

УДК 792.01

*Т.В. КОТОВИЧ*

# ПРОСТРАНСТВЕННО-ВРЕМЕННОЙ КОНТИНУУМ ТЕАТРАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ XX ВЕКА

К началу XX в. особую остроту в искусстве приобретает проблема пространства и времени. В конце 20-х гг. XX в. начинается осмысление процессов драматургии на основе пьес А.П. Чехова, и только в 40-е гг. схожий анализ драматургических текстов появляется в западной эстетике (Р. Петш, Э. Сурио и др.). В советском лите-

ратуроведении господствовала концепция о литературном приоритете драмы. Личность в театре известная как реформатор Н. Евреинов стал автором противоположной идеи: театр рассматривался им как принципиально *антилитературный* вид искусства, театральность – как основа театра, театрализация – как специфический род деятельности, а театрализованные формы социальной жизни – как семантические блоки в структуре театра. Хотя крупный исследователь театра М. Поляков, например, пишет о том, что вне слова театр не существует [1, с. 323], произведения современной хореографии на стыке драматического и собственно пластического видов сценического искусства доказывают приоритет *игрового* начала в театре. Само наличие подобных форм в искусстве театра, даже в качестве исключений, подчеркивает это игровое начало в противовес литературному. Поляков пишет, что “не существует театра в форме, лишенной словесного выражения, что пантомима опирается на словесную основу, определяя этот факт как преувеличение сценического жеста на *основе* литературного сценария: “Рассматривать драматическое произведение вне театральной эстетики можно, вне литературной – нет. Драма, конечно, может представлять чисто литературный интерес” [1, с. 323], литературный – да, однако, театральный ли? Сценический ли? И почему пантомима – преувеличение *сценарного* плана? Но тогда и пресловутая “телефонная книга” может предстать в качестве сценария? Думается все же, что *сценическая* эстетика – самостоятельная область в отличие от драматургической. И именно сценические условия, а не развитие литературных жанров являются определяющими по отношению к технике драмы. Так проблема пространства-времени в этом смысле выдвигается как определяющая для понимания театра в XX в.

Первыми в искусстве рассеивание пространства начали импрессионисты: принципиально иное структурирование реальности, предпринятое в новой культурной парадигме, стало производиться по аналогии с философской феноменологией Э. Гуссерля и чистой рецепцией А. Бергсона, когда реалиям и вещам *не навязываются свои* собственные идеи и оценки, “фиксируемые импрессионистами и Дега временные изменения начинают выходить за пределы “нормального” восприятия, сформированного традиционным ритмом жизни и социально-культурной практики” [2, с. 231]. А затем модернист М. Матюшин в статье о знаменитой выставке футуристов “0,10” (состоявшейся в декабре 1915 г. в Петербурге) подчеркивал, что новейшее искусство связано с тем пространством, в котором разорваны предметность и причинно-следственные связи; пространством, идущим от мер пространства-времени Лобачевского [3]. И в театральном искусстве становится очевидным разлом в самом понимании сценической структуры. Так, В. Хализев, вслед за немецким теоретиком Ю. Бабом, отмечает две традиции освоения театром пространства и времени – аристотелевскую и неаристотелевскую драматургию [4, с. 170]. Творчество Чехова и Горького он рассматривает как переходную драму в способах овладения пространственно-временными формами бытия [4, с. 172], а вот монтаж динамических сгустков и дробление действия – как новейшее искусство XX в.

Наиболее выраженным время как драматургический мотив и как имманентное время выступает в виде времени бытия, а не события, – это происходит в чеховской драматургии. Именно звуковые партитуры раннего МХТа создавали неизвестное ранее в истории мирового театра ощущение протяженности и подвижности времени. У К. Станиславского сценическое время – реальное, но, как замечал предшественник Станиславского А. Антуан, правда на сцене – это только *начало* раскрытия самой интимной глубины произведения, его тайны, психологической и философской [5, с. 163]. Дальнейшие эксперименты с настоящим временем на сцене и стали одним из главных практических, а потом и теорети-

ческих достижений режиссерской мысли Станиславского [5, с. 162]. Французские поэты Метерлинк и Жарри, взбунтовавшиеся против действия на театре, настояли на понимании театрального искусства как особого типа театрального представления, где "пространство сцены как бы исчезало" [5, с. 173]. Их выступление против позитивизма и натуралистического метода основывалось на утверждении, что эмпирический и рационалистический подход к действительности объяснить мир не может: в человеке есть также и неуловимый внутренний мир, скрытые законы жизни, нечто находящееся за пределами эмпирического восприятия. Смыслом творчества и становятся поиски этих скрытых законов жизни, где мир духовных явлений противостоит миру материальных отношений. Театр есть высшая сущность, по утверждению Малларме, "намек на пробуждение духовных знаний жизни" [6, с. 95]. Театральные новации претендовали на автономию, на полную независимость от литературного текста и предвосхитили открытия в области драмы.

Театральный новатор Г. Крэг добился того, чтобы *свет передавал мысль*, он воспринял пространство сцены как целое, как материал искусства, стал мыслить пространством. Мы уже отмечали, что во многом идеи А. Бергсона способствовали расширению тенденции к иррациональному в искусстве. Несовпадение между восприятием времени и его физическими параметрами, уловленное физиками начала XX века, стало конструктивным принципом построения художественных произведений: *психологическое время* оказалось обладающим "таким расширенным полем элементарно-структурных отношений, в котором элемент более свободно варьирует свои связи с другими предметами реального мира" [7, с. 86]. М. Хайдеггер преодолел оппозицию объективного и субъективного времени и предложил мыслить их как временные потоки, которые разнообразны по темпу и качеству, свойственны различным ситуациям и процессам [8], и форма определилась уже не как фактура, а как темпоральная конфигурация, характеризующаяся особенностями временных схем. Это выдвижение проблемы времени в центр осмысления современных проблем культуры позволило понять, каким образом время проектирует пространство, как развертывает его различные конфигурации, и что понять структуру пространства материально-художественного объекта возможно, только проследив его становление во времени. В конце 1980-х гг. в искусствоведении поставили под сомнение разделение искусств на пространственные и временные, определив подобное разделение как основывающееся на истолкованиях времени Ньютона и несостоятельных с точки зрения неевклидовых геометрий и физической теории Эйнштейна.

В первую очередь стало очевидным, что ценностные спектры историко-культурных метаформ втянуты в точку настоящего. Т.е. античная идея внутренней формы, средневековое понимание предмета как излучения высшего смысла; проникновение в суть вещей, характерное для познающего разума Нового времени – все эти сущности приобретают единое значение в современном сознании: "все эти понимания культуры есть – сегодняшний – ключ к пониманию культур прошлого как диалога культур (в одном времени-вечности); ключ к трагедии и катарсису нашего времени" [9, с. 11]. В культурологическом пространстве смыслов художественного творчества всплывают прошлые, затерянные во времени и пространстве истории культуры, часто отработанные или бытующие в маргиналиях прошлых эпох художественные и концептуальные смыслы. Современная социокультурная ситуация тяготеет к *синтезу* понятий в осмыслении форм духовной жизни.

В центре такого полилога смыслов и форм оказывается постмодернизм, т.к. он вводит в орбиту пространственно-пластической структуры спектакля все

предыдущие хронотопы, свободно играя ими, используя их выразительные средства в неограниченном и равноправном диалоге, а также полностью и окончательно размывает границы самой пространственно-пластической структуры спектакля.

Постмодернистская художественная реальность сложна, неоднозначна и противоречива. Начавшись в 1960-е гг. с "трансцендентного транс" (Ж.-П. Сартр), она к концу столетия приводит к дезобъективации бытия. Пространство-время постмодернистского театрального произведения конца 90-х гг. представляет собой деятельность человека, взятую с его внутренней стороны, вне каких-либо вне Абсолюта. Художественная форма театрального произведения конца столетия представляет собой деструктуризованную реальность, художественной тканью которой представляется предельная степень эклектики. Концепция эстетического воздействия XIX в. (идентификация с героем и сопереживание, определившее драматургию "потока" целостного действия и психологии героя как скрепляющего стержня) сменяется "монтажным мышлением", апеллирующим к ассоциативной, сопоставляющей способности зрителя, который призван "собрать" зрелище воедино. Стирается и грань реальностей и границы разных традиций.

В постмодернизме очевидной становится невозможность четкого, отграниченного, исчерпанного смысла. Произведение как расчленение на разные уровни и ряды собирается не горизонтально в последовательности эпизодов, а вертикально, внутри структуры, где элементы вступают в новый вид взаимодействия. Если от зрителя требуется синтезирование художественного результата произведения, то для авторов главным становится не итог произведения, не его эстетический результат, а процесс художественного мышления, моменты становления структуры как показатель особенностей структуры произведения. На этом рубеже и рождаются хэппенинг и перформанс. Сама среда обитания также становится выразительным средством театра. Театр прорывает здесь свою замкнутую самостоятельную структуру, превращаясь в своеобразный элемент окружающей его жизни, но при этом он сохраняет себя в ней как элемент Бытия, ибо не растворяется в трехмерности, а акцентирует в ней духовность надреальности.

На протяжении всего XX века в связи с постоянно появляющимися новыми техническими возможностями и снятием ограничений на материал в искусстве художники встают перед проблемой: где границы искусства? Возникшие в рамках этой проблемы перформанс и хэппенинг представляют собой самостоятельный вид искусства на грани: 1) произведения искусства и ритуала; 2) изобразительного искусства и театра; 3) искусства и реальности. В большинстве постановок очевиден "театральный" принцип построения событийной части: на долю зрителей приходится наблюдение за происходящим с какой-то фиксированной позиции. Без зрителей возникает чисто экзистенциальный опыт, т.к. переживание происходит внутри сознания художника.

Пространство постмодернистского сценического произведения не имеет четких границ. Оно обнаруживает себя в виде сгустка Бытия, не зависящего ни от сюжета, ни от смысла, ни от качества актерской игры, ни от позиции наблюдателя (который имеет возможность трактовать смысл и значение произведения по собственной воле). Сам спектакль тогда представляет собой чистое Становление. Очевидно, что целостность структуры постмодернистского спектакля существует только во Времени. Время соединяет в сознании зрителя-наблюдателя проекции жестов, звуков, музыки, света и композиционных частей. Возникает новая форма лабораторных театральных исследований – паратеатр, существующий на грани искусства и жизни: выход за театр, преодоление его границ и

путь к активной культуре, где происходит поиск и проверка различных форм экспрессии человека в действии; поиск и практическая проверка таких форм контакта, которые позволяют находить и утверждать смысл и ценность жизни посредством живой межчеловеческой связи.

Разъятость мира, его механизацию и замещение гуманитарных понятий механистическими осознавали в 1910 – 1920-е гг. многие мыслители и творческие люди, а визуально выразили в искусстве кубисты и футуристы. Это получило свое сценическое воплощение в опере “Победа над Солнцем” (1913), где фигуры статистов кромсались..., лишались... и т.д. “Слишком свободен стал человек, слишком опустошен своей свободой, слишком обессилел длительной критической эпохой”, по характеристике Н. Бердяева [10, с. 4-5].

Один тип выхода из кризиса связан с поисками иррациональности, другой – с нарастанием рационализма, и этот тип формообразования привел к пониманию связи утилитарности с эстетизмом, к конструктивности как к концепции построения художественного произведения. В рамках подобной концепции в свою очередь возникают два направления: 1) тотальный театр массовых постановочных зрелищ; 2) конструктивистский театр. Конструктивистский театр создал модель формообразования в чистом виде, а театр массовых зрелищ воплотил эту модель в реальной жизни, т.е. “смоделировал” жизнь по законам театра – социальное “жизнестроительство” как ясную гармоническую конструкцию из элементарных форм в неразличимое тождество произведения и жизни.

В 60 – 70-е гг. XX в. спектакль начинают играть вне театра. Экспериментальные театры, студии, группы разрабатывают новый вид пространства: понятия сцены и зала заменяются понятием собственно театрального пространства, принимающего формы произведения. Подобные формы исследует на практике Ежи Гротовский, исключив из пространства все, что наполняло его в традиционном театре, даже саму сцену. Разработка партитуры “языковой музыкальности” в основе режиссуры Е. Гротовского является, по сути, внутренней конструкцией спектакля: исходным для пространственного решения становится тип отношений между актером и зрителем, т.е. пластика спектакля. Пустое пространство из пустого в прямом смысле этого понятия, из внешнего постепенно наполняется смыслом внутреннего конструирования произведения. Например, через энвайромент, через спонтанность всех элементов спектакля: психическая энергия каждого элемента и есть реальность театрального произведения. При нейтрализации пространства как внешнего “мешка” спектакля очевидно, что пространство является внутренней структурой произведения.

Постмодернистское художественное мышление тесно связано с физическим поиском высшей природы действительности, концепцию которой сегодня невозможно обосновать как непротиворечивую и непарадоксальную. Несводимая иррациональность, свойственная человеческой душе, оказалась и в устройстве физического мира. Искривленное пространство, конечное и безграничное; четырехмерный пространственно-временной континуум; взаимоисключающие свойства субатомарной сущности; способы отношений и процессуальность; воздействие частиц на расстоянии; энергетические флуктуации – основные характеристики вселенной, открытые современной физикой по-прежнему оставляли открытым волнующий со времен Коперника вопрос о месте в ней человека. Современное развитие физики выработало новый взгляд на природу физических объектов. Синергетическая концепция рассматривает единую неделимую самоорганизующуюся вселенную. Антропный принцип, сформулированный в 60-е гг. XX века Д. Дикке, утверждающий, что мир таков, какой он есть, потому что его таким наблюдает наблюдатель, живущий в нем, выведен, исходя из значений

фундаментальных составляющих, совпадения ряда чисел – “тонкой подстройки Вселенной” [11, с. 309]. Театр как вид искусства, театральное произведение представляют собой в подобном контексте структурно-художественную концентрацию процессов порядка из хаоса, процессов самоорганизации в физическом мире, и биологическом мире и социальной реальности.

*Вывод:* Постмодернистское театральное произведение как концентрация пространственно-временных представлений конца XX в. соотносимо с современными научными концепциями. В современной физике обозначены такие понятия, как энергетические флуктуации, воздействие частиц на расстоянии, процессуальность как способ отношений элементов, взаимоисключающие свойства частиц. В середине 60-е гг. XX в. сформулирован антропный принцип как скрытый механизм “пристройки” Вселенной к человеку. Спектакль в форме хэппенинга, акции или перформанса предстает как чистая вероятность, игра аллюзий, сознания человека. От отражения действительности, метафорической структуры и сценической конструкции, выстроенной при помощи монтажа блоков, произведение движется к цитатности, активной деконструкции и стилевому диалогу. На уровне художественной картины мира театральное произведение концентрирует в своей структуре (модели) осколочное, слоистое, нелинейное мировоззрение нашей эпохи (как более масштабной модели).

#### ЛИТЕРАТУРА

1. **Поляков М.** О театре: Поэтика. Семиотика. Теория драмы. – М.: А.Д.&Т, 2001.
2. **Якимович А.** Искусство XX века: Эпистемология картин мира // Искусствознание. – 1998. – № 1. – С. 226-258.
3. **Матюшин М.** О выставке “Последних футуристов” // Очарованный странник. – 1915. – № 1. – С. 16-18.
4. **Хализев В.** Драма как род литературы. – М.: Изд-во МГУ, 1986.
5. **Бачелис Т.** Эволюция сценического пространства (От Антуана до Крэга) // Западное искусство. XX век / Под ред. Б. Зингермана. – М.: Наука, 1978. – С. 148-213.
6. **Тишунина Т.** Малларме и Вагнер. // Эстетические идеи в истории зарубежного театра. – Л.: Искусство, 1991. – С. 87-99.
7. **Богомолов Ю.** Закон или догма? // Театр. – 1978. – № 7. – С. 85-87.
8. **Хайдеггер М.** Время и бытие. – М.: Ad Marginen, 1997.
9. **Библер В.** Культура XX века и диалог культур // Диалог культур: Материалы научной конференции “Випперовские чтения”. – М., 1994. – С. 5-18.
10. **Бердяев Н.** Кризис искусства. – М.: СП “Интерпринт”, 1990.
11. Концепции современного естествознания / Под ред. С. Самыгина. – Ростов н/Д: Феникс, 1999.

#### SUMMARY

*The article is devoted to a space-temporal continuum of a theatrical play in XX century, the postmodern theatre being paid particular attention to.*