



УДК 792.075(476)

Пространство и время как базовые категории структурообразования в театре

Т.В. Котович

Необходимость типологии различных сфер реальности стала особенно очевидной в XX веке, когда тенденция к всеобщей математизации знания привела к использованию в разных научных сферах познавательных процедур, опробованных в *гуманистике*. Работа со сверхсложными системами (а это в первую очередь – художественные системы) и необходимость учитывать *индивидуальные различия* систем потребовали учета индивидуального разброса. А значит, пришлось отказаться от высоких стандартов точности и строгости, присущих математическому анализу, и от четко определенных механических систем в пользу иных подходов, «которые являются *приближенными* (подчеркнуто нами – Т.К.) по своей природе» [1–3].

Театральное произведение как раз и является системой наибольшей сложности. Но для удобства исследования применима только система, данная раз и навсегда, система в виде некоего идеального образа. Б. Бернштейн, например, использует следующую метафору: мировое древо не растет, мировая черепаха не ползает, потому что мы их заменяем символами [4]. Но в более сложных случаях согласовать всю систему, привести ее к раз и навсегда данному, неподвижному, статичному образу значительно трудней. В нашем случае, т.е. в анализе сценического произведения, система наиболее нестационарна, она постоянно развивается и движется. Целостный комплекс такого произведения может быть проанализирован только в контексте становлении, т.е. при учете, что «древо» все-таки растет, а «черепаха» ползает. Это усложняет задачу, прибавляя к анализу пространства произведения необходимость рассмотрения проблемы времени.

При исследовании структуры художественного объекта всегда важно помнить, что его собственно эстетическая природа не тождественна его содержанию или сюжету. Эта собственно эстетическая природа, архитектоника произведения и составляет наиболее высокий уровень обобщений, который выводит на метастилевые и глубинные основания. Так, Х. Зедльмайер утверждает, что части произведения находятся в состоянии упорядоченной связности, так как «ими полностью управляет и пронизывает своим воздействием некий *организующий принцип* (подчеркнуто нами – Т.К.), который мы, начиная с Дильтея, усваиваем через понятие структуры» [5]. Театр является идеальным полем для семиотических исследований, ведь в нем существует самое большое объединение разнообразных знаков, сложно взаимодействующих между собой [6].

Уж в 30-е гг. XX века в Европе сложилась школа семиотики театра и драмы: в Пражском лингвистическом кружке Отокар Зих, Я. Мукаржовский, П. Богатырев – [6, с. 74]

разрабатывали идеи незавершенности драматического текста без сценической реализации его. А.П. Богатырев впервые применяет структурный метод к собственно театру в противовес статической теории драмы. Позже французский исследователь театра Р. Барт разделил способы существования языка в драме и языка театра: *лингвистическое* его значение он относит к литературе, а *звучащее* – к театральному искусству. Тогда театр предстал как сообщение, протяженное *во времени и пространстве*: «Что такое театр? Род кибернетической машины. <...> Своеобразие этих сообщений заключается в том, что они текут одновременно, но, тем не менее, в разных ритмах. В определенные моменты спектакля мы получаем одновременно шесть или семь сообщений (проистекающих из декорации, костюма, освещения, пространства, где разместились актеры, из их жестов и слов, их мимики). <...> Таким образом, мы имеем дело с подлинной информационной полифонией. Это и есть театральность: плотность и насыщенность знаков (по сравнению с однолинейностью литературы)» [7]. Согласование элементов подобной полифонии и является, на наш взгляд, соотношением уровней структуры спектакля. Одно из направлений в семиотике театра 70-х гг. XX века связано с французской школой [6], где *за единицу театрального знака принимается единичный элемент образного материала*, а полифоничный театральный язык рассматривается как взаимоотношение отдельных театральных знаков на основе контрапункта. В противоположность этому польская семиологическая школа [6, с. 76–77] за основу приняла понятие серии гомогенных единичных знаков в рамках сложного театрального знака. У итальянских же исследователей Э. Маркони и А. Роветты [9] сделана попытка создания развернутой конструкции структурно-семиотической модели театра – это пример слияния математической мысли с теорией театра.

Вообще все театральные школы семиотики концентрировали свои исследования вокруг проблемы «пьеса-спектакль», и основной стержень их теоретических исследований проходит через соотношение текста пьесы и текста спектакля: в спектакле, по их установкам, происходит переход из пространства письменной речи к перспективам сценического действия, отчего и меняются, трансформируются их знаковые системы. Спектакль воздействует на слух и зрение зрителей, а значит, основой сценического объекта являются *пространство и время*.

Принципиально иная позиция характерна для практико-теоретических сценических исследований Ежи Гротовского, который, наследуя легендарному деятелю театра середины века Антонену Арто, переводит осмысление спектакля в русло *собственно сценической* структуры. Е. Гротовский извинялся перед публикой по поводу необходимости для театра иметь дело с литературной (драматургической) основой, т.е. с традицией, которой, по его определению, театр вынужден был следовать, чтобы быть понятным: «наличие литературной основы, сюжет и слово, является для европейского сознания привычным способом трансляции и восприятия смыслов и образов» [10]. Уже в концепции А. Арто театр был осмыслен не как область слова и область психологии, а как только пластика и патура, т.е. акцент переведен на собственно пространственный язык сцены. Не меньшее влияние, чем А. Арто, на европейскую театральную эстетику оказал и теоретик Томас С. Элиот, который высказал идею воплощения в сценическом произведении некоей «гаинственной реальности», где текст воспринимается как выра-

зитель музыкальной и *сценической* функции. У. Найт, последователь Т.С. Элиота, говорил об особом семантическом поле автономного целого – произведения искусства, единицы, не подчиняющейся «никаким законам, кроме своих собственных» [2, с. 66]. Такой подход и приближает нас к *выявлению собственных законов* построения сценической реальности как самостоятельной структуры.

В 50-е гг. XX века Э. Сурио, пользуясь методом функционального анализа, выдвинул представления о соотношении «сценического микрокосмоса» и «театрального макрокосмоса». Вот тут и возникает сама конструкция *театрального времени и пространства*, сопряженных с *философской* концепцией, господствующей в данном произведении, что и обозначается понятием *Espace-temps* (у Р. Петша – *Zeit-Raum* – 6, с. 70)]. Однако это был только первый шаг в осмыслении идеи, так как Э. Сурио подчеркивает зависимость пространства и времени спектакля от материальных условий театра и строения сцены, а значит, пространство и время он трактует как внешние условия для существования произведения. Р. Петш уже пытается выделить и даже отделить видимое, наблюдаемое действие от воображаемого времени. В новейших моделях семиотики, например, у У. Эко понятие знака заменено понятием семиотической функции, где элементы модели соотносны с культурными единствами – элементами содержания, выработанного определенной культурой [3]. Однако любой семиологический инструментарий всегда статичен, так как рассматривает художественный объект, артефакт как неизменный, в то время как сценическое проявление принципиально динамично. Значит, семиотика не может охватить всего комплекса закономерностей существования и развития театральных структур.

Здесь представляется актуальным переход от исследования самого знака в системе к исследованию уровней системы, что замечательно подмечает И. Губанова, анализируя неиспользованные возможности структурного метода, подчеркивая в этой связи необходимость применения самого понятия «уровень». И тогда первичной становится процедура исследования и классификации уровней [11, с. 125] в артефакте. Это точное замечание позволяет ввести структурный анализ в процессуальный контекст. Ведь сценический образ неоднороден, и природа его *процессуальна*. Тогда, на наш взгляд, и возникает возможность переноса анализа на структурную *логику* системы, на логику *связей* элементов и уровней в системе и их взаимодействия в *процессе* движения, а также на способы художественного моделирования в пространственно-временном континууме.

Какова история вопроса в этом направлении? На понятие «связей» впервые в российском театроведении обратил внимание петербургский теоретик Е. Калмановский [12, с. 88], а его коллега Ю. Барбой сместил формулировку на *природу* этих связей [13, с. 179], он называет именно ее действием, *материей* театра. Размышляя о сценическом процессе, Ю. Барбой подчеркивает, что персонаж пьесы не переходит из литературной, словесной структуры в сценическую, а становится элементом принципиально *иной* системы и вступает с элементами этой иной системы в иные, принципиально *театральные* связи. «Известно, что во всякой структуре свойства элементов определяют возможные связи между ними, так же как эти связи влияют на структуру и содержание элементов» [13, с. 183]. Т.е. элемент существует не сам по себе, его характеристики определены свойствами системы.

Прежде, чем мы станем анализировать природу связей системы в ее различном проявлении, нам необходимо учесть и другие позиции, например, соотношение системы театра с системами вне его. Театр является отражением социально-исторического контекста. Подчеркивая это обстоятельство, теоретик московской школы М. Поляков, акцентирует внимание на том, что в театре «это усложняется тем, что процесс трансформации реальности как бы удваивается. <...> Эта трансформация превращается в специфическую игру художественных кодов <...>, порождающих не только правдоподобие, повторительность, наглядность, но и новую художественно-смысловую конструкцию» [6, с. 58]. Значит, новая художественно-смысловая конструкция, т.е. сценическое произведение, является системой, связанной не только с конкретными социальными системами, но и – на более высоком и глубинном уровне – с мировоззренческими установками эпохи. Система художественного сообщения состоит из знаков, которые реализуют структуру образов и типы отношений между образами. «Это целостные коммуникативные образования, которые являются воплощением систем способов оформления и передачи художественного смысла» [6, с. 60]. Реальные координаты формируют структуру художественного произведения: здесь и обозначается система соотношения произведения и действительности. Спектакль как сложное художественное образование состоит из материального облика, семантического (смыслового, содержательного) поля и структуры модели, сливающихся в органическую целостность произведения. Художественная структура – «сколок со структуры тех закономерностей общего движения и развития, по которым, сменяя геологические эры и исторические эпохи и следующие друг за другом социальные системы, движутся и космос, и история, и развитие человеческого общества» [14, с. 203]. Именно здесь мировоззренческая модель мира эпохи и пластическая картина мира в театре данной эпохи взаимопересекаются.

Драматургические источники содержат в себе существенное дидактическое начало, что подчеркивает идеологические соотношения театра со своим временем. Однако *сам спектакль* воздействует прежде всего *эстетико-пластической системой*, иначе дело ограничилось бы проповедью. Нас интересует не взаимосоотнесенность драматургического материала (семантического поля) и сценической реальности, а соотношение параметров и метрик самой театральной модели.

В основе проблем структурообразования и формообразования находятся также *психологические проблемы восприятия и его уровни*. В этом смысле спектакль представляет собой модель с определенными эффектами оптических иллюзий, с психологическим воздействием пространства, цвета и фактур, с эффектами контраста, направления, напряжения и отдыха, с пониманием значения масштаба человеческой фигуры в сценических условиях. Цвет и фактура имеют собственное активное существование, посылая энергию, которая фиксируется и меняется. В подобном факте находится доказательство существования самооценности языка сценического произведения по отношению к литературному первоисточнику, т.к. цвет и текстура могут акцентировать *смысл* драматургического произведения, могут дать совершенно иное, чем в пьесе, а иногда и совсем противоположное значение слову и содержанию. Так, желтый цвет считается цветом энергии, красный стимулирует мозг и пульс, голубой вызывает расслабление, а

зеленый заставляет чувствовать холод; «цвета могут быть активными и пассивными: плоскости или стены могут казаться ближе или дальше в зависимости от цвета» [15].

К этому можно добавить утверждение одного из наиболее парадоксальных постановщиков советского театра Н.Акимов о том, что история театра показывает нам разницу между конструкцией театрального помещения и драматургической формой, но одновременно и зависимость их друг от друга. Однако, как подчеркивает Н. Акимов, драматургия принимала те формы, которые позволяло ей театральное помещение, а не наоборот. Так, например, сцена, обустроенная постоянными декорациями, в театре итальянского Ренессанса не давала возможностей для переноса места действия, и этому вынужденно подчинялась драматургия, вплоть до появления классицистского театра Франции. А сцена-коробка в XVIII веке уже предоставила возможность поактной смены декораций, и такой же поактной сделалась драматургия вплоть до начала XX века [16].

Таким образом, в структурообразовании сценического произведения, мы выделяем аспект его взаимозависимости с пространственно-временным континуумом. Событийная цепь в пространственно-временной последовательности является сюжетом драмы, а сквозным действием и сверхзадачей оказывается *надсловесное* явление. Так, например, все домейерхольдовские постановки «Ревизора» Н. Гоголя, начиная с 1836 года, оставались в пределах воспроизведения на сцене внешнего событийного ряда. Постановка же 1926 года В. Мейерхольдом стала первой попыткой проникнуть за пределы однонаправленного течения событий и выйти к теме трагически звучащей «грусти о России» [6, с. 335–336].

М. Поляков разграничивает в спектакле реализацию драматической напряженности и источник самодвижения художественного мира, спонтанно возникающего из внутренней сценической закономерности [6, с. 337]. Последнее принципиально важно для понимания двух, на наш взгляд, обстоятельств: контекст драмы возникает в зависимости: 1) от внешних условий, т.е. от возможностей осуществления сценического произведения; 2) от внутренних условий осуществления произведения, т.е. от конструирования спектакля в пространственно-временном континууме. Драматическое действие опирается на систему мотивов, а сценическое действие – это еще и обряд, действие, т.е. объект с новым уровнем взаимосвязей внутри структуры произведения. Одни мотивы пьесы могут осуществляться в спектакле, другие – нет. Одни мотивы интересны и созвучны моменту постановки, другие будут интересными для другого периода. Значит, драматический текст оказывается внешним по отношению к спектаклю, внутренняя же конструкция спектакля взаимосвязана с метрикой его пространственно-временного континуума.

М. Поляков рассматривает пространственную организацию только как сценическое *место*, и, в первую очередь, он сосредотачивает внимание на связи пространства с *драматической* структурой. У времени же М. Поляков обнаруживает иные свойства: «художественное время оказывается явлением стиля» [6, с. 352], значит, автор выводит эту категорию из внешней, физической в эстетическую.

В ходе дискуссии о пространстве и времени в театральном искусстве в редакции журнала «Театр» в конце 1970-х [17] Б. Кузнецов начинает осмыслять качественные свойства сценического времени, выявляя его связь с необратимым временем, вытекаю-

щим из негождественности состояний космоса. Театр, по мнению Б. Кузнецова, «один из всех жанров искусства наиболее пространственно-временной или (если пользоваться термином, уже получившим с легкой руки М.М. Бахтина права на гражданство в теории литературы) наиболее хронотопный» [17, с. 68].

Театр, как и каждый вид искусства является отображением бесконечно-мерного бытия в пространственно-временной локальной клетке, только здесь такое отображение наиболее явно и непосредственно. Зритель наблюдает здесь-теперь, отображенное не только как сложнейшее многообразие бытия, но и видит эволюцию такого многообразия, саму структурализацию бытия, происходящую на его глазах. Иначе говоря, он прямо наблюдает в сценических условиях необратимость времени.

Неопределенность понятия в приложении к искусству, многовариантность его трактовок требуют исследования, отражающего всю сложность и многоплановость *пространственно-временного континуума* театра. В ряду прочих категорий, таких, как образ, жанр и т.д., категории пространства и времени в искусстве театра занимают положение на границе философских, психологических и собственно театроведческих исследований. В этом случае соотносительность философского и искусствоведческого подходов может способствовать выявлению глубинной сути понятия пространственно-временного континуума театра.

Онтологический аспект, который наиболее интересует нас при исследовании проблемы, связан со способами бытия художественного произведения, способами существования, изменения и развития художественной формы и пространственно-временной структуры.

Проблема существования сценического художественного произведения – особая область исследования. Окациональность и неповторимость спектакля наиболее остро ставит вопрос об особенностях его пространства и времени. Здесь мы сталкиваемся с аналогом самой человеческой жизни как биоэнергетического и духовного субстрата. В этом смысле пространство-время спектакля является виртуальным двойником человеческого существования, его моделью – живым, органическим фрагментом бытия, вырванным из небытия.

Известный российский философ А. Мостепаненко выдвигал гипотезу, что «временное становление порождено каким-то фундаментальным *физическим* (подчеркнуто нами. – Т.К.) процессом, выходящим за пределы нашего непосредственного макроскопического опыта» [18], при котором не исключено, что причиной возникновения является вакуум. Если философ и театральный деятель Ж.-П. Сартр, например, рассматривал временное становление как своеобразную «щель в бытии», непрерывно движущуюся сквозь бытие и связанную с *сознанием* субъекта, то А. Мостепаненко, возражая Ж.-П. Сартру, полагает, что время – некоторое свойство небытия, исходя из установки, что *физическое* время выступает как форма порождения явлений из вакуума, и, в конечном счете, связана с их отклонением от исходного вакуумного состояния.

Вопрос соотношения физического времени существования и пространственно-временного континуума сценического произведения на уровне возникновения явления из ничего, из *отклонения от некоего исходного состояния небытия*, имеет возможность разрешения в гипотезе, что космологические процессы и микроуровневые процессы связаны со свойствами пространства и времени: философские исследования пси-

хологического пространства-времени, которое функционирует на общебиологическом и психологическом уровнях, и образы которого локализованы в микропространстве и микровремени [19], адресуют нас в область коллективного бессознательного, где расположена граница космологических и собственно человеческих представлений.

Проблема пространства-времени тесно связана с проблемой смысла жизни и смысла произведения. С искусством театра эти аналогии наиболее адекватны благодаря подчеркнутой выспе визуализации человеческой жизни на сцене. Известный советский философ М. Мамардашвили отмечал, что есть пространство и время, в котором завершаются бесконечные *смыслы*, делают для нас обозримыми смыслы нашей жизни, которые могут быть осмыслены и обозримы только с помощью театра, литературы, искусства и не могут быть выявлены в обыденной или повседневной жизни: «В повседневной жизни мы будем вечно «кормиться» знаками вещей, а не самими вещами. А театр дает обозримость того, *как* (подчеркнуто нами. – Т.К.) завязываются смыслы» [20], театр, как и философия, всегда имеет дело с тем, что в принципе нельзя «заранее знать» и можно только узнать вот в этом пространстве-времени возникновения. Один из выдающихся режиссеров XX века Питер Брук также подчеркивает, что «театр обращен к духовности <...>» [21].

Проблема пространства и времени не всегда находилась на первом плане среди прочих существенных проблем искусствознания: наибольший интерес к ней всегда возникал в периоды интенсивной смены художественных парадигм. Но и в такие моменты пространственно-временной континуум театра привлекал внимание только некоторыми своими сторонами, а целостно в принципе не разрабатывался.

Свойства театрального художественного произведения как целостности особого порядка определены его био-физио-психо-духовной природой, органическим единством материально-чувственного в момент осуществления сценического произведения, его *структурно-смысловым* художественным целым. В отличие от объектов прочих видов искусства, театральное произведение присутствует в реальном мире как четырехмерная данность (трехмерная плюс изменение во времени): спектакль представляет собой фрагмент реальной жизни, нахождения и действия людей в некоей обстановке на планшете сцены. Фрагмент этот – сиюминутный (в отличие от кинокартины, например), чувственно-воспринимаемый, объективно существующий перед наблюдателем. Однако спектакль является и моделью, у которой наличествует конкретная структура, существующая и развивающаяся во времени. Данная модель является не зеркальным отражением реальной действительности, а, прежде всего, знаковой системой. В условиях восприятия спектакля пространственно-временная структура художественного образа произведения раскодируется зрителем.

Спектакль представляет собой пограничную зону реального и воображаемого (но визуально осуществляемого) мира с особыми правилами и способами существования, с заранее заданными координатами и в ситуации выбора действующим лицом определенной системы действия, приводящей его к заранее известному (или предполагаемому) для зрителя результату, но неизвестному для зрителя духовному потенциалу действующего лица в момент его действия (что и обеспечивает катарсис театрального произведения – наиболее мощный его художественно-психологический результат).

Театр подтверждает существование издревле смоделированной в человеческой деятельности виртуальной реальности. Модель обстоятельств места действия, времени действия и самого действия реального человека в предлагаемых и предполагаемых (воображаемых) обстоятельствах представляется нам прообразом той компьютерной виртуальной реальности, которая создана в конце XX столетия.

Таким образом, пространственно-временной континуум (наиболее высокий уровень абстракции в конкретном художественном произведении) предстает как ряд:

- 1) пространство-время реального художественного объекта со своими выразительными средствами (внешняя форма спектакля);
- 2) пространство-время исполнителя, субъекта художественного акта (всех участвующих в создании данного произведения субъектов) как носителя (актера) и создателя (режиссера) модели;
- 3) пространство-время театрального произведения в качестве имманентного пространство-времени, основанное на ритмах функционирования составляющих элементов (внутренняя форма спектакля);
- 4) пространство-время наблюдателя (зрителя) как реципиента художественного акта, в котором наблюдаемая модель приобретает собственный аналог (не обязательно адекватный): пространство-время, представляющее собой сложную структуру взаимодействия био-физио-психофакторов индивидуального, коллективного, социального и мировоззренческого планов, – структуру, активно возбуждаемую в момент осуществления спектакля для со-творчества.

Пространственно-временной континуум сценического произведения является коррелирующей системой, изнутри структурирующей конструкцию соответственно «раме» (себе самой), которая представляет собой видоизменяющуюся, развивающуюся мета-структуру, охватывающую сценическое произведение и одновременно упорядочивающую всю конструкцию в целом. Существование континуума как организующего и упорядочивающегося начала определено раньше всякого содержания, т.е. через него мы можем попасть в сферу смыслов, т.к. благодаря своим структурообразующим свойствам пространство-время и является *генератором* смысла.

Пространственно-временной континуум спектакля характеризуется большой пластичностью. К его характеристикам можно отнести эмоциональность, этичность, а также эстетико-познавательные свойства, значимость которых мы подчеркиваем не благодаря их наличию в содержании произведения, но исходя из их расположения в структуре произведения.

Пространственно-временной континуум согласуется с художественной картиной мира своей эпохи. Определение художественной картины мира появляется к началу 80-х гг. XX века, тогда же начинается изучение этого феномена как динамической целостности представления о действительности, закрепленной в общественном сознании. Изменение художественной картины мира влечет за собой и изменение представлений о человеке и приписит иную структуру художественного пространства и времени. Из истории искусства видно, что изменившаяся картина мира образует и новый тип художника, а появление нового типа художника меняет, в свою очередь, все художественные представления и метрику пространства и времени.

В модели искусства понятия пространства и времени являются основными, базовыми. По определению А. Гуревича, моделью человек руководствуется во всем своем поведении, с помощью ее категорий отбирает импульсы и впечатления и преобразует внешний мир в данные собственного опыта [22]. Модель мира представляет собой устойчивое образование, определяющее человеческие восприятия и переживания действительности, а пространство и время являются определяющими параметрами человеческого опыта. А значит, проблема модели мира – это проблема и художественного произведения, но и проблема личности, отношения которой с миром выражаются также в категориях пространства и времени. Уже мифология, как отмечает М. Каган, выявляет весь драматизм отношения человека с пространством и временем. Но в искусстве мышление обретает способность «разрывать» объективный пространственно-временной континуум и прорываться в духовный: «искусство освобождает человека от власти пространства и времени, позволяя ему жить в иллюзорной художественной реальности, в которой он властвует над пространством и временем. Это нужно <...> для того, чтобы обрести дополнительные резервы средств формирования человеческого духа» [23].

Структура модели отражает структуру сознания автора и его мировоззрения. Рассматривая произведение искусства, мы получаем представление о структуре объекта и структуре создавшего его субъекта. Перед нами раскрывается структура сознания автора и созданная этим сознанием структура всего осмысленного им художественного мира. Произведение искусства выступает здесь как элемент более сложной структуры, существующей только в отношении к таким структурным понятиям, как «модель мира» и «модель авторской личности», т.е. мировоззрение в наиболее широком смысле этого понятия. А. Гуревич подчеркивает продуктивность изучения способов интерпретации времени в памятниках искусства, полагая, что такое исследование позволяет понять мировосприятие и структуру человеческой личности. Если научное понятие является искусственно созданным знаковым эквивалентом вариантов и стадий явления, выражающим суть явления, то артефакт – это *целостное материализованное представление*, отражающее не только содержание познаваемого явления, но и содержание личности художника.

В этом плане предполагается несколько уровней рассмотрения проблемы как абстрагированное соотнесение проекций следующего порядка: пространственно-временной континуум актера – пространственно-временной континуум спектакля; взаимодействие автора моделирования (режиссера) со сценическим произведением как сложной системы; пространственно-временной континуум наблюдателя – пространственно-временной континуум произведения; проблема катарсиса как пространственно-временного феномена.

Одной из основ театрального языка, на наш взгляд, является тип *пространства сценического произведения*. «Именно она (специфика пространства – Т.К.) задает тип и меру театральной условности» [24], как отмечал Ю. Лотман. Сценическое пространство отличается высокой знаковой насыщенностью дополнительными по отношению к непосредственно-предметной функции вещи смыслами, а сценическое действие представляет собой текст повышенной сложности со знаками разнородными и разной степени условности [24, с. 93]: сценический мир всегда реален и всегда иллюзорен – это

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

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

Иными словами, сценическое пространство действительно реально, физически присутствует, участвует в создании «картины», и в нем размещаются актеры и декорации. Но оно представляет собой и нечто большее, т.к. оно действительно само по себе, оно целостно, геометрически определено и ориентировано на зрителя. В качестве физически действующего пространство представляет собой пространство сцены (планшет, кулисы, колосники, задняя стена, портал), в котором присутствуют определенные зоны, воздействующие на зал. Так, в середине нижней части переднего плаца сцены – наиболее сильно воздействующая зона; мощный поток силовых линий направлен и по основной оси «сцена – зал»; по оси боковой – от кулис к кулисам. А по вертикали: левое-правое. Степень воздействия масштаба сценического пространства зависит от его соотношения с человеческой фигурой. Но только в момент осуществления спектакля происходит активизация сценического пространства, и безмолвный и безучастный, но несущий потенциальное силовое поле, сценический куб превращается в новое качество, он становится пространством спектакля.

Знаменитый польский режиссер Тадеуш Кантор считал, что пространство является и объектом и субъектом, именно оно рождает формы и предметы, а задача художника состоит в манипулировании пространством [26]. Пластичность пространства-времени произведения искусства достигается благодаря расширенному полю его структурных отношений в сравнении с реальным пространственно-временным континуумом, что происходит с помощью растяжения и сжатия времени, деформации пространственных отношений, благодаря разным способам структурирования пространства, и способам сборки произведения.

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

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

Обратимся к проблеме времени в театральном произведении. Принцип целостности сценического художественного произведения невозможно постигнуть без понятия *времени*, ибо художественная целостность всегда есть процесс, принципиально связанный с человеком, а время художественного произведения – время духовной деятельности, время переживания. Время выступает в произведении искусства и как «главный представитель» субъекта и как фактор, определяющий становление и развитие образного целого. Как в сознании индивида, так и в развитии человечества, чувство времени следовало за выработкой пространственной ориентации. Человек постигал его только через пространство. В спектакле время опосредуется пространством, а временем преодолевается ограниченность пространства театрального произведения (это происходит с помощью ритма). Пространство представляет время, и наоборот, характер процесса человеческого познания находится в прямой зависимости от тех пространственно-временных отношений, в рамках которых этот процесс осуществляется.

Одним из первых фундаментальную базу для разработок категории художественного времени создал Д. Лихачев: «Художественное время – явление самой художественной ткани литературного произведения, подчиняющее своим художественным задачам и грамматическое время и философское его понимание писателем» [27]. У Д. Лихачева представлена солидная библиография о проблеме времени в литературе. (Одна из первых работ, где ставится проблема времени в художественном произведении еще в первой четверти XX века, – статья А. Цейтлина «Время в романах Достоевского» [27, с. 305]).

Время в произведении определяется, прежде всего, внутренней организацией, неким внутренним порядком, определенной последовательностью, в которой элементы выступают как элементы *целого*. Структурное время произведения не есть время его

механической развертки, простой смены одних «кадров» другими. Это время связано с накоплением и превращением качества. Художественное время структурно и обладает определенными свойствами. Сценическое время можно сопоставить со временем музыкального произведения, которое «в силу его внутренней организации останавливает текучее время; как покрывало, развеваемое ветром, оно его обволакивает и свертывает» [28]. Музыка действует как внутренний порядок (он адекватен возникающему порядку в психофизиологическом времени слушателя). В самом деле: зададимся вопросом, где находится пространство музыкального произведения? Оно, на наш взгляд, поглощается временем. Здесь для нас принципиально отметить тот факт, что и сценическое произведение во временном измерении обладает качествами виртуальности в таком же смысле, что и музыкальное. Оно ведь тоже после окончания спектакля исчезает. У А. Арто в работе «Театр и его двойник» описано подобное ощущение сценического времени: «Знать секрет чувственного времени, этого свособразного музыкального темпа, управляющего тактами гармонии, – вот аспект театра, о котором наш современный психологический театр, конечно, уже давно и мечтать не смеет» [29].

Художественное движение, пространство и время являются основой существования художественного образа. В спектакле как мире, организм, объекте именно время выступает сквозным принципом связности и соотнесенности микросистем в целостной системе. Время рассматривается здесь как «оператор» системы: *если пространство представляет собой коллективный фактор сосуществования элементов объекта, то время – это среда обитания элементов объекта в их развитии*. Тогда главной категорией художественного смыслообразования, структурным проявлением пространства-времени выступает *ритм*, который мы рассматриваем по аналогии с естественнонаучным пониманием ритма как времени Вселенной. Ритм является специфическим выражением временной структуры. Именно ритм есть *специфический способ организации и развития пространственно-временного континуума художественного произведения*.

Временные отношения – сложное образование: «В живописи, театре, кино пространственные отношения нередко преобразуются во временные последовательности. Восприятие живописного полотна, кинокадра, мизансцены спектакля кажется одновременным. Но это верно лишь применительно к простым элементам, из которых составлено сложное изображение. Объем одновременно воспринимаемых зрительных сообщений относительно мал. <...> Вся представляющаяся зрению четкая картина – результат сочетания одновременного восприятия в малом угле зрения и последовательного – в широком» [30]. Соотношения, выявленные ритмическими фигурами, берут на себя функции причинно-следственных связей, замещают последовательность, выражают simultaneity, компенсируют логические средства сопоставления и подчинения. Ритмические формы эволюционируют от внешних традиционно-ритмических фигур к внутренним ритмическим формам, обращенным часто к подсознанию, когда мир ощущается и воспринимается как последовательность закономерных вибраций. Это – наиболее тонкие структуры, различимые достаточно сложными творческими натурами. Теория вибраций, основы которой заложены еще пифагорейской философско-математической школой, в начале XX века разрабатывал художник Василий Кандинский в труде «О духовном в искусстве». Существует соответствие эмоционального фона и ритми-

ческих характеристик произведения, и это соотношение обусловлено физиологическими механизмами. Информационное содержание находится в соответствии с эмоциональным комплексом, возникающим при восприятии ритмической основы произведения. *На уровне ритма сходятся два способа исследования: топико-темпоральный (хронотопический) и структурный*, т.к. ритм в качестве чередования одинаковых элементов является средством построения знака и именно он образует структуру, делаясь знаком определенной традиции, когда отношение *всей совокупности* художественных элементов на всех уровнях, в их взаимной соотнесенности и в отношении ко всей совокупности внетекстовых элементов и связей может считаться полным описанием структуры данного произведения.

Рассматривая взаимосвязи ритма и смысла, французский исследователь театра П. Пави, представитель семиотической школы, отмечает, что ритм *составляет* смысл, а не существует над ним. Ритм *оживляет* части текста. Искать ритм – значит, находить смысл, замечает П. Пави [31]. Теория ритма опирается на физиологические основы: сердечный, дыхательный и т.д., однако те же схемы остаются в анализе ритма в театральном искусстве. Знаменитый английский режиссер Гордон Крэг, например, считал ритм фундаментальной составляющей театра, визуализацией времени в пространстве. Спектакль он рассматривал как организацию специфических ритмов всех сценических систем, где каждая развивается согласно собственному ритму [31, 292]. Эта концепция, определяющая ритм как взаимоотношение движений, позволяет осмыслить диалектику времени и пространства в театре. Тогда действительно, выбор ритма – это и есть выбор смысла. Именно ритм создает и разрушает единство, сближает системы, вписывает время в пространство, а пространство во время.

Итак, мы рассматриваем пространственно-временной континуум театра не в качестве некоего «мешка» для объектов и не как их расположение и развитие в хронологическом порядке смены эпизодов, а как саму *структуру* объективной реальности, программирующую и обеспечивающую определенные свойства объектов, их собственную структуру и форму их взаимодействия.

Параметры пространственно-временного континуума позволяют понять отношения, объекты, состояния среды, техники и материалов – в интегральном единстве целостной и эмоционально-выразительной формы. Сам процесс создания театрального произведения, в котором задачи драматурга, режиссера, актеров, сценографов, постановочной части и т.д. могут быть приведены к заданному единству только через общий знаменатель формы, оказывается моделью коллективного визуального синтеза. Произведение искусства – это жизнь, организованная через художественную форму. Принцип формы поэтому играет определяющую роль в искусстве. В XX в. это сделалось очевидным, поскольку определилась задача типологической символизации огромного количества объектов деятельности общества: «художник, взор которого специально направлен на форму сущего, острее, чем кто бы то ни было, воспринимает ультимативный зов этого эпохального обновления социального символизма и не может не ощущать эту задачу как проблему «жизни и смерти» современного общества» [15, с. 19].

Итак, с помощью топико-темпорального метода, т.е. с помощью анализа пространства-времени театрального произведения мы можем выявить художественные способы, закономерности и логику организации структуры театрального произведения.

Такой метод исследования позволяет не только концентрироваться на анализе взаимодействия структур в системе сценического произведения, но и обратиться к осмыслению его ключевых основ.

Л и т е р а т у р а

1. **Заде Л.** Понятие лингвистической переменной и его применение к принятию приближенных решений. – М.: Мир, 1976.
2. Теория театра: Школа драматического искусства. Семиотика. Эстетика. Исследования. Актуальное прошлое / Под ред. А. Раскина. – М.: А.Д.& Т., 2001.
3. **Есо У.** Pour une réformulation du concept du signe iconique // Communication. Paris, 1978, № 29. – P. 142.
4. **Бернштейн Б.** К спорам о специфике пространственных искусств // Советское искусствознание: Проблемы пространственных искусств. Вып. 23 / Под ред. Ю. Овсянникова. – М., 1988. – С. 288.
5. **Зедльмайер Х.** Проблемы интерпретации // Исствознание. – 1998, № 1. – С. 504.
6. **Поляков М.** О театре: Поэтика. Семиотика. Теория драмы. – М.: А.Д.& Т., 2001. – С. 81.
7. **Barthes R.** L'Aventure semiologique. – P., 1985. – С. 258.
8. **Барт Р.** Избранные работы: Семиотика: Поэтика. – М.: Прогресс, 1989.
9. **Marconi E., Rowetta A.** Il teatro come Modello generale del linguaggio. Milano, 1995.
10. **Раскин А.** Искусство в двоичном коде // Теория театра / Под ред. А. Раскина. – М.: А.Д.& Т., 2001. – С. 155.
11. **Губанова И.** К проблеме театрального знака: кризис прикладной и нереализованные возможности фундаментальной семиотики // Теория театра / Под ред. А. Раскина. – М.: А.Д. & Т., 2000. – С. 125.
12. **Калмановский Е.** Книга о театральном актере: Введение в изучение актерского творчества. – Л.: Искусство, 1984. – С. 88.
13. **Барбой Ю.** Структура действия и современный спектакль. – Л.: Изд-во ЛГИТМиК, 1988. – С. 179.
14. **Эйзенштейн С.** Избр. произведения в 6 тт. – М.: Искусство, 1964. – Т. 3. – С. 203.
15. **Тасалов В.** «Тотальная архитектура» – утопия или реальность? / **Гропиус В.** Границы архитектуры. – М.: Искусство, 1971. – С. 95–96.
16. **Акимов Н.** О театре. – Л.-М.: Искусство, 1962. – С. 101.
17. **Кузнецов Б.** Необратимость физического и сценического времени // Театр. – 1978, № 7. – С. 65–74.
18. **Мостепаненко А.** Проблема существования в физике и космологии: Мировоззренческие и методологические аспекты. – Л.: Изд-во ЛГУ, 1987. – С. 38.

19. *Мостепаненко А.* Проблема универсальности основных свойств пространства и времени. – Л.: Наука, 1969. – С. 200.
20. *М. Мамардашвили.* Время и пространство театральности // *Театр*, 1989, № 4. – С. 107.
21. *Брук П.* Пустое пространство. – М.: Прогресс, 1976. – С. 156.
22. *Гуревич А.* Категории средневековой культуры. – М.: Искусство, 1984. – С. 30.
23. *Каган М.* О философском уровне анализа отношения искусства к пространству и времени // *Пространство и время в искусстве* / Под ред. *О. Притыкиной.* – Л.: Изд-во ЛГИТМиК, 1988. – С. 28.
24. *Лотман Ю.* Семиотика театра // *Театр*, 1980, № 1. – С. 91.
25. *Флоренский П.* Обратная перспектива // *Флоренский П.* У водоразделов мысли. – М.: «Правда», 1990. – С. 60.
26. *Кантор Т.* Несколько теоретических уточнений // *Театр*, 1991, № 12. – С. 136.
27. *Лихачев Д.* Поэтика древнерусской литературы. – М.: Наука, 1979. – С. 211.
28. *Леви-Стросс К.* Из книги «Мифологические» // *Семиотика и искусствометрия* / Под ред. *Ю. Лотмана.* – М.: Мир, 1972. – С. 28.
29. *Арто А.* Театр и его двойник. – М.: Мартис, 1993. – С. 140.
30. *Рудь И., Цуккерман И.* О пространственно-временных преобразованиях в искусстве // *Ритм, пространство и время в литературе и искусстве* / Под ред. *Б. Егорова.* – Л.: Наука, 1974. – С. 265.
31. *Пави П.* Словарь театра. – М.: Прогресс, 1991.