкам сценического планшета.

Это построение аналогично прямой, линейной перспективе в живописи. Хотя в спектаклях может быть использована импрессионистическая сценография или лубочная «картинка», общее решение подобно «окну» линейной перспективы, облаченному в раму портала. Персонажи подобны психологическим («ренессансным», «импрессионистским» и др.) портретам на фоне пейзажа или бытовых сцен.

Пространство–время данной системы эпично. В нем отсутствуют метафизические прорывы, нет поворотов ракурса, нет смещений в точке видения, нет разномасштабности, «разрезов» или сдвигов. Метрика пространства не допускает эстетизма и яркой театральности, все образы и предметы «лишаются» своей знаковой природы, они узнаваемы и обозначают только то, чем являются на самом деле.

Само сценическое пространство имеет признаки глубины, и установка наблюдателя на визуальное и психологическое восприятие обусловлена привычкой. Здесь нет надобности задумываться о геометрических закономерностях расположения актеров и предметов на сценической площадке, а также о расположении самой сценической площадки и ее форме, т.к. эти закономерности в подобной системе являются только следствием разработки *актерских линий существования в образах*.

Система К. Станиславского антропоцентрична («Он понял, что только через человека может торжествовать театральное искусство. Весь остальной, очень им любимый и необходимый, хотя и несовершенный, театральный аппарат служил лишь помощью и поддержкой в его основной цели. Для нее Станиславский жертвовал и легкими успехами и внешними эффектами; для нее он ограничивал свою фантазию и вновь и вновь пересматривал свои приемы и методы. Актер был для него драгоценностью» [128, с. 16]). В данной системе все линии режиссерской партитуры выходят из одного центра – человека. Человек объемлет собой всю структуру спектакля. Вся пространственно-пластическая структура произведения полностью сцеплена персонажами и их психологическими партитурами.

В отличие от систем до К. Станиславского, характерной чертой его системы является адекватность пространства–времени спектакля обыденному пространству–времени повседневности: все, как и в реальной жизни, где психологизм осуществляется как бы поверх предметности, т.е. предметы «говорят» о состоянии людей, но не концентрируют на себе внимания, не являются самоценными. Это – субъективное пространство–время, оно состоит из психологических напряжений действующих лиц, представляет собой выражение и отражение этих напряжений. Любая

вещь, любой предмет, попадая в данную метрику, сразу же становится только сгустком этих психологических напряжений.

Такая структура выглядит как наэлектризованное поле, в котором все объекты (предметы и персонажи) являются концентрированными «электромагнитными» узлами. Метрика определяет здесь единство «поля», его целостность и ансамблевость исполнения. Здесь важно только то, что возникает *между* персонажами. Драгоценность актера для К. Станиславского, по нашему мнению, состоит не столько в нем самом и в его мастерстве и величине роли, сколько в его умении создавать «узлы напряжения».

В отличие от структуры произведения у К. Станиславского, пространство–время у В. Мейерхольда не является аналогом жизненной ситуации и не представляет собой линейную протяженность во времени и в конкретном, «убедительном», наглядном пространстве действия. Здесь нет эпичности и постепенного развертывания сюжета, нет панорамности, здесь основой является локальность изображения, его концентрированность в определенно отграниченных сферах.

Такая локализованность, предельная дискретность позволяет постановщику выявить *метафизические* свойства пространства–времени. Это локализованное, дискретное пространство–время не имеет «четвертой стены»: В. Мейерхольд сознательно демонстрирует саму структуру, фактуру, геометрию спектакля, как, например, в «Балаганчике» А. Блока. П. Громов отмечает, что здесь происходит «втягивание всего сценического игрового пространства в действие, подчинение его реальному содержанию спектакля, использование его для определенных смысловых акцентов в структуре произведения театрального искусства» [129, с. 171].

Время в таком спектакле скачкообразно, оно синхронизируется с пространством в различных локализованных областях не по принципу линейности, а на разных качественных условиях (сжимается, растягивается, удаляется, возвращается, движется по кругу и т.д.). Эта система не имеет контекста, «подводных течений», подтекстов, вторых планов и пр. – она прозрачна для обозрения, открыта, она просматривается насквозь. Подобный код спектакля представляет собой отход от сюжета к знаку. Лоскутность, дискретность, замкнутость фрагментов пространственно-временного континуума спектакля на себе, – все фрагменты, элементы и объекты данной структуры были для В. Мейерхольда равнозначны и равноценны.

Если у любой другой театральной системы структура запрятана внутрь формы, как скелет – внутрь человеческой фигуры, то у В. Мейерхольда эта скрепляющая спектакль основа становится главным показателем спектакля, В. Мейерхольд как бы выворачивает наизнанку театральную систему и саму эту изнанку делает эстетической формой произведения, объединяющей все средства в единое целое на основе математически строгого построения пространства и времени. Это – разлом

формы и выворачивание пространства через самое себя. Сама среда и находящиеся в ней объекты приобретают своеобразную, трансформированную форму, они смещаются и теряют привычную гравитацию. Фрагменты пространства, свободно «парящие», способны к любым соотношениям и соединениям – воля постановщика становится «клеящим» составом: от режиссера зависит способ соединения (на основе ассоциативной связи, на основе подобия символов, на основе подобия знаков и т.д.). Ритмы и закономерности реальных кусков бытия, типы конкретности являются материей системы В. Мейерхольда, именно это П. Флоренский считал наиболее достойным предметом художества [56, с. 103].

Мейерхольдовские сценические эксперименты по поискам механизмов сборки конструкции спектакля позволили выйти за пределы систем, сосредоточенных на актере, а также за пределы сцепки «пьеса–спектакль» и выйти за привязанность спектакля к любой сценической плоскости, за пределы любого бытовизма и за пределы психологизма. Спектакль обрел самоценность, а режиссер теперь уже мог работать со множеством конструктивных сценических решений.

А. Таиров свою систему обозначал как «неореализм», «структурный реализм», «организованный», «динамический» реализм [130, с. 62], и структура его спектаклей представляла собой замкнутое пространство–время. Целостность произведений А. Таирова основывается на адекватности, взаимобратимости интровертного и экстравертного пространства–времени: внутренний каркас, внутренняя форма в них совершенно соответствует внешней художественной форме спектакля («культ художественной образности в пластике, в цвете, в освещении, в объемности вещественного оформления спектакля» [130, с. 74]). Здесь допустима метафора следующего свойства: спектакль А. Таирова схож с витражом, где из отдельных красочных элементов складывается общая партитура произведения, причём каждый из элементов, предельно выразительный, все-таки не остается самоценным, а вливается и влияет на общий композиционный итог – элемент попадает в спектакль в зависимости от своего потенциала.

Интровертное пространство–время у режиссера Е. Вахтангова выражено через интровертное пространство–время центрального персонажа и является основным структурным основанием произведения: это процесс «втягивания» в себя всего пространства и организация всего пространства по собственному закону существования главного героя.

«Победа над Солнцем» – программное произведение русского классического авангарда. Впервые оно было показано в С.-Петербурге зимой 1913 года, потом его новый вариант был осуществлен в начале 1920 года в Витебске в декорациях и костюмах В. Ермолаевой под руководством К. Малевича. К тому же времени относился и неосущест-

вленный замысел Эль Лисицкого: папка его цветных автолитографий должна была стать основой для оперы в электромеханическом театре.

Провозглашенная ко времени постановки Велимиром Хлебниковым и А. Крученых литературная заумь превращала традиционный текст в сложную, рваную структуру, в антитекст, в котором фрагменты сталкивались в хаотическом движении, высекая необычный новый смысл: декларация А. Крученых «Слово, как таковое» рассматривает поэзию как высвобождение скрытых возможностей «самоценного» слова, его звуковой стороны, этимологии и морфологической структуры, а в «Фактуре слова» А. Крученых обосновывает поэтическую заумь: «<...> ритмическая: пропуск метрических ударений (ускорение) и накопление ударных (замедление), суровый размер <...>... смысловая: ясность и запутанность фраз, полярность и научность <...> синтаксическая: пропуск частей предложения, своеобразное расположение их, несогласованность – сдвиг «белая лошадь хвост бедали вчера телеграммой» [131, с. 13].

Такое состояние, состояние хаоса предельно трагично по самоощущению, но и потенциально структурно новой образностью: «Когда пространство Лобачевского / Сверкнуло на знамени, / Когда стали видеть / В живом лице / Прозрачные многоугольники, / А песни распались, как трупное мясо, / На простейшие частицы / И на черепе песни выступила / Смерть вещего слова... / Вещи приблизились к краю, / А самые чуткие горят предвидением», – свидетельствовал Велимир Хлебников в драматической поэме «Взлом Вселенной» [132]. Погружение в дионисийство обещало переворот эстетики и очищение искусства сквозь и через разрушение.

Во всем описанном заметно, что хаос понимается русскими футуристами как состояние животворное. Это аналогично пониманию хаоса в синергетике, науке XXI века: здесь отмечается, что через хаос осуществляется связь разных уровней самоорганизации мира. Хронотоп «Победы над Солнцем» – квантовая структура, следующий за «Балаганчиком» В. Мейерхольда шаг в выявлении базового основания сценического произведения. В. Мейерхольд начинает свой творческий путь с визуализации структуры спектакля, срывания покровов, разрушения сценической иллюзии, присущей классическому театру, с демонстрации зрителю всей системы в целостности. А авторы «Победы над Солнцем» совсем разрушают модель классического театра, ввергая его хронотоп в хаос. Этот самый хаос в качестве промежуточного состояния и визуализируется в постановке.

В трагедии «Владимир Маяковский» в центре оказывается поэт, человек, автор и исполнитель, имя в своем конкретном и одновременно всеобщем значении. В. Маяковский сам играл себя, а действующими лицами были Д. Бурлюк, А. Крученых, М. Матюшин, Велимир Хлебников. «Владимир Маяковский» означает не только имя автора, не только название художественного произведения, не только «фамилию содержания» (по выражению Пастернака) и даже не только имя

какого-то собирательного «я» футуризма, а имеет гораздо более широкое значение: это – имя мировой энергии, но как имя собственное, имя живого человека является еще и значением осуществления смысла в реальной личности и судьбе [133, с. 27–28]. В этом контексте футуристический спектакль «Владимир Маяковский», как и «Победа над Солнцем», представляет собой квантовую структуру пространства–времени, но с той оговоркой, что в этом произведении выразителем и носителем сценической структуры является живой человек как воплощение эстетики энергийного становления, нового самосознания постклассического театра XX века.

Театр ОБЭРИУ также отрицал литературный театр, объяснявший смысл происшедшего события. Театральное представление имело для этого театра собственную линию сюжета и собственный сценический смысл, близкий к абсурдистскому (актер, изображающий министра, ходит по сцене на четвереньках и воет по-волчьи и т.д.). Принципы обэриутского театра определили сценическую интерпретацию «Елизаветы Бам» Д. Хармса, основой которой является разорванная конструкция, последовательные разрывы и столкновения [134].

#### **4.2. Художественные средства организации хронотопов спектаклей реформаторов театра**

Собственно пространственно-пластическая система, т.е. согласование партитур выразительных средств спектакля и самого *источника* согласования этих партитур (хронотопа режиссера) является сценическим языком произведения, системой художественных средств организации хронотопа произведения. Определяя постановочные понятия, А. Таиров отмечал, что сценическое произведение подобно архитектурному, только спектакль сложнее, потому что его элементы и массы – «живые, подвижные, и здесь трудно добиться правильности во всей постройке...» [108, с. 335]. В этом определении просматривается понятие некоего «чертежа» «постройки».

На примерах реформаторов русского театра рассмотрим типы систем художественных средств организации хронотопа произведения.

У К. Станиславского самым главным в создании спектакля является выражение *логики взаимоотношений* персонажей. Контекст, подтекст, «второй план», сверхзадача роли и т.д. – все то, что должно, по мнению К. Станиславского, быть воспринято и понято зрителем из атмосферы спектакля, – составляют субстанцию пространственно-пластической системы К. Станиславского: это визуализация интровертного пространства–времени переплетения взаимоотношений персонажей, модель сплетений внутренних миров персонажей. По определению Ю. Барбоя, К. Станиславский стремился не к максимальному слиянию роли и актера, а лишь к слиянию «срединных элементов об-

раза – индивидуальности артиста и индивидуальности роли. Именно здесь теоретический зазор между актером и ролью великий реформатор театра мечтал свести на нет» [36, с. 97]. Каждый эпизод системы решается как внутренне завершённый фрагмент, и действие движется от фрагмента к фрагменту по логике сюжета и раскрытия образов.

Система В. Мейерхольда отличается от системы К. Станиславского и от систем, существовавших до К. Станиславского, тем, что она *принципиально* эстетизирована и театральна. Выявление и визуализация собственно механизма театра – главный признак этой системы. Но В. Мейерхольд постоянно оставлял свои находки неразработанными полностью, бросал найденное и устремлялся к другим способам сборки пространственно-пластической системы с целью открытия разных путей для реализации новых хронотопов.

В «Смерти Тентажиля» М. Метерлинка он опробовал метод расположения фигур по принципу барельефа и фрески, визуализации внутреннего монолога с помощью пластики и музыки, заменил логические ударения «мистическими»; определил символистскую отрешённость персонажей; их независимость друг от друга и слитность в общем звучании постановки (что определило путь развития русского символического театра): пластика, особый ритм, экспрессия поз, особая чёткая, четкая выразительность мизансцен. Идеи В. Мейерхольда на этом пути соотносились с мыслями русских символистов о театре как о мистерии, которая с подмостков сцены распространится в жизнь (Андрей Белый), и о моменте соборного согласия (Вяч. Иванов), а также с мечтой о театре, в котором актеры и зрители объединены в созидательном и очищающем действе. Большое влияние на В. Мейерхольда в то время оказывал В. Брюсов, утверждавший, что нет искусства, которое повторяло бы действительность, т.к. в природе не существует ничего, соответствующего архитектуре или музыке.

В. Мейерхольд отказался от практики МХТ в работе с макетом оформления: художники Н. Сапунов и С. Судейкин предложили решение, в котором главная роль принадлежала цвету, колориту и цветовой гамме. В. Мейерхольд называл такое решение «приемом импрессионистских планов»: тюлевый занавес придавал зрелищу ирреальность, загадочность и смутность. Пространство сузилось до плоскости, а время словно растеклось по этой плоскости и превратилось в прозрачную неподвижность. При осуществлении новой организации сценического пространства у В. Мейерхольда традиционная декорация потеряла смысл, значение обрел новый подход к архитектонике сценического образа: при использовании опыта в изобразительном искусстве конструкция открыла способы монтирования новых материалов, сцена открыла и совершенно новые визуальные свойства (рис. 10).



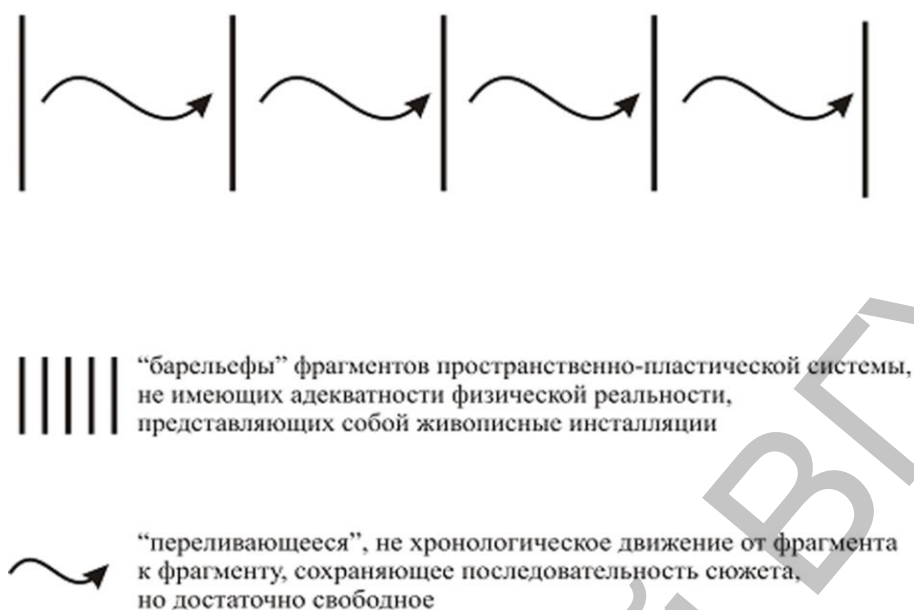


Рис. 10

В «Звездах» Б. Верхарна (1920) он использовал возможности авангардной живописи: кубы, призмы, треугольники, круги из железа, веревки, проволоки, над геометрическими фигурами висел кусок жести. Была введена практика чтения сообщений РОСТА в процессе спектакля. В. Мейерхольд стремился к преодолению ренессансной коробки-сцены, и в 1921 г. во втором варианте «Мистерии-буфф» действие уже шло в партере и в ложах, а на сцене оно разыгрывалось в нескольких направлениях сразу (на планшете и по вертикали до колосников).

В 1922 г. В. Мейерхольд вместе с конструктивисткой Л. Поповой в «Великодушном рогоносце» Ф. Кроммелинка открыл метод организации сценического пространства, позволяющий вывести конструкцию за пределы сценической площадки в самоценность и независимое эстетическое существование, а также придать художественный смысл любому набору предметов и объектов на сцене. Выстроенная Л. Поповой конструкция соответствовала режиссерским задачам и давала ощущение стремительной динамики, ее изящная форма оставалась нейтральной ко всему остальному сценическому пространству. Предполагалось, что конструкцию можно использовать в любом месте.

Актеры были помещены в пространство наклонных плоскостей на открытом планшете сцены, и их движения приобрели скульптурность, выразительность пластического рисунка, легкость и изящество, что влекло за собой особое внимание к подаче реплик и к четкости интонаций. На первый план выдвинулось подчеркнутое актерское ремесло, профессионализм и согласованное мастерство. Актерская игра в спектакле впервые основывалась на принципах биомеханики:

«Отброшен жестикулятивный мусор, ищется простейший, экономичнейший, бьющий в цель жест – тейлоровский жест. При этом он не впадает в однообразие, ибо сюжетная мотивировка диктует его применение в самых различных ситуациях» [135] (рис. 11).

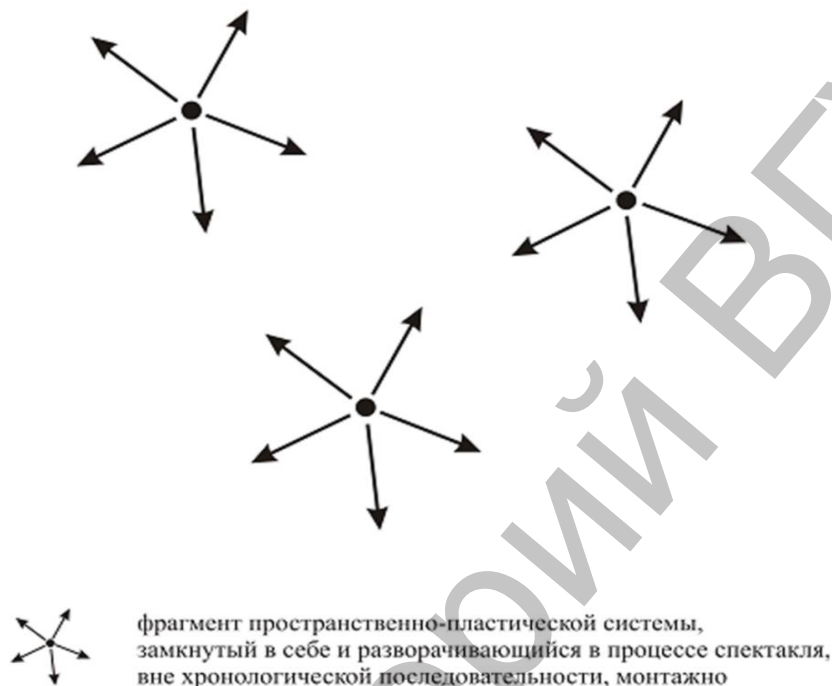


Рис. 11

Спектакль открыл конструктивистский путь создания *механизма* спектакля как динамической машины. Конструкция предстала здесь как модель нового театра, как первокристалл этого нового театра: разрывая цепь ассоциаций, очищая действия от этнографии и истории, своей формой она декларировала ассоциации с тогдашней современностью. Для В. Мейерхольда конструктивизм в театре обозначил новый метод общения театра со зрителем при осуществлении новой планировки и структуры театрального здания. Технические и технологические характеристики конструктивизма предполагали и новую актерскую технику, включающую способность трансформироваться вместе с динамикой сценической установки.

В. Мейерхольд первым стал трактовать театр как школу организации человека. Его работа в Теофизкульте (мастерская театрализации физической культуры в Центральном институте труда) – это стремление применить и реформировать театральный опыт путем изучения конструирования спортивных и трудовых движений. Когда Театр РСФСР закрыли, В. Мейерхольд превратил эту мастерскую в исследовательскую лабораторию.

В актерской биомеханике В. Мейерхольд также акцентировал конструктивистский подход: точность движений, «экономия вырази-

тельных средств», скорость «реализации задания», «стремление достигнуть максимальной продукции» – «Тейлоризация театра даст возможность в 1 час сыграть столько, сколько сейчас мы можем дать в 4 часа» [136]. Актер находился в таком же подчинении у лоскутного принципа структуры, как и установка, как и все остальные предметы, он был только пластической формой в пространстве.

В «Лесе» А. Островского (1924) многоэпизодное построение спектакля имело для постановщика эстетическое значение: фрагментарность явилась принципиальным этапом эстетики условного театра в подходе к самой структуре спектакля. Спектакль представлял собой 16 эпизодов с разрывом смысловых связей и новым скреплением отдельных сцен, смыкающихся по принципу театрального ревю с жанрово самостоятельными номерами. В. Мейерхольд разрушил также и обязательную в театре связь между персонажем и средой. Он отбросил все, что представляло смысл для прежнего традиционного понимания сценического произведения (рис. 12).

Такое сценическое произведение осуществляется за счет динамики, поэтому В. Мейерхольд придавал огромное значение сценическому времени. Оно было сложно разработанной канвой произведения: спектакль выстроен на музыкальной основе, и именно время, его ритмическое членение задавало ритм эпизодов в пространстве.

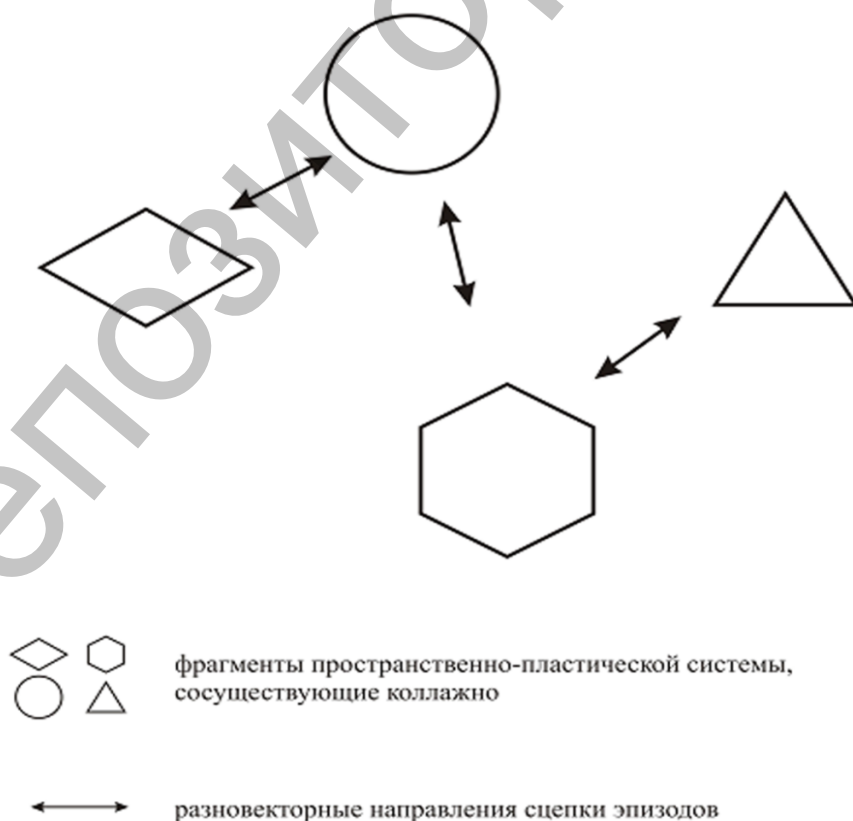


Рис. 12

Структура такого спектакля держится на системе ритмов, воздействующих на зрителя через внутреннее музыкальное восприятие. «Задумывались ли вы когда-нибудь над тем, почему в цирке во время акробатических номеров всегда играет музыка? – задает В. Мейерхольд вопрос своим ученикам. – Вы скажете, для настроения, ради праздничности, но это будет поверхностный ответ. Циркачам музыка нужна как ритмическая опора, как помощь в счете времени. Их работа строится на точнейшем расчете, малейшее отклонение от которого может привести к срыву и катастрофе» [137, с. 233]. Здесь особое значение имеет математическая формула времени, его точный счет. На фоне хорошо знакомой музыки расчет обычно бывает безошибочным. А если оркестр вдруг сыграет не ту музыку, к которой привык акробат, это может привести его к гибели. То же самое происходит и в театре В. Мейерхольда. Игра актера опирается на ритмический фон музыки и приобретает точность. Тогда сама музыкальная партитура у данного режиссера – это организация времени в спектакле. В. Мейерхольд обозначает это термином «музыкальный фон», однако, на самом деле, как мы видим, это – структурный принцип постановки.

Использование времени в его различных вариациях, эксперименты с различными ритмами постановки, разрывы пространства с вычлениением определенных фрагментов (повороты плоскостей, «разрезы», вставки, разномасштабность, сдвиги) – все это коренным образом меняет структуру произведения: Режиссер создает энергетическое поле своих произведений при помощи *самой метрики* пространства–времени: внутренний каркас становится внешней формой спектакля. Даже актер, относительно свободный элемент спектакля, оказывается жестко фиксированным объектом в логике визуализации подобного каркаса.

В. Мейерхольд оперирует такими понятиями, как масса, устойчивость, равновесие, конструкция, пропорциональность, динамичность частей, ритмическое членение кусков, монтаж эпизодов. В его произведениях нет иллюзии картины в раме портала, нет иллюзии воспринимаемого как на картине пространства, в них как бы отсутствует планшет сцены, понятия края и центра приобретают иное визуальное воплощение. Сценическая установка в «Великодушном рогоносце» или Гигантские шаги в «Лесе» – это не обозначение места действия, не образ места действия, не символ, не ирреальность – это визуализация только и именно динамического принципа, визуализация только и именно самой структуры.

Если для В. Мейерхольда важным был конструктивистский подход к структуре и еще более важно *исследование* в сценической практике самих способов конструирования, то у А. Таирова основой сценического произведения стало стремление к *синтезированию* элементов спектакля и поиск базового принципа такого синтезирования.

Ему важно было определить значение и смысл сценического движения и звука. «Этот театральный мир со своими законами движения, звука, света, считал он, касается высоких духовных и душевных эмоций, страстей, очищенных от повседневных мелких мещанских забот. И в выражении мира страстей конкретно-театральными средствами Таиров достиг в «Федре» и «Жирофле» полной виртуозности» [128, с. 95]. А. Таиров выдвигал формулу: «Композиция спектакля является <...> системой действий актеров, протекающих в организованной для них пространственно-временной форме» [138].

В данной формуле для постановщика очевидно и значение организации континуума спектакля по ассоциации с архитектурным построением. Геометрические конструкции сценической площадки, эксперименты с визуальностью для А. Таирова являются не поисками возможностей, а использованием существующих возможностей для целостности зрелища. «Пол сцены должен быть сломан. Он не должен представлять собою одной цельной плоскости, а должен быть разбит в зависимости от задач спектакля на целый ряд разновысотных горизонтальных либо наклонных плоскостей», – заявляет А. Таиров. «Ровный пол явно невыразителен: он не дает возможности актеру раскрыть в должной степени свое движение, в полной мере использовать свой материал» [139].

Излом сценической площадки позволил достигнуть большего пластического визуального богатства! А. Таиров развивает композицию не только по горизонтали и по кругу, но и по вертикали и по спирали. Сдвиги декоративных элементов, красочные плоскости, создающие живописную атмосферу, подчиненные общему принципу движения, отражали все изгибы душевных переживаний персонажей.

Музыкальная партитура спектакля сливалась с цветовой партитурой. Спектакль приобретал живую насыщенность элементов. Движения актеров на площадке, подчеркнута выразительные, были адекватны общей архитектонике произведения. Чувства, интонации, голосовая партитура, само развитие образа – все это складывалось в единство: «Я строю сцены по пантомимическому принципу эмоционального жеста на базе ритмической и архитектонической задачи спектакля» [140]. Главным признаком структуры в системе А. Таирова является концентрированный эстетизм. В одной из рецензий В. Вишневский пишет: «Пусть Камерный театр будет театром высокой зрелищной культуры, культуры ритма, движения, музыкальности. Пусть это будет яркий игровой театр. Пусть мы увидим здесь и чеканный стих, и скупую речь трагедии, и смелые, своеобразные декорации» [141].

У Е. Вахтангова аутентичны и оригинальны соотношения между основными элементами системы сценического образа: «По отношению к Станиславскому действительно новая ступень дифференци-

ции личности артиста; возврат к традиции осуществлен на взрыхленной Станиславским почве, имеющей безусловно и резко не традиционную природу» [36, с. 98]. Действительно, здесь устанавливается иная, чем у Станиславского, иерархия творческих ценностей: нравственно-философский пафос у Е. Вахтангова демонстративно сильно сращен с пафосом *игры*. Сам Е. Вахтангов декларировал эту свою творческую позицию как «фантастический реализм» [142, с. 22], отсылая смысл метафоры к Ф. Достоевскому в пограничности, экзистенциальности бытия персонажей.

Гротескный разлом ситуации и сознания оказывается в представлении Е. Вахтангова тем самым сквозным проемом, сквозь который визуализируется *самосознание* героя. В системе Е. Вахтангова это – трагическое самосознание. Кроме «Принцессы Турандот», все его сценические произведения созданы на материале драм и трагедий. Но наиболее мощно это выразил актер М. Чехов в «Эрике XIV» (рис. 13).



Рис. 13

Внешняя художественная форма спектакля представляет собой проекции самосознания персонажа, ракурсы *его* видения, *его* представлений, *его* снов: «Герои Вахтангова, и, прежде всего герои, сыгранные М. Чеховым, необычные, но странные люди, странны и ситуации, в которых они раскрываются. Эта «странность» и есть «подлинная жизнь личности», совершающаяся «в точке несовпадения человека с самим собой, в точке выхода его за пределы всего, что он есть как вещное бы-

тие» [142, с. 25]. Вот почему, на наш взгляд, спектакль становится «эксцентричным», в чем рецензенты не раз упрекали Вахтангова [141, с. 18].

А упрекать было не за что, важней было понять, *почему* они эксцентричны. Композиционное построение в спектаклях Е. Вахтангова основывается на соотношении фрагментов, дискретностей, длительность которых потенциально безгранична и базируется только на интуиции постановщика и актера, диктующих рассчитанность времени фрагмента, тон, эмоциональные перепады, особенности цвета и света, а также формы предметов на сцене.

Выявленная дискретность самосознания основного персонажа (или персонажей) позволила постановщику вычленять фрагменты в отдельные элементы и производить с ними любые возможные действия. Принцип системного сопряжения элементов в желаемую целостность у Е. Вахтангова – это принцип гротеска: сдвиг, напряжение, столкновение, контрапункт. В «Принцессе Турандот», которую считают кульминацией вахтанговского творчества, принцип гротеска был применен и для комедийной постановки.

Каждый фрагмент, каждый эпизод, развивающийся в рамках реального пространства–времени, у Е. Вахтангова купируется и замыкается в игровую ситуацию, т.е. куску дается некоторая протяженность наподобие психологического, жизнеподобного театра, но протяженность эта тут же срывается в анекдот, в шутку, в смех, в полную противоположность изначальному посылу. Этот шуточный финал эпизода, фрагмента замыкает, стягивает его в дискретность; следующий эпизод не связан с предыдущим в причинно-следственном порядке, он все начинается сначала и завершает таким же образом, как и предшествующий.

В этой связи уместно вспомнить анализ проблемы зрителя у А. Юберсфельд: «Когда напряжение достигает вершины, когда смерть и комическое, насилие и насмешка, тоска и решимость сцеплены вместе, – будь то благодаря одновременности внутреннего противостояния или же благодаря тому, что они быстро сменяют друг друга, – мы имеем дело с совершенно специфическим наслаждением гротеска – наслаждением, которое столь успешно проанализировал Бахтин в своей книге о Рабле. Актер гротеска – это тот, кто умеет одновременно демонстрировать знаки опасности и знаки насмешки» [143, с. 15]. По такому же принципу выстраивается партитура всего спектакля у Е. Вахтангова.

В творчестве футуристов произошло свое собственное открытие новых способов сборки сложного целого из отдельных частей. Футуристы устанавливали новый принцип согласования фрагментов и искали общий темп развития входящих в целое элементов. «Это была живописная заумь <...> ... Здесь – высокая организованность материала, напряжение, воля, ничего случайного <...> Постановка Малевича наглядно показала, какое значение в работе над абстрактной формой имеет внут-

ренняя закономерность художественного произведения, воспринимаемая прежде всего как его композиция. ... Живопись – в этот раз даже не станковая, а театральная! – опять вела за собой на поводу бюджетных речетворцев, расчищая за них все еще недостаточно ясные основные категории их незавершенной поэтики» [144]. В описании Б. Лившицем представления «Победы над Солнцем» 1913 года мы обнаруживаем, как в наглядном хаосе визуализируется и осуществляется некий строгий порядок: из лавинообразного процесса выкристаллизовывается некая закономерность и определяются параметры сосуществования в едином темпомире структур, различных по качеству и характеристикам.

Все действие оперы словно постоянно начинается заново, каждая сцена возникает неожиданно, она насыщена очевидными нелепостями и алогизмами. Действие сопровождалось эпатажными выходками, шокирующими пародиями, нарушениями грамматики и логики, произвольными переходами от прозы к стихам.

Рождение живописной сценической стереометрии шло через установление строгой системы объемов, через кромсание фигур лезвиями фар, через попеременное лишение их рук, ног, головы, потому что они были всего лишь геометрическими телами, подлежащими не только разложению на составные части, но и совершенному растворению в живописном пространстве, потому что единственной реальностью «была абстрактная форма, поглощавшая в себе без остатка всю люциферическую суету мира» [144, с. 145–146]. Мы вправе рассматривать этот спектакль как промежуточное состояние, еще неустоявшееся, но в котором уже прозревается новое восприятие порядка.

В 1922 г. в Баухаузе Оскар Шлеммер представил «Триадише балет» в желто-лимонной, розовой и черной сценах. Один из танцовщиков выходил в круглом шлеме, отливающим металлическим блеском. Руки его были спрятаны за сплюснутый «по экватору» металлический шар, расположенный на широком диске, который напоминал короткую юбочку. По черному трико, обтягивающему ноги, спускались белые шнуры. Другой был одет в костюм из ваты, папье-маше, жести [126, с. 67]. В «Кабинете фигур» О. Шлеммер показал ярмарочный театр, соединенный с метафизической абстракцией, определяющим фактором которой становится форма тела человека, действующего в кубистическом пространстве сцены: геометрические формы костюма преобразуют тело в абстракцию, так же, как и само пространство.

О. Шлеммер рассматривал основные способы осуществления спектакля как визуализации пространства таким образом: 1) спектакль внутри пространства (традиционный театр); 2) спектакль как игра форм, цвета и фактур (режиссерский театр); 3) спектакль как фантазийный театр художника.



О. Шлеммер обнаружил геометрическую последовательность в построении сценического произведения [145]. Абстрактность пространства как внешняя «пустота» совпала с абстрактностью фигур актеров как «наполненностью», и эти два объема были соотнесены, наложены друг на друга.

Распределение двух видов линий устанавливает точные соотношения и положения активных и пассивных зон внутри ограниченного кубического пространства. Визуальная активность возрастает в передней, верхней и левой частях и падает в глубине, в правой части и внизу. В сценическом пространстве наиболее эффективными являются движения и композиционные построения по стереометрическим диагональным направлениям. Движения по диагонали слева направо психологически воспринимаются как самые длительные. Горизонтالي связаны с ощущением покоя, вертикали – с ощущением ритма и экспрессии.

В. Кандинский, работавший над своими сценическими композициями в Баухаузе, особое значение придавал созданию активности сценического пространства: «Пролетает неопределенных очертаний красное существо, несколько напоминающее птицу с большой головой, отдаленно похожей на человеческую»; или «в самом центре холста появляется неопределенной формы черное пятно, которое то приобретает отчетливость, то размытость», «справа вверху крохотная красная точка разгорается и пухнет, красное переходит к центру и образует большой круг», «ярко-зеленый овал мечется по синему полю во всех направлениях», «белые нити содрогаются и частью убегают в углы» [146]. Но самую значительную роль у него играет свет, который концентрирует внутреннюю энергию сценического действия и организует все сценическое пространство: световые и цветовые эффекты открыли возможности внутренней энергии каждого предмета и ощущение «вхождения в ожившую картину».

На праздновании юбилея выдающего танцовщика М. Лиепы, организованном в Москве его сыном Андрисом, вечер начинал московский театр «Черное небо белое» показом сценического произведения «Музей Оскара Шлеммера», где сценические разработки Баухауза, футуристов и находки постмодернистского театра были воплощены в яркое зрелище: пространственно-временной континуум создавался при помощи виртуальной реальности (компьютерная графика, свет), в которой работал актер как геометрическая форма, трансформирующаяся и необычных сочетаниях плоскостей и объемов.

В последующем развитии немецкого театра, театральной системе Б. Брехта наличествуют дискретные пространственно-временные фрагменты, и качественные характеристики этих дискретностей принципиально иные, чем в театральном искусстве до Б. Брехта (рис. 14).

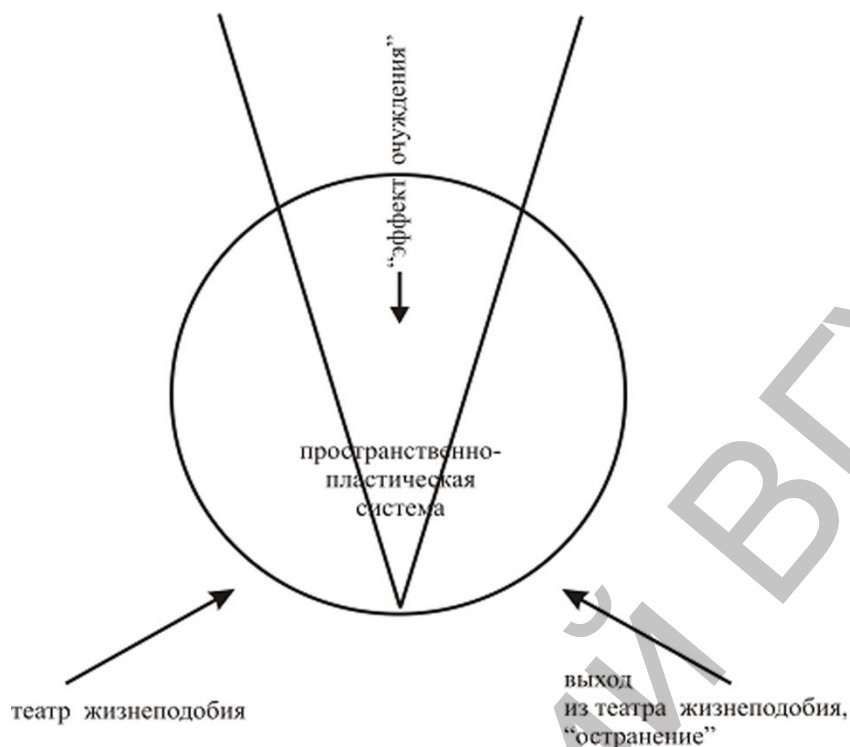


Рис. 14

Режиссеру необходимо было найти и способ согласования кусков разнородного пространственно-временного континуума в хронотопе произведения.

Такая система подвижна и открыта внутри, в ней легко перемещаются две разнородные дискретности, но внешняя граница спектакля остается по-прежнему жесткой. Однако в брехтовском «противопоставлении» актера-исполнителя персонажу уже возникает тот *зазор*, в котором появляется принципиальная возможность *осознанной, выявленной и визуализированной* неслиянности части внутреннего пространства актера, незанятого персонажем, и пространственно-пластической системы произведения. Если в прежнем театре эта часть внутреннего пространства–времени актера, т.е. его интровертное пространство–время, никого не интересовало и оставалось в спектакле не востребованным никогда, то сейчас актер понадобился театру еще и как самоценная личность с его собственным, неотчуждаемым пространством–временем. Более того, именно мнение актера-личности о персонаже и самом сюжете произведения стало главным акцентом спектакля.

#### **4.3. Форма спектакля как взаимосогласованность внешней и внутренней формы**

Художественным средством организации хронотопа спектакля в сценических условиях, т.е. условиях реализации идеи в материальном объекте, является создание пространственно-пластической системы

произведения. Через закономерности ее существования мы можем составить представление о хронотопе режиссера. Таким образом, мы полагаем, что, в отличие от толкования термина «спектакль» в его классическом понимании, в данной главе понятие пространственно-пластической системы позволяет взаимоувязывать с внешними выразительными средствами сам каркас, план, «чертеж» постановки, т.е. ее внутреннюю структуру.

Форма обладает внешней характеристикой, воспринимается органами чувств, привычно и удобно укладываясь (или не укладываясь) в определенные эстетические стереотипы и представления, диктуемые эпохой, вкусами и нормами. Поскольку формой обладает все окружающее человека и она существует в природе объективно и не зависит от сознания человека как принцип упорядочения, синтезирования материи, постольку в процессе познания и деятельности человек воспринимает и осваивает ее. Каждая открытая и освоенная им форма – это открытие новых пространственных возможностей. В художественном (в том числе, театральном) произведении мы имеем дело прежде всего с совокупностью выразительных средств, из партитур которых слагается видимая часть пространственно-пластической системы, постигаемая органами чувств и практикой восприятия артефакта.

Внешняя форма в пространственно-пластической системе слагается из партитур: актерской, цветовой (строгие, бесцветные, пестрые или лаконичные колеры и пр.), световой (функциональный, образный, берущий на себя функции цвета или декоративный, эффектный и т.п.), музыкальной (музыкальное сопровождение, ритмическая организация действия или образная система и т.д.), костюмной (стиль эпохи, прозодежда, цветовые абстракции или одежда, берущая на себя функции цвета и др.), звуковой (тональность, система пауз, долгота звука или набор шумов и пр.), жестово-пластической, интонационно-тональной и т.д. Каждая из них определенным образом существует в пространственно-пластической системе произведения, и каждая, в свою очередь, имеет особенности в таком своем существовании.

Если воспринимаемый органами чувств мир трехмерен, то в пространственно-временном континууме театрального произведения допустимы любые композиции взаимосогласований и взаимоотношений элементов. Поэтому форма в художественном произведении требует не только осмысления своего внешнего выражения, но и определенного абстрагирования от внешнего и уяснения внутренней формы.

Целостное восприятие всех составляющих воспринимаемой стороны спектакля – от материала декораций до стилевых особенностей постановки – обуславливает *внешнюю* художественную форму произведения. Внешняя художественная форма – это граница, т.е. то, что выражено во вне себя. Внутри произведения заключено то, что яв-

ляется *каркасом* видимости, т.е. уровни структуры, закономерности взаимосвязей, «логика натяжения», одним словом – пространственно-временная структура, метрика которой определяет параметры и конфигурацию внешней художественной формы.

О существенном отличии двух видов формы заговорили в XX веке: искусство XX века, многим пожертвовав, многое утратив, научилось давать метафорическое тело вещам незримым [147, с. 50]. С середины 20-х годов XX века особое внимание ведущих ученых ГАХН (Государственной Академии Художественных Наук) было привлечено к Театральной секции Академии. Театральная эстетика и мастерство актера стали иллюстрацией общих методологических положений о форме художественного произведения и сознания индивида.

В этом смысле разработки Театральной секции тесно смыкались с поисками Философского отделения Академии. Театральная секция стала местом междисциплинарных исследований Г. Шпета, Р. Якобсона, Б. Теплова, Л. Выготского, которые увязывали свои открытия с анализом актерской игры в Художественном театре. В структуре Философского отделения ГАХН была создана Комиссия по изучению проблем художественной формы под председательством Г. Шпета. Совершенное произведение искусства рассматривалось как «каждый раз полностью разрешаемый парадокс конструктивного организма или органического конструктивизма, невозможная реальность такого целого <...>, которое одновременно есть и жизнь, и техническая конструкция» [148, с. 113].

Трехмерный и хронологический уровень сценического произведения представляет собой, в свою очередь, сложную систему: сценографическая и музыкальная партитуры обладают определенной жесткостью и постоянством, в то время как актер в значительной мере подвижен, открыт и изменяем.

Сценография и звук отграничивают спектакль, вычлениют его из окружающего трехмерного мира в пространстве и линейном времени; одновременно эта «оболочка» спектакля предстает как материализация ирреального. Актер выявляет физическое трехмерное пространство и пространство, заключенное внутри него самого, и также в свою очередь материализует свое ирреальное.

Спектакль обладает двойственностью нескольких порядков: подвижностью и устойчивостью; принадлежностью к физическому пространству и к ирреальному пространству–времени; энергетичностью импульса и метрикой пространственно-временной структуры. Эта двойственность объясняется тем, что, если внешняя форма проявляется в выборе выразительных средств и представляется через трехмерное наглядное существование материального объекта, то внутренняя является выражением хронотопа режиссера.

Когда Э.Г. Крэг говорит об актере как о сюрмарионетке или В. Мейерхольд относится к актеру как к только пластической форме в пространстве, то это обнаруживает, прежде всего, соотношение хронотопа актера и созданной им модели образа с внутренней формой пространственно-пластической системы. На сцене происходит трансформация хронотопа актера, благодаря которой и в результате которой из него выделяется востребованная внутренней художественной формой часть модели. Мы фиксируем в подобной ситуации процесс абстрагирования: часть модели, вливаясь в пространственно-пластическую систему произведения, словно отделяется от человека и приобретает самоценность, значимость и независимость.

Система К. Станиславского определяет в истории развития театрального искусства «ноль формы», т.е. финальную точку развития художественной формы в театре. Он приводит форму к рубежу и делает своей театральной концепцией «бесформие», т.е. адекватность жизни: в актере возбуждаются чувства и эмоции, возможные в действительности, подобные обыденным.

Смысл открытия К. Станиславского и состоит в том, что здесь человек отстраняется от эстетической театральной формы, ему изначально присущей со времен ритуала, и приходит к самому себе, обретая себя самого в сценическом произведении вне всяких эстетических форм. Это очень напоминает «перешеек песочных часов», при приближении к которому эстетическая категория театральной формы словно исчезает: по определению А. Таирова, «натуралистический театр страдал болезнью бесформия. Сосредоточившись исключительно на переживании, лишив актера всех средств его выразительности, подчинив его творчество жизненной правде со всеми ее случайностями, натуралистический театр тем самым уничтожил сценическую форму, имеющую свои особенные, отнюдь не продиктованные жизнью законы» [108, с. 85].

В этом «перешейке» сразу начинается и обратный процесс, т.е. движение к обретению формы как эстетической категории, но не вспять, а в сторону осознания независимости формы, «формы вне ее принадлежности человеку».

Форма в данном случае выступает уже не как часть субъекта, а как объект. В этом смысле достаточно наглядный пример приводится при исследовании работ выдающего художника XX в. Пабло Пикассо.

Так, бык, созданный Пабло Пикассо в 1946-м году после целого ряда написанных им ранее быков, внешне подобен наскальному рисунку быка времен палеолита, но «на пути к своему быку в одну линию он постепенно прошел через всех других быков. И, глядя на эту линию, невозможно даже представить себе, сколько в ней скрывается работы <...>» [149, с. 33], – сущность позднейшей картины быка со-

стоит в *осознании* формы, в овладении формой посредством мышления. Быка в одну линию отличает от наскального быка длительный процесс становления сознания, заключенный, закодированный, зашифрованный в «наскальном» быке Пабло Пикассо.

Пространство мышления античного грека на круглой орхестре и пространство мышления авангардиста на театральных подмостках XX в. – различны по масштабам когнитивной сложности. Необходимо было проделать огромный путь Я-сознания, чтобы абстрагироваться от формы, данной в чувствах, и обрести ее разумом и сознанием. Греческая трагедия несет в себе космос, и ее автор *не отделяет* себя от него, этот космос насквозь пронизывает автора, космос и человек изоморфны. Спектакль XX столетия представляет собой выделенную в самостоятельную субстанцию формы, также несущую в себе космос, но здесь автор уже отделен от формы, форма и автор находятся по разные стороны реальности.

Если до «перешейка» форма владеет человеком, то после «перешейка» он владеет формой. Эта схема достаточно абстрактна и страдает от своей условности, однако она дает наглядность в понимании формообразования в театральном искусстве XX в. Огромное расстояние от спектакля V века до н.э. до спектакля XX века н.э. – расстояние мышления от гармонии интуитивной до гармонии осознанной, приобретенной. Это – путь от обобщения до обобщения. Вначале не осознан человек, он не выделен из пространства, нет психологических нюансов, а есть тип. В конце описываемого пути человек осознан, выделен из круга явлений, разработан и *собран* в тип. Первое – данность в ощущениях. Второе – завоевание разума и Я-сознания.

В таком контексте «Балаганчик», «Победа над Солнцем», «Владимир Маяковский», разрушающие прежние стереотипы и традиционные способы создания классического театрального произведения, представляют собой на самом деле не столько разрушение формы как таковой, сколько разрушение *определенной* формы, преобразование ее и обретение ею новых параметров, соответствующих новым пространственно-временным представлениям.

В. Мейерхольд практически впервые визуализировал процесс и момент появления внутренней художественной формы из пространственно-пластической системы спектакля. В этом смысле «Балаганчик» является показательным примером такого процесса. Он открыл сцену в глубину, закрыв кулисы синим холстом, и, сделав синий горизонт, создал «синий кабинет», в который поместил театрик без верхнего «арлекина», отчего передвижение декораций стало происходить на виду у зрительного зала. Поскольку все закулисные машинные и актерские секреты оказались открытыми, вся художественная форма

формировалась прямо перед зрителем, и он мог наблюдать сам ход ее формирования. Тогда и все персонажи сделались перевертышами по примеру Смерти-Коломбины.

Если в своих символистских постановках В. Мейерхольд изменял пространственно-пластическую систему спектакля, прибавляя к хронотопу классического театра только некоторые новые элементы, например, частично «рассеивая», «распластывая» актера в плоскости живописного заднего занавеса, предельно приближенного к авансцене, уже в «Балаганчике» он полностью меняет пространственно-пластическую систему произведения, и классическая театральная форма оказывается уничтоженной. Взлом прежнего представления о пространстве–времени, о его прежней геометрии, прежней структуре и метрике заставил режиссеров новой формации искать новую геометрию пространства и соответственно новую форму на основе ее зависимости от метрики пространственно-временного континуума театрального произведения.

Казалось бы, нет большой вариативности в формотворчестве на театральной сцене: действительно, можно экспериментировать с пространственно-пластической системой, но реализм пребывания живого человека в пространстве театра непреодолим. Если в изобразительном искусстве П. Пикассо первым в новейшем искусстве смог через фигуративный кубизм выйти за телесно-реальную оболочку человека, то в театре это сделать было сложнее, ведь здесь невозможно визуальное и физическое развоплощение телесности, реальности человека. Даже Э.Г. Крэг и В. Мейерхольд с их тяготением к человеку-«пластическому заданию» не решились перейти к более радикальным методам его пространственного развоплощения. Однако спектакль «Победа над Солнцем», в котором акцент перенесен на самую пространственно-пластическую структуру, уже показал, что метод подобного развоплощения существует.

Но возможно ли в том случае, когда развоплощена телесность и объектность человека, реконструировать саму пространственно-пластическую систему спектакля и его пространственно-временной континуум? Интересно в этой связи рассмотреть материалы реконструкции спектакля «Победа над Солнцем», которая состоялась в 1988 года.

В спектакле начала века в пределах сценической коробки устанавливалась строгая система объемов, а фигуры кромсались лезвиями фаров, ибо для К. Малевича они были всего лишь геометрическими телами. Но именно метрические параметры спектакля 1913 г. позволили режиссеру реконструкции Г. Губановой всю сценическую площадку представить как систему объемов и плоскостей: «Такое создание нарисованной перспективы при наличии реальной разрушает логику трехмерного пространства и заставляет зрителя воспринимать фактор вре-

мени как четвертое измерение» [150]. Воссоздав точную копию малевичских костюмов и систему объемов и плоскостей, реконструктор обнаружила абсолютную *слаженность* и *согласованность* всей системы в целом. Это и было тем самым структурным основанием пространства–времени спектакля, которое заложено в нем в начале столетия, т.е. его устойчивой неизменностью, сущностью постановки, могущей ожить при реконструкции вне зависимости от актера.

В наблюдениях Г. Губановой за формообразованием на основе воссоздания пространственно-пластической системы существует следующее важное замечание: «Разнообразные геометрические объемы, движущиеся и действующие, цвет – самостоятельный, как бы отделяющийся от формы, – все это заявляло самоценность и значимость изобразительного ряда в спектакле» [150]. В этом очевидно понятие фрагмента пространственно-временного континуума спектакля: «Живопись ... вела за собой на поводу <...>» [144, с. 146], «новизна и своеобразие приема Малевича заключались прежде всего в использовании света как начала, творящего форму, узаконяющего бытие вещи в пространстве» [144, с. 145]. В этих высказываниях о свете-цвете, который, по мнению Г. Губановой, отделяется от формы, а, по мнению Б. Лившица, творит форму в спектакле, существует осмысление структурообразующего модуля «Победы...».

В новой системе первоначально шел поиск и изучение элементов формы. Подобно тому, как из цифр можно создать огромное количество всевозможных комбинаций, так из модулей можно сотворить неисчерпаемый ряд разнообразных моделей. И здесь процесс формообразования представляет собой одномоментно и дробление целостности до мельчайших модулей, и осмысление формы как эстетической категории, и познание духовного мира человека на основании осознания качеств нового пространства.

А. Таиров подчеркивал: «Я, строитель сцены, проникаю внутрь видимых мною явлений и из чудесного процесса мироздания беру те изначальные кристаллы, в творческой гармонизации которых и таится радость и сила моего искусства. Этими изначальными кристаллами и являются те основные геометрические формы, которые служат нам материалом... Эти построения, конечно, не создают никаких жизненных иллюзий, но зато они являются воистину свободными и творческими построениями, не признающими никаких законов, кроме законов внутренней гармонии, рожденной ритмически действенной структурой постановки. Но на самом деле они воистину дают актеру реальную базу для его действия и прекрасно гармонизируются с реальностью его материала» [108, с. 165]. Такая длинная цитата понадобилась нам для того, чтобы подчеркнуть осознанную А. Таировым еще в начале XX века зависимость актера от формы спектакля и зависимость



формы спектакля от его пространственно-пластической системы, от метрики его хронотопа.

Но каждый ли спектакль обладает взаимосогласованностью пространственно-пластической системы? Действительно, *некая* система есть у любого произведения, однако не просто любая, произвольная совокупность элементов является предпосылкой создания формы театрального произведения.

Устойчивость и внутренняя логика предполагают наличие ритмической организационной основы, структурообразующего модуля спектакля как совокупности величин, которые определяют взаимосвязь всех свойств пространства–времени театрального произведения. Интерес в этой связи может представлять пример постановки К. Станиславским «Драмы жизни» К. Гамсуна или «Жизни человека» Л. Андреева, в которых способ актерского существования не имел согласования со структурой спектаклей: «Сохраняя все эти условия (приемы условного театра: плоскостная сцена, веревочные декорации и т.д. – *Т.К.*), Станиславский вместе с тем в противоположность Мейерхольду стремился дать простор актеру в раскрытии душевного мира героев. Оказалось, что декоративно-постановочный метод Условного театра не допускает психологической разработки сценического образа <...>» [151, с. 34]. Таким образом, данный пример подтверждает необходимость взаимосогласования *всех* уровней постановки на основе *модуля*, зависимость внешней формы произведения от внутренней, от метрики хронотопа сценического произведения.

#### **4.4. Принципы согласования хронотопа актера с пространственно-пластической системой спектакля**

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 художественным средством организации хронотопа театрального произведения.

Через пространственно-пластическую систему хронотопы актера и режиссера взаимодействуют друг с другом.

Создание сценической пространственно-пластической системы из хронотопа режиссера – это движение из «неоформленного биения ощущения» (С. Эйзенштейн), гула-*ритма* (В. Маяковский) к сценической модели, единому процессу, к многообразному, многосложному и ритмически слитному действию.

Актер также движется в своем внутреннем пространстве к образу и визуализирует его сценически, когда он ощущает ритмически выразительную закономерность действия и изливает творческое волнение своего исполнения в строгой очерченности формы, т.е. в момент слияния части хронотопа модели, созданной в своем внутреннем мире, с пространственно-пластической системой произведения.

Если, например, в компьютерном виртуальном пространстве все это осуществляется технологически, то в театре – только через духовный акт рождения идеального образа и материализации его на сцене. Режиссер связывает метафизику спектакля (как *идею и ритм*) с пространственно-пластической системой (как воплощением идеи). Актер визуализирует внутренний образ в трехмерно/многомерном образе, входящем в виртуальность.

Пространство–время актера первично по отношению к спектаклю, т.к. актер сосредотачивает в себе пространственно-временную модель мира: физическую материю, составляющую тело человека, и его духовный мир. Он является мерой идей и картин. Актер – главная объективная реальность спектакля, носитель его как объекта действительности (спектакль объективируется только в актере и без него не представляется возможным); актер является объективной реальностью и как носитель игрового начала театра. Актер – это концентрация сценического произведения как модели мироздания, объединяющей в себе материю, сознание и эстетику. Самая суть театра как искусства биоэнергетического сосредоточена в человеке.

Хронотоп действующего в пространственно-пластической системе актера мы представляем как двойственность порядка «актер (личность, исполнитель)–персонаж (образ)».

Эта двойственность, определенная у Д. Дидро как «парадокс об актере», наличествует в театре всегда, но не является «отчаянным» противоречием профессии, т.к. в разных сценических произведениях первенствует разное начало; сама история театра снимает данный парадокс. И поэтому именно способ сценического существования актера в спектакле является принципиальным для понимания пространственно-временного континуума спектакля, т.к. это – один из объективных показателей структуры спектакля.

Поскольку понимание спектакля как системы становится очевидным только в XX веке и в связи с первостепенным значением режиссера, появляется возможность говорить о пространственно-пластической системе спектакля как показателе его пространственно-временного континуума.

Самостоятельность режиссера в качестве создателя сценической пространственно-пластической системы не означает, что до него в театре ее не было вообще. Она существовала, но только в виде фона в любом спектакле, а весь спектакль на самом деле был эквивалентен только одному актеру, только центральному исполнителю, премьеру. С. Эйзенштейн отмечает, что такого рода игра – блестящий номер, золотой медальон «на грязном рубище композиционного решения спектакля» [152, с. 440]. Не требует особого доказательства тот факт, что энергетический импульс и энергетический сгусток подобного спектакля сконцентрированы в самом играющем актере. Из *этой* единственной *точки* и распространяется силовое поле спектакля. В *актере* сосредоточена и художественная (внешняя и внутренняя) форма спектакля в классическом театре.

*Принцип согласования* хронотопа актера с пространственно-пластической системой *в классическом театре* – оппозиция: **персонаж** (актер как личность спрятан за ним) и **фон** (практически отстранен, а потому и является только дополнением, украшением) (рис. 15).

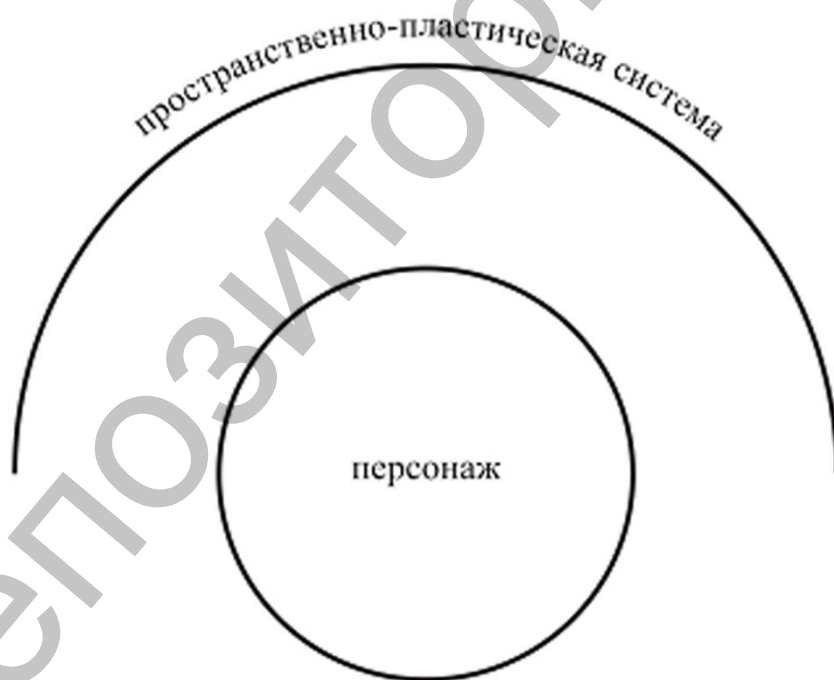


Рис. 15

В ансамблевом спектакле (в том числе и в спектаклях К. Станиславского) центром по-прежнему остается актер (у К. Станиславского это будет уже *коллективный* энергетический сгусток), но здесь пространственно-пластическая система насквозь пронизывает актера, и он является составной частью пространства–времени спектакля. Простран-

ственно-пластическая система существует как «атмосфера», состояние, настроение, т.е. не сама по себе и не в виде украшения или дополнения к играющему актеру, а в соотносительности с энергией актерского ансамбля. Но и в этом случае пространственно-временной континуум спектакля адекватен хронотопу актера, и персонаж (актер – за ним) остается его главным показателем и его концентрацией.

*Принцип согласования хронотопов в системе К. Станиславского –* взаимопронизанность: **персонаж** (актер как личность спрятан за ним) и **пространственно-пластическая система** (организованная на основании хронотопа режиссера, пронизывающая актерский ансамбль, взаимосвязанная с действием актеров, являющаяся местом действия, временем действия и состоянием действия, она не может быть устранена) (рис. 16).

Э.Г. Крэг переносит акцент на противоположную позицию; и в творчестве этого английского режиссера пространственно-временной континуум выявляется, визуализируется уже в самой пространственно-пластической системе, которая становится центром образной системы сценического произведения, из которого исходит силовое поле. Сами свойства пространства и времени произведения выдвигаются в основные художественные средства спектакля.

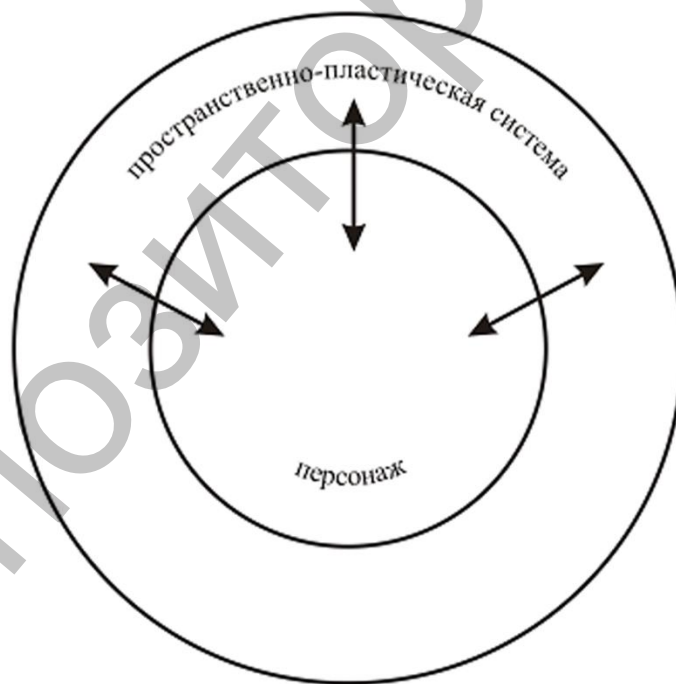


Рис. 16

*Принцип согласования хронотопов в произведениях Э.Г. Крэга –* верховенство пространственно-пластической системы: **пространственно-пластическая система** (в виде сценической визуализации образа пространства, организованной по собственным законам, на основе выяв-

ления характеристик самого пространства) и **актер** (как персонаж, который является также частью целостного образа спектакля) (рис. 17).

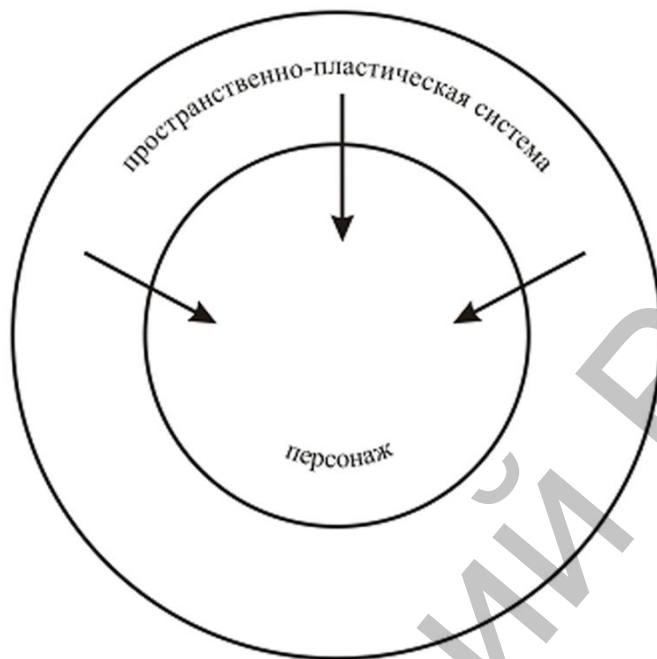


Рис. 17

В. Мейерхольд акцентировал внутреннюю форму произведения, визуализировал пространственно-пластическую систему как самоценность, сделав художественными средствами спектакля сами технологии организации сценического произведения.

Актер в этом случае выступил *только* как «пластическая форма», как один из элементов структуры. Такой хронотоп характеризуется тем, как с помощью ритма, вибраций, сложения партитур выявляется, визуализируется и материализуется само метафизическое (духовное) пространство, идея и внутреннее пространство режиссера. Силовое поле в подобном художественном произведении исходит из хронотопа режиссера.

*Принцип согласования хронотопов в произведениях В. Мейерхольда* – выявление и визуализация пространства–времени: **пространственно-пластическая система** (причем выявляются и визуализируются способы ее сборки, выявляются возможности монтажа фрагментов пространства и времени, производятся эксперименты со свойствами пространства и времени) и **актер** (еще спрятанный за персонажем, но представляющий собой только живой фрагмент пространства как своеобразный механизм структуры).

*Принцип согласования хронотопов в произведениях А. Таирова* – взаимобратимость внешней и внутренней формы: **пространственно-пластическая система** (основанная на развивающемся ритме, согла-

сованная во всех партитурах выразительных средств по законам гармонии и симметрии) и **актер** (как персонаж и наиболее активная партитура и наиболее выразительный элемент структуры).

*Принцип согласования хронотопов 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).

Во всех рассмотренных вариантах организации хронотопа актер соотносится с пространственно-пластической системой произведения только частью хронотопа своей модели-образа, востребованной метрикой хронотопа пространственно-пластической системы. В пространственно-пластическую систему спектакля не попадает та часть внутреннего пространства–времени актера, которая не занята пространством–временем персонажа. Внутреннее время–пространство актера, не занятое образом-моделью, всегда остается личным делом актера.

Только в классическом театре хронотоп модели-образа будет выявляться целиком, т.к. он не зависит от фона. В сравнении с принципом согласования в классическом театре противоречиво выглядит принцип согласования хронотопов в спектакле авангардного театра русских футуристов «Владимир Маяковский», где также акцентирован актер. Однако здесь выявлено внутреннее пространство–время автора–актера–исполнителя главной роли. Этот принцип можно также сравнить и с принципом в произведениях Е. Вахтангова. Однако во «Владимире Маяковском» актер, во-первых, не спрятан за персонажем, а, во-вторых, не спрятан за автором. Здесь главное действующее лицо является не персонажем, а именно автором. Все происходящее на сцене представляет собой визуализацию внутреннего мира автора, это – созидание мира таким, каким его видит автор. Режиссер, он же автор пьесы, совпадает здесь с актером. Силовое поле произведения здесь исходит от автора–режиссера–актера–исполнителя.

*Принцип согласования хронотопов 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) (рис. 18).

В спектакле театра русских футуристов «Победа над Солнцем» вместо актеров выступали статисты, потому что здесь не важно было, кто и как играет, стерлось само понятие «актер», «исполнитель роли», акцент был полностью перенесен на саму пространственно-пластическую систему. Силовое поле подобного произведения исходит из пространственно-пластической системы.

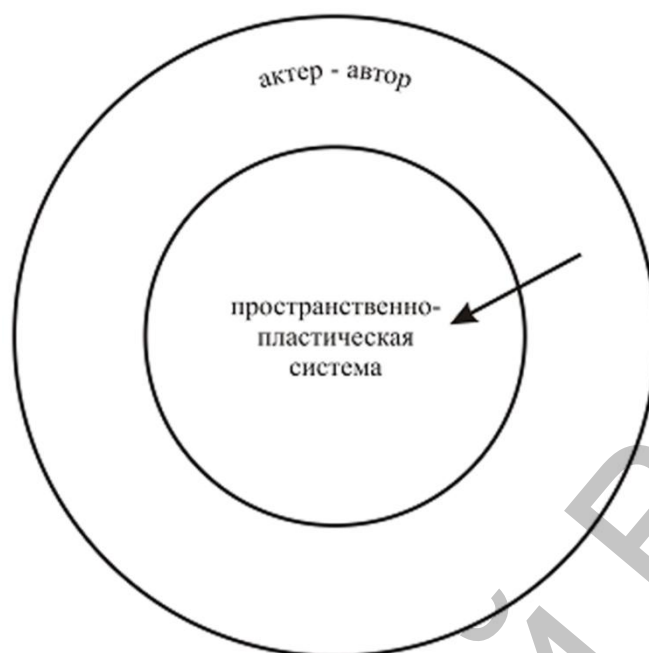


Рис. 18

*Принцип согласования хронотопов в спектакле «Победа над Солнцем»* – способность хронотопа к разрушению–восстановлению: **пространственно-пластическая система** (как живописная стереометрия, живое пространство–время, динамическое, создаваемое и разрушаемое на глазах зрителей) и **актер** (персонаж, полностью развоплощенный в пространственно-пластической системе) (рис. 19).

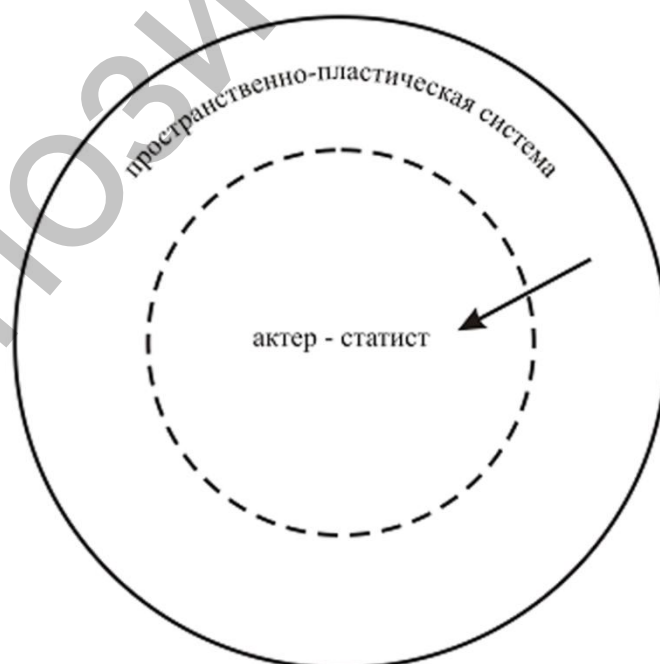


Рис. 19

Б. Брехт в своей сценической системе «разъял» актера (исполнителя) и персонаж (образ), «противопоставив» актера-исполнителя – и персонажу-образу. Силовое поле подобного спектакля оказалось в самой области разъятия. А пространственно-пластическая система оказалась как бы периодически отстраняемой самими исполнителями: только что отыгранный фрагмент в моменты «разъятия» актера и персонажа сворачивается, его хронотоп схлопывается, а сыгранный фрагмент осмысливается, анализируется уже не персонажем, а актером-человеком со стороны (однако актер остается в пределах пространственно-пластической системы). Во время зонгов актеры выходят из роли, отстраняют персонаж и на виду у зрителей становятся сами собой. Однако это их пространство–время, существующее вне модели-образа, также востребовано пространственно-пластической системой, которая у Б. Брехта неоднородна.

Разъятие у Б. Брехта усложняет пространство–время: актер постоянно перемещается по линии «исполнитель–персонаж», перемещаются и акценты с хронотопа модели к хронотопу актера и наоборот. Этим самым Б. Брехт снимает «парадокс об актере», оппозицию «актер–персонаж», попеременно передвигая актера и в его собственном внутреннем пространстве–времени. Такая пространственно-пластическая система требует активизации той части хронотопа актера, которая в прежнем театре всегда оставалась за пределами спектакля.

Однако и в брехтовском пространственно-временном континууме исполнитель не может выйти из целостной пространственно-пластической системы спектакля и не может оставаться на сцене целиком самим собой, в подлинном виде без персонажа. Его личное пространство–время (пространство–время, не занятое персонажем) идет в «пристезку» к пространству–времени персонажа. На сцене всегда присутствует своеобразный художественный кентавр.

*Принцип согласования хронотопов в системе Б. Брехта – разъятие 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, существующий сам по себе, без персонажа), 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) (рис. 20).*





Рис. 20

Неслиянность части (т.е. то, что визуализировал на сцене Б. Брехт) повлекла за собой потенциальную возможность и *полной* неслиянности актера (личности, исполнителя) со всей пространственно-пластической системой и возможность *полной* выделенности актера из нее, что и произошло в постмодернистском театре второй половины XX века (living-theatre, перформансы, акции, хэппенинги).

По определению П. Брука, «Хэппенинг – необычайно эффективное новшество, одним ударом он сметает множество мертвых форм: унылые театральные здания, непривлекательно разукрашенный занавес, непривлекательные билетеры, гардеробы, программки, буфеты. Хэппенинг может происходить где угодно, когда угодно, сколько угодно – все годится, и все дозволено. Хэппенинг может быть стихийным, организованным, беспорядочным, он может вызывать опьянение энергией» [34, с. 101]. Исходя из данного определения П. Брука, мы можем сделать вывод, что хэппенинг представляет собой некоторое возвращение к формам ритуала. Очевидно, что и поиски А. Арто того вида спектакля, который способен вызвать мощные потрясения человеческого сознания с помощью вереницы сценических образов насилия («Театр жестокости»), находятся в рамках схемы, где персонаж существует уже по касательной к пространственно-пластической системе.

Такая схема чем-то напоминает и театр до К. Станиславского, где премьер также «по касательной» существует относительно фона. Однако

постмодернистский театр сметает фон и вообще всю пространственно-пластическую систему, делает все это ненужным и перемещает актера из пространственно-пластической системы в подчеркнута обыденную жизненную среду с обыденными жизненными предметами и реалиями.

Необходимо подчеркнуть одну особенность: на самом же деле представление оказывается не совсем и не столько в обыденной жизни, сколько в *зазоре* между театром и повседневной жизнью, он не принадлежит целиком ни одному, ни другой, – это представление, где, говоря словами Ж.-П. Сартра, реальное служит ирреальному, однако реальное в нем отрицается.

Смысл подобного представления уже целиком находится в области сознания, а, значит, перемещается в хронотоп зрителя, делая его активным элементом театрального произведения.

Театральное искусство в период постмодернизма делает попытку через зазор между художественным и обыденным целиком перейти в метафизическую реальность, соединив напрямую хронотоп автора (режиссера, исполнителя) и хронотоп зрителя. Здесь очевиден поиск путей к невидимому и поиск путей создания иных, чем в классическом (до XX века) и постклассическом (первой половины и середины XX века) театре, условий постижения упомянутого невидимого и обнаружения художественных средств для визуализации этого невидимого. Все предыдущие пространственно-пластические системы оказываются ненужными, они вообще отрицаются актуальным постмодернистским театральным искусством рубежа XX–XXI вв.

Актер в таком произведении не является исполнителем в традиционном смысле слова: место его вообще может занять человек любой другой профессии. Он не является также и персонажем в традиционном смысле слова: на протяжении действия он остается просто человеком, любым человеком, совершающим определенные действия во имя постижения смысла мира и бытия. Это, в определенном роде, есть возвращение к ритуалу, но здесь не бывает исключенности из повседневной обыденности, ведь в созидании художественного произведения используются ее символы, ее фактура и предметы обыденности.

Поиски Е. Гротовского видятся как крайняя точка на этом пути: приближение к метафизике происходит у него через самораскрытие актера, а самое начало этого пути, судя по всему, коренится в системе Л. Сулержицкого. Но если Л. Сулержицкий с помощью самораскрытия актера создавал всю пространственно-пластическую систему спектакля, то Е. Гротовский через самораскрытие актера постигал метафизическую реальность режиссера и приводил к ней зрителя. Исполнение актером роли у Е. Гротовского становилось своего рода жертвоприношением, причем актер публично приносил в жертву не просто себя самого, а как раз ту часть своего «я», которую большин-

ство людей предпочитают скрывать. То есть на глазах у зрителя происходило обнажение и исследование собственного пространства–времени актера. Так и в «Living theatre» Дж. Бека и Ю. Малины через разыгрываемый спектакль происходило постижение смысла собственной жизни участников этого спектакля.

П. Брук подчеркивал, что игра в некотором смысле всегда медиумистична, а Е. Гротовский отмечает, что актер пронизан самим собой. Эти два замечания принципиальны для понимания пространства–времени постмодернистского театра: здесь энергетический сгусток сосредоточен во внутреннем пространстве–времени актера, а пространственно-пластическая структура «упрячется» вглубь, она «исчезает» внутри, переходя из категории внешнего и внутреннего в категорию «невидимого».

Структура постмодернистского произведения предстает не как результат (многократно возобновляемый в традиционном театре), а как процесс (часто единичный). Используемые в представлении выразительные средства, взятые из обыденной жизни, приобретают качества сценических, чисто театральных средств, но этими свойствами их наделяет сознание (актера и зрителя), а не пространство–время произведения.

*Принцип согласования хронотопов 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**. Целью согласования всех хронотопов в постмодернистском произведении является выход в пространство–время сознания (рис. 21).



Рис. 21

Таким образом, процесс в театральном искусстве XX века можно обозначить так: две подсистемы театрального произведения (актера как материального объекта спектакля, носителя его «вещества», и режиссера как создателя пространственно-пластической системы спектакля, носителя его виртуальности) – пространство–время актера и пространство–время режиссера – отделились, выявились, оформились каждая в своей целостности и допустимой самодостаточности.

Но к концу столетия стало понятно, что независимо они существовать друг без друга не смогут, т.к. постмодернистский театр, развиваясь, начинает отрицать самое себя. Однако вопрос о соотношении этих двух подсистем требует своего разрешения на принципиально новом уровне развития художественной формы. Место встречи этих двух подсистем (актерской и режиссерской) – пространственно-пластическая система спектакля – также потребует иного уровня осуществления.

Хронотоп театрального произведения соотносим с понятием виртуальной реальности. На рубеже веков это понятие входит в ряд философских как самостоятельный тип реальности с определенными свойствами. Технологическое моделирование подобного пространственно-временного континуума, отличного от объективной реальности Вселенной и субъективной реальности внутреннего мира человека, дает почву для осмысления театра в качестве многовековой модели похожего типа реальности.

Подобие состоит в объективизации, визуализации определенными средствами и методами некоей рассчитанной, логически мыслимой модели пространства, по преимуществу ирреального, а также в возможности вхождения в нее и действующего человека, переживающего это пространство–время. Отличие же театральной виртуальности от компьютерной состоит в самих средствах и методах объективизации и визуализации ирреального пространства.

Если мы допускаем связь этих двух видов виртуальности, то дальнейшее развитие сценической виртуальной реальности мы можем предположить (по аналогии с компьютерной) не как стабильную, неподвижную и жесткую систему, а как систему вероятностную, которая пригодна для выражения непрерывно и постоянно в течение одного спектакля *усложняющегося* пространства–времени. Такая виртуальная реальность не поглощает актера целиком и не сосуществует рядом, их взаимоотношения более сложные: актер оказывается и внутри виртуальности пространственно-пластической структуры и вне ее одновременно. Силовое поле такого произведения движется с актером и структурой, т.к. обе подсистемы находятся вне друг друга, внутри друг друга одновременно, и при этом одна из них больше и в то же самое время меньше другой.

Определенно, что обе подсистемы находятся в зависимости от времени и развиваются во времени. Каждая из них оказывается наделенной энергией потока, и тогда весь пространственно-временной континуум такого рода художественного произведения представляет собой соотнесенность энергий этих потоков. Потенциальная свобода актера внутри подвижной виртуальности спектакля увеличивает непредсказуемость результата творчества и шансы неожиданных, не предугадываемых решений.

В этой связи обостряется проблема меры и степени ответственности личности за принимаемые решения в такой изменяющейся и подвижной системе.

Постмодернистский театр художественно обосновал проблему ответственности в искусстве как глобальную проблему ответственности личности вообще. Уже в 20-е гг. XX в. к ней обращался философ М. Бахтин в работах «Искусство и ответственность» и «К философии поступка». Единство личности он трактовал как единство ответственности: «За то, что я пережил и понял в искусстве, я должен отвечать своей жизнью, чтобы все пережитое и понятое не осталось бездейственным в ней. <...> Искусство и жизнь не одно, но должны стать во мне единым, в единстве моей ответственности» [85, с. 7–8]. Актер несет ответственность за результат своего влияния на зрителя и за свое собственное состояние.

Сценическая модель такого подвижного, изменяющегося хронотопа (пространственно-временного континуума) с актером-исполнителем предполагает принципиальное акцентирование *временной* характеристики. Здесь важно заметить, что появляется возможность моделирования художественной формы произведения, когда по вектору сознания человек входит в такой континуум, где прошлое, настоящее и будущее заключены в единую систему представлений. В этой связи и возникает новое понимание мироздания и личности, которая связана с ним и ответственна за него и за себя, т.к. от действий, мыслей и ощущений личности зависит и сама структура виртуальной реальности. Конечно, это дело не одного дня, это наступит не завтра, однако искусство, очевидно, движется по этому вектору.

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 процессе истории сознание человека выявляет себя; в театральном искусстве с его мистериальным, ритуальным началом сознание визуализируется: театр словно держит зеркало перед человечеством. Познание есть лишь момент, подчеркивает М. Бахтин, а «единственную единственность нельзя помыслить, но лишь участно пережить» [85, с. 20], а всякая общезначимая ценность «становится действительно значимой только

в уникальную возможность проекции модели на повседневную, обыденную жизнь в индивидуальном контексте» [85, с. 38].

Театр дает уникальную возможность соединить познание (как анализ) и переживание (как ощущение) в едином мгновении. Театр дает и уникальную возможность проекции модели на повседневную, обыденную жизнь. Индивидуальная ответственность, нравственные качества личности при этом оказываются неотъемлемыми от эстетических понятий и наоборот. А театр и мироздание предстают взаимными моделями друг друга.

#### **4.5. Технологии моделирования сценического произведения**

Сценическое моделирование имеет тесную связь с технологией реализации пространственно-пластической системы. В практическом создании сценического произведения режиссер применяет различные стратегии, которые могут быть действенными каждая сама по себе или в совокупности. Так, линейная стратегия представляет собой последовательность действий, в которой каждая последующая зависит от исхода предыдущей. Как правило, в классическом театре мы наблюдаем именно такого рода технологию. Традиционный театр, в котором подходы классического дополняются современными, использует стратегии приращения. Разветвленные стратегии позволяют осуществлять многовариантное моделирование, где каждый этап или фрагмент независим, а все они сосуществуют на принципах дополнительности. Циклические стратегии позволяют возвращаться к найденным однажды вариантам и возобновлять пространственно-пластические системы в разных спектаклях либо пользоваться опробованными фрагментами прежних структур в новых постановках. Выбор стратегии моделирования сопровождается и способами использования его технологии.

Основным типом моделирования сценического произведения в XX веке становится монтаж. Режиссер, создающий пространственно-пластическую систему, «выстраивает монтаж аттракционов как программу для развертывания эмоций зрителя, поэтому воспринимающий так же важен, как тот, кто организует его восприятие» [153, с. 107]. В такой программе зрительская эмоция будет точно следовать по пути, проложенному режиссером. Тогда само произведение рассматривается как система, вызывающая четко определенную эстетическую реакцию. Очевидно, что само произведение всегда рассчитано на его восприятие, а не на замкнутость в самом себе.

В этом смысле мы рассматриваем монтаж в качестве универсальной технологии в конструировании театрального произведения XX века и придаем ему гораздо более широкое толкование, чем в 20-е гг. XX века, т.к. монтаж – термин, позволяющий обозначить сам механизм конст-

руирования пространственно-временного континуума театрального произведения, ибо спектакль в XX веке представляет собой в основном именно конструкцию.

Различные режиссерские системы XX века обосновали возможности трансформации пространственно-пластической структуры и свободного распоряжения фрагментами хронотопа спектакля. Если, например, в реальном пространстве человек легко двигается, а в реальном времени изменить своего положения не может, то в сценической реальности дело всегда обстоит наоборот: время на сцене потенциально многообразно в проявлениях, сценическое же пространство было всегда неизменным. И только с начала XX в. пространство в театре также обрело способность взаимообращенности, а время же освободилось от сюжетной линии. Метаморфоза произошла и с восприятием сценического пространства–времени: оно потеряло тождество с реальным восприятием.

Следовательно, мы вправе допустить, что главное отличие сценического пространства–времени от физического и объективного пространства–времени материального объекта будет состоять в способе *созидания, сборки, конструирования*. Физическое пространство–время обладает характеристиками рядоположенности и протяженности. Сценическое же пространство–время с лоскутностью фрагментов пространства и обратимостью времени нуждается в определенных технологиях взаимосогласованности этих фрагментов пространства и этих фрагментов времени, т.е. во взаимосогласованности дискретностей.

С помощью монтажа достигается не воспроизведение существующих в природе связей явлений, а установление *собственной логики* произведения. Как подчеркивал С. Эйзенштейн, монтажу «<...> как методу реализации единства из всего многообразия слагающих синтетическое произведение частей и областей за живой образец надо принять целостность восстановленного в своей полноте человека. Но образец этот должен быть не механически <...> свинченным и собранным роботом <...>» [154, с. 480]. В этом смысле монтаж рассматривается не как просто сборка фрагментов хронотопа, а работа по сборке, определенная целеполаганием режиссера.

«Монтажное мышление», апеллирующее к ассоциативной, сопоставляющей способности зрителя, возникает в XX в., когда монтаж предстает в качестве свойственного конструктивизму метода организации частей и элементов в целое, где последовательность безотносительных фрагментов в их взаимоотношении дает новое смысловое качество. В своей художественной практике В. Мейерхольд, А. Таиров, Е. Вахтангов, С. Эйзенштейн развернули потенциал монтажа до уровня метафоры и обобщения.

Теорию монтажа подробно разработал С. Эйзенштейн, который активно использовал его в своем кинотворчестве [154, с. 156–273]. Пользуясь классификацией С. Эйзенштейна [154, с. 452], мы при анализе технологии режиссеров в театральном искусстве рассматриваем применение тех или иных типов монтажа в создании пространственно-пластических систем:

– *ритмический*: у В. Мейерхольда в спектакле «Лес» – формальное напряжение достигается укорачиванием и удлинением фрагментов;

– *тональный*, в котором главным становится эмоциональное звучание фрагмента, общий его тон, что имело принципиальное значение у К. Станиславского;

– *вертикальный*, в котором через серию фрагментов идет одновременное движение целого ряда линий с собственными композиционными ходами в композиции общей целостности, как в «Ревизоре» у В. Мейерхольда;

– *органический*, в котором монтажный фрагмент рассматривается не как единица длины, а с точки зрения всей органической целостности произведения – это суммарное эмоциональное и смысловое звучание фрагмента в целом, как в любом спектакле А. Таирова;

– *обертонный* монтаж позволяет почти физиологически воспринять эмоциональную окрашенность эпизода, как, например, в спектаклях Е. Вахтангова с М. Чеховым в главных ролях.

Благодаря монтажу сопоставление двух или более фрагментов дает в результате не сумму, а произведение. В монтаже достигается не отражение существующих в природе связей явлений, а установление связей, требуемых задачами выразительности произведения. Монтажное мышление апеллирует к ассоциативной, сопоставляющей способности зрителя. Монтаж представляет собой метод организации частей в целое. Монтаж создает некую новую реальность, и это позволяет принимать его как механизм организации.

В режиссерских системах XX века произведение строится на распределении времени в спектакле, т.к. именно время организует сценическую целостность в том случае, когда пространственно-пластическая система произведения представляет собой усложненную иерархическую конструкцию. Это подразумевает, что постановщик владеет монтажными приемами конструирования сценического единства. Место эпизода в структуре спектакля и его длина, а также эмоциональная тональность и его визуальность определены именно логикой монтажа. Монтаж является технологией моделирования пространственно-пластической системы во времени. Здесь главенствует категория времени, и основные математические свойства времени очевидны для характеристики сборки театрального произведения.



Не менее важной технологией моделирования выступает коллаж, который является монтажом в пространстве. Этот термин был введен кубистами, развит футуристами и сюрреалистами в качестве показателя сочетания разнородных элементов и материалов. П. Пикассо конструировал живописные композиции как хаотическое напластование линий, плоскостей и объемов, превращая произведения в ребус и головоломку. Д. Северини использовал коллажи вырезок из книг и газет. М. Дюшан первым стал заниматься цитированием в изобразительном искусстве. Если для авангардных художников коллаж был, прежде всего, игрой с материальной формой, технологией художественного абсурда, то в дальнейшем коллаж становится одной из определяющих технологий построения произведения в изобразительном искусстве XX столетия.

Это происходит на основе соположения, где смыслообразование художественного произведения происходит на основе соотнесенности принципиально несоотносимых сегментов, что дает множество прочтений и раскрывает резервы новых смыслов. Практика применения коллажа быстро вышла за пределы изобразительного искусства, что позволяет осмыслять коллаж в качестве универсальной технологии. В изначальном понимании коллаж представляет собой наклеивание на основу материалов, отличающихся от нее по фактуре.

В современной трактовке коллаж является принципом контраста в сопоставлении фрагментов хронотопа. Так в сценической практике В. Мейерхольда использовались сочетания фрагментов одной и той же пьесы, вставки из сообщений РОСТА в процессе спектакля, а также лозунги и плакаты как детали сценографии, благодаря чему пространственно-пластическая структура приобретала высокую семантическую насыщенность и интерпретационную свободу. В. Мейерхольд одним из первых в театре стал использовать прием «фотографии», т.е. момент, когда живые актеры замирали и вся композиция превращалась в статуарную картинку. В «Победе над Солнцем» – литературная заумь как фрагменты слов, а вся пространственно-пластическая система представляла собой фрагменты человеческих тел, «рассеченных» лучами прожекторов. В постмодернистском произведении используется соединение стилистически разнородных фрагментов или цитатность. Ориентированный на контрастное взаимодействие элементов или материалов, на сочетание цитат из форм традиционного театра с фрагментами любой реальности, коллаж сегодня трактуется как современный способ мышления в искусстве театра.

Сами типы монтажа и коллажа (выбор элементов, организация элемента, конструирование их по определенной логике и т.д.) определяются типом пространственно-пластической системы, принципом согласования актера с пространственно-пластической системой, хро-

нотопом режиссера. Проблема «швов», стыков в монтажно-коллажной технологии представляется как проблема согласования всех хронотопов спектакля.

Монтажно-коллажная технология определяет тональность, уровень эмоции и смысл каждому эпизоду и каждому элементу, а также и всей общей композиции произведения. Кроме того, этот способ применения данных технологий предопределяет динамику и темп развития пространственно-пластической системы в течение спектакля.

Взаимодействие обеих технологий проявляется следующим образом: внутри эпизода с помощью коллажа строится неоднородное сложное соотношение элементов спектакля, но когда эпизоды монтируются режиссером в цепь, возникающая общая конструкция, в свою очередь, воздействует в новом порядке, и смысл каждого эпизода меняется. Возникает своего рода оборачиваемость: эпизоды своим смыслом создают некое целое, а это целое трансформирует смысл каждого эпизода.

Таким образом, монтажно-коллажная технология превращает отдельность, дискретность каждого эпизода в непрерывность пространственно-пластической системы:

– монтаж в системе К. Станиславского организует хронологическую цепку эпизодов во времени. Технологию коллажа режиссер не использует: пространство его спектаклей однородно, изоморфно во всех точках. В однородном пространстве воспроизводятся временные фрагменты в их линейном развитии и восприятии. Сами свойства пространства–времени спектакля интересовали К. Станиславского только как энергетические напряжения хронотопов актеров. И выявление подобных напряжений как пространственно-пластическая система произведений отражало сам хронотоп К. Станиславского, его концепцию и идею:

– Э.Г. Крэг не использует технологий коллажа, для выявления образности пространства и времени в произведении режиссер предпочитает монтаж символических структур театрального произведения;

– 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;

– А. Таиров использует монтаж как соположение объектов, цветов, света, костюмов и фигуры актеров в рамках сценического портала как подобие некоего архитектурного сооружения с принципами симметрии, гармонии и пр., где все эти принципы являются целью пространственно-пластической системы. Коллажом режиссер не пользуется;

– Е. Вахтангов, наоборот, сталкивает материалы внутри эпизода, а эпизоды – друг с другом монтажно: сохраняя последовательность сюжета, с помощью монтажа он создает зигзаги напряжений в пространственно-пластической системе;

– В. Маяковский постоянно использовал 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;

– Б. Брехт использует одновременно и монтаж, и коллаж в построении спектаклей. Последовательно развивающийся сюжет сменяется на «остранение» актеров от сюжета. Фрагменты пространственно-пластической системы соплагаются 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.

Мерность времени, трансформирующаяся в мерность пространства, позволяет уяснить, что основой подобного «чертежа», организационной основой структуры спектакля является его *ритм*: «сценическое построение спектакля базируется на ритмическом и пластическом задании» [108, с. 172], по утверждению того же А. Таирова, который рассматривал ритм как «субъективное восприятие метрической системы» [108, с. 200]. При применении монтажно-коллажной технологии он выступает 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.

Соотношения, выявленные ритмическими фигурами, берут на себя функции причинно-следственных связей, замещают последовательность, выражают симультанность, компенсируют логические средства сопоставления и подчинения. «Количество ритмических видов <...> обратно пропорционально семантической весомости каждого <...>» [155, с. 120].

Ритмические формы эволюционируют от внешних традиционно-ритмических фигур к внутренним ритмическим формам, обращенным часто к подсознанию, когда мир ощущается и воспринимается как последовательность закономерных вибраций. Это – наиболее тонкие структуры, различимые достаточно сложными творческими натурами. Теория вибраций, основы которой заложены еще пифагорейской философско-математической школой, в начале XX века разрабатывал художник В. Кандинский в труде «О духовном в искусстве» [156]. Существует соответствие эмоционального фона и ритмических

характеристик произведения: это соотношение обусловлено физиологическими механизмами. Информационное содержание находится в соответствии с эмоциональным комплексом, возникающим при восприятии ритмической основы произведения [157, с. 290]. Для восприятия ритмических характеристик наблюдаемых объектов необходимо наличие физиологических процессов с соответствующими временными свойствами у наблюдателя.

На уровне ритма сходятся два способа исследования: топико-темпоральный (хронотопический) и структурный, т.к. ритм в качестве чередования одинаковых элементов является основой построения произведения, и именно он движет всю пространственно-пластическую систему, делаясь знаком определенной традиции, когда отношение *всей совокупности* художественных элементов на всех уровнях, в их взаимной соотнесенности и в отношении ко всей совокупности внетекстовых элементов и связей может считаться полным описанием системы данного произведения.

Рассматривая взаимосвязи ритма и смысла, П. Пави, представитель французской семиотической школы, отмечает, что ритм составляет смысл, а не существует над ним. Искать ритм – значит, находить смысл, замечает П. Пави [51]. Теория ритма выходит за рамки театра, она опирается на физиологические основы (сердечный, дыхательный и т.д.), однако те же схемы остаются в театре. Э.Г. Крэг, например, считал ритм фундаментальной составляющей театра, визуализацией времени в пространстве. Спектакль он рассматривал как организацию специфических ритмов всех сценических систем, где каждая развивается согласно собственному ритму [51, с. 292]. Эта концепция, определяющая ритм как взаимоотношение движений, позволяет осмыслить диалектику времени и пространства в театре. Тогда, действительно, выбор ритма – это и есть выбор смысла. Именно ритм создает и разрушает единства, сближает системы, вписывает время в пространство, а пространство во время.

Ритмически согласованные дуги-графики всех партитур – основное графическое выражение системы спектакля – «чертеж» этой структуры, т.е. геометрическая схема в целом, представляет собой совокупность ритмов. Ритмические графики пространственно-пластической системы в ее внешней форме (выразительные средства) – это световая партитура, цвет и краски, музыкальная партитура, динамизм всей сценической атмосферы, находящийся во взаимосвязи с динамикой развивающихся сценических образов. Количество, уровень и параметры выразительных средств (внешней формы) и их ритм обусловлены внутренней формой. На основе ритма внешняя и внутренняя формы согласуются между собой.

Ритм издавна привлекал исследователей мира искусства. По определению П. Флоренского, «постижение реальности есть со-ритмическое биение духа, откликающееся на ритм познаваемого» [56, с. 32]. Категория ритма с античных времен рассматривается как один из универсальных структурных принципов художественного произведения. По мнению Платона, ритм и гармония особенно внедряются в душу и воздействуют на нее. Аристотель также соотносил ритм с душевной жизнью и эмоциональным состоянием человека и делал вывод об этическом элементе искусства: «Ритм и мелодия содержат в себе ближе всего приближающиеся к действительности отображения гнева и кротости, мужества и умеренности и всех противоположных им свойств, а также и прочих нравственных качеств» [158, с. 82].

Ритм, безусловно, есть чередование во времени определенных единиц, но он есть расположение и последовательность пространственных форм, а значит, ритм находится в основании организации пространственно-временного континуума. Ритм связан с понятием движения, явлениями временного ряда и с органическими процессами, поэтому так важно его изучение в театральном творчестве. Художественный ритм с его специфической структурой ориентирован также и на систему восприятия.

Воздействие художественного произведения через ритм связано с ритмическими закономерностями объективного мира и со структурой произведения, с его архитектурной, композицией, с развертыванием всей художественной системы. Ритмическая организация структуры включает в единство все ритмы сюжетных построений, системы образов, ритмы подструктур, ритмы тем и т.д.

Ритм является основой монтажа, т.к. приводит в соответствие (последовательность или контрапункт) все уровни художественной структуры как фактор целостности системы, как выражение периодичности структуры: «потеря чувства необходимой ритмичности делает любую ситуацию аморфной, непредсказуемой и неуправляемой» [159, с. 108]. Андрей Белый в исследовании «Ритм как диалектика» определяет динамическое единство произведения как интонацию, а ритм – как связь материальных элементов произведения, объективизацию движения произведения.

Для В. Маяковского ритм является основой произведения, проходящей через нее гулом: «Постепенно из этого гула начинаешь вытискивать отдельные слова... Откуда взялся этот основной ритм-гул – неизвестно. Для меня это всякое повторение во мне звука, шума, покачивания или даже вообще повторение каждого явления, которое я выделяю звуком. <...> Старание организовать движение, организовать звуки вокруг себя <...> Ритм – это основная сила, основная энергия

стиха. Объяснить его нельзя, про него можно сказать только так, как говорится про магнетизм или электричество» [160, с. 100–101].

Ритм выступает как категория смыслообразования. Если пространство и время, развернутые на зрителя, составляют гармоническое соотношение и распределение частей при охвате всего целого, то всякое отсутствие ритмизированности будет разрывать единую линию внимания.

Нас интересует срез ритмического рисунка в виде «формулы» произведения как носителя информационного сообщения о характеристиках структуры, т.к. только с помощью ритма мы можем осознать любого рода целостность: ритм – «попытка наложить континуальную составляющую на дискретные носители речи» [161, с. 219].

Спектакль как монтаж эпизодов представляет собой определенную ритмическую организацию этих эпизодов. Но во *взаимодействии* целого внешняя форма как совокупность выразительных средств (музыкальная, цветовая, световая, архитектурно-сценографическая, костюмная, жестово-пластическая, интонационно-тональная партитуры) и внутренняя форма (как выражение хронотопа режиссера) обладают и своими собственными, соотносимыми и относительно самоценными ритмическими графиками.

Исходя из закономерностей сопряжения графиков, актер, помещенный в конкретную пространственно-пластическую систему, подчиняется общей ритмической логике и одновременно стягивает всю эту логику в субстанцию собственного сценического существования.

Возникает соизмеримость различных уровней структуры сценического произведения на основе ритмического согласования в едином темпомире спектакля.

Ритм восприятия произведения базируется на основе собственного ритма сценического произведения, и только благодаря этой согласованности (или несогласованности ритмов) спектакль возможно оценить как организованную (или разбалансированную) систему. На фоне периодической активности коры головного мозга – альфа-ритма – обнаруживаются импульсы с частотой в 10 герц с «электронной» точностью отсчета, что позволяет говорить о психофизиологическом восприятии временных интервалов. Это означает, что восприятие мира и произведения искусства находятся во взаимосогласованности на основе объективных закономерностей.

Сопряженная ритмом организованная система спектакля концентрирует внимание (и актера, и зрителя) и способна выводить в среду *над* структурой произведения: «ритм, повтор, единством пронизывающий многообразие всех вариаций, является одним из наиболее могучих средств композиционного воздействия. Соприкасаясь с техникой культовых процессов, ... повтор заимствует часть их «магиче-

ских» эффектов» [162, с. 131], а значит, мы вправе говорить об объективных свойствах ритма не только в качестве основы создания произведения, но и как базы для катарсиса.

#### 4.6. Структурообразующий модуль спектакля

Хронотоп сценического произведения, имеющий качественные, конструктивные характеристики, организованный с помощью художественных средств по «чертежу» определенного ритма, может быть выражен через репликатор (от лат. *replicatio* – развертывание) как один из механизмов, обеспечивающих динамизм бытия.

Это – самовоспроизводящаяся информационная целостность, представленная в разных видах: как ген, т.е. единица наследственной информации; как символ или юнговский архетип; как художественный прием; как конструктивный принцип; наконец, как повтор, как структуры алгоритмов художественного творчества. К. Малевич использует для подобного репликатора определение «прибавочный элемент», наличие которого объясняет механизм изменения хронотопа произведения.

Сегодня выявление и изучение подобного модуля является непременным условием анализа искусства в различных его видах. Репликаторы, тензоры, модули представляют собой своеобразные входы в структуры произведений и выражение их внутренней формы.

Мы, употребляя этот термин, имеем в виду структурообразующий модуль, определяющий свойства хронотопа спектакля.

Выделение структурообразующего модуля спектакля – это первоначальное абстрагирование от приемов художественной образности, отступление от метафор художественного произведения, от его художественного языка и даже от *качественных* характеристик пространства–времени произведения ради проникновения в самое *конструкцию* спектакля, в его организационную основу в поисках выкристаллизованной, чистой формулы.

При исследовании метрики пространственно-временной структуры сценического произведения нам необходимо понять, где и как обнаруживается минимальная единица, позволяющая раскрыть всю сущность взаимосвязей элементов системы. В своем анализе мы будем исходить из методологии Казимира Малевича, который в первой трети XX века провел ряд опытов с картинами известных художников – представителей разных направлений в изобразительном искусстве и в своей Теории прибавочного элемента выделил и обосновал само существование подобной *структурообразующей*, а не просто минимальной морфологической единицы структуры: «Прибавочный элемент существует во всех художниках, во всех системах, направлениях, эпохах» [163, с. 36].

Исследование проведено К. Малевичем в области живописной культуры, однако, поскольку появление супрематизма как философ-

ско-изобразительной системы связано, прежде всего, с театром (имеется в виду постановка в 1913-м году «Победы над Солнцем»), мы можем основывать свои исследования на данном художественном факте как на формальной и на общеэстетической базе.

Проанализировав сотни холстов различных художников, начиная с импрессионистов, К. Малевич обнаружил, каким образом с течением времени происходит существенное изменение в рамках одного направления в искусстве и каким образом с изменением структуры произведения один стиль переходит в другой. Этот процесс формообразования оказался подчиненным определенному закону, объективному и независимому от субъективных художнических желаний, пристрастий и устремлений. Т.е. в основе движения формы был обнаружен структурообразующий, «прибавочный элемент»: «Прибавочный элемент по своему начертанию есть формула или значок, указывающий на весь состав и порядок строения живописного отношения элементов, определяющий окраску, оцвечивание и степень развития живописной культуры данной живописной системы (вида). Прибавочный элемент есть результат подобного анализа того или иного живописного поведения, т.е. произведения, выраженного живописцем. Подобно тому, как значок или формула  $H_2O$  означает состав воды, указывающей на элементы, из которых состоит тело» [164, с. 1].

Декларируя концепцию формообразования в искусстве на основе прибавочного элемента, К. Малевич считал, что с его помощью возможно вскрыть художественные явления с такой стороны, «с которой до сих пор существующие методы не могли ничего сделать по существу выявления природы художника и искусства вообще» [164, с. 2].

Поиски фундаментальных основ структурообразования велись в первой трети XX века во всех видах искусства. Авторы стремились к выявлению первичных механизмов формообразования и стилеобразования. Обращаясь в 1910-м году к пьесе А. Шницлера «Шарф Коломбины», В. Мейерхольд писал о том, что начинается с пантомимы потому, что здесь вскрывается вся сила «первичных элементов Театра: силы маски, жеста, движения и интриги» [165, с. 213]. Исследователь творчества Мейерхольда Б. Алперс определял систему мастера как искусство, которое «целиком рационалистично: оно обнажает перед посторонним взглядом саму механику создания сценического образа» [109, с. 58].

Если сценические произведения В. Мейерхольда определили концепцию целого стиля в театре и с их появлением изменилась вся структура спектакля как такового, изменилась форма и система сценической образности, то принципиально важно определить, в чем именно состоит механизм образования новой формы спектакля и как именно структурообразующий модуль спектакля выражает метрику пространственно-временного континуума произведения, т.е. что про-



исходит в глубине всей пространственно-пластической системы под воздействием нового структурообразующего модуля.

Так, структура театра жизнеподобной формы в системе К. Станиславского, театра, начинающегося с «если бы...», с предлагаемых *реально возможных* обстоятельств, состоит в адекватности жизнеподобию. Система координат такого спектакля, его пространственно-пластическая система обусловлена «исчезновением» четвертой стены, а пространственно-временной континуум спектакля наиболее адекватен реальной жизни. Несомненно, что спектакль представляет собой *художественное* произведение, а не документальный срез реальной жизни, однако сценическое действие в нем, по утверждению К. Станиславского, «должно быть внутренне обоснованно, логично, последовательно и возможно в действительности» [166, с. 49].

Это точно определено в режиссерских ремарках К. Станиславского, например, к «Чайке»: «№ 123. Аркадина прощается с Яковом, поваром и горничной. Все (кроме горничной) кланяются ей в ноги и целуют руки. Полина Андреевна и Шамраев с Тригориным ушли в переднюю. Тригорин оделяет толпу чаями и одевает пальто, сумку через плечо (дорожную), калоши. Повар и горничная отошли недовольные к двери коридора. Яков, получив 33/3 коп., покачал головой и с отчаянием понес чемодан Тригорина, а за ним и другие вещи – наружу, чтобы укладывать в экипаж» [167, с. 49] или «№ 16. Пауза. Маша обиженная (оскорбленная) садится на тахту в раздумье, грустная (не выпуская простыни из рук). Замерла в одной позе. Полина Андреевна подходит к ней и любовно гладит ее по голове. (Нужды нет, что левая часть публики из-за стола Треплева не будет, может быть, видеть сидящей Маше. В этом даже есть некоторая прелесть)» [167, с. 139]. Или, например, к «Микаэлю Крамеру»: «№ 291. Пауза. Студент быстро вышел, улыбаясь, и подходит к Цину, едва удерживаясь от смеха. Шепчет что-то Цину. У того все более и более расцветает улыбка. Он довольно кивает головой и поддакивает (сделать из этого целую сцену). Наконец Цин добродушно захохотал, одобрительно. Студент увидел Микаэлину, говорит тихо» [167, с. 235].

Структурообразование в системе К. Станиславского основывается на его утверждении о внутренней обоснованности, логичности, последовательности и возможности в действительности. Значит, вектор развития произведения направлен от куска к куску и выражает хронологическую последовательность эпизодов; фрагменты пространственно-временного континуума адекватны физической реальности. Структурообразующий модуль выражен как формула линейной последовательности рядоположенных фрагментов и такой же последовательности внутри каждого фрагмента спектакля. Пространственно-временной континуум произведения К. Станиславского является изо-

морфным во всех своих точках. Ритм как организующее начало постановки согласует документальное чередование отрезков, длительность которых определена и ограничена сюжетом произведения.

В структуру такого жизнеподобного, логически возможного в жизни театра В. Мейерхольд вводит изменения, и произведение приобретает иной вид: «Неподвижный театр. Не оттягивать конца слов. Звук должен падать в глубокую бездну. Звук определенный, не дрожащий в воздухе... Эпическое спокойствие. Движение Мадонны» [168, с. 55].

Режиссер растягивает ритм действия, который начинает по-новому управлять пластикой актеров, создает льющиеся движения, «барельефы», серо-голубо-зеленый колорит, ритмическое чтение, ясный звук рояля. Спектакль приобретает новые, нелогичные для жизнеподобного театра, невозможные в действительности, непоследовательные связи элементов: «Ландшафт рассчитан на чисто эстетическое восприятие зрителя» [109, с. 77].

Взламывая пространственно-временную структуру жизнеподобного театра, В. Мейерхольд *моделирует* явление, разрушая возможное в действительности. Он создает не отраженный мир поступков и чувств, а конструирует *собственно* произведение искусства, и оно уже представляет собой объект с определенными новыми качественными характеристиками: «Каждый жест, легкое движение бровей играющего актера строго согласованы со всем сложным механизмом спектакля. Все тщательно выверено и уточнено в этой схеме, в этом точно расчисленном мире. Здесь не может быть случайностей и неожиданностей» [109, с. 112].

Структурообразующий модуль пространственно-временного континуума в творчестве В. Мейерхольда символического периода представляет собой формулу, по которой происходит движение от куска к куску, сохраняющее последовательность сюжетной линии, но имеющее достаточно свободную, но не обязательно хронологическую, вариативность. Фрагменты пространства – это своеобразные «барельефы» кусков, эти фрагменты континуума не имеют адекватности с физической реальностью, а представляют собой своего рода живописные инсталляции.

Модуль этот, как и в спектаклях К. Станиславского, выражает линейную последовательность рядоположенных фрагментов, но с большей свободой монтажа эпизодов, и подобную же структуру внутри каждого фрагмента.

Пространственно-временной континуум и здесь выглядит как изоморфный во всех своих точках. Ритм как организующее начало постановки представляет собой растянутую, дрящуюся линейность отрезков, устремляющуюся в своем пределе к статичности. Однако длительность отрезков определяется не сюжетом, а эстетической задан-

ностью эпизода, а также местоположением каждого конкретного эпизода на ритмической шкале спектакля.

Устремляясь от символа к формуле, что характерно для художников во всех видах искусства начала XX в., В. Мейерхольд начинает экспериментировать с самими ритмами: он стягивает их, сжимает, придавая сценическому произведению остроту, нервность и пульсацию. В результате проявляются новые изменения в структуре его произведений: возникает пестрота костюмов, красно-коричневый цвет, легкие и чеканные движения актеров на сцене, выкрики и паузы, чередующиеся в ином, чем прежде, темпе. Постепенно актер становится только маской, а всякая маска как смысл художественного образа отражает и фиксирует живую жизнь в ее наиболее *устойчивых параметрах*, в инварианте. Если у К. Станиславского отношения актер–персонаж «спрятаны», то В. Мейерхольд их обнажает. Для В. Мейерхольда маска значит принципиально больше, чем только материал для создания роли.

Сюжетные же ситуации и действенная сцепка персонажей оказываются почти до конца уничтоженными в его спектакле. Так в произведениях В. Мейерхольда проявила себя новая иерархия связей, новая кодовая система эстетического сообщения. Его все больше «привлекают только «чистые» выкристаллизовавшиеся жизненные «породы», бесспорно значительные по своему составу и допускающие в обработке точный художественный расчет» [109, с. 86]. И в параллель приведем слова К. Малевича: «До этой поры всегда художник шел вслед за вещью» [164, с. 15], а «в Супрематизме есть чисто живописное искусство красок. Живописцы должны бросить сюжет и вещи, если хотят быть чистыми живописцами» [164, с. 23].

Структурообразующий модуль пространственно-временного континуума в творчестве В. Мейерхольда периода театра социальной маски можно было бы выразить схемой, где персонаж-маска включает в себе множественность смыслов образа, разворачивающуюся в процессе спектакля, а также модель фрагмента пространственно-временного континуума произведения, который существует как эстетическая данность, замкнутая в себе и разворачивающаяся в процессе спектакля.

Сопряжение модулей выражает континуум, в котором нет последовательности эпизодов, а есть разновариантность их расположения по монтажной схеме какого угодно порядка. Каждый фрагмент пространства адекватен каждому другому по своей внутренней структуре. Данный континуум, проявленный в творчестве В. Мейерхольда в первой половине 1920-х гг., по-прежнему изоморфен в каждой своей точке. Но ритм как организующее начало постановки представляет собой синкопическое столкновение отрезков.

В 20-е годы в спектаклях В. Мейерхольда появляется аскетизм – суровые полукружия статистов, перестроения по строго высчитанным линиям, кубы и изогнутые плоскости, и меняется вся система образности и выразительности: красный и золотой фон, железо, дерево, проволока, холщевые серебристые костюмы, патетическая декламация и торжественность позы. Здесь очевидно высвобождение геометрических линий и пространства чистой формы, здесь ярко проявлено, как именно с трансформацией структурообразующего модуля меняются пластические связи и вся пространственно-временная структура сценического произведения.

С середины 1920-х гг., особенно это выражено в постановке «Лес» по мотивам пьесы А. Островского, принципиальной становится сколочность структуры спектакля: 16 эпизодов с разрывом смысловых связей и новым монтажным скреплением кусков в виде ревью с жанрово самостоятельными номерами. Структурообразующий модуль «Леса» и спектаклей, основанных на монтаже эпизодов, представляет собой формулу, по которой фрагменты континуума расположены как разновекторные в направлении сцепок эпизодов.

Здесь континуум уже не изоморфен в разных точках, а качественные характеристики фрагментов пространства не соотносятся друг с другом, время здесь обратимо; применяются разные способы монтажа фрагментов. Ритм как организующее начало постановки представляет собой аналогию музыкального ряда. Любой фрагмент континуума может быть в любой момент вырезан из постановки, отчего она не потеряет ничего из своего эстетического смысла благодаря обратимости времени.

Каждая пространственно-пластическая система имеет свой модуль (тензор), обозначив который можно определить и метрику пространства–времени произведения. Как  $H_2O$  выражает концепцию воды, так структурообразующий модуль – концепцию спектакля. Он выступает в виде знака, указывающего на точный состав структуры спектакля и несущего с собой целую систему знаков. С определенным структурообразующим модулем связаны: *цветовая партитура* постановки: строгие, бесцветные, пестрые или лаконичные колеры; *световая партитура*: функциональный, образный, берущий на себя функции цвета или декоративный, эффектный; *музыкальная партитура*: музыкальное сопровождение, ритмическая организация действия или образная система; *костюмная партитура*: стиль эпохи, прозодежда, цветовые абстракции или одежда, берущая на себя функции цвета; *звуковая партитура*: тональность, система пауз, долгота звука или набор шумов; *жестово-пластическая партитура*, *интонационно-тональная* и т.д.

Структурообразующий модуль спектакля представляется концентрацией метрики пространства–времени и показателем всех отношений в спектакле. Спектакль необходимо «разъять», вычленив наиболее характерные соотношения фрагментов, и вывести базовую микроструктуру, которая и находится в основе всего строения произведения.

В пространственно-пластической системе, если абстрагироваться от его образности и отодвинуть узнаваемое изображение (сюжет), прежде всего определяется внутренняя форма. Уже на начальном этапе можно обнаружить общую схему расположения фрагментов произведения, а затем мы, исследуя спектакль, выясняя закономерность его изменений, колебаний, взрывов и спадов, обнаруживаем, *каким* способом происходит монтажная сцепка эпизодов и, наконец, как функционирует в спектакле его ритмическая основа.

Таким образом, постепенно, шаг за шагом перед нами вырисовывается принцип согласования внутренней формы произведения с внешней, т.е. *узор* спектакля, его «математическая» формула, его тензор как совокупность величин, определяющих структурные свойства произведения. Это и есть структурообразующий модуль спектакля. Исследование и сопоставление различных структурообразующих модулей позволяет понять процесс формообразования в театре.

Если для выявления структурообразующего модуля предельно осуществляется операция разъятия пространственно-пластической системы произведения и вычленения формулы, то следующий этап анализа произведения – это абстрагированное, умопостигаемое развертывание структурообразующего модуля в имманентном пространстве и времени режиссера. В пределах такого анализа мы осмысливаем целостную пространственно-пластическую систему произведения, когда предстает одновременно и закономерность, и практическое воплощение закономерности в произведении как объекте, что дает перспективу анализа формы спектакля и его художественного образа.

Анализ спектакля через его структурообразующий модуль представляет собой сосредоточение не на субъективном представлении о произведении, а на чистом профессионализме, т.е. на том, *что* из самой данной структуры спектакля вытекает и ей самой адекватно. Исследование такого рода позволяет понять рождение новых форм в искусстве театра, логику трансформации средств в рамках одного направления и смену направлений и стилей. Подобный метод исследований дает возможность установить и закономерность появления новых форм, исходя из пространственного мышления режиссера. Появляется возможность объективного понимания художественного произведения и сущности отраженных в нем реальностей.

Геометрические основы построения сценического произведения характеризуют его как эстетический объект. Один из образцов подоб-

ного исследования произведения предложил в 1919-м году Велимир Хлебников в трактате «Голова вселенной, время в пространстве» [5], где была установлена математическая закономерность пластических миров художника (в случае с полотнами К. Малевича), в 1926-м году – сам К. Малевич в «Исследовании живописной культуры как формы поведения художника» [169], Михаил Бахтин в Теории хронотопа [2], т.е. была обоснована система анализа, исходящая из объективных закономерностей развития искусства по аналогии с природой и познанием.

С подобной точки зрения выявляется наличие органического единства художественной формы произведения. Каждый художник, по мнению К. Малевича, обладает своим собственным стилем, восприятием мира и, следуя этому, создает произведения органичные, интересные и естественные.

С позиций анализа пространственной системы произведения проявляется возможность понять, *как* художник осмысливает мир. Подобное размышление дает возможность анализировать сценическое произведение на основе базового структурообразования.

#### **4.7. Синергия спектакля. Проблема катарсиса**

Для современного мировидения характерно понимание мира как *становления* с присущими ему открытостью, нелинейностью и неравновесием сред. В подобной логике произведение сценического искусства представляет собой модель, самосозидание которой с поразительной точностью воспроизводит и человеческий опыт, и чувственный потенциал, и объект в качестве микромоделли мира и социума.

Корпускулярность, дискретность его существования, ограниченная художественной формой, отделяющая объект от внешней среды, и внутренняя системность как внутренняя организация разных уровней входящих элементов позволяют говорить о том, что спектакль является одномоментно и подвижной и устойчивой моделью. Спектакль сосредотачивает в себе свободу выбора и апробацию вариантов, является одновременно моделью физического мира с геометрическими закономерностями (пространством–временем собственно спектакля, его пространственно-пластической системой) и моделью мира ноуменального, скрытого (интровертным пространством–временем). Такое соотношение имеет смысл только в связи с человеком.

Существование (кратковременное и многократно повторяемое во времени, привязанное к определенной точке в пространстве и существующее нигде) спектакля как некоего явления (объекта) – это существование мира, созданного из небытия, волею творца, мира, в который вдохнули энергию и в котором создали человеко-персонажей.

Этот самоосуществляющийся и развивающийся прямо на глазах объект можно в момент его становления наблюдать, изучать и познавать со стороны, с позиции стороннего наблюдателя. В то же самое время человек присутствует, участвует и переживает сотворенный сценический мир, сам будучи его активным, деятельным, логично встроенным в систему элементом.

Сценическое произведение трехмерно, визуально наблюдаемо, обладает определенными закономерностями создания и воплощения. Спектакль, в то же время и в большей степени, существует в сознании, ибо содержит в себе хронотоп актера и хронотоп режиссера. Спектакль обладает биоэнергетическим воздействием, постулируя свои художественные характеристики посредством определенного силового поля. Сложность, насыщенность, широта и глубина ассоциативного ряда произведения влияют на мощность поля. Кроме того, имеет большое значение устройство зрительного зала как резонатора и трансформатора силового поля; размеры и конфигурация сценической площадки, ее местоположение по отношению к зрителям. Рисунок мизансцен и расположение актеров под надлежащим углом к залу для большего или меньшего энергетического эффекта (учитывая характеристики того или иного актера как энергетического сгустка) усиливают или, наоборот, ослабляют силу всего «организма» и его излучения вовне.

Время осуществления произведения в реальном пространстве–времени и имманентное время произведения (закономерность его внутренней организации, его структура; время взаимопроникновения элементов, время становления) не совпадают, но и пространство–время восприятия также обусловлено своими собственными параметрами. Все три отмеченные пространственно-временные уровни в момент реализации произведения на сценической площадке, в момент его развертывания и развития являются плоскостями, дающими сложное пересечение.

Первая указанная выше проблема, проблема дискретного носителя континуальности связана в большой степени с ритмом как с показателем имманентной целостности и как с категорией смыслообразования. Ритм представляет собой основной показатель того, что спектакль равно принадлежит феноменальному и ноуменальному миру, и является гранью («коридором», способом) перехода из одного в другой. Актер и зритель (особенно это очевидно в пластическом театре) оказываются в квазиодновременном состоянии: они находятся в конкретном художественном тексте и вне его.

Сценическое произведение включает в себе весь подготовительный период (создание сценографии, постройка декораций, шитье костюмов, работа над пьесой, репетиционный процесс и т.д.), сиюми-

нутное настоящее показа спектакля, и возможность будущего осмысления спектакля (в воспоминании зрителей, в рецензиях и т.д.). Следовательно, в виде некоего нового духовного состояния он переходит в пространство-время зрителя.

Хронотоп спектакля оказывается в зазоре между пространством-временем зрителя до спектакля и пространством-временем зрителя после спектакля. Он смещает орбиты в пространстве-времени зрителя, выступая в качестве стимулятора перемещения смысла в духовном мире зрителя. Сам же остается всегда *между* орбитами, в этом самом зазоре.

Т. Лолаев полагает, что при распаде материального объекта или явления его время тоже исчезает и полностью уничтожается. Но этот же автор, описывая процесс «гусеница-бабочка» подчеркивает наличие свернутой информации, лежащей в прошлом и разворачивающейся в будущем при *любых* условиях [170]. Следовательно, время процесса было и всегда будет, оно никуда не исчезает. Тот же пример с «гусеницей-бабочкой» нагляден и для объяснения происходящего с пространством-временем спектакля: его художественная информация «сворачивается» и уходит во внутренний мир, но она способна развернуться, как только возникнет определенная необходимость.

При создании (кодировании информации), а также при восприятии (раскодировании) произведения искусства всякий раз происходит некая «жертва», т.е. усилие воли, способной материализовать вдохновение, и усилие воли, чтобы понять, осознать произведение, а, значит, происходит некий прорыв, разъятие и пересоздание мироздания, посредством чего в видимом времени открывается некая истина совершенного бытия. Х. Зедльмайер говорит, что часто видимое время принимается за истину, но это ошибка [74, с. 37]. Смысл истины всегда скрыт, в нашем случае скрыт в произведении искусства. И всякий раз его нужно добывать зрителю самостоятельно.

С точки зрения синергетики прорыв на новый уровень осмысления мира и его истины происходит благодаря тому, что сама среда предстает как некое единое общее информационное начало. Структура же в отличие от среды представляет собой локализованный в определенных участках среды процесс и имеет геометрическую форму. В зависимости от параметров структуры и ее качественных характеристик объект перемещается в среде и эволюционирует к той точке, которая имеет схожие, но *более развитые* параметры. Тогда в момент финального разрешения всего своего развития, перед самоуничтожением объект (в нашем случае – спектакль) изменяет весь состав своего внутреннего пространства-времени. Тогда и происходит потрясение во внутреннем мире человека. Этот момент распада пространственно-пластической системы спектакля и вхождения ее во



внутренний мир зрителя, с нашей точки зрения, и есть катарсис. Это – не просто умерение страха и страсти рассудка, а преображение всех чувств. В катарсисе индивидуальная эмоция переходит на уровень более высокий, в универсальные ценности и идеалы. Л. Выготский настаивал на том, что искусство есть «необходимый разряд нервной энергии и сложный прием уравнивания организма и среды в критические минуты нашего поведения» [171, с. 279].

Как подчеркивает Т. Радионова, катарсис соединяет автора, его замысел, произведение и реципиента [172, с. 276] в целостность, а суть катарсиса заключается в «уничтожении содержания формой». Следовательно, именно форму мы вправе определить как носитель катарсиса. Это – высшее духовное состояние внутренней упорядоченности и гармонии [173, с. 174].

Катарсис – не просто всплеск, взрыв живого и яркого чувства. Катарсис, при всей неясности термина у Аристотеля и у последующих исследователей явления, выражает со всей полнотой факт превращения отрицательных эмоций в положительные. Но это связано, на наш взгляд, не с психикой, а с *духовным миром и с нравственностью*. Термин этот и в античности употреблялся в различных значениях, но там этическая сторона всегда сопрягалась с эстетической.

Уже с эпохи Возрождения развернулись споры вокруг понятия «катарсис» [174, с. 30; 175, с. 46; 176, с. 90]. Немецкий ученый Я. Бернайс (1857) понимал под этим термином очищение в медицинском смысле. Толковали этот термин и как потрясение (В. Шадевальдт), и как освобождение от ложных мнений (А. Ничев). Этическая теория катарсиса представлена у Г.-Э. Лессинга в «Гамбургской драматургии». А. Аникст, рассуждая о катарсисе, сосредотачивает внимание на социальности человека, выделяя общественную функцию страха и сострадания [175, с. 44]. Дж. Элс предложил структурный подход к пониманию катарсиса, переместив внимание на состояние персонажей трагедии [175, с. 51]: фактор в самом действии трагедии, часть ее композиции, он предшествует возникновению сострадания и является условием удовольствия.

Исток катарсиса А. Аникст находит в религиозных представлениях древности [175, с. 54], которые к V в. до н.э. уже приобрели более социальный характер. В древнегреческой философии идея катарсиса была достаточно распространенной: Гесиод и Пиндар рассуждали о смягчении небесными звуками пламенных молний Зевса; Пифагор полагал, что музыка помогает излечиться от болезней; Платон связывал чистоту с красотой [176, с. 85–100]. Аристотель же утверждал, что трагедия посредством не рассказа, а действия совершает очищение путем сострадания, энтузиазма, жалости и страха: «Аффекту, сильно действующему на психику некоторых лиц, подвержены

в сущности все <...> Все такие лица получают своего рода очищение, то есть облегчение, связанное с наслаждением» [176, с. 88].

О том, что механизм страха внутренне присущ театральному наслаждению, – знали всегда, подчеркивает А. Юберсфельд [143, с. 15]: тирания, смерть, пытки и т.д. – все это вызывается заклинанием и обезвреживается, составляя мощные корни трагического наслаждения: «театральное наслаждение, возможно, заключено и в наслаждении верить, будто смерть воображаема. Конечно, такое наслаждение иллюзорно, но оно отнюдь не становится от этого менее мощным».

В конце XIX в. катарсис понимался как психическая реакция, смыывающая аффекты, родственная разрешению горя в слезах. А в 10-х гг. XX века Якоб Леви Морено обратил внимание на то, что театр оказывает воздействие не только на зрителя, но и на актера. Роль позволяет раскрыть свободу действий человека, т.к. компенсаторные механизмы роли способствуют росту самосознания личности. Человек в состоянии реализовать нереализованные в социуме потенции, а при смене ролей он оценивает себя со стороны, отчуждаясь от своей собственной реальности [177, с. 177]. Вяч. Иванов разрабатывал проблему катарсиса в связи с преобразованием дионисийского волнения в аполлинийское очищение [178, с. 99]. Вопрос этот, однако, до сих пор так и не разрешен во всей своей полноте.

На наш взгляд, катарсис обладает способностью превращения эмоциональной энергии, а значит, он коренным образом связан с имманентной структурой произведения и именно ею вызывается. В таком случае мы вправе утверждать, что катарсис является высшей целью структуры. Катарсис – это осуществление и свершение системы произведения, а также скачок на другой ее уровень, т.е. выход в сознание зрителя.

Катарсис наследуется театром от ритуала, где очевидна символика умирания и воскресения; возрождения порядка из хаоса; пути, жертвоприношения и трапезы, ритуального возобновления социальной структуры в качестве стабилизации структуры космической (по Плотину, «<...> и мистерии правильно вещают, что кто не очистился, будет пребывать в преисподней, в грязи, ибо нечистое любит грязь по самой порочности своей <...>» [178, с. 89].

Будучи заключенным в обруч художественной формы, он воздействует в одинаковой мере и на актера, и на наблюдателя. В актерском перевоплощении возникает мыслеформа, образ, являющийся носителем частично самостоятельного сознания, как объективная реальность материального и психического свойства, как полевая структура, пронизывающая человека и его биополе. Трансформированное биополе структурирует физическую реальность (разрушая или созидая ее), оно является матрицей, по которой перестраиваются клетки организма [179].

Актер и зритель в театре вступают в поле спектакля, и актер в нем является «горячей точкой» (по А. Арто, сгустком космических сил, узлом космических связей [180, с. 220]), транслирующей энергетический поток, и сам спектакль в его ритмической организации является таким же транслятором энергии.

Кроме эмоционального голода, театр удовлетворяет структурный голод [181]: здесь ритмические членения пространства–времени накладываются на энергетическую субстанцию, образуя канал перехода на более высокий иерархический уровень внешней и внутренней организации мира человека. Когда С. Хоружий в своем синергетическом исследовании определяет сущность мгновения, не имеющего протяженности, как прорыв в вечность [182, с. 59], он на самом деле указывает на принципиальное значение присутствия человека в точке такого прорыва, т.е. сам смысл и содержание перехода раскрывается *только* в человеке: «Присутствие человека в горизонте бытия–действия означает присутствие некоего фокуса <...>. В дискурсе энергии человек возникает как энергийный микрокосм», как начало связности миров, как точка схождения горизонтов мира. У С. Хоружего дается характеристика события, принадлежащего к бытию–действию, как точка разветвления; человек же в данной точке содержит в себе онтологическую альтернативу и принимает на себя ответственность за бытие.

Наблюдатель, зритель в момент осуществления спектакля присутствует только в канале перехода между уровнями бытия, и его зрительское наслаждение возможно только в этом канале: пределом является само это промежуточное существование между иллюзией и реальностью. Это происходит, пока реально существует пространство–время сценического произведения как объекта. С его уходом континуум спектакля трансформируется во внутренний мир зрителя. Это – точечный акт, уникальный и неповторимый для каждого индивида.

Человек вбирает, втягивает в себя пространство–время произведения, преобразовывая в горизонте личности эстетическое восприятие в этическую субстанцию. Нравственность фокусируется, по утверждению В. Библера, не в моральных заповедях, а в неких образах культуры, которые являются не примерами, а узлами смыслов. И именно спектакль (и в большей степени, нежели иные виды искусства) оказывается средоточием, наиболее концентрированным сгустком, узлом становления индивида в личность.

Вопрос «быть или не быть» решается всегда заново и самостоятельно исполнителем и зрителем, это – всегда синергетическая ситуация; решается вопрос участвуя в со-переживании и со-мышлении. Образ очерчивает тему, проблему выбора; как и другие, он перестает существовать в рамках амплуа и прекращает быть индивидуальным ха-

рактором. Проблема определенного выбора и ответственности за свое решение становится главной, актуальной, единственно важной.

В спектакле она предстает наглядно, она заново переживается и актером, и зрителем; она переживается всей силой их мыслей и чувств, всем их существом; она как стрела пронзает человека (исполнителя и зрителя), мгновенно цементируя личность. В этом – сущность театрального катарсиса, мгновения развоплощения хронотопа спектакля во внутреннем пространство–времени зрителя.

**Итак:**

1. Хронотоп спектакля обладает сложной структурой, в которой точкой схода всех уровней оказывается пространственно-пластическая система произведения, представляющая собой взаимосвязь внешней и внутренней форм.

2. При сопоставлении сценических моделей реформаторов театра начала XX века прослеживается принципиальная разница в системе художественных средств организации хронотопов. К. Станиславский организует пространство–время посредством психологических напряжений действующих лиц, в результате чего хронотоп его произведений является полем концентрированных «персонажных энергетических узлов». В. Мейерхольд визуализирует абсолютно экстравертное пространство–время, организованное через согласованную на основе времени «лоскутную» структуру из дискретных фрагментов. 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 основным структурным основанием спектакля, а внешняя художественная форма состоит из проекций самосознания, ракурсов мировидения персонажа. В театре русских футуристов спектакль выглядит как сложный промежуточный процесс, происходящий в зоне между хаосом и порядком, где с помощью алогизма и сдвига разрушаются привычные традиционные связи и компоненты классического театрального произведения. В театральной системе немецкого исследовательского центра Баухауз концепция соотносится с моделированием на основе художественного синтеза как принципа универсальных структурных построений пространственной гармонии в целом, это – проект тотальной сцены и исследования тотального пространства.

3. Технологии режиссерской организации спектакля XX в. 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 блоки по шкале времени. Коллаж является принципом контраста в сопоставлении фрагментов хронотопа. Поэтому по виду монтажа и коллажа мы представляем тип организации пространства–времени театрального произведения. Ритм является основой художественной организации хронотопа спектакля, основой, которая задает метрику пространственно-временного континуума произведения. На его основе происходит взаимосогласование всех художественных средств спектакля в системную целостность.

4. Структурообразующий модуль спектакля представляет собой «формулу» метрики хронотопа, его пластической организации. При сопоставлении структурообразующих модулей в различных системах можно интерпретировать процесс формообразования в театре, т.е. выявить то, каким способом художественные средства спектакля взаимодействуют в его хронотопе. С помощью анализа структурообразующих модулей мы приобретаем возможность осмыслить целостность пространственно-пластической структуры спектакля, исследовать логику трансформаций выразительных средств в рамках одного художественного направления и смену стилей в искусстве.

5. В театральной системе К. Станиславского акцентируется движение смысла, подтекстов и психологических нюансов, а в системах В. Мейерхольда, А. Таирова, Е. Вахтангова, в театре русских футуристов и театральной системе Баухауза осмысливается сама структура произведения, визуализируется его конструктивная основа и обнаруживаются новые виды взаимосвязей составляющих спектакля.

6. Пространственно-пластическая система является художественным средством организации хронотопа театрального произведения. Трансформация соотношения пространственно-пластической системы с остальными элементами хронотопа театра в спектакле обуславливает изменение театра по этапам от классического театра к неклассическому и затем к постнеклассическому. В классическом театре пространственно-пластическая система представляет собой точку схода, пересечение хронотопов драматурга, режиссера (как организатора спектакля), актера (рис. 22).

Всей своей структурой она оказывает влияние на зрителя. В неклассическом театре пространственно-пластическая система может быть зависимой от драматургического источника или совершенно самостоятельной. Она целиком является визуализацией хронотопа режиссера. Актер только частью своего хронотопа входит в пространственно-пластическую систему. Зритель не только находится под воздействием пространственно-пластической системы, но и сам частично включен в нее (у В. Мейерхольда или у Б. Брехта). В постнеклассическом спектакле зритель вправе сам выбирать смысл спектакля, т.к.

пространственно-пластическая система вбирает его в себя на равных с актером и режиссером, в тот же самый момент развоплощаясь в актере, режиссере, зрителе. Данная ситуация предельно синергетична и по своему значению аналогична ритуалу.

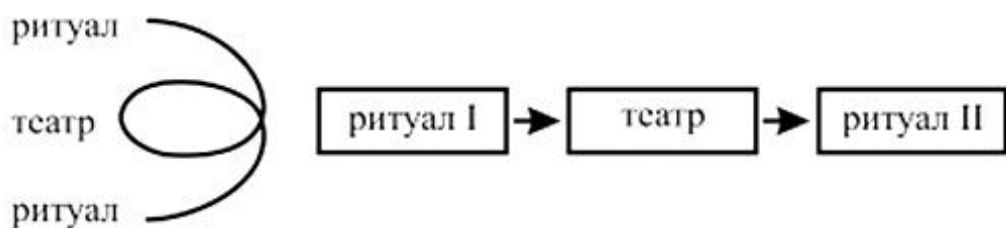
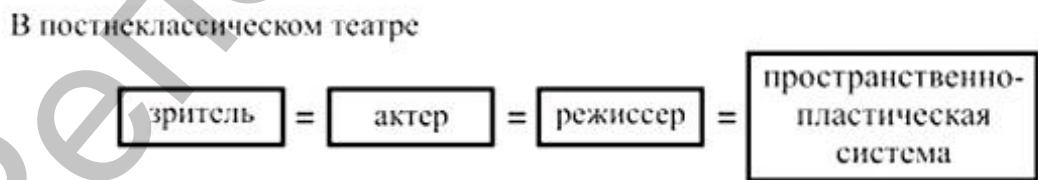
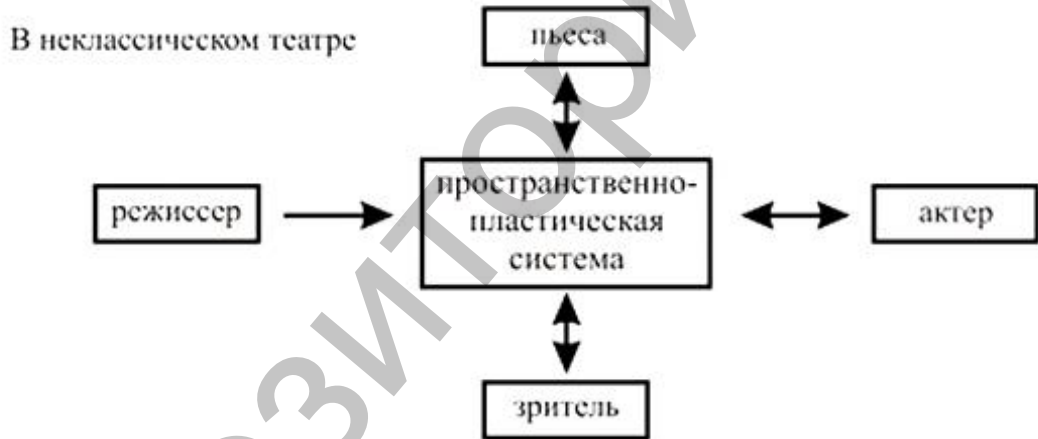
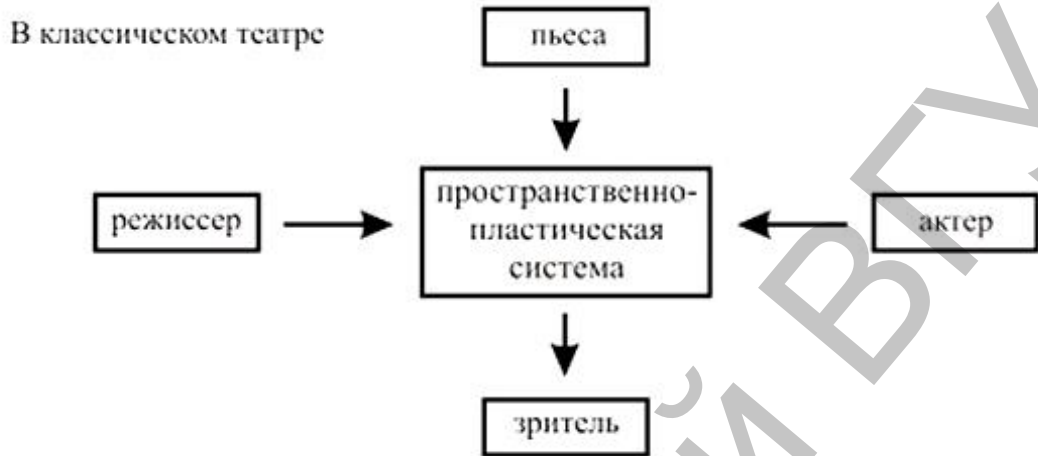


Рис. 22

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

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 одновременно 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 включает 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 пространства–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 форм 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.

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

в ритуальной деятельности 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, «закрывающая» спектакль «четвертой стеной», оставляя самостоятельным третий (зритель). 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 востребованной 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 производству, 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.

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 simultанностью происходящих событий; 3) антропоцентристский тип с акцентом на замкнутом про-

странстве 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 в исчезающе малом значении пространства.

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, после чего 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 взаимообратимого 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 предельно рациональной науки, теоретической физики, сегодня свойственно пре-

дельно 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 форм 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 позволяет 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 все, 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 персонаж (модель-образ), то самого актера (его целостный хронотоп), из чего возникает возможность прямого контакта хронотопа зрителя с хронотопом актера как личности.

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 форм, где выбор средств выразительности (внешняя форма) подчинен структуре внутренней формы.

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 футуристов 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 хронотопом 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 выступает 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.

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 хронотопа. Метрика пространственно-пластической системы при ее адекватности метрике целостной структуры хронотопа основана на минимальной единице, которая выражает сущность связей системы, весь ее состав и порядок строения.

При сопоставлении хронотопа произведений К. Станиславского и В. Мейерхольда выявляется действие структурообразующего модуля. У К. Станиславского пространственно-пластическая система является внутренне логичным, последовательным и возможным в действительности сценическим действием. Структурообразующий модуль представляет собой формулу линейной последовательности фрагмен-

тов хронотопа. В. Мейерхольд меняет формулу последовательности на формулу рядоположения контрастных фрагментов, отчего вся структура хронотопа приобретает новые, невозможные в действительности и непоследовательные связи. Таким образом В. Мейерхольд не отображает, а моделирует явление.

Через структурообразующий модуль определяется степень согласования внешней и внутренней форм произведения, логика действия принципа согласования хронотопа актера с пространственно-пластической системой спектакля и тип монтажно-коллажной технологии. Выделение структурообразующего модуля представляется операцией, прямо противоположной развертыванию 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.

8. Сценическое произведение дискретно и самоорганизованно благодаря пространственно-пластической системе. Вместе с тем оно является «открытым» в пространство–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-пластической 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.

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.

## БИБЛИОГРАФИЯ

1. Кант, И. Критика чистого разума / И. Кант. – Минск : Литература, 1998. – 960 с.
2. Бахтин, М.М. Формы времени и хронотопа в романе / М.М. Бахтин // Вопросы литературы и эстетики / М.М. Бахтин. – М., 1975. – С. 234–407.
3. Гуревич, А.Я. Время как проблема истории культуры / А.Я. Гуревич // Вопросы философии. – 1969. – № 3. – С. 105–116.
4. Князева, Е.Н. Синергетика как новое мировидение : диалог с И. Пригожиным / Е.Н. Князева, С.П. Курдюмов // Вопросы философии. – 1992. – № 12. – С. 3–20.
5. Хлебников, В.В. Голова вселенной, или Время в пространстве / В.В. Хлебников // Центральный гос. архив литературы и искусства (ЦГАЛИ). – Фонд 665. – Оп. 1. – Д. 32.
6. Концепции современного естествознания : учеб. пособие / М-во общего и профес. образ. РФ ; под ред. С.И. Самыгина. – Ростов н/Д, 1999. – 576 с.
7. Хокинг, С. От большого взрыва до черных дыр : краткая философия времени / С. Хокинг. – М. : Мир, 1990. – 166 с.
8. Пригожин, И.И. Время, структура и флуктуации / И.И. Пригожин // Успехи физических наук. – М. : Наука, 1980. – Вып 2. – С. 185–207.
9. Иванов, В.В. Современная наука и театр / В.В. Иванов // Театр. – 1977. – № 8. – С. 97–107.
10. Бергсон, Анри. Творческая эволюция. Материя и память / Анри Бергсон. – Минск : Харвест, 1999. – 1408 с.
11. Вернадский, В.И. Философские мысли натуралиста / В.И. Вернадский. – М. : Наука, 1988. – 519 с.
12. Гуревич, А.Я. Категории средневековой культуры / А.Я. Гуревич. – М. : Искусство, 1984. – 350 с.
13. Каган, М.С. Пространство в искусстве как проблема эстетической науки / М.С. Каган // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве : сб. науч. ст. / Науч. совет по истории мир. культуры АН СССР ; редкол.: Б.Ф. Егоров [и др.]. – Л., 1974. – С. 26–39.
14. Лессинг, Г.-Э. Лаокоон, или Границы живописи и поэзии / Г.-Э. Лессинг // Избранное. – М., 1980. – С. 379–498.
15. Поляков, М.Я. О театре : Поэтика. Семиотика. Теория драмы / М.Я. Поляков. – М. : А.Д.&Т, 2001. – 384 с.
16. Кузнецов, Б. Время и пространство в театральном искусстве / Б. Кузнецов [и др.] // Театр. – 1978. – № 7. – С. 64–97.
17. Кузнецов, Б. Необратимость физического и сценического времени / Б. Кузнецов // Театр. – 1978. – № 7. – С. 65–74.



18. Лихачев, Д.С. Поэтика древнерусской литературы / Д.С. Лихачев. – М. : Наука, 1979. – 352 с.
19. Сапаров, М.А. Об организации пространственно-временного континуума художественного произведения / М.А. Сапаров // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве : сб. науч. ст. / Науч. совет по мир. культуре ; редкол.: Б.Ф. Егоров [и др.]. – Л., 1974. – С. 85–103.
20. Бернштейн, Б.М. К спорам о специфике пространственных искусств / Б.М. Бернштейн // Советское искусствознание : Проблемы пространственных искусств : сб. науч. ст. / Ин-т искусствознания ; редкол.: В.М. Полевой [и др.]. – М., 1988. – Вып. 23. – С. 276–296.
21. Зедльмайер, Ханс. Проблемы интерпретации / Ханс Зедльмайер // Искусствознание. – 1998. – № 1. – С. 490–524.
22. Лотман, Ю.М. Искусство и проблема модели. Некоторые вопросы общей теории искусства / Ю.М. Лотман // Ю.М. Лотман и тартусско-московская семиотическая школа : сб. науч. ст. / РАН ; под ред. А.Т. Кошелева. – М., 1994. – С. 46–59.
23. Лотман, Ю.М. Семиотика театра / Ю.М. Лотман // Театр. – 1980. – № 1. – С. 89–100.
24. Кузнецов, Э.И. Куб сцены / Э.И. Кузнецов // Декоративное искусство. – 1985. – № 2. – С. 40–42.
25. Флоренский, П.А. Обратная перспектива / П.А. Флоренский // У водоразделов мысли / П.А. Флоренский. – М., 1990. – С. 43–102.
26. Кантор, Тадеуш. Театр Смерти / Тадеуш Кантор // Театр. – 1992. – № 2. – С. 147–152.
27. Сапаров, М.А. Художественное произведение как структура / М.А. Сапаров // Содружество наук и тайны творчества : сб. науч. ст. / Комиссия по взаимосвязи лит-ры, иск-ва и науки Ленинград. отделен. СП СССР ; под ред. Б.С. Мейлаха. – М., 1968. – С. 152–173.
28. Леви-Стросс, К. Из книги «Мифологические» / К. Леви-Стросс // Семиотика и искусствознание : сб. науч. ст. / АН СССР ; под ред. Ю.М. Лотмана. – М., 1972. – С. 25–50.
29. Арто, Антонен. Театр и его двойник / Антонен Арто. – М. : Мартис, 1993. – 191 с.
30. Уитроу, Джордж. Естественная философия времени / Джордж Уитроу. – М. : Прогресс, 1964. – 431 с.
31. Аскин, Я.Ф. Временная структура. Ритм / Я.Ф. Аскин // Пространство, время, движение : сб. науч. ст. / АН СССР ; редкол.: И.Ф. Кузнецов [и др.]. – М., 1971. – С. 69–74.
32. Рудь, И.Д. О пространственно-временных преобразованиях в искусстве / И.Д. Рудь, И.И. Цуккерман // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве : сб. науч. ст. / Науч. совет по мир. культуре ; редкол.: Б.Ф. Егоров [и др.]. – Л., 1974. – С. 262–274.

33. Тасалов, В.И. «Тотальная архитектура» – утопия или реальность? / В.И. Тасалов // Гропиус В. Границы архитектуры / В.И. Тасалов. – М. : Искусство, 1971. – С. 8–71.
34. Брук, П. Пустое пространство / П. Брук. – М. : Прогресс, 1976. – 240 с.
35. Мостепаненко, А.М. Проблема существования в физике и космологии : мировоззренческие и методологические аспекты / А.М. Мостепаненко. – Л. : Изд-во ЛГУ, 1987. – 152 с.
36. Барбой, Ю.М. Структура действия и современный спектакль / Ю.М. Барбой. – Л. : Изд-во ЛГИТМ и К, 1988. – 200 с.
37. Хализев, В.Е. Драма как явление искусства / В.Е. Хализев. – М. : Искусство, 1978. – 240 с.
38. Бахтин, М.М. Проблемы поэтики Достоевского / М.М. Бахтин. – М. : Сов. Россия, 1979. – 318 с.
39. Финк, Е. Основные феномены человеческого бытия / Е. Финк // Проблема человека в западной философии : сб. науч. ст. / АН СССР ; сост. П.С. Гуревич. – М., 1988. – С. 357–403.
40. Гадамер, Ханс-Георг. Истина и метод : Основы философской герменевтики / Ханс-Георг Гадамер. – М. : Прогресс, 1988. – 699 с.
41. Мелетинский, Е.М. Первобытные истоки словесного искусства / Е.М. Мелетинский // Ранние формы искусства : сб. науч. ст. / Ин-т искусствознания ; сост. Е.М. Мелетинский. – М., 1972. – С. 149–191.
42. Авдеев, А.Д. Происхождение театра / А.Д. Авдеев. – Л.–М. : Искусство, 1959. – 264 с.
43. Гротовский, Ежи. Перформер / Ежи Гротовский // Театральная жизнь. – 1991. – № 11. – С. 25–28.
44. Хакен, Герман. Синергетика : Иерархии неустойчивостей в самоорганизующихся системах и устройствах / Герман Хакен. – М. : Мир, 1985. – 419 с.
45. Прозерский, В.В. К вопросу о принципе систематизации пространственно-временных форм художественной деятельности / В.В. Прозерский // Пространство и время в искусстве : сб. науч. ст. / ЛГИТМ и К; ред.-сост. О.И. Притыкина. – Л., 1988. – С. 29–45.
46. Меженинов, М.М. О художественном пространстве и немного о хронотопе / М.М. Меженинов // Теория театра : сб. науч. ст. / Моск. независ. акад. эстетики и свобод. искусств ; сост. А.Л. Раскин. – М., 2001. – С. 160–186.
47. Изволина, С.А. Театр и философия / С.А. Изволина. – М. : Знание, 1988. – 63 с.
48. Березкин, В.И. Советская сценография. 1917–1941 / В.И. Березкин. – М. : Наука, 1990. – 221 с.
49. Арто, Антонен. Режиссура и метафизика / Антонен Арто // Театр. – 1990. – № 8. – С. 181–186.

50. Меньчиков, Г.П. Виртуальная реальность : понятие, новации, применение / Г.П. Мельников // *Философские науки*. – 1998. – № 3. – С. 170–175.
51. Пави, Патрис. Словарь театра / Патрис Пави. – М. : Прогресс, 1991. – 480 с.
52. Фуко, Мишель. Слова и вещи : Археология гуманитарных наук / Мишель Фуко. – М. : Прогресс, 1977. – 488 с.
53. Библер, В.С. От наукоучения – к логике культуры : Два философских введения в двадцать первый век / В.С. Библер. – М. : Политиздат, 1991. – 412 с.
54. Голубовский, А.Б. Актерское амплуа, или Как составить труппу / А.Б. Голубовский // *Театр между прошлым и будущим* : сб. науч. ст. / ГИТИС ; редкол.: Ю.М. Орлов. – М., 1989. – С. 175–190.
55. Рудницкий, К.Л. Режиссер Мейерхольд / К.Л. Рудницкий. – М. : Наука, 1969. – 526 с.
56. Флоренский, П.А. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях / П.А. Флоренский. – М. : Гнозис, 1993. – 109 с.
57. Коган, Н.О. Рукопись постановки Супрематического балета // *Гос. музей театрального и музыкального искусства С.-Петербурга*. – СПб., 1920. – Инв. № 5642/1.
58. Станиславский, К.С. Собр. соч. : в 8 т. / К.С. Станиславский. – М. : Искусство, 1955. – Т. 2. – 503 с.
59. Станиславский, К.С. Собр. соч. : в 8 т. / К.С. Станиславский. – М. : Искусство, 1961. – Т. 8. – 614 с.
60. Яковлев, Е.Г. Время субъекта художественного творчества / Е.Г. Яковлев // *Философские науки*. – 1985. – № 6. – С. 43–51.
61. Мердок, Айрис. Черный принц / Айрис Мердок. – М. : Худ. лит., 1977. – 445 с.
62. Головаха, Е.И. Психологическое время личности / Е.И. Головаха, А.А. Кроник. – Киев : Наук. думка, 1984. – 207 с.
63. Гротовский, Ежи. Оголенный актер / Ежи Гротовский // *Актер в современном театре* : сб. науч. ст. / ЛГИТМ и К; ред.-сост. Т.В. Москвина. – Л., 1989. – С. 128–136.
64. Абасов, А.С. Пространство и время, пространственно-временная организация / А.С. Абасов // *Вопросы философии*. – 1985. – № 11. – С. 71–81.
65. Эйзенштейн, С.М. Режиссура. Искусство мизансцены / С.М. Эйзенштейн // *Избр. произв.* : в 6 т. – М., 1966. – Т. 4. – С. 13–672.
66. Актерский тренинг по Ежи Гротовскому : сб. науч. ст. / Самарский центр нар. творчества ; под ред. Н.П. Кудриной. – Самара : Юникс, 1991. – 32 с.

67. Бахтин, М.М. Эстетика словесного творчества / М.М. Бахтин. – М. : Искусство, 1979. – 423 с.
68. Мостепаненко, А.М. Проблема существования в физике и космологии : мировоззренческие и методологические аспекты / А.М. Мостепаненко. – Л. : Изд-во ЛГУ, 1987. – 152 с.
69. Силантьева, И.И. Грим души / И.И. Силантьева, Ю.Г. Клименко // Катарсис : сб. науч. ст. / Моск. дом-музей Ф.И. Шаляпина ; под ред. К.И. Долгова. – М., 1994. – С. 43–57.
70. Москвина, Т.В. Сценический характер : мера обобщения / Т.В. Москвина // Актер в современном театре : сб. науч. ст. / ЛГИТМ и К; ред.-сост. Т.В. Москвина. – Л., 1989. – С. 17–33.
71. Бахтин, М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная смеховая культура средневековья и ренессанса / М.М. Бахтин. – М. : Худ. лит., 1965. – 527 с.
72. Хоружий, С.С. Род или нерод? Заметки к онтологии виртуальности / С.С. Хоружий // Вопросы философии. – 1997. – № 6. – С. 53–68.
73. Силантьева, И.И. Генезис и жизнь мыслеформы как энтелехии творящего актера / И.И. Силантьева, Ю.Г. Клименко // Катарсис : сб. науч. ст. / Моск. дом-музей Ф.И. Шаляпина ; под ред. К.И. Долгова. – М., 1994. – С. 119–138.
74. Зедльмайер, Ханс. Искусство и истина. О теории и методе истории искусства / Ханс Зедльмайер. – М. : Искусствознание, 1999. – 367 с.
75. Лосев, А.Ф. Основной вопрос философии музыки / А.Ф. Лосев // Советская музыка. – 1990. – № 11. – С. 64–74.
76. Симонов, П.В. Происхождение духовности / П.В. Симонов. – М. : Наука, 1989. – 350 с.
77. Борев, Ю.Б. Теория художественного восприятия и рецептивная эстетика, методология критики и герменевтика / Ю.Б. Борев // Теории, школы, концепции : (Критические анализы) : Художественная рецепция и герменевтика : сб. науч. ст. / АН СССР ; отв. ред. Ю.Б. Борев. – М. : Наука, 1985. – С. 3–68.
78. Станиславский, К.С. Работа актера над собой / К.С. Станиславский. – М. : Худ. лит., 1938. – 576 с.
79. Гротовский, Ежи. Встреча с самим собой / Ежи Гротовский // Театральная жизнь. – 1988. – № 16. – С. 24–26.
80. Шемякин, Ф.Н. Некоторые актуальные проблемы исследования пространственных восприятий и представлений / Ф.Н. Шемякин // Восприятие пространства и времени : сб. науч. ст. / АН СССР ; отв. ред. Б.Г. Ананьев. – Л., 1969. – С. 32–35.
81. Петровская, И.Ф. Театр и зритель российских столиц. 1895–1917 / И.Ф. Петровская. – Л. : Искусство, 1990. – 269 с.

82. Каган, М.С. О философском уровне анализа отношения искусства к пространству и времени / М.С. Каган // Пространство и время в искусстве : сб. науч. ст. / ЛГИТМ и К ; отв. ред. О.И. Притыкина. – Л., 1988. – С. 22–29.

83. Смит, К.У. Кибернетическая теория восприятия времени и его эволюции / К.У. Смит // Восприятие пространства и времени : сб. науч. ст. / АН СССР ; отв. ред. Б.Г. Ананьев. – Л., 1969. – С. 80–85.

84. Налимов, В.В. Вероятностная модель языка : О соотношении естественных и искусственных языков / В.В. Налимов. – М. : Наука, 1979. – 303 с.

85. Бахтин, М.М. Работы 1920-х годов / М.М. Бахтин. – Киев : Next, 1994. – 385 с.

86. Бергер, Л.Г. Пространственный образ мира (парадигма познания) в структуре художественного стиля / Л.Г. Бергер // Вопросы философии. – 1994. – № 4. – С. 114–128.

87. Мельников Константин Степанович / К.С. Мельников // Мельников Константин Степанович : сб. ст. / Ин-т искусствознания ; под ред. В.М. Полевого. – М., 1985. – 311 с.

88. Головня, В.В. История античного театра / В.В. Головня. – М. : Искусство, 1972. – 399 с.

89. Сахновский-Панкеев, В.А. Драма : Конфликт. Композиция. Сценическая жизнь / В.А. Сахновский-Панкеев. – Л. : Искусство, 1969. – 232 с.

90. Березкин, В.И. Сценография античного театра / В.И. Березкин // Декоративное искусство. – 1985. – № 8. – С. 28–31.

91. Ильин, И.А. История искусства и эстетика / И.А. Ильин. – М. : Искусство, 1983. – 288 с.

92. Ярхо, В.Н. Античная драма : Технология мастерства / В.Н. Ярхо. – М. : Высш. школа, 1990. – 142 с.

93. Герасимов, И.В. Право- и левополушарные формы сознания в истории культуры. Опыт исторического эксперимента / И.В. Герасимов // Общественные науки и современность. – 1996. – № 6. – С. 154–162.

94. Бергер, Л.Г. Пространственный образ мира (парадигма познания) в структуре художественного стиля / Л.Г. Бергер // Вопросы философии. – 1994. – № 4. – С. 114–128.

95. Михайлов, А.В. Языки культуры / А.В. Михайлов. – М. : Языки русской культуры, 1997. – 912 с.

96. Алпатов, М.В. Этюды по истории западноевропейского искусства / М.В. Алпатов. – М. : Изд-во АХ СССР, 1963. – 425 с.

97. Театральное пространство во Флоренции XV–XVII веков : Зрелища и музыка во Флоренции эпохи Медичи : Документы и реконструкции. – М. : Сов. художник, 1978. – 20 с.

98. Алисейчик, Г.В. Праздничные мистерии древних славян / Г.В. Алисейчик // *Духовная энергия театра : сб. науч. ст. / Белорус. гос. акад. театр имени Якуба Коласа ; под ред. Т.В. Котович. – Витебск, 1995. – С. 43–75.*
99. Шекспир, Вильям. Гамлет / Вильям Шекспир // *Полн. собр. соч. : в 6 т. – М., 1960. – Т. 6. – С. 5–158.*
100. Пинский, Л.Е. Шекспир : Основные начала драматургии / Л.Е. Пинский. – М. : Худ. лит., 1971. – 606 с.
101. Хализев, В.Е. Драма как род литературы / В.Е. Хализев. – М. : Изд-во МГУ, 1986. – 259 с.
102. Зингерман, Б.И. Очерки истории драмы XX века / Б.И. Зингерман. – М. : Наука, 1979. – 392 с.
103. Декарт, Рене. Рассуждения о методе / Рене Декарт. – Л. : АН СССР, 1953. – 656 с.
104. Карягин, А.В. Драма как эстетическая проблема / А.В. Карягин. – М. : Наука, 1971. – 224 с.
105. Базен Жермен. История истории искусства : От Вазари до наших дней / Жермен Базен. – М. : Прогресс, 1994. – 528 с.
106. Дидро, Дени. Парадокс об актере / Дени Дидро // *Эстетика и литературная критика / Дени Дидро. – М. : Худ. лит., 1989. – С. 538–590.*
107. Алперс, Б.В. Творческий путь МХАТ Второго / Б.В. Алперс // *Театральные очерки : в 2 т. / Б.В. Алперс. – М. : Искусство, 1977. – Т. 2. – С. 3–88.*
108. Таиров, А.Я. Записки режиссера, статьи, беседы, речи, письма / А.Я. Таиров. – М. : ВТО, 1970. – 603 с.
109. Алперс, Б.В. Театр социальной маски / Б.В. Алперс // *Театральные очерки : в 2 т. / Б.В. Алперс. – М. : Искусство, 1977. – Т. 1. – С. 27–162.*
110. Бояджиев, Г.Н. От Софокла до Брехта за сорок театральных вечеров / Г.Н. Бояджиев. – М. : Просвещение, 1988. – 350 с.
111. Якимович, А.К. Искусство XX века : Эпистемология картин мира / А.К. Якимович // *Искусствознание. – 1998. – № 1. – С. 226–258.*
112. Матюшин, М.В. О выставке «Последних футуристов» / М.В. Матюшин // *Очарованный странник. – 1915. – № 1. – С. 16–18.*
113. Бачелис, Т.И. Эволюция сценического пространства : От Антуана до Крэга / Т.И. Бачелис // *Западное искусство. XX век : сб. науч. ст. / АН СССР ; отв. ред. Б.И. Зингерман. – М., 1978. – С. 148–212.*
114. Зингерман, Б.И. Очерки истории драмы XX века / Б.И. Зингерман. – М. : Наука, 1979. – 392 с.
115. Богомолов, Ю.Д. Закон или догма? / Ю.Д. Богомолов // *Театр. – 1978. – № 7. – С. 85–87.*
116. Хайдеггер, Мартин. Время и бытие / Мартин Хайдеггер. – М. : Республика, 1993. – 447 с.

117. Библер, В.С. Культура XX века и диалог культур / В.С. Библер // Диалог культур : материалы науч. конф. «Випперовские чтения – XXV», Москва, 27–29 октября 1992 г. / Гос. музей изобраз. искусств им. А.С. Пушкина ; под ред. Е.И. Даниловой. – М., 1994. – С. 5–18.
118. Булгакова, О.Л. Монтаж в театральной лаборатории 20-х годов / О.Л. Булгакова // Монтаж : Литература. Искусство. Театр. Кино : сб. науч. ст. / Науч. совет по истории мир. культуры АН СССР ; отв. ред. Б.В. Раушенбах. – М., 1988. – С. 99–118.
119. Арто, Антонен. Театр восточный и театр западный / Антонен Арто // Как всегда – об авангарде : сб. ст. / ГИТИС ; сост. и ред. С.А. Исаев. – М., 1992. – С. 67–82.
120. Кизевальтер, Г.А. Перформанс и группа «Коллективные действия» / Г.А. Кизевальтер // Театр. – 1990. – № 4. – С. 69–75.
121. Бердяев, Н.А. Кризис искусства / Н.А. Бердяев. – М. : СП «Интерпринт», 1990. – 47 с.
122. Шпенглер, О. Закат Европы / О. Шпенглер. – Минск : Харвест; М. : АСТ, 2000. – 1376 с.
123. Мамардашвили, М.К. Время и пространство театральности / М.К. Мамардашвили // Театр. – 1989. – № 4. – С. 105–108.
124. Кречетова, Р.П. Преодоление данного / Р.П. Кречетова // Театр. – 1978. – № 7. – С. 77–83.
125. Craig, E. Gordon Craig. The Story of his Life / E. Craig. – N. Y., 1968. – 467 p.
126. Базанов, В.В. Сцена XX века / В.В. Базанов. – Л. : Искусство, 1990. – 238 с.
127. Автономова, Н.Б. Сценические композиции В.В. Кандинского / Н.Б. Автономова // Малевич. Классический авангард. Витебск. 3 : сб. науч. ст. / Вит. гос. мед. ун-т ; под ред. Т.В. Котович. – Витебск, 1999. – С. 131–138.
128. Марков, П.А. Театральные портреты / П.А. Марков // О театре : в 4 т. / П.А. Марков. – М. : Искусство, 1974. – Т. 2. – 495 с.
129. Громов, П.П. Ранняя режиссура Мейерхольда / П.П. Громов // У истоков режиссуры : Очерки из истории русской режиссуры конца XIX – начала XX века : сб. науч. ст. / ЛГИТМ и К; отв. Ю.К. Герасимов. – Л., 1976. – С. 138–180.
130. Головащенко, Ю.А. Режиссерское искусство Таирова / Ю.А. Головащенко. – М. : Искусство, 1970. – 351 с.
131. Крученых, А.Е. Кукиш прошлякам / А.Е. Крученых. – М. : Гилея, 1992. – 134 с.
132. Хлебников, В.В. Избранное / В.В. Хлебников. – Ростов н/Д : Феникс, 1996. – 448 с.
133. Дуганов, Р.В. Эстетика русского футуризма / Р.В. Дуганов // Россия. Франция : Проблемы культуры первых десятилетий XX века :

сб. науч. ст. / Гос. музей изобраз. искусств им. А.С. Пушкина ; под ред. И.Е. Даниловой. – М., 1988. – С. 6–31.

134. Бирюков, С.А. Теория и практика русского поэтического авангарда / С.А. Бирюков. – М. : Гилея, 1994. – 658 с.

135. Третьяков, С.М. Великодушный рогоносец / С.М. Третьяков // Зрелища. – 1922. – № 8. – С. 12.

136. Мейерхольд, В.Э. Актер будущего / В.Э. Мейерхольд // Эрмитаж. – 1922. – № 6. – С. 10–11.

137. Гладков, А.К. Мейерхольд : в 2 т. / А.К. Гладков. – М. : Изд-во СТД, 1990. – Т. 1. – 284 с.

138. Таиров, А.Я. Лекция труппе Камерного театра 7.01.1931 / А.Я. Таиров // Центральный гос. архив литературы и искусства (ЦГАЛИ). – Фонд 2328. – Оп. 1. – Д. 69.

139. Таиров, А.Я. Беседа с директорами периферийных театров 1.02.1930 / А.Я. Таиров // Центральный гос. архив литературы и искусства (ЦГАЛИ). – Фонд 2328. – Оп. 1. – Д. 61.

140. Таиров, А.Я. Беседа с режиссерами-выпускниками ГИТИС им. А.В. Луначарского 6.04.1936 / А.Я. Таиров // Центральный гос. архив литературы и искусства (ЦГАЛИ). – Фонд 2328. – Оп. 1. – Д. 137.

141. Вишневский, В.В. О Камерном театре / В.В. Вишневский // Литература и искусство. – 1944. – 3 июня. – С. 3.

142. Смирнова, Н.П. Евгений Багратионович Вахтангов / Н.П. Смирнова. – М. : Знание, 1982. – 56 с.

143. Ильин, И.А. История искусства и эстетика / И.А. Ильин. – М. : Искусство, 1983. – 288 с.

144. Лившиц, Б.К. Полутораглазый стрелец / Б.К. Лившиц. – М. : Худ. лит., 1991. – 250 с.

145. Schlemmer, O. Theatre et abstraction. L'espace du Bauhaus / O. Schlemmer. – Lausanne : La Cite / L'Age d'homme, «Theatre Annees Vingt», 1978. – 157 p.

146. Кандинский, В.В. «Желтый звук» / В.В. Кандинский // Декоративное искусство. – 1993. – № 1. – С. 24–27.

147. Кандинский, В.В. О духовном в искусстве / В.В. Кандинский. – М. : Изд-во «Архимед», 1992. – 109 с.

148. Тасалов, В.И. Человеческое и универсумное в теоретическом искусствознании / В.И. Тасалов // Искусствознание. – 1998. – № 2. – С. 98–126.

149. Пармелэн, Элен. Метаморфозы с быком / Элен Пармелэн // Курьер ЮНЕСКО. – 1981. – № 1. – С. 35–37.

150. Губанова, Г.И. Театр по Малевичу / Г.И. Губанова // Декоративное искусство. – 1989. – № 11. – С. 42–45.

151. Алперс, Б.В. Искания новой сцены / Б.В. Алперс. – М. : Искусство, 1985. – 400 с.



152. Эйзенштейн, С.М. Режиссура. Искусство мизансцены / С.М. Эйзенштейн // Избр. произв. : в 6 т. – М., 1966. – Т. 4. – С. 13–672.
153. Булгакова, О.Л. Монтаж в театральной лаборатории 20-х годов / О.Л. Булгакова // Монтаж : Литература. Искусство. Театр. Кино : сб. науч. ст. / Науч. совет по истории мир. культуры АН СССР ; отв. ред. Б.В. Раушенбах. – М., 1988. – С. 99–118.
154. Эйзенштейн, С.М. Монтаж аттракционов / С.М. Эйзенштейн // Избр. произв. : в 6 т. – М., 1964. – Т. 2. – С. 269–273.
155. Эпштейн, М.Н. Диалектика знака и образа в поэтических произведениях А. Блока / М.Н. Эпштейн // Семиотика и художественное творчество : сб. науч. ст. / АН СССР ; отв. ред. Ю. Барабаш. – М. : Наука, 1977. – С. 338–357.
156. Кандинский, В.В. О духовном в искусстве / В.В. Кандинский. – М. : Изд-во «Архимед», 1992. – 109 с.
157. Шноль, С.Э. Возможные биохимические и биофизические основы творчества и восприятия ритмических характеристик художественных произведений / С.Э. Шноль, А.А. Замятин // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве : сб. науч. ст. / Науч. совет по истории мир. культуры АН СССР ; редкол.: Б.Ф. Егоров [и др.]. – Л., 1974. – С. 289–297.
158. Мейлах, Б.С. Ритмы действительности и искусства / Б.С. Мейлах // Наука и жизнь. – 1970. – № 12. – С. 81–86.
159. Шрейдер, Ю.А. Ритуальное поведение и формы косвенного целеполагания / Ю.А. Шрейдер // Психологические механизмы регуляции социального поведения : сб. науч. ст. / АН СССР ; отв. ред. М.И. Бобнева [и др.]. – М., 1979. – С. 103–127.
160. Маца, И.Л. Проблемы художественной культуры XX века / И.Л. Маца. – М. : Искусство, 1969. – 208 с.
161. Налимов, В.В. Вероятностная модель языка : о соотношении естественных и искусственных языков / В.В. Налимов. – М. : Наука, 1979. – 303 с.
162. Хренов, Н.А. Место зрелищных искусств в художественной культуре / Н.А. Хренов. – М. : Информцентр, 1977. – 48 с.
163. Малевич, К.С. Теория прибавочного элемента / К.С. Малевич // Декоративное искусство. – 1988. – № 11. – С. 33–36.
164. Малевич, К.С. От кубизма к супрематизму : Новый живописный реализм / К.С. Малевич. – М. : Аполлон, 1916. – 11 с.
165. Мейерхольд, В.Э. Статьи. Письма. Речи. Беседы : в 2 т. / В.Э. Мейерхольд. – М. : Искусство, 1968. – Т. 1. – 348 с.
166. Станиславский, К.С. Работа актера над собой / К.С. Станиславский. – М. : Худ. лит., 1938. – 576 с.

167. Режиссерские экземпляры К.С. Станиславского, 1898–1930 : в 6 т. / Вступ. ст. К.Л. Рудницкого. – М. : Искусство, 1980. – Т. 2. – 256 с.

168. Рудницкий, К.Л. Режиссер Мейерхольд / К.Л. Рудницкий. – М. : Наука, 1969. – 526 с.

169. Бурсма, Линда. Об искусстве, художественном анализе и преподавании искусства : Теоретические таблицы Казимира Малевича / Линда Бурсма // Казимир Малевич : каталог выставки / Гос. Русский музей ; под ред. Е.Н. Петровой. – Л.–М., 1989. – С. 206–224.

170. Лолаев, Т.П. О «механизме» течения времени / Т.П. Лолаев // Вопросы философии. – 1996. – № 1. – С. 51–56.

171. Выготский, Л.С. Развитие высших психических функций / Л.С. Выготский. – М. : Изд-во Академии пед. наук СССР, 1960. – 500 с.

172. Радионова, Т.Я. Катарсис и художественное восприятие / Т.Я. Радионова // Теории, школы, концепции : (Критические анализы) : Художественная рецепция и герменевтика : сб. науч. ст. / АН СССР ; отв. ред. Ю.М. Боров. – М., 1985. – С. 275–287.

173. Флоренская, Т.А. Проблема психологии катарсиса как преобразования личности / Т.А. Флоренская // Психологические механизмы регуляции социального поведения : сб. науч. ст. / АН СССР ; отв. ред. М.И. Бобнева. – М., 1979. – С. 151–174.