



УДК 792.075(476)

Структура хронотопа театрального произведения

Т.В. Котович

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

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» [1], посвященном анализу супрематических работ К. Малевича. Понятие единства пространственно-временного континуума как **хронотопа** первым использовал в исследовании литературы М. Бахтин, позаимствовав его у А. Ухтомского, который в 1925 г. ввел этот термин в биологию, позаимствовав 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]. 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 (лейбницевский 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) [3]. С. Хокинг выдвинул гипотезу о мнимом пространстве–времени [4]. По мнению С. Хокинга, одни пространственно-временные измерения развернуты во Вселенной, другие

остаются свернутыми. О возможности разнонаправленности потоков времени говорил И. Пригожин [5]. Представления о пространстве–времени изменились с появлением неевклидовых геометрий Н. Лобачевского и Б. Римана, описавших пространство с отрицательной и положительной кривизной [3]. В 1970-е гг. появилась теория суперсимметрии с понятием многомерного пространства–времени. Тогда же возникла и теория суперструн (физик Г. Венециано рассчитал формулу элементарных частиц, которые являются одномерными струнами или петлями, вибрирующими в многомерном пространстве–времени).

Пространство и время являются основными категориями не только в физике, они относятся к фундаментальным и в гуманистике. Более того, на соотношенность 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 [6]. 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» [6, с. 100]. Высказанные соображения позволяют нам сопоставлять концепции и идеи искусства и науки не метафорически, а в виде своего рода алгебраической проверки творческой гармонии.

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

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

- определение специфики и структуры хронотопа театрального произведения;
- выделение вектора эволюции театра через трансформацию хронотопов театрального произведения;
- классификация типов хронотопа сценического произведения;
- выявление сущности хронотопов в театральных моделях реформаторов театра XX века;
- типология пространственно-пластических систем художественных средств организации хронотопа;
- осмысление технологий моделирования сценического произведения;
- анализ катарсиса как трансформации пространственно-пластической системы в хронотоп зрителя.

Объектом исследования выступает структура хронотопов театрального произведения, а предметом – система художественных средств их организации. Выбор данного объекта обусловлен необходимостью определения места творческого человека и способов художественной деятельности в культуре современных высоких технологий. Онтологическая опустошенность человека в мире, который становится все более механическим, ощущается необычайно остро. В этом смысле творчество оказывается един-

ственным условием и опорой человека в бытии. Театральное произведение аналогично саморазвертыванию бытия и качественному его изменению. Выявление причин и этапов структурообразования спектакля представляет собой не только анализ художественного феномена, но и осмысление диалектики индивидуальной субъективности в его создании с объективизированным результатом творческого акта. Такой подход позволяет также выйти за рамки театроведения в область общих проблем познания.

В основе систематики конкретных методов исследования лежит **методология** гуманитарных наук. Методологическая ситуация в области театроведения характеризуется тем, что назрела необходимость создания общей теории театра, которая основана на конкретных методах социальных и гуманитарных исследований. Из научных **общелогических методов** основным для нашего исследования является *моделирование* как изучение сценического произведения путем создания его модели. Сведения о художественных объектах мы фиксируем путем *описания*. С помощью *метода индукции* мы выводили показатели характеристик структуры пространства–времени актера и зрителя, а также систему художественных средств организации хронотопа спектакля.

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

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

В 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. **Новизна** исследования состоит в том, что именно топико-темпоральный 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.

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.

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

В ритуале, обряде и карнавале участники находятся в игровой реальности сообщца, 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.

Как только происходит 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.

При вычленении театра и синкретической целостности ритуальных форм деятельности появляется система с триадой «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. [7, 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 [8, с. 38; 4] 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 частью 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. распадаения 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 выполняет цель организации всей системы хронотопа спектакля.

Точкой схода и согласования всех уровней хронотопа театрального произведения является его пространственно-пластическая система (рис. 1.). Через ее существование мы можем судить о параметрах хронотопа спектакля как целостности.

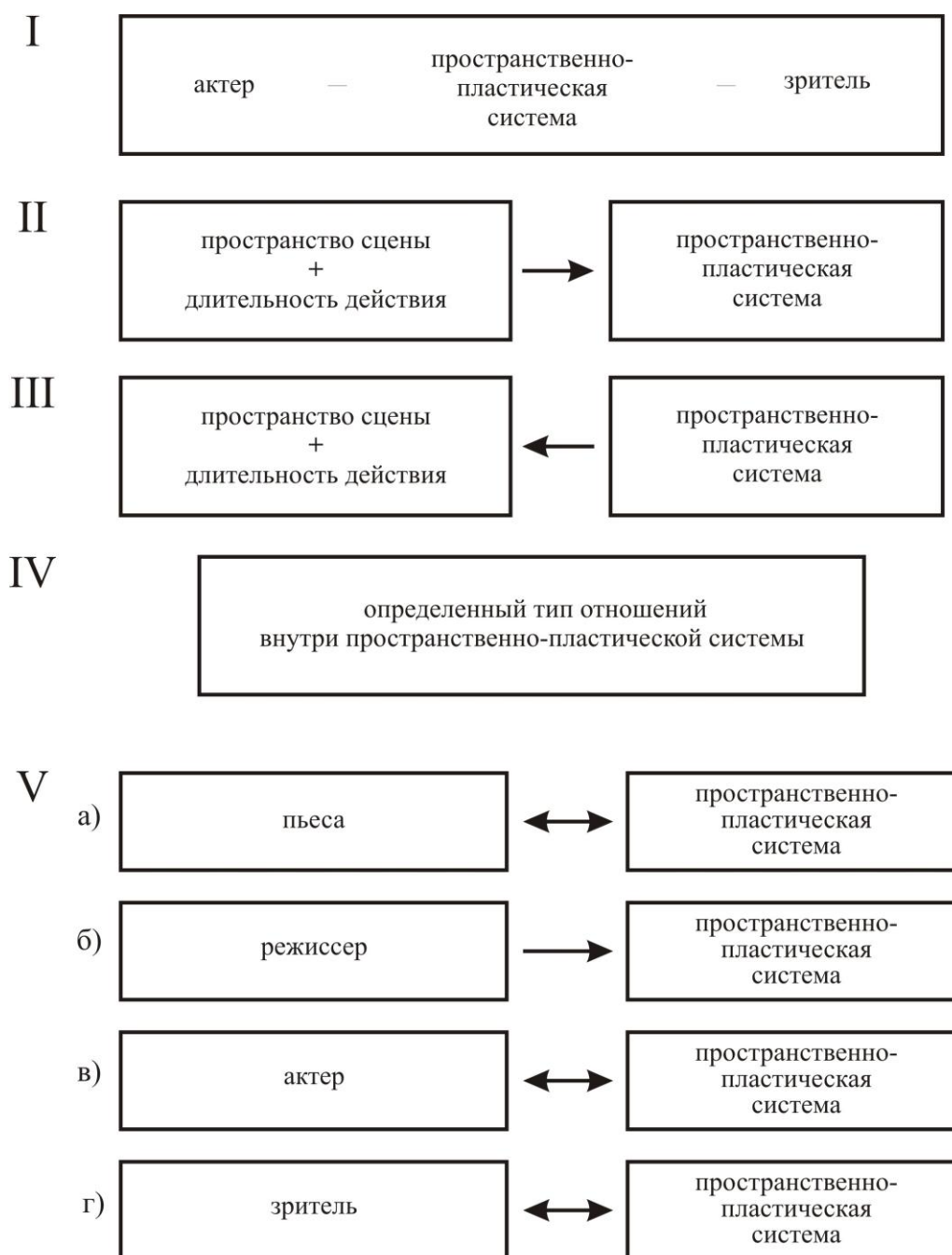


Рис. 1. Структура хронотопа театрального произведения.

Первый уровень

Пространство–время театрального произведения членится по линиям «актер–пространственно-пластическая система», «зритель–пространственно-пластическая система», 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.

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; его моделирующая способность в системе «театральный спектакль» исчезающе мала.

Актер [10] 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. Это время остается всегда в свернутом состоянии во внутреннем мире актера, оно чаще всего не востребуется (немногие театральные системы нуждались в актерах типа Михаила Чехова, в XX веке пример составляет лаборатория Е. 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» [9, с. 129].

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.

На уровне «пространственно-пластической системы» [11] имеет особое значение понятие времени в ситуации перехода от ритуала к собственно театру: участники ритуала [13], 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 [14] 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.

Уровень «зритель–пространственно-пластическая система» создает поле психологического восприятия, наблюдения, свидетельства, обусловленного стереотипами, художественной картины мира, особенностями психики и ментальностью.

Зритель [13] – 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. Его пространство–время – время реального человека, ни в какой образ не входящего, ничего не создающего, в пространство–время спектакля не погруженного. 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.

Второй, третий и четвертый уровни

Исследование хронотопа здесь представляет собой сопоставление сценического пространства–времени с хронотопом соответствующей эпохи, благодаря чему обнаруживаются аналогии в мировоззренческих структурах и способах построения сценической площадки и размещении объектов на ней. Соотношение ментальных и художественных комплексов позволяет сделать вывод о структурной целостности в восприятии и переживании мира, а также о создании в каждой эпохе того вида художественной реальности, который является художественной матрицей и моделью ее социально-нравственных установок. На основе анализа соотношений выделяются виды хронотопов театра: 1) космологический, в котором наиболее значимым является пространство (античный театр); 2) спиритуальный, в котором также преобладает пространство, время здесь является параметром более важным, чем в античности, однако не имеет значения само по себе, оно существует на фоне вечности, вневременного (средневековый театр); 3) антропоцентрический, акцентирующий пространство с наибольшей силой, время здесь глубоко пространственно и конкретно, оно едино и сюжетно (театр Ренессанса); 4) рационалистический с ростом фактора субъективного времени (театр Нового времени).

Это – хронотоп классического театра.

Пятым типом хронотопа является модернистский со свободным варьированием фрагментами пространства и времени.

Это – хронотоп неклассического театра XX века [15].

Шестой – постмодернистский тип, в котором превалирует время.

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 рас-

стоянии, 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.

Это – хронотоп постнеклассического театра XX века [15].

Пятый уровень

Пространство–время режиссера – это мир вероятностей, импульса, концепции, идеи. Хронотоп режиссера определяется как сплошь интровертный, подобный зрительскому, с различием в том, что зрительский вбирает в себя пространственно-пластическую систему, а режиссерский создает ее из себя. В этом последнем хронотоп режиссера подобен актерскому, с различием в том, что режиссерская модель-образ должна быть вычлененной из его пространства–времени и отстранена, а актерская модель-образ без создателя не реализуется. Во внутреннем пространстве–времени режиссера модель существует в виде проекта, который материализуется посредством пространственно-пластической системы, через свойства которой мы можем судить о режиссерском хронотопе.

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

К. Станиславский организует пространство–время посредством психологических напряжений действующих лиц. Такая структура является своего рода наэлектризованным полем, в котором все объекты (предметы и персонажи) являются концентрированными «электромагнитными» узлами. В. Мейерхольд визуализирует экстравертное пространство–время через «лоскутную» структуру спектакля из дискретных фрагментов, согласованную на основе времени. Целостность постановок А. Таирова базируется на адекватности и взаимообратимости интровертного и экстравертного пространства–времени, где внутренний каркас совершенно соотносится с внешней художественной формой произведения. В системе Е. Вахтангова интровертное пространство–время как самосознание центрального персонажа является основой хронотопа спектакля, а внешняя художественная форма состоит из проекций самосознания, ракурсов мировидения персонажа. В театре

русских футуристов с помощью алогизма и сдвига разрушаются привычные традиционные связи и компоненты классического театрального произведения.

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

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 века 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 пространства–времени 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 <...>» [16, с. 480]. В этом смысле монтаж рассматривается не как просто сборка фрагментов хронотопа, а работа по сборке, определенная целеполаганием режиссера.

Благодаря монтажу сопоставление двух или более фрагментов дает в результате не сумму, а произведение. В монтаже достигается не отражение существующей 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.

Не менее важной технологией моделирования выступает коллаж, который является монтажом в пространстве.

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.

Монтажно-коллажная технология превращает отдельность, дискретность каждого эпизода в непрерывность пространственно-пластической системы:

– монтаж в системе К. Станиславского организует хронологическую сцепку 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 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.

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.

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

Принцип согласования хронотопов в системе К. Станиславского – взаимопронизанность: **персонаж** (актер как личность скрыт 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).

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

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 скрытый 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, согласованная 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** (скрытый 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.

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).

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 самое пространственно-пластическую систему. Силовое поле подобного произведения исходит из пространственно-пластической системы.

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).

Немецкий режиссер Б. Брехт в своей сценической системе «разъял» актера (исполнителя) и персонаж (образ), «противопоставив» актера-исполнителя персонажу-образу. Силовое поле подобного спектакля оказалось в самой области разъятия. А пространственно-пластическая система оказалась как бы периодически отстраняемой сами 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.

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, существ-

вующий 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).

Неслиянность части, т.е. то, что визуализировал на сцене Б. Брехт, повела 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).

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 выключенности из повседневной обыденности, ведь в созидании художественного произведения используются ее символы, ее фактура и предметы обыденности.

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.

Сценическое произведение включает в себе весь подготовительный период (создание сценографии, постройка декораций, шитье костюмов, работа над пьесой, репетиционный процесс и т.д.), сиюминутное 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 [17]. 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 во-

ли, способное материализовать вдохновение. Чтобы понять и осознать произведение необходимо совершить некий прорыв, благодаря чему происходит разъятие и пересоздание мироздания и открывается некая истина совершенного бытия.

В момент распада пространственно-пластической системы спектакля, т.е. в финале происходит вхождение ее во внутренний мир зрителя. Этот самый момент мы считаем катарсисом. На наш взгляд, это – не просто умерение страха и страсти рассудка, как считают последователи Аристотеля, а преобразование 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 ряд нервной энергии и сложный прием уравнивания организма и среды в критические минуты нашего поведения» [18, с. 279].

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. Актер и зритель в театре вступают в поле спектакля, но актер в нем является «горячей точкой» (по А. Арто, сгустком космических сил, узлом космических связей [19, с. 220]), транслирующей энергетический поток, и сам спектакль в его ритмической организации является таким же транслятором энергии.

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. Именно спектакль (и в большей степени, нежели иные виды искусства) оказывается средоточием, наиболее концентрированным сгустком, узлом становления индивида в личность. В этом – сущность театрального катарсиса, мгновения развоплощения хронотопа спектакля во внутреннем пространстве–времени зрителя.

Выводы:

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. 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. 2).

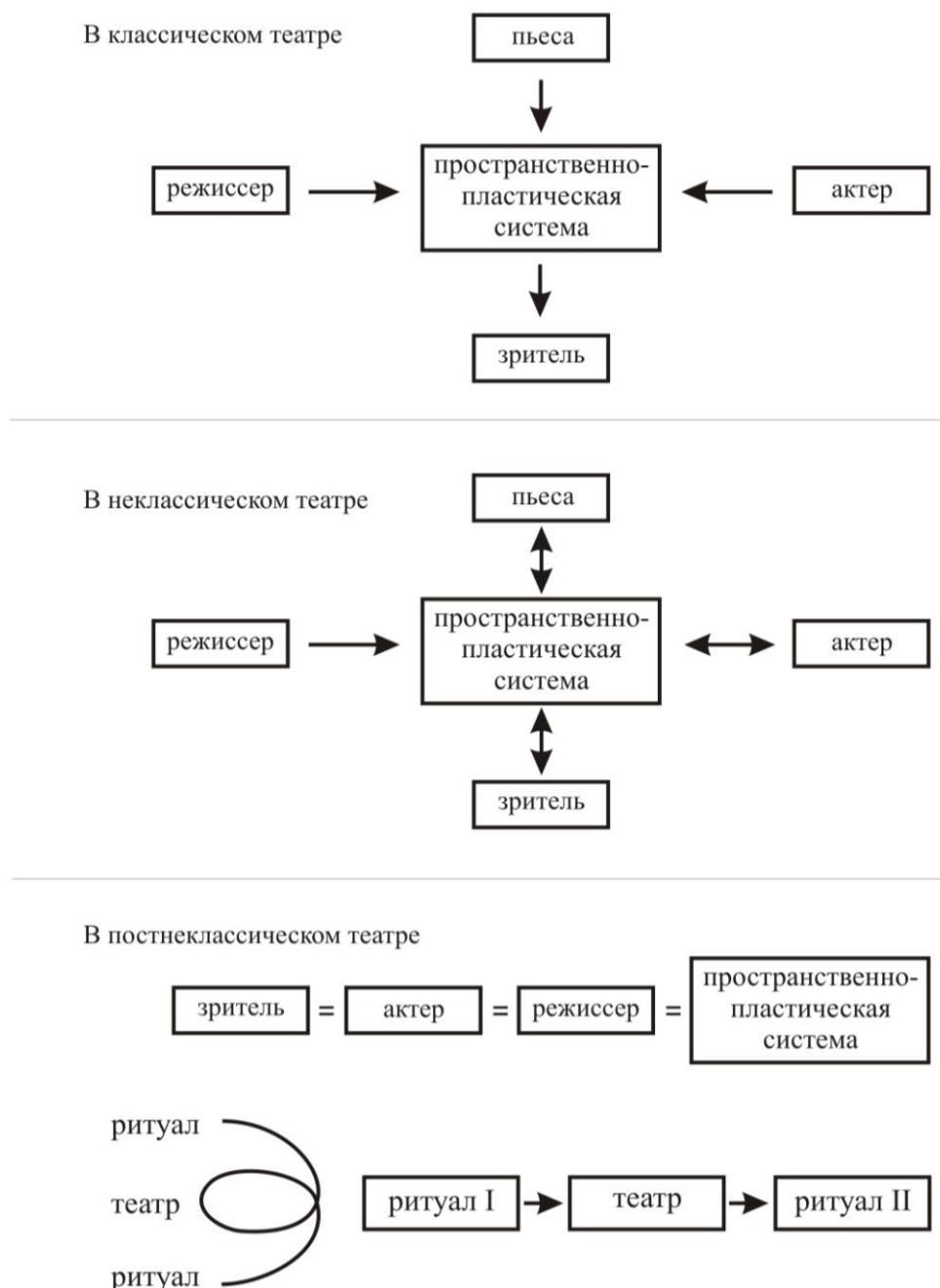


Рис. 2. Эволюция пространственно-пластической системы как художественного

средства организации хронотопа спектакля.

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 заключает в себе скрытые время–пространства, аналогичные мнимым (П. Флоренский, С. Хокинг).

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

Точкой согласования всей многоуровневой структуры является пространственно-пластическая система театрального произведения, представляющая собой систему художественных средств организации хронотопа.

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 само-

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

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

Режиссерские эксперименты в неклассическом, модернистском театре указывают на трансформацию соотношений элементов в триаде «актер–пространственно-пластическая система–зритель». Акцент переносится на самое пространственно-пластическую систему, и актер переводится из относительно самостоятельного положения в полное подчинение пространственно-пластической системе на правах одного из ее элементов. Данное образование развернуто на зрителя и апеллирует к его сознанию. Завершением этого этапа является творчество Б. Брехта, хронотоп которого резонирует с хронотопами реформаторов театра, за исключением одного – взаимодействия пространственно-пластической системы с актером. Б. Брехт вводит в пространственно-пластическую систему ту часть хронотопа актера, которая во всех прежних театральных хронотопах оставалась невостребованной и в спектакле не использовалась. Таким образом, у Б. Брехта наличествуют в рамках пространственно-пластической системы и модель-образ и незанятое моделью-образом пространство–время актера, включающиеся в течение спектакля попеременно. В результате хронотоп может быть атрибутирован как гетерогенный, неоднородный, 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 со-чувствием, а со-знанием оценивает происходящее на сцене.

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

Здесь хронотоп режиссера как мнимое пространство–время напрямую встречается с хронотопом актера. Конечный смысл произведения переносится в сознание зрителя,

хронотоп которого «поглощает» пространственно-пластическую систему постнеклассического спектакля, т.к. зритель превращается в со-автора произведения. Таким образом, происходит встреча всех трех хронотопов – режиссера, актера и зрителя в слиянии мнимых время–пространств. Эволюция театра завершается, он *как бы* возвращается в начальную точку, в ритуал. Следующий этап развития предполагается на новом витке.

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; 2) спиритуальный; 3) антропоцентрический; 4) рационалистический; 5) модернистский; 6) постмодернистский.

4. Понимание театрального произведения как сложной многоуровневой структуры возникает в связи с появлением режиссерских сценических моделей, которые в XX веке создают поле целостностей различного вида. Данный этап развития театрального искусства представляет собой точку бифуркации, в которой структуры классического театра распадаются, и возникает неограниченное число вариантов, вероятностей, направлений движения для образования новых структур. В ситуации нелинейности художественного мышления режиссерские хронотопы варьируются от осознания специфических свойств сценического пространства и сценического времени у Э.Г. Крэга и А. Аппиа до интуитивного ощущения возможностей сценического пространства–времени у В. Кандинского; от «наэлектризованного» пространства–времени К. Станиславского до лоскутного, дискретного у В. Мейерхольда; от 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 предельно иррациональное представление. Область иррационального предваряет существование реальности: до действительного мира было мнимое время (А. Эйнштейн, С. Хокинг). По аналогии с этим в многоуровневой структуре хронотопа театра режиссерский хронотоп не просто представляет собой один из уровней, он инициирует возникновение всей структуры.

Если актер является носителем и материальной, и художественной субстанции спектакля, то режиссер – только художественной. Режиссер, как и актер, обладает интровертным и экстравертным временем. В первом сегменте происходит зарождение

модели спектакля в целостности его структуры. Экстравертное время режиссера объективизируется в пространственно-пластической системе сценического произведения в совокупности внешней и внутренней формы спектакля. В отличие от актера, который присутствует на сцене как объект, режиссер не имеет физического времени в спектакле. Интровертное время режиссера целиком трансформируется в экстравертное время–пространство пространственно-пластической системы.

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

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

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

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

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

Анализ эксперимента В. Маяковского и позднейших эпических построений Б. Брехта позволяют сделать вывод о сценической визуализации собственно хронотопа человека помимо пространственно-пластической системы. В спектакле «Владимир Маяковский» сам поэт выступает как драматург, как режиссер, как актер-исполнитель главной роли и как персонаж по имени Владимир Маяковский. Он репрезентирует собственное Я сквозь 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 произведе-

ния, осознавая принципиальные различия в организации их хронотопов.

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.

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

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

Данное исследование имеет и **практическое значение** в условиях нового этапа развития белорусского театрального мышления, т.к. современный белорусский театр активно вписывается в европейский контекст благодаря участию в международных фестивалях, а белорусская театральная критика активно входит в мировой процесс исследований художественного творчества.

Л и т е р а т у р а

1. Хлебников, В.В. Голова вселенной, или время в пространстве / В.В. Хлебников // Центральный гос. архив литературы и искусства (ЦГАЛИ). – Ф. 665. – Оп. 1. – Д. 32.
2. Бахтин, М.М. Формы времени и хронотопа в романе / М.М. Бахтин // Вопросы литературы и эстетики. – М., 1975. – С. 234–407.
3. Концепции современного естествознания : учеб. пособие / М-во общего и профес. образ. РФ; под ред. С.И. Самыгина. – Ростов н/Д, 1999.
4. Хокинг, Стивен. От большого взрыва до черных дыр: Краткая философия времени / Стивен Хокинг. – М.: Мир, 1990.
5. Пригожин, И.И. Время, структура и флуктуации / И.И. Пригожин // Успехи физических наук. – М.: Наука, 1980. – Вып 2. – С. 185–207.
6. Иванов, В.В. Современная наука и театр / В.В. Иванов // Театр. – 1977. – № 8. – С. 97–107.
7. Брук, Питер. Пустое пространство / Питер Брук. – М.: Прогресс, 1976.
8. Мостепаненко, А.М. Проблема существования в физике и космологии : Мировоззренческие и методологические аспекты / А.М. Мостепаненко. – Л.: Изд-во ЛГУ, 1987.
9. Гротовский, Ежи. Оголенный актер / Ежи Гротовский // Актер в современном театре: сб. науч. ст. / ЛГИТМиК; ред.-сост. Т.В. Москвина. – Л., 1989. – С. 128–136.
10. Котович, Т.В. Пространство актера / Т.В. Котович // Веснік ВДУ. – 2002. – № 3. – С. 104–112.
11. Котович, Т.В. Театральное произведение: структуро- и формообразование / Т.В. Котович // Ученые записки УО «ВГУ им. П.М. Машерова». – Витебск, 2002. – Т. 1. – С. 139–155.
12. Котович, Т.В. Система спектакля: пространство–время зрителя / Т.В. Котович // Веснік ВДУ. – 2003. – № 1. – С. 90–96.
13. Котович, Т.В. Театр и ритуал / Т.В. Котович // Веснік ВДУ. – 2004. – № 2. – С. 91–96.
14. Катовіч, Т.В. Рэальнасць тэатральнага твора: прасторава-пластычная структура спектакля / Т.В. Катовіч // Весці БДПУ імя Максіма Танка. – 2005. – № 1. – С. 157–162.
15. Котович, Т.В. Диалогический крест: Пространство–время театра / Т.В. Котович // III-и Бахтинские чтения : материалы Междунар. науч. конф., Витебск, 23–25 июня 1998 г. / ВГУ им. П.М. Машерова; под ред. Н.А. Панькова. – Витебск, 1998. – С. 129–142.
16. Эйзенштейн, С.М. Режиссура. Искусство мизансцены / С.М. Эйзенштейн // Избр. произв.: в 6 т. – М., 1966. – Т. 4. – С. 13–672.
17. Лолаев, Т.П. О «механизме» течения времени / Т.П. Лолаев // Вопросы философии. – 1996. – № 1. – С. 51–56.
18. Выготский, Л.С. Развитие высших психических функций / Л.С. Выготский. – М.: Изд-во Академии пед. наук СССР, 1960.
19. Малявин, В.В. Театр Востока Антонена Арто / В.В. Малявин // Восток–Запад: Исследования. Переводы. Публикации / АН СССР; под ред. М.Л. Гаспарова. – М., 1985. – С. 213–245.

Поступило 14.03.2008