



УДК 792.07

## Театральное произведение: структуро- и формообразование

Т.В. Котович

Спектакль представляет собой деятельность, но это – и объект: объект динамический, находящийся в становлении, из-за своей окказиональности трудно уловимый и трудно доступный для систематизирования. Кроме того, трудность составляет и то, что театральное произведение включает в себя кодовые уровни других систем, располагая их в определенной иерархии. Однако эта динамическая, становящаяся, трудно поддающаяся описанию система имеет очевидные объективные структурные свойства. Более того, именно театральное произведение позволяет наглядно, визуально обнаружить отличия внешней художественной формы от внутренней логики художественной формы. Внутренняя логика – структура спектакля – базируется на очевидных элементах. Способ их организации выявляется в структурообразующем элементе спектакля.

**Структурообразующий элемент спектакля (СОЭС).** Выделение структурообразующего элемента спектакля – это первоначальное абстрагирование от приемов художественной образности и углубление в форму и пространство-время произведения в поисках выкристаллизованной, «чистой» формулы. При исследовании метрики пространственно-временной структуры сценического произведения нам необходимо понять, где и как обнаруживается единица кода системы. В своем анализе мы будем исходить из методологии Казимира Малевича, который в первой трети XX века в Теории прибавочного элемента выделил и обосновал само существование подобной структурообразующей единицы (а не просто минимальной морфологической единицы структуры): «Прибавочный элемент существует во всех художниках, во всех системах, направлениях, эпохах» [1].

Исследование проведено К. Малевичем в области живописной культуры, однако, поскольку появление супрематизма как философско-изобразительной системы связано с театром (постановка в 1913-м году «Победы над Солнцем»), мы можем отталкиваться от данного культурно-исторического факта как от формальной и как от общезстетической точки для исследования. Проанализировав сотни холстов различных художников, начиная с импрессионистов, К. Малевич обнаружил, как с течением времени происходит изменение в рамках одного направления в искусстве: с изменением структуры произведения один стиль переходит в другой. Этот процесс формообразования подчинен определенному закону, объективному и независимому от субъективных художнических желаний, пристрастий и устремлений. В основе движения формы был обнаружен структурообразующий, прибавочный элемент: «Прибавочный элемент по своему начертанию есть формула или значок, указывающий на весь состав и порядок

строения живописного отношения элементов, определяющий окраску, оцвечивание и степень развития живописной культуры данной живописной системы (вида). Прибавочный элемент есть результат подобного анализа того или иного живописного поведения, т.е. произведения, выраженного живописцем. Подобно тому, как значок или формула  $H_2O$  означает состав воды, указывающей на элементы, из которых состоит тело» [1].

Декларируя концепцию формообразования в искусстве на основе прибавочного элемента, К. Малевич считал, что с его помощью возможно вскрыть художественные явления с такой стороны, «с которой до сих пор существующие методы не могли ничего сделать по существу выявления природы художника и искусства вообще» [2]. Поиски фундаментальных основ структурообразования велись в первой трети XX века во всех видах искусства. Авторы стремились к выявлению первичных механизмов формообразования и стилеобразования. Обращаясь в 1910-м году к пьесе А. Шницлера «Шарф Коломбины», В. Мейерхольд писал о том, что начинает с пантомимы потому, что здесь вскрывается для актеров вся сила «первичных элементов Театра: силы маски, жеста, движения и интриги» [3]. Исследователь творчества Мейерхольда Б. Алперс определял систему мастера как искусство, которое «целиком рационалистично: оно обнажает перед посторонним взглядом саму механику создания сценического образа» [4]. Если произведения В. Мейерхольда определили концепцию целого стиля в театре, и с их появлением изменилась вся структура спектакля как такового, форма и система сценической образности, то принципиально важно определить, каков механизм образования этого новой формы спектакля и как именно СОЭС преобразует структуру произведения, что происходит в глубине всей художественно-композиционной системы под воздействием новой структурной формулы.

Структура театра жизнеподобной формы в системе К. Станиславского, антогонистом которой выступает В. Мейерхольд в начале своего режиссерского творчества, – театра, начинающегося с «если бы...», с предлагаемых *реально возможных* обстоятельств, состоит из линий жизнеподобного ритма. Система координат такого спектакля, его пространственно-пластическая структура, его форма обусловлены «исчезновением» четвертой стены, а жизнеподобный ритм такого спектакля адекватен ритму объективно реальной жизни. Несомненно это эстетический ритм, и спектакль представляет собой художественное произведение и не является документальным срезом реальной жизни, однако в нем сценическое действие, по утверждению К. Станиславского, «должно быть внутренне обоснованно, логично, последовательно и возможно в действительности» [5].

Это точно определено в режиссерских ремарках К. Станиславского к «Чайке»: «№ 123. Аркадина прощается с Яковом, поваром и горничной. Все (кроме горничной) кланяются ей в ноги и целуют руки. Полина Андреевна и Шамраев с Тригориным ушли в переднюю. Тригорин оделяет толпу чаями и одевает пальто, сумку через плечо (дорожную), калоши. Повар и горничная отошли недовольные к двери коридора. Яков, получив 33/3 коп., покачал головой и с отчаянием понес чемодан Тригорина, а за ним и другие вещи – наружу, чтобы укладывать в экипаж» [6] или «№ 16. Пауза. Маша обиженная (оскорбленная) садится на тахту в раздумье, грустная (не выпуская простыни из рук). Замерла в одной позе. Полина Андреевна подходит к ней и любовно гладит ее по

голове. (Нужды нет, что левая часть публики из-за стола Треплева не будет, может быть, видеть сидящей Маши. В этом даже есть некоторая прелесть)» [6, с. 139] или к «Микаэлю Крамеру»: «№ 291. Пауза. Студент быстро вышел, улыбаясь, и подходит к Цину, едва удерживаясь от смеха. Шепчет что-то Цину. У того все более и более расцветает улыбка. Он довольно кивает головой и поддакивает (сделать из этого целую сцену). Наконец Цин добродушно захохотал, одобрительно. Студент увидел Микалину, говорит тихо» [6, с. 235].

В структуру жизнеподобного, логически возможного в жизни, последовательного театра В. Мейерхольд вводит прибавочный элемент, значок, атом другого ритма, отчего вся прежняя структура, вся модель целиком меняется: «Неподвижный театр. Не оттягивать конца слов. Звук должен падать в глубокую бездну. Звук определенный, не дрожащий в воздухе... Эпическое спокойствие. Движение Мадонны» [7].

Режиссер растягивает ритм действия, и новый ритм начинает управлять пластикой актеров, создает льющесся движения, «барельефы», серо-голубо-зеленый колорит, ритмическое чтение, ясный звук рояля. Пластический язык спектакля делается новым, нелогичным для жизни вне сцены, невозможным в действительности, непоследовательным и лишенным причинно-следственной связи элементов: «<...> Ландшафт рассчитан на чисто эстетическое восприятие зрителя» [8]. Взламывая пространственно-временную структуру жизнеподобного театра, В. Мейерхольд *моделирует* явление, разрушая возможное в действительности, в объективно реальном мире. Он создает не отраженный мир поступков и чувств, а конструирует собственно произведение искусства, которое представляет собой объект с иными качественными характеристиками: «Каждый жест, легкое движение бровей играющего актера строго согласованы со всем сложным механизмом спектакля. Все тщательно выверено и уточнено в этой схеме, в этом точно расчисленном мире. Здесь не может быть случайностей и неожиданностей» [8, с. 112].

Устремляясь от символа к формуле, что характерно для искусства начала века, В. Мейерхольд начинает экспериментировать с ритмами: он стягивает их, сжимает, придавая сценическому произведению остроту, нервность и пульсацию. В результате проявляются новые изменения в структуре: возникает пестрота костюмов, красно-коричневый цвет, легкие и чеканные движения актеров на сцене, выкрики и паузы, чередующиеся в ином, чем прежде, темпе. Постепенно актер «делается» маской: «всякая <...> маска стремится к пределу смысла, она отражает и фиксирует несомненно живую жизнь, только в тех ее параметрах, которые почитаются в каждой системе наиболее устойчивыми» [9]. Если в одном случае – у Станиславского – сами отношения актер-персонаж «спрятаны», то в другом – у Мейерхольда – они обнажены; в одном варианте идеал – объективность, в другом – связь осознанно базируется на субъективности творца. Как у Мейерхольда актер отбирает и конструирует свои свойства на предмет создания маски, так и у Станиславского актер – для каждой роли – отбирает и конструирует свои свойства, свойства той же в принципе индивидуальности: «для Мейерхольда маска принципиально больше, чем материал для создания роли» [9, с. 106-107]. А «текст, смысловые ситуации, действенная сцепка персонажей оказались почти до конца уничтоженными в спектакле» [8, с. 95]. Так в произведениях В. Мейерхольда проявляет себя

новая иерархия связей, новая кодовая система эстетического сообщения. Его все больше «привлекают только «чистые» выкристаллизовавшиеся жизненные «породы», бесспорно значительные по своему составу и допускающие в обработке точный художественный расчет» [8, с. 86]. И в параллель приведем слова К. Малевича: «До этой поры всегда художник шел вслед за вещью» [1, с. 15], а «в Супрематизме есть чисто живописное искусство красок. Живописцы должны бросить сюжет и вещи, если хотят быть чистыми живописцами» [10, с. 23].

В 20-е годы у В. Мейерхольда появляется на сцене аскетизм, суровые полукружия статистов, перестроения по строго высчитанным линиям, кубы и изогнутые плоскости, и от этого меняется вся система образности и выразительности: красный и золотой фон, железо, дерево, проволока, холщевые серебристые костюмы, патетическая декламация и торжественность позы. Здесь очевидно высвобождение геометрических линий и пространство чистой формы, и ярко проявлено, как именно с трансформацией СОЭС меняются пластические связи и вся пространственно-временная структура сценического произведения: это происходит через ритм *действия*, который у В. Мейерхольда определяет всю остальную систему ритмов постановки. Именно в ритме сценического действия заключена эстетическая формула, СОЭС его спектакля.

Каждая пространственно-пластическая структура имеет свой код, обозначив который можно определить метрику пространства-времени произведения. Как H<sub>2</sub>O – концепция воды, так СОЭС – концепция спектакля, знак, указывающий на точный состав структуры спектакля, несущий с собой целую систему знаков. С определенным СОЭС связаны: *цветовая партитура* постановки: строгие, бесцветные, пестрые, лаконичные колеры; *световая партитура*: функциональный, образный, берущий на себя функции цвета, декоративный, эффектный; *музыкальная партитура*: музыкальное сопровождение, ритмическая организация действия, образная система; *костюмная партитура*: стиль эпохи, прозодежда, цветовые абстракции, одежда, берущая на себя функции цвета; *звуковая партитура*: тональность, система пауз, долгота звука, набор шумов; *жестово-пластическая партитура, интонационно-тональная* и т.д.

СОЭС спектакля – это формула пространства-времени и показатель всех отношений в спектакле, его код, представляющий собой наиболее характерный для данного сценического произведения ритмо-пластический ход, модуль.

Спектакль необходимо раззять, вычленив наиболее характерные соотношения ритмов и вывести базовую микроструктуру, которая находится в основе всего строения произведения. В пространственно-пластической структуре, абстрагируясь от его образности и формы, отодвинув узнаваемое изображение (сюжет), прежде всего определяется «кристаллическая решетка», т.е. внутренний каркас, дуги-графики ритмов всех формирующих данное произведение выразительных средств. Уже на начальном этапе можно обнаружить в системе ритмов именно тот, который является ведущим в данном спектакле. Это – не обязательно ритм действия: спектакль может базироваться на пластике, композиции цвета или света. Выявив ритм, образующий стиль, мы исследуем его поведение на протяжении всего спектакля, выясняя закономерность его изменений, колебаний, взрывов и спадов; обнаруживаем, насколько данный ритм самостоятелен в визуализации пространственно-временного континуума произведения. Таким образом перед нами воз-

никает схема движения сценического произведения, из которой выявляется микродеталь ритма. Эта микродеталь является модулем пространства-времени спектакля.

Исследование и сопоставление различных СОЭС позволяет понять процесс формообразования в театре. Вектор развития искусства движется через СОЭС, прибавляясь к прежней структуре и меняя ее. Если для выявления концепции (СОЭС) предельно операция разъятия произведения и вычленения формулы, то следующий этап анализа произведения – это раскручивание СОЭС, абстрагированное, умозрительное развертывание концепции в имманентном пространстве и времени. В пределах такого анализа мы осмысливаем целостную пространственно-пластическую структуру произведения, когда предстает одновременно и закономерность и практическое воплощение закономерности в произведении как объекте, что дает перспективу анализа формы спектакля и его художественного образа. Анализ спектакля через его СОЭС представляет собой сосредоточение не на традиции, не на культурных наслоениях, не на субъективном представлении о произведении, а на чистом профессионализме, на том, что из самой данной структуры спектакля вытекает и ей самой адекватно. Исследование такого рода позволяет понять рождение новых форм в искусстве театра, логику трансформации средств в рамках одного направления и смену направлений и стилей. Подобный метод исследований дает возможность установить и закономерность появления новых форм, исходя из пространственного мышления художника. Появляется возможность объективного понимания художественного произведения и сущности отраженных в нем реальностей. Геометрические основы построения сценического произведения характеризуют его как эстетический объект на определенных правилах существующий в ряду других. Один из образцов подобного исследования произведения предложил в 1919-м году Велимир Хлебников в трактате «Голова вселенной, время в пространстве» [10]\*, где была установлена математическая закономерность пластических миров художника (в случае с полотнами К. Малевича), в 1926-м году сам К. Малевич в «Исследовании живописной культуры как формы поведения художника» [11], Михаил Бахтин в Теории хронотопа [12], т.е. была обоснована система анализа, исходящая из объективных закономерностей развития искусства по аналогии с природой и познанием. С подобной точки зрения выявляется наличие органического единства художественной формы произведения. Каждый художник, по мнению К. Малевича, обладает своим собственным стилем, восприятием мира, и следуя этому, создает произведения органичные, интересные и естественные. Не актуальность, не мода характеризуют истинность в искусстве, а чистота стиля. С позиций анализа пространственной системы произведения проявляется возможность понять, как художник осмысливает мир. Подобное размышле-

---

\* В основе мироздания, по определению В. Хлебникова, находится категория времени, сопрягающая единство макро- и микромиров: «между гражданином неба и гражданином тела заключен договор, вот он: поверхность земной звезды, деленная на поверхность звездочки кровавого шара, равна 365 в десятой степени – прекрасная созвучность двух миров, право человека быть первым на земле <...> Мертвый Млечный путь и живой здесь дали свои подписи как два равноправных правовых лица». С этих позиций Хлебников просчитал работы К. Малевича и нашел то же число 365: «Я увидел в области живописи время приказывающим пространству. В сознании этого художника белые и черные цвета то ведут настоящие бои между собой, то исчезают совсем, уступая место чистому размеру».

ние не ставит под сомнение любой другой метод исследования, оно дает возможность анализировать сценическое произведение на основе базового структурообразования.

**Форма спектакля как визуализация взаимосогласованной ритмической организации.** Форма спектакля обладает внешней характеристиками, воспринимается органами чувств, привычно и удобно укладываясь (или не укладываясь) в определенные эстетические стереотипы и представления. Формой обладает все окружающее человека, она существует в природе объективно и не зависит от сознания человека как принцип упорядочения, синтезирования материи. В процессе познания и деятельности человек воспринимает реально существующую в природе форму и осваивает ее. Каждая им открытая и освоенная форма – это открытие пространственных возможностей: сначала он должен овладеть этими пространственными возможностями, а потом принять новую форму: изобретение колеса – один из наглядных примеров развития пространственного мышления человека, когда только на определенном этапе он осваивает форму колеса-круга, существовавшего в природе помимо и независимо от него.

В искусстве форма – это не только то, что видимо в произведении, не только совокупность выразительных средств произведения, она является выражением пространственной структуры, каркаса сценического произведения. Воспринимаемый органами чувств мир трехмерен, в художественном произведении возможны любые пространственно-временные композиции отношений. Форма внешняя, видимая и воспринимаемая чувственно и визуально и форма внутренняя – понятия несколько разные по измерению. Форма в искусстве – это и объективная, физическая данность и та категория, которая является характеристикой относительно устойчивой внутренней структуры, проявляющейся во внешней организации. Художественная форма требует абстрагирования и осмысления структуры. По определению Ю. Лотмана, «Одной из основ театрального языка является специфика художественного пространства сцены. Именно она задает тип и меру театральной условности» [13].

Визуально форма спектакля проявляется в выборе выразительных средств через трехмерное наглядное существование спектакля как материального объекта. Но внутри этой наглядности присутствует эстетическая концепция произведения, которая воспринимается на уровне ритмической его организации. Эстетическая концепция в виде идеи (метафизическая реальность) – СОЭС – пространственно-временная структура спектакля – все эти этапы воплощения сценического художественного произведения возникают во внутреннем пространстве автора-режиссера совокупно, сразу, подсознательно и осознанно одновременно. Художественная форма воплощает этот подсознательный процесс, она появляется сама, *как бы произвольно* из структуры спектакля.

Актер в спектакле также представляет собой одномоментно трехмерную сущность и эстетическую форму. Как человек он – физическая данность, объективная форма, как и все существующее в мире, а вышедший на сцену он уже есть форма эстетическая, так как содержит в себе определенную эстетическую концепцию. С первого же его мгновения на сцене он предполагает восприятие его как физической данности, но и абстрагирование от него как от просто формы и восприятие его как формы художественной.

В разных пространственно-временных структурах форма существует по-разному. В науке определено, что геометрия обуславливает физические процессы, а те, в свою очередь, влияют на геометрию пространства. Таким же образом определяется и взаимосоотнесенность художественной формы и метрики структуры пространства-времени произведения. В такой ситуации и положение актера меняется в зависимости от пространственно-пластической структуры спектакля. Когда Г. Крэг говорит об актере как о сюрмарионетке или В. Мейерхольд относится к актеру как к пластической форме, это – осознание определенного способа существования актера как эстетической формы в определенной геометрии спектакля. Здесь очевидно осмысление того, как визуально из просто человека-формы выступает человек как художественная форма. Форма отделяется от человека и приобретает самооценку, значимость и независимость.

В этой связи имеет смысл обозначение вех развития формы спектакля. Искусство театра возникает из ритуала, карнавала как условное, т.к. любой мазок на лице или теле, ритмический жест представляет собой эстетическую концепцию, а значит, форму как категорию эстетики. Форма используется человеком подсознательно, ибо она является частью его сознания и знания о мире. На протяжении истории театра форма варьируется, меняется. Конец XIX столетия, когда происходит очередной скачок в осознании пространства бытия, приводит к необходимости теоретического освоения понятий и накопившихся знаний о мире и человеке в нем. На рубеже веков создаются системы, в которых теоретически осмысливается и художественная форма. Человек владеет формой с момента рождения без всякого ее осмысления, он и форма – равноправные части природы, одинаково закономерные и слитые воедино. Поэтому эстетической формой обладает первое же созданное им произведение: дикарь рисует на скале сначала не натуралистического быка, а форму. Античный спектакль – также форма в чистом виде.

Система К. Станиславского определяет «ноль формы», финальную точку развития эстетической формы в театре. Она приводит форму к рубежу и делает концепцией «бесформие» – адекватность жизни: в актере возбуждаются чувства, эмоции, возможные в действительности, подобные обыденным. Смысл открытия состоит в том, что здесь человек отстраняется от формы, ему изначально присущей, и приходит как бы к самому себе, обретая себя вне всяких эстетических форм. Мы наблюдаем ситуацию «перешейка песочных часов», в котором эстетическая категория формы как бы исчезает: по определению А. Таирова, «натуралистический театр страдал болезнью бесформия. Сосредоточившись исключительно на переживании, лишив актера всех средств его выразительности, подчинив его творчество жизненной правде со всеми ее случайностями, Натуралистический театр тем самым уничтожил сценическую форму, имеющую свои особенные, отнюдь не продиктованные жизнью законы» [14].

В этот же период в искусстве театра начинается процесс от «перешейка песочных часов» – движение к обретению формы как эстетической категории, но не вспять, а в сторону осознания независимости формы, «формы вне человека». Форма в данном случае выступает уже не как часть субъекта, а как объект.

Чем отличается искусство XX века от первобытной формы? Так, бык, созданный Пабло Пикассо в 1946-м году после целого ряда написанных им ранее быков, внешне подобен наскальному рисунку быка, но «на пути к своему быку в одну линию он посте-

пенно прошел через всех других быков. И глядя на эту линию, невозможно представить себе, сколько в ней скрывается работы <...>» [15], – сущность позднейшей картины состоит в *осознании* формы, в овладении формой посредством мышления. Быка в одну линию отличает от наскального быка длительный процесс сознания.

Пространство мышления античного грека и авангардиста XX века – различны по масштабам. Необходимо было проделать огромный путь Я-сознания, чтобы абстрагироваться от формы, данной в чувствах, и обрести ее разумом и сознанием. Греческая трагедия несет в себе космос, и ее автор не отделяет себя от него. Спектакль XX столетия представляет собой выделенную в самостоятельную субстанцию форму, также несущую в себе космос, но автор уже отделен от формы. Если до «перешейка» форма владеет им, то после «перешейка» он владеет формой. Огромное расстояние от спектакля V века до н.э. до спектакля XX века н.э. – расстояние мышления от гармонии интуитивной до гармонии осознанной, приобретенной. Это – путь от обобщения до обобщения. В начале – неосознан человек, невыделен из пространства, нет психологических нюансов, а есть тип. В конце – человек осознан, выделен из круга явлений, разработан и собран в тип. Первое – данность в чувствованиях. Второе – завоевание разума и Я-сознания.

В таком контексте разрушающие некие основы «Балаганчик», «Победа над Солнцем», «Владимир Маяковский» представляют собой не разрушение формы, а обретение ее. В. Мейерхольд практически визуализировал появление художественной формы из пространственной структуры спектакля. Взлом прежнего представления о пространстве-времени, его прежней геометрии, прежней структуры и метрики заставил режиссеров новой формации искать другую геометрию пространства и форму, которая напрямую зависит от пространственной структуры: «Казалось, что реализм пребывания живого человека в пространстве театра непреодолим» [16]. Пикассо удалось в фигуративном кубизме вытащить человека из его телесно-реальной оболочки, вмещающей в себя психологизм внутреннего мира как отражающего внешний, но это было решением проблемы на уровне изображения: «Модернизм в театре потребовал проделывания подобной операции с живым человеком-актером, что влекло за собой проблему не только подавления в актере отраженного от действительности социопсихологизма, но и освоения особой техники кубистической «развертки» личности в пространственно-временном континууме» [16].

Интересно в этой связи рассмотреть материалы реконструкции спектакля «Победа над Солнцем» 1988 года. Обратимся к описанию Б. Лившица спектакля начала века: «В пределах сценической коробки впервые <...> устанавливалась строгая система объемов <...>. <...> фигуры кромсались лезвиями фаров <...>, ибо для Малевича они были лишь геометрическими телами, подлежащими не только разложению на составные части, но и совершенному разложению в живописном пространстве. Единственной реальностью была абстрактная форма <...>». [17]. Геометрические (ритмические) параметры спектакля 1913-го года позволили режиссеру реконструкции 1988-го Г. Губановой воспроизвести на сцене куб, а всю сценическую площадку представить как систему объемов и плоскостей: «Такое создание нарисованной перспективы при наличии реальной разрушает логику трехмерного пространства и заставляет зрителя восприни-



мать фактор времени как четвертое измерение» [18]. Воссоздав точную копию малевичских костюмов и поместив актеров в театральное освещение на черный фон в систему объемов и плоскостей, в музыкальную среду, режиссер реконструкции обнаружила абсолютную слаженность и согласованность всей системы в целом. Это и есть самое структурное основание пространства-времени спектакля, которое было заложено в нем в начале столетия, – устойчивая неизменность, сущность постановки, могущая ожить при реконструкции. В наблюдениях Г. Губановой за формообразованием на основе воссоздания пространственно-пластической структуры существует следующее важное замечание: «Разнообразные геометрические объемы, движущиеся и действующие, цвет – самостоятельный, как бы отделяющийся от формы, – все это заявляло самоценность и значимость изобразительного ряда в спектакле» [18]. В этом очевидно понятие того ритма спектакля, что выступает ведущим в структуре произведения: «Живопись ... вела за собой на поводу <...>» [19], «новизна и своеобразие приема Малевича заключались прежде всего в использовании света как начала, творящего форму, узаконяющего бытие вещи в пространстве» [19, с. 145]. В этих высказываниях о свете-цвете, который, по мнению Г. Губановой, отделяется от формы, а, по мнению Б. Лившица, творит форму в спектакле, существует осмысление самостоятельности именно этой ритмической линии во всей пространственно-пластической структуре «Победы над Солнцем». Форму спектакля творит стилеобразующий ритм, в нем сосредоточена эстетическая концепция произведения, он определяет «внутреннюю закономерность художественного произведения» [19, с. 146].

В новой системе первоначально шли поиск и изучение элементов формы. «Подобно тому, как из трех цифр вы можете создать огромное количество всевозможных комбинаций, так даже из трех геометрических форм вы вольны сотворить неисчерпаемый ряд разнообразнейших построений» [20]. Здесь процесс формообразования представляет собой одномоментно дробление целостности до мельчайших элементов, обретение самой формы как эстетической категории и познание духовного мира человека на основании строительства нового пространства: «Я, строитель сцены, проникаю внутрь видимых мною явлений, и из чудесного процесса мироздания беру те изначальные кристаллы, в творческой гармонизации которых и таится радость и сила моего искусства. Этими изначальными кристаллами и являются те основные геометрические формы, которые служат нам материалом... Эти построения, конечно, не создают никаких жизненных иллюзий, но зато они являются воистину свободными и творческими построениями, не признающими никаких законов, кроме законов внутренней гармонии, рожденной ритмически действенной структурой постановки. Но на самом деле они воистину дают актеру реальную базу для его действия и прекрасно гармонизируются с реальностью его материала» [20, с. 165]. Каждый ли спектакль обладает пространственной структурой и основанной на ней формой? Конечно, у любого произведения есть некая структура и определенная ритмическая организация. Но ритмическая организация вообще и пластическая структура вообще еще не суть пространства и формы произведения, хотя внешне все и обстоит логично. Пространство художественного произведения должно обладать закономерностью хронотопа, внутренней логикой взаимосвязей элементов, устойчивостью и доказательностью. Это – не просто любая, произвольная со-

вокупность ритмов, а их согласованность на основе СОЭС. Интерес в этой связи может представлять пример постановки К. Станиславским «Драмы жизни» К. Гамсуна или «Жизни человека» Л. Андреева, в которых способ актерского существования на согласовывался с ритмом действия спектаклей и со всей системой ритмической их организации: «Сохраняя все эти условия (приемы условного театра: плоскостная сцена, веревочные декорации и т.д. – Т.К.), Станиславский вместе с тем в противоположность Мейерхольду стремился дать простор актеру в раскрытии душевного мира героев. Оказалось, что декоративно-постановочный метод Условного театра не допускает психологической разработки сценического образа <...>» [21]. У спектаклей отсутствует ритмическая согласованность на основе СОЭС, а значит и форма.

**Виртуальность спектакля: пространственно-пластическая система и пространство игры.** Спектакль обладает и собственным пространством и временем, собственной системой координат, которая отличает его как самостоятельную структуру от всех других спектаклей, находящихся с ним в одном линейном отрезке времени или в единой стилистике, в одном художественном направлении. Структура подобна кристаллической решетке, которая определяет свойства организма и его основные характеристики, делая возможной самодостаточность произведения и актуализируя его как объект в ряду подобных. Этот уровень представляет собой логическую взаимосвязь спектакля как представителя метатекста и свойства конкретного сценического произведения, поэтому здесь появляется возможность выделить произведение из общего порядка и анализировать его как космос с собственными закономерностями построения.

Метафизическое пространство спектакля сценически осуществляется с помощью конкретной пространственно-пластической структуры, визуализующей спектакль в трехмерном мире. Трехмерный и хронологический уровень сценического произведения в свою очередь сложная система: сценографическая и музыкальная партитура обладают определенной жесткостью и постоянством, в то время как актер в значительной мере подвижен, открыт и изменяем. Сценография и звук отграничивают спектакль, вычленивают его из окружающего трехмерного мира в пространстве и линейном времени; одновременно эта «оболочка» спектакля представляет собой и материализацию ирреального. Актер выявляет физическое трехмерное пространство человека и игровое пространство, заключенное внутри него самого, и также в свою очередь материализует ирреальное. Спектакль обладает двойственностью нескольких порядков: подвижностью и устойчивостью; принадлежностью к метатексту и выделенностью из него; принадлежностью к физическому пространству и к метафизическому пространству-времени; энергетичностью импульса и пространственно-временной метрикой структуры. Эта двойственность объясняется взаимосоотнесением в сценическом произведении двух принципиально различных по свойствам и характеристикам составляющих пространство спектакля как целостности субструктур.

Предметом данного параграфа является рассмотрение пространственно-временного континуума спектакля как пространственно-пластической системы в соотношении с пространством актера, т.е. самое ядро системы «спектакль» как структуры, состоящей из двух субструктур: пространственно-пластической системы и пространства Игры; логики их взаимосоотнесения. Необходимо подчеркнуть, что в данном случае

нас будет интересовать не просто пространственно-пластическая структура спектакля сама по себе в качестве внутренней организации и ритмического членения произведения, а объективная реальность существования «ирреального» пространства спектакля и качественные характеристики этой реальной ирреальности, что подразумевает возможное, мыслимое, интеллигибельное, *виртуальное* пространство.

Создание сценической виртуальной реальности (пространство режиссера) – это движение из «неоформленного биения ощущения» (С. Эйзенштейн), гула-*ритма* (Вл. Маяковский) к сценической модели, единому процессу действия, к многообразному, многосложному и ритмически слитному действию. Актер движется в своем внутреннем пространстве человека в пространство Игры, моделирует образ и визуализует его сценически, когда он ощущает «ритмически выразительную закономерность действия» и изливает творческое волнение своего исполнения в строгой очерченности формы [22]. Наличие игрового (ирреального) пространства у актера позволяет ему существовать в виртуальном пространстве спектакля. Если в компьютерном виртуальном пространстве это осуществляется технологически, то в театре – через сознание человека и Игру. Режиссер связывает метафизику спектакля как *идею и ритм* с пространственно-пластической структурой (точнее, с театральной виртуальностью). Актер визуализует пространство Игры в трехмерно/многомерном образе, входящем в виртуальность.

Пространство актера первично по отношению к спектаклю, т.к. актер сосредотачивает в себе пространственную модель мира: физическую материю, составляющую тело человека, духовный мир и пространство Игры. Он является мерой составляющих идей и картин. Актер – объективная реальность спектакля, носитель его как объекта действительности (спектакль объективируется только в актере и без него не представляется возможным); актер является объективной реальностью и как носитель игрового начала театра. Актер – это концентрация спектакля как модели мироздания, объединяющая в себе материю, сознание и эстетику. Самая суть театра как искусства биоэнергетического сосредоточена в человеке. Пространство-время актера в спектакле мы представляем как двойственность порядка «актер (личность, исполнитель) – персонаж (образ)». Эта двойственность, определенная Д. Дидро как «парадокс об актере», наличествует в театре всегда, но не является «отчаянным» противоречием профессии, т.к. в зависимости от художественного хронотопа сценического произведения первенствует разное начало; история театра снимает данную оппозицию. Способ сценического существования актера в спектакле является принципиальным для понимания пространственно-временного континуума спектакля. Понимание спектакля как системы появляется в XX веке, как мы отмечали выше, в связи с профессией режиссера.

Явственным становится наличие двух субструктур, появляется возможность говорить о собственно пространственно-пластической системе спектакля. Первые футуристические представления [23] дали толчок к игре со структурами, к анализу и рефлексии формообразования и структурообразования из фрагментов художественного мироздания. И сам спектакль сделался способом и объектом анализа, а Я-сознание отделилось от него. Игра как врожденная способность человека, игра в актерском понимании оборачивается метафорой Игры со смыслами. Человек объективизирует и художественно осваивает все то, что прежде принадлежало его внутреннему пространству:

мир, в котором он *чувствовал*, стал в XX веке миром анализа, объектом интенсивных исследований и перекодировки. Самостоятельность режиссера в качестве создателя сценической виртуальной реальности не означает, что на театре до того ее не было вообще: она существовала в виде фона (оформления сцены, второстепенных персонажей и т.д.) в любом спектакле; центром которого всегда был играющий актер. С. Эйзенштейн отмечает, что такого рода игра – блестящий номер, золотой медальон «на грязном рубище композиционного решения спектакля» [24]. Энергетический импульс и энергетический сгусток такого спектакля сконцентрирован в играющем актере. Из этой точки распространяется силовое поле, и в ней сосредоточена художественная форма спектакля. Пространство спектакля в этом случае: Персонаж (актер как личность спрятан за ним) и фон (виртуальная реальность, которая не пронизывает насквозь, а практически отстранена, и потому не особенно важна). В спектакле ансамблевом (в том числе и в системе Станиславского) центром по-прежнему остается актер (в данном случае – коллективный энергетический сгусток), но виртуальность уже насквозь пронизывает его, однако она существует в виде «атмосферы», состояния, настроения, т.е. не сама по себе, а в соотнесенности с энергией актерского ансамбля. В обоих случаях пространственно-временной континуум спектакля проистекает из внутреннего пространства актера.

Творчество Гордона Крэга переносит акцент на противоположную позицию, и пространственно-временной континуум сосредотачивается в самом ирреальном пространстве произведения. Творческий метод В. Мейерхольда представляет собой наиболее радикальное объективирование Я-сознания как процесс аналитического мышления в искусстве. То, что было чувствованием, ощущением и решалось на путях ощущений, стало предметом мышления: спектакль стал осознаваться не просто как предмет (объект), но как *идея* предмета (объекта).

В. Мейерхольд визуализовал виртуальную реальность спектакля как самооценку и выявил способы ее создания на сцене. Актер в этом случае выступал только «пластической формой» (вариант крэговской сюрмарионетки). В этом случае ритм, вибрация, сложение партитур выявляют ирреальность, визуализуют метафизическое пространство: «<...> наряду с чувственными образами и *над* ними существуют также и не чувственные, ритмы и закономерности чувственного (а также сверхчувственного) <...> Эти ритмы бытия, законы мировой жизни и типы конкретности вполне могут быть предметом, выражаемым или передаваемым посредством художественного произведения; они даже наиболее достойный предмет искусства» [25], – подчеркивал П. Флоренский. Силовое поле исходит здесь из пространства режиссера, а художественная форма спектакля сосредоточена в сценической виртуальной реальности. В данном случае пространство спектакля представляет собой сплошную виртуальную реальность с вписанными в нее, как в картину, персонажами (личность актера или просто статиста спрятана за персонажем). Мы наблюдаем два варианта сценического осуществления и перераспределения доминанты между субструктурами. Движение энергетического импульса здесь, как видим, ограничено. В обоих вариантах построения пространственно-временного континуума актер входит в спектакль только частью своего внутреннего пространства, на уровне персонажа. Пространственно-временной континуум такого спектакля представляет собой жесткую систему, закрытую в себе и абстрагирован от

линейного времени и той части внутреннего пространства актера, которая не занята пространством персонажа.

Б. Брехт разъял актера (личность, исполнителя) и персонаж (образ), противопоставив актера-исполнителя и персонажу-образу и сценической виртуальной реальности, таким образом переместив силовое поле спектакля в область разъятия. Виртуальность в подобной системе оказывается не только имманентной и одновременно открытой для обозрения, но и осознанной, оформленной и периодически отстраняемой: спектакль в моменты разъятия актера и персонажа как бы сворачивается, его пространство схлопывается, сыгранный фрагмент осмысливается, анализируется в рамках самого же пространственно-временного континуума художественного произведения как объединенного целого. Сам пространственно-временной континуум здесь оказывается визуально неоднородным. Разъятие удваивает пространство-время: актер перемещается по линии «исполнитель-персонаж» и перемещает акценты с имманентного пространства-времени на остраненное и назад. Б. Брехт как бы снимает «парадокс об актере», оппозицию «актер-персонаж», попеременно передвигая актера в его собственном внутреннем пространстве. Но и в брехтовском пространственно-временном континууме исполнитель не может выйти целиком из пространства Игры и не может оказаться на сцене самим собой в подлинном виде. Здесь наличествуют дискретные пространственно-временные фрагменты, объединенные ритмом как основой наиболее общего, имманентного пространства-времени произведения. Система подвижна и открыта внутри при жесткости внешней границы. В брехтовском «противопоставлении» актера-исполнителя персонажу возникает *зазор*, в котором возникает принципиальная возможность *осознанной неслиянности* части внутреннего пространства актера, незанятой персонажем, и виртуальной реальности произведения.

Неслиянность *части* ведет за собой и возможность полной неслиянности актера (личности, исполнителя) с виртуальной реальностью, возможность полной его выделенности из нее, что и происходит в постмодернистском театре: *living-theatre*, перформансы, акции, хэппенинги. Исполнители обозначенного рода представлений перемещаются в пространство Игры, но не в пространство конкретного персонажа. Сама же сценическая виртуальность целиком исчезает. По определению П. Брука, «Хэппенинг – необычайно эффективное новшество, одним ударом он сметает множество мертвых форм: унылые театральные здания, непривлекательно разукрашенный занавес, непривлекательные билетеры, гардеробы, программки, буфеты. Хэппенинг может происходить где угодно, когда угодно, сколько угодно – все годится и все дозволено. Хэппенинг может быть стихийным, организованным, беспорядочным, он может вызывать опьянение энергией» [26].

Очевидно, что поиски Антоненом Арто того вида спектакля, который способен вызвать мощные потрясения человеческого сознания с помощью вереницы сценических образов насилия («Театр жестокости»), находятся не в рамках виртуального пространства-времени спектакля и персонажа в нем, а «по касательной» к сценической виртуальности, т.е. в *зазоре*, визуализованном Б. Брехтом. Внешне постмодернистский театр перемещает актера из сценической виртуальности в подчеркнута обыденную жизненную среду с обыденными жизненными предметами и реалиями, на самом же де-

ле представление оказывается в зазоре между театром и повседневной жизнью, не принадлежа ни одному, ни другой, – это представление, где, говоря словами Ж.-П. Сартра, реальное служит ирреальному, однако реальное отрицается. Цель подобного представления находится в области сознания, т.к. оно стремится выявить тайные истины, те ее части, что сокрыты под формами при их встрече со Становлением (А. Арто). Это подчеркивает принадлежность постмодернистского спектакля к метафизическому пространству.

Театральное искусство в период постмодернизма делает попытку целиком перейти в метафизическую реальность, в надбытовую, бытийную реальность, абстрагируясь от традиционной формы театра. Здесь очевиден поиск путей к невидимому и поиск путей создания иных, чем в традиционном театре, условий постижения невидимого. Актер в этом случае не является исполнителем в традиционном смысле слова (место актера может занять человек любой другой профессии, кто угодно), он не является и персонажем в традиционном смысле слова (т.к. на протяжении действия остается просто человеком, находящимся в определенное состояние и на определенном уровне постижения мира). Это своего рода возвращение к карнавальности, мистерии, ритуалу, но не с помощью выключения из повседневной обыденности, а с использованием символов этой обыденности и символов единения с ней. Этот зазор характеризуется организованной стихийностью, он равнонаправлен хаосу и порядку, бессистемности и системе. Здесь мгновенно рожденное чувство, интуиция равнозначны жесткому рациональному анализу мира, что и позволяет говорить о попытке театра выйти во внеопытную реальность по *вектору сознания*, а не традиционными сценическими выразительными средствами.

Поиски Е. Гротовского видятся как крайняя точка на этом пути, когда приближение к метафизике происходит через самораскрытие актера, начало такого пути можно выявить у Л. Сулержицкого, разница состоит в отличии структур представления. Л. Сулержицкий создавал спектакль с помощью самораскрытия актера. Е. Гротовский постигает через самораскрытие метафизическую реальность, когда «<...> исполнение роли становится жертвоприношением, причем актер публично приносит в жертву как раз ту часть своего «я», которую большинство людей предпочитают скрывать» [26, с. 107], или в «Living theatre» Дж. Бека и Ю. Малины, где постижение смысла собственной жизни происходит через разыгрываемый спектакль. Питер Брук подчеркивает, что игра в некотором смысле медиумистична, а Ежи Гротовский отмечает, что актер пронизан самим собой. Это принципиально для понимания пространства постмодернистского театра: здесь энергетический сгусток сосредоточен во внутреннем пространстве актера как в своего рода фантоме, а художественная форма «упрячется» в глубь, она «исчезает» внутри, из категории внешнего переходя в категорию «невидимого».

Постмодернистский театр находится в зазоре между театром как таковым и обыденной жизнью. Произведением становится не результат (многократно возобновляемый в традиционном театре), а сам процесс (часто единичный). Используемые в представлении выразительные средства, взятые из обыденной жизни, приобретают качества сценических, чисто театральных средств: этими свойствами их наделяет сознание, а не сцена, не виртуальная реальность спектакля, не Игра, а именно – сознание.

Происходит полное вычленение личности из виртуальной реальности спектакля, отделение личности актера от пространства режиссера и сосредоточение энергетического сгустка снова на актере, только не на персонаже, а на внутреннем пространстве, на пространстве сознания.

Таким образом Я-сознание выходит в метафизическую реальность, осмыслив спектакль как объект, через пространство режиссера (в первой половине века). И Я-сознание вышло в метафизическую реальность, визуализовав внутреннее пространство человека, через актера (во второй половине века). Две субструктуры спектакля отделились, выявились, оформились в своей целостности и допустимой самодостаточности. Но к концу столетия стала осознанной и невозможность их существования независимо друг от друга. Вопрос о соотношении субструктур требует своего разрешения на принципиально новом уровне развития художественной формы.

На рубеже веков понятие виртуальной реальности входит в разряд философских понятий как самостоятельный тип реальности с определенными свойствами. Технологическое моделирование подобного пространственно-временного континуума, отличного от объективной реальности Вселенной и субъективной реальности внутреннего мира человека, дает почву для осознания искусства театра в качестве многовековой модели такого типа реальности. Подобие состоит в объективизации, визуализации определенными средствами и методами некоей рассчитанной модели пространства, по преимуществу ирреального, а также возможность вхождения в нее действующего и переживающего виртуальное пространство человека. Отличие состоит в средствах и методах объективизации и визуализации ирреального пространства.

Если мы обнаруживаем генетическую связь этих двух видов виртуальности, то дальнейшее развитие сценической виртуальной реальности мы можем (по аналогии с компьютерной) и, исходя из опыта постмодернистского театра, предположить не в виде стабильной, неподвижной и жесткой системы, а системы вероятностной, пригодной для выражения непрерывно и постоянно в течение одного спектакля усложняющегося пространства произведения. Виртуальная реальность не поглощает актера и не сосуществует с ним. Актер оказывается и внутри виртуальности и вне ее одновременно. Силовое поле движется вместе с актером и виртуальностью, т. к. обе субструктуры находятся вне друг друга, внутри друг друга одновременно, и при этом одна из них больше и в то же самое время меньше другой.

Определенно, что субструктуры находятся в зависимости от времени и развиваются во времени. Каждая из них оказывается наделенной энергией потока, и сам пространственно-временной континуум спектакля представляет собой соотношенность энергий потоков. Обе субструктуры оказываются открытыми и подвижными по отношению друг к другу. Потенциальная свобода актера внутри подвижной виртуальности спектакля увеличивает непредсказуемость результата творчества и шансы неожиданных, непредугадываемых решений.

В этой связи обостряется проблема меры и степени ответственности личности за принимаемые решения в изменяющейся и подвижной системе. Постмодернистский театр художественно обосновал проблему ответственности в искусстве как глобальную проблему ответственности личности вообще. Проблему эту в 20-е гг. нынешнего века

поднял философ М. Бахтин в работах «Искусство и ответственность» и «К философии поступка». Единство личности он трактует как единство ответственности: «За то, что я пережил и понял в искусстве, я должен отвечать своей жизнью, чтобы все пережитое и понятое не осталось бездейственным в ней. <...> Искусство и жизнь не одно, но должны стать во мне единым, в единстве моей ответственности» [27]. Эту же модель выбора и ответственности выдвигает синергетика [28]. Сценическая модель подвижного, изменяющегося пространственно-временного континуума с актером-исполнителем предполагает принципиальное осмысление континуума с акцентированием временной его характеристики. Здесь важно заметить, что появляется возможность моделирования художественной формы произведения, когда по вектору сознания человек входит во временной континуум, где прошлое, настоящее и будущее заключены в единую систему представлений. В этой связи и возникает новое понимание мироздания и личности, которая связана с ним и ответственна за него и за себя, т.к. от действий, мыслей и ощущений личности зависит открытая субструктура виртуальной реальности.

Развитое сознание, заключающее в себе законы нравственности, способно через им же смоделированную виртуальную реальность как через объем представлений о мире и о себе в нем, подняться в мир высших духовных сил. В процессе истории сознание человека выявляет себя; в театральном искусстве с его мистериальным, ритуальным началом сознание визуализуется: театр держит зеркало перед человечеством. Познание есть лишь момент, подчеркивает М. Бахтин, а «единственную единственность нельзя помыслить, но лишь участно пережить» [29], а всякая общезначимая ценность «станется действительно значимой только в уникальную возможность проекции модели на повседневную, обыденную жизнь в индивидуальном контексте» [29, с. 38]. Театр дает уникальную возможность соединения познания (как анализа) и переживания (как ощущения) в одномоментном импульсе. Театр дает и уникальную возможность проекции модели на повседневную, обыденную жизнь. Индивидуальная ответственность, нравственные качества личности при этом оказываются неотъемлемыми от эстетических понятий и наоборот. А театр и мироздание – взаимными моделями друг друга, ибо виртуальный – устройство или объект, которые кажутся не тем, чем являются в действительности, и способ, которым реализуется устройство, значительно отличается от того, что «видит» пользователь.

## Л и т е р а т у р а

1. *Малевич К.* От кубизма к супрематизму: Новый живописный реализм. М., 1916. – 11 с.
2. *Малевич К.* Исследование живописной культуры как формы поведения художника // Казимир Малевич. М.-Л., 1989. С. 220-223.
3. *Мейерхольд Вс.* Статьи. Письма. Речи. Беседы. В 2 тт. М., 1968. – Т. 1. С. 213.
4. *Алперс Б.* Театр социальной маски // *Алперс Б.* Театральные очерки. В 2 тт. – М., 1977. – Т. 1. С. 58.
5. *Станиславский К.* Работа актера над собой. М., 1938. С. 49.
6. *Режиссерские экземпляры К.С. Станиславского.* В 6 тт. М., 1978. – Т. 2. С. 49.
7. *Рудницкий К.* Режиссер Мейерхольд. М., 1969. С. 55.



8. *Алперс Б.* Ук. соч. С. 77.
9. *Барбой Ю.* Структура действия и современный спектакль. Л., 1988. С. 105.
10. *Москвина Т.* Сценический характер: мера обобщения // Актер в современном театре. Л., 1989. С. 17-33.
11. *Бурма Л.* Об искусстве, художественном анализе и преподавании искусства: Теоретические таблицы Казимира Малевича // Казимир Малевич. Л.-М., 1989. С. 206-224.
12. *Бахтин М.* Формы времени и хронотопа в романе // Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 234-444.
13. *Лотман Ю.* Семиотика театра // Театр. 1980, № 1. С. 91.
14. *Таиров А.* Записки режиссера, статьи, беседы, речи, письма. М., 1970. С. 85.
15. *Пармелэн Э.* Метаморфозы с быком // Курьер ЮНЕСКО. – 1981, № 1. С. 33.
16. *Малаяин В.* Театр Востока Антонена Арто // Восток – Запад: Исследования. Переводы. Публикации. М. С. 153.
17. *Лившиц Б.* Полутораглазый стрелец. М., 1989. С. 145-146.
18. *Губанова Г.* Театр по Малевичу // Декоративное искусство. – 1989, № 11. С. 42-45.
19. *Лившиц Б.* Ук. соч. С. 146.
20. *Таиров А.* Ук. соч. С. 166.
21. *Алперс Б.* Искания новой сцены. М., 1985. С. 34.
22. *Эйзенштейн С.* Избр. произ. в 6 тт. М., 1964. – Т.2. С. 115.
23. *Рудницкий К.* Первые пьесы русских футуристов // Современная драматургия. – 1987, № 2. С. 269.
24. *Эйзенштейн С.* Ук. соч. С. 439-440.
25. *Флоренский П.* Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. М., 1993. С. 133.
26. *Брук П.* Пустое пространство. М., 1976. С. 101.
27. *Бахтин М.* Работы 1920-х годов. Киев, 1994. С. 7-8.
28. *Назаретян А.* Цивилизационные кризисы в контексте Универсальной истории. М., 2001. С. 239.
29. *Бахтин М.* Ук. соч. С. 20.