

УДК 792.075(476)

Компаративный анализ хронотопов классического и современного театра

Т.В. Котович

Исследуемый 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.

Исследование художественных средств организации хронотопа (пространственно-временного континуума) театрального произведения предполагает разработку понятия хронотопа в теоретическом анализе художественного произведения, что в отечественной теории театра, а тем более в трудах по истории театра, не проводилось. А. Гуревич, один из крупнейших авторитетов в исследовании пространственно-временного континуума в культуре и искусстве, доказывает первостепенную важность данных категорий для понимания особенностей структурирования артефактов: «... картина мира, или отдельные ее элементы, воплощается во всех семиотических системах, действующих в обществе. Естественно поэтому искать ее следы прежде всего в произведениях литературы и искусства» [1, с. 52]. «Мало найдется показателей <...>, которые в такой же степени характеризовали бы <...> сущность, как понимание времени. В нем воплощается, с ним связано мироощущение эпохи, поведение людей, их сознание, ритм жизни, отношение к вещам» [1, с. 103].

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-го года. «Голова вселенной, время в пространстве» [2], 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 [3]. 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 (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) [4]; теория С. Хокинга о мнимом пространстве–времени; 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. 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). 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 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.

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». Художественная парадигма определенной эпохи предстает в виде «доминирующих пространственных образцов мира, основанных на принципах и методах познания, отличающих каждую эпоху культуры» [6, с. 114]. Чтобы проанализировать структуру спектакля, эфемерную, оставляющую после себя в истории искусства едва различимый след, понадобится, прежде всего, операция соотношения художественного пространства–времени с концептуальным и перцептивным, это сопоставление да-

ет 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: «гелиоцентризм – 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 определяется последовательно как естественно-синкретические, собственно художественно-эстетические и опосредованно-реляционные» [3, 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.

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»: *carrus 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» [7, 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 спектакле представляет зрителя, выражает 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 орхестре 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» [8, с. 71]. Весь интерес концентрировался на внутреннем действии, т.к. внешнее (фабульное развитие) сводилось к минимуму и в основе своей было заранее известно зрителю.

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 круте (рис. 1). 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 орхестре 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 орхестры означала образ солнца, образ мироздания» [9, 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 орхестры (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» [10, с. 161].



Рис. 1. Древнегреческий театр. Орхестра выражает круг космоса, чаша амфитеатра ограничивает его хронотоп.

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 [11, с. 161], а левое полушарие мозга связывает только абстрактные понятия, его

«не интересуют» конкретности восприятия. 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.

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.

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 включает 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 (рис. 2).

Это – членение пространства–времени по горизонтали. По вертикали же мир в мистериях делится на небо и землю, и происходящее действие, как отмечает М. Бахтин, находится под влиянием средневековой потусторонней вертикали, которое «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» [3, с. 306]. Тогда средневековый театр мы вправе рассматривать как явленное бытие: мистерия обуславливает сопричастность к высшему Бытию и высшей Сущности 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)» [12, с. 118]. Сцена такого рода и условия представления вели к широкому вводу эпического элемента, тройственного пространства, легко сдвигаемого времени.

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 возвышением обыденного, обнаружением в жизни всечеловеческого смысла: «стиль средневековой драмы приближает бесконечно далекое и бесконечно высокое событие, устанавливая между ним и зрителем дистанцию чувственного контакта» [13, 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 [6, 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 совершается акт 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.

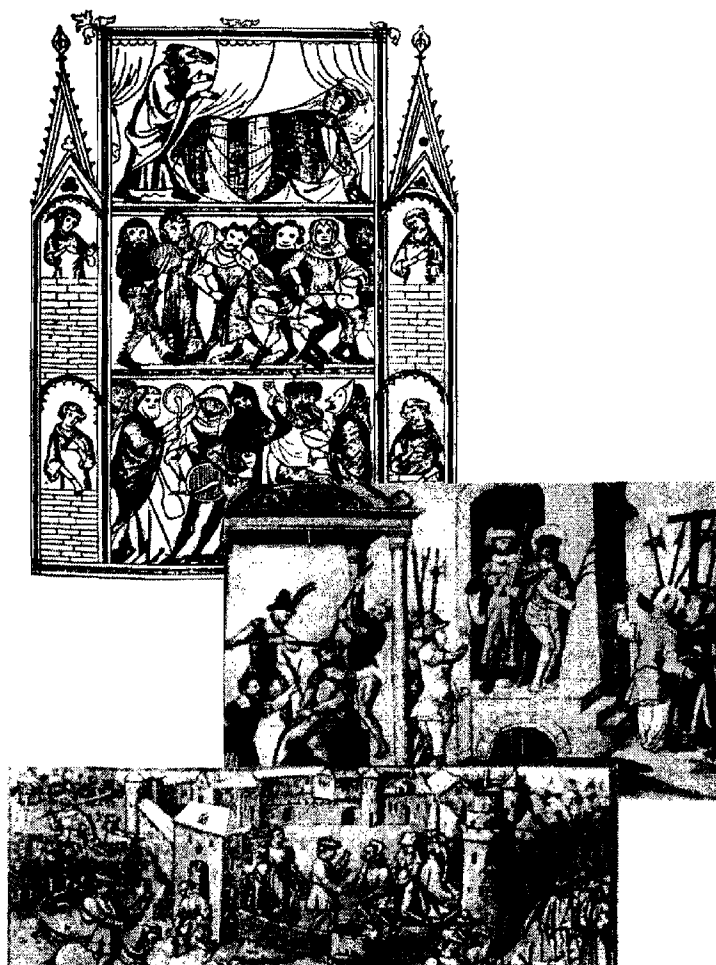


Рис. 2. Средневековый театр:

- 1) модель многоярусного театра – вертикаль средневекового театра;
- 2) Г. Кэйлэ. Сцена из «Мистерии страстей» (Валансьен), 1547 г. – горизонталь средневекового театра;
- 3) представление французского миракля. XIV в. – горизонталь средневекового театра.

Огромный космос, подобный трагическому карнавалу с четкими ритмическими членениями (фрагментарность времени) и визуальной симультанностью действия (одномоментность эпизодов в рамках единой сценической площадки). Пространство–время строятся по вертикали и горизонтали, что соотносимо с крестом.

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 [1, с. 97]. Здесь мы наблюдаем ситуацию, ко-

торая 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» [14, 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.

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.

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 стимулировали 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 позволяла театральная техника, сценическое зрелище начинают строить по законам перспективы, т.е. именно так, как прежде позволяли реальные сады и дворы. Ес-

ли 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-м в Урбино, в 1514-м 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, используя опыт живописцев раннего Возрождения, а также применив вращающиеся декорации и занавес.

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 (рис. 3). 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 [11, с. 161]: «механизмы правого полушария позволили человеку находиться в постоянной коррелирующей связи с реальным пространственно-временным физико-химическим континуумом» [15, 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 действительности.

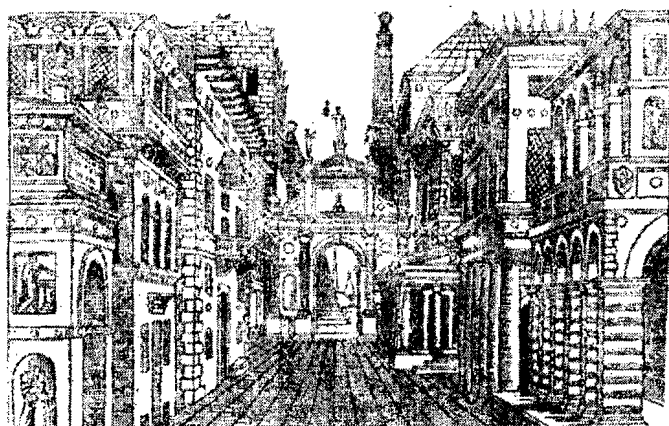
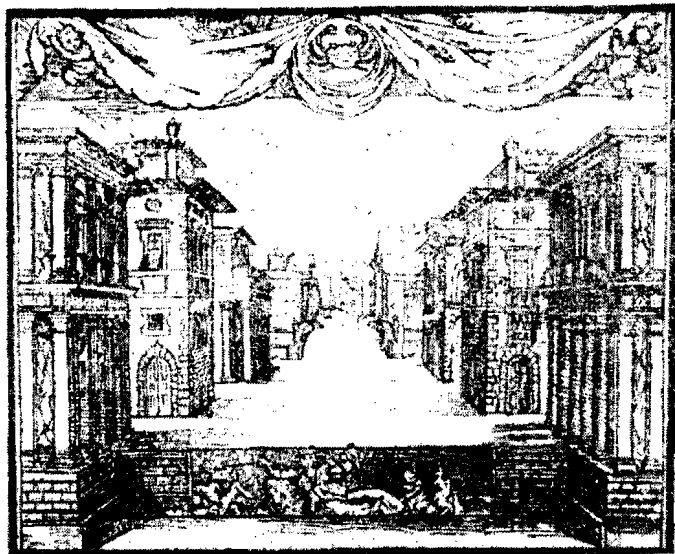


Рис. 3. Театр Ренессанса:

- 1) типичная декорация итальянской комедии XVI в.;
- 2) декорация трагедии по С. Серлио. 1545 г.

Пространственно-пластическая система театра Ренессанса основана на прямой линейной перспективе, которая будет действовать в театре до рубежа XIX–XX вв.

- в театре классицизма – это четко регулируемая структура действия объектов на сценической площадке;
- в театре барокко все объекты оказываются в движущемся, изменяющемся сценическом пространстве;
- в театре романтизма жесткость объектов в структуре начинает размываться, как и сама структура;
- система К. Станиславского предполагает ту же прямую перспективу, но с адекватностью реальной жизни.

Таким пониманием пространства–времени и положения в нем человека определяется школа *commedia dell'arte* с ее удивительной актерской техникой. 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 была необходима 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 порождением 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 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, где актер без маски делается не просто типажом, но уже индивидуальностью. Из обобщенных образов уже выступают черты человека с конкретными индивидуальными качествами. 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 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 вошедшее в нее в качестве выразительного элемента движение. В этот период ложная перспектива и иллюзорность становятся важнейшими приемами в искусстве.

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, – сложная, эстетически подчеркнутая система классицистского театра была закономерной для XVIII века с точки зрения пространства–времени театра.

Для классицистского освоения пространства и времени характерно выдвижение на первый план формально понятых познавательных начал искусства в ущерб собственно творческим, созидательно-игровым. 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. Классицистский театр усугубил гиперболичность изображения, но он так же, как и шекспировский, настаивал на достоверности происходящего на сцене.

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» [16]. Идея абсолютного пространства, всегда одинакового и неподвижного, ньютоновская идея об абсолютном матема-

тическом 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. 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 линейной перспективой просчитывает и загружает.

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.

Расширение пространственно-временных границ космоса в науке начала XX века выявило предельно минимальный срок отдельной человеческой жизни и всего чело-

веческого 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. Художественное пространство сценических произведений В. Мейерхольда воспринималось современниками как головоломка, так как именно саму структуру пространства он сделал выразительным средством постановки 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. 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.

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. 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. Форма у 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 разные 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 (рис. 4). 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 века 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.

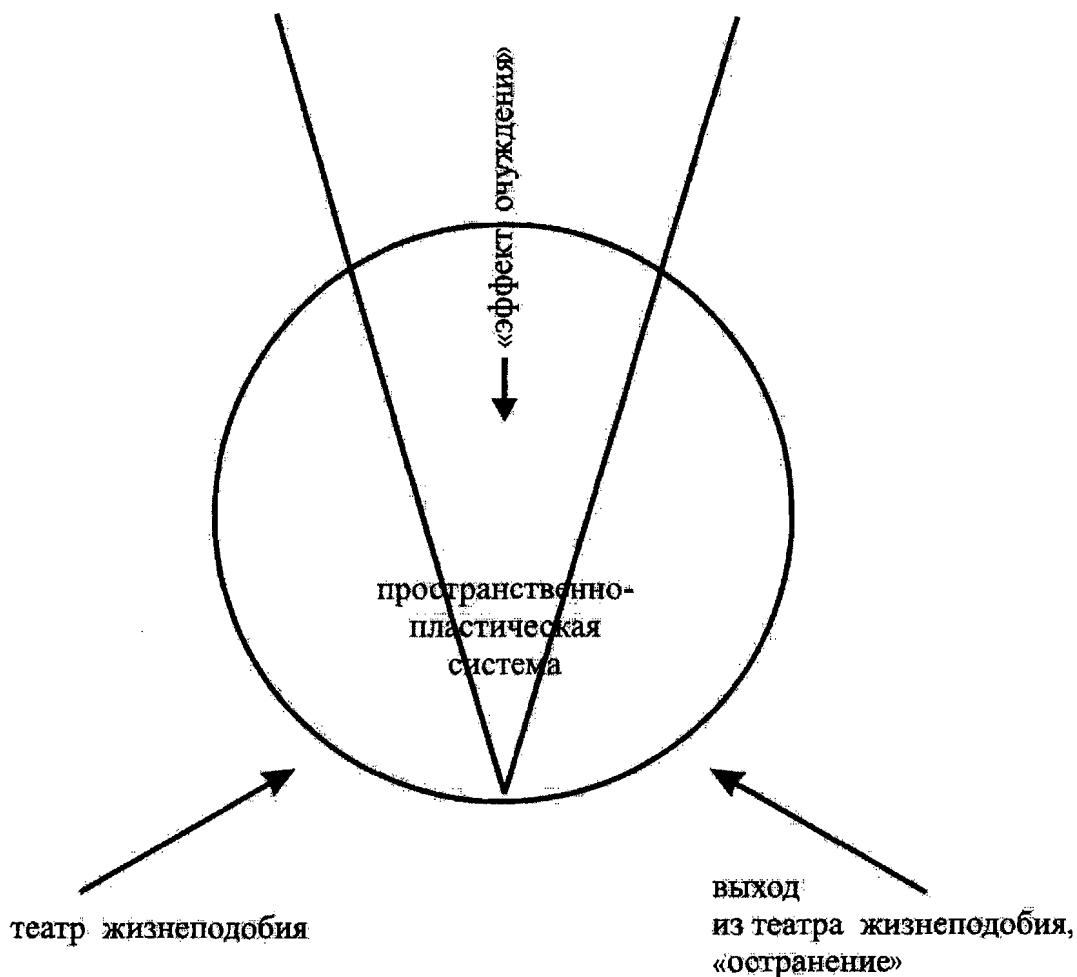


Рис. 4. Схема структуры хронотопа в театре Б. Брехта: раскол пространственно-пластической системы с помощью «эффекта очуждения».

Иррациональность пространства–времени театра XX века

В XX в. проблема сценического пространства и времени приобрела особенную остроту. 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. 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.

Наиболее выраженным, заявленным, акцентированным время как драматургический мотив и как имманентное время (время бытия, а не события и развития сюжета) проявились в чеховской драматургии. Мы не касаемся в нашем исследовании вопросов взаимозависимости и взаимопроникновения драмы и сцены, однако, в данном случае 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. Так что, эксперименты с настоящим временем на сцене стали одним из главных практических, а потом и теоретических достижений режиссерской мысли К. Станиславского.

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. 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 таких основ 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 опосредованно, 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.

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» [17, 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, 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, оперирующего *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.

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. 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.

На этом рубеже и рождаются хэппенинг или перформанс, в которых сама среда обитания, т.е. обыденная жизненная среда, становится выразительным средством театра. С их помощью театр 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. 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» [18]. 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 архетипических примитивных ритуальных действий 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 «не-пониманием» или «не-знанием», выступает как предмет искусства по отношению к самому себе» [18]. А вот в действии без зрителей возникал чисто экзистенциальный опыт, т.к. переживание происходило 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 1910–1920-е гг., визуально этот пугающий прогноз выразили в изобразительном 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» [19, 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.

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 собственно формы 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 энвайронмент, 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» [19, с. 21]. А это искусство чревато энергичностью нематериальной художественной формы и ощущением новых структур.

Итак, мы выделяем следующие виды хронотопов театра: 1) космологический, в котором наиболее значимым является пространство; 2) спиритуальный хронотоп средневекового театра, в котором также преобладает пространство, представляющее собой замкнутую систему с градуированным и иерархизированным космосом. 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. 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 хеппенинге 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.

Л и т е р а т у р а

1. Гуревич, А.Я. Категории средневековой культуры / А.Я. Гуревич. – М.: Искусство, 1984.
2. 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.
3. Бахтин, М.М. Формы времени и хронотопа в романе / М.М. Бахтин // Вопросы литературы и эстетики / М.М. Бахтин. – М., 1975. – С. 234–407.
4. Концепции современного естествознания: учеб. пособие / М-во общего и профес. образ. РФ; под ред. С.И. Самыгина. – Ростов на/Д, 1999.

5. Пригожин, И.И. Время, структура и флуктуации / И.И. Пригожин // Успехи физических наук. – М.: Наука, 1980. – Вып. 2. – С. 185–207.
6. Бергер, Л.Г. Пространственный образ мира (парадигма познания) в структуре художественного стиля / Л.Г. Бергер // Вопросы философии. – 1994. – № 4. – С. 114–128.
7. Барбой, Ю.М. Структура действия и современный спектакль / Ю.М. Барбой. – Л.: Изд-во ЛГИТМиК, 1988.
8. Головня, В.В. История античного театра / В.В. Головня. – М.: Искусство, 1972.
9. Березкин, В.И. Сценография античного театра / В.И. Березкин // Декоративное искусство. – 1985. – № 8. – С. 28–31.
10. Ильин, И.А. История искусства и эстетика / И.А. Ильин. – М.: Искусство, 1983.
11. 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.
12. Поляков, М.Я. О театре: Поэтика. Семиотика. Теория драмы / М.Я. Поляков. – М.: А.Д.&Т, 2001.
13. Андреев, М.Л. Трагедия Альбертино Муссато «Эцерионида» / М.Л. Андреев // Художественный язык средневековья: сб. науч. ст. / АН СССР; отв. ред. В.А. Карпушин. – М., 1982. – С. 40–60.
14. Михайлов, А.В. Языки культуры / А.В. Михайлов. – М.: Языки русской культуры, 1997.
15. Абасов, А.С. Пространство и время, пространственно-временная организация / А.С. Абасов // Вопросы философии. – 1985. – № 11. – С. 71–81.
16. Декарт, Рене. Рассуждения о методе / Рене Декарт. – Л.: АН СССР, 1953.
17. Богомолов, Ю.Д. Закон или догма? / Ю.Д. Богомолов // Театр. – 1978. – № 7. – С. 85–87.
18. Кизевальтер, Г.А. Перформанс и группа «Коллективные действия» / Г.А. Кизевальтер // Театр. – 1990. – № 4. – С. 69–75.
19. Бердяев, Н.А. Кризис искусства / Н.А. Бердяев. – М.: СП «Интерпринт», 1990.

Поступило 23.08.2007