

Развивая теорию хронотопа

Т. В. КОТОВИЧ

Николай Алексеевич Паньков стал одним из ярчайших представителей второго Витебского ренессанса в XX веке. Все те, кто имеет отношение к исследованиям культуры русского авангарда, к бахтинистике, к истории Витебска в начале предыдущего столетия, к феномену его социокультурного прорыва, — знают о явлении ренессанса в этом городе в 1918 — 1923 годах. И многие воспринимают витебские события, начавшиеся в конце 1980-х гг., как «серебряное» время послесловия. Смысл подобного постскриптума раскрывается в плане теории, которая долгое советское время отсутствовала в искусствоведении, где востребованным был только описательный метод. Восстановленная память о славном прошлом Витебска позволяла создать основу для актуальных в конце XX века методик исследования текстов культуры. За оболочкой вдохновения и мастерства искались строго математические модели произведения. Способ их обнаружения задавался теоретическими системами Михаила Бахтина и Казимира Малевича.

Во второй половине 1980-х гг. в Витебске было создано творческое объединение (неформальных — как тогда было принято их называть) художников «Квадрат», началась эпопея Международного фестиваля современной хореографии IFMC, а в начале 1990-х в стенах витебского университета возникла и созрела идея научного журнала, посвященного М. Бахтину и его научным концепциям. Осуществить такую идею без серьезной финансовой основы было настоящей авантюрой, и как человек, рожденный под знаком Овна, Николай Алексеевич Паньков бросился во времена развала большой империи в активное соиздание новой социокультурной ситуации в городе. Его желанием вывести проект на более высокий уровень объясняется отъезд из Витебска в Москву (как в начале века уезжали из провинциального города участники первого витебского ренессанса). Однако и всё то, что он успел, заслуживает, в свою очередь, серьезного исследования. Альманах выходил четыре раза в год. И сам сбор материалов, их редактирование и подготовка к публикации, работа с авторским корпусом и умение создать и опереться на коллектив собственной редакции — требовал времени, усилий, психологической закалки от главного редактора журнала. И самым важным оставалась научная ориентация и перспектива самого ученого, взвалившего на себя груз издателя в сложных условиях тогдашнего социума.

Внешне всегда спокойный, выдержанный, словно несколько углубленный в себя, он демонстрировал всегда мужскую модель поведения как руководитель, как менеджер, как ведущий конференции «Бахтинские чтения», как собеседник и соратник. Он один в городе смог сделать невероятное: ежеквартальный выход журнала «Диалог. Карнавал. Хронотоп» в течение восьми лет и три международных научных симпозиума. Пожалуй, он сделался флагманом второго ренессанса, и, собрав вокруг себя людей значительных, задавал тон в настроении всех остальных, в их изысканиях и продвижении.

К середине 1990-х гг. Николай Алексеевич имел уже настоящий опыт организаторской и издательской деятельности, во многом он помог и мне, тогда только вступающей на эту дорогу с моим научным проектом «Малевич. Классический авангард. Витебск». В его редакции верстали и вычитывали первые номера моего альманаха, он консультировал меня и в проведении международной конференции. То, что мой проект жив и здоров, составляет часть его, Панькова, творческой активности в Витебске.

Серьезный ученый-гуманитарий, он проводил архивные изыскания, его открытия в бахтинистике позволили ему завоевать большой авторитет среди исследователей творчества М. Бахтина в мире. Активно участвуя в международных взаимосвязях, он продолжал работать над солидным изданием биографии Михаила Бахтина. Всё это является мощной заявкой на место в истории. Не только города (он — один из первых лауреатов городской премии «Созвездие муз»), но и гораздо более широкого пространства.

Вряд ли Николая Панькова можно причислить к людям карнавального способа жизни, но вот диалог совершенно точно характеризует его мышление. А хронотопом его стал Витебск, и это не случайно.

В исследованиях, связанных с продолжением теорий М. Бахтина о карнавале, диалоге, хронотопе именно последний является наименее изучаемым понятием и наиболее многогранным. Тем не менее, именно этот термин (при всей разносторонности его трактовки) представляется достаточно актуальным, так как в переходные эпохи его смыслы выдвигаются на первые позиции в структурном анализе произведений искусства.

Согласно А. Гуревичу, одному из крупнейших авторитетов в исследовании пространственно-временного континуума в культуре, «мало найдется показателей <...>, которые в такой же степени характеризовали бы <...> сущность, как понимание времени. В нем воплощается, с ним связано мироощущение эпохи, поведение людей, их сознание, ритм жизни, отношение к вещам».

Понятие единства пространственно-временного континуума как хронотопа первым использовал в исследовании литературы М. Бахтин, заимствовав его у А. Ухтомского, который в 1925 г. ввел этот термин в биологию, заимствовав его из теоретической физики А. Эйнштейна (1915), математических пространственно-временных представлений Г. Минковского (1908) и философской метафизической системы С. Александера (1920).

Термин «хронотоп» (на греческой основе), соответствующий немецкому *Zeit-Raum*, английскому *space-time*, М. Бахтин применил при создании теории романа, использовав весь пространственно-временной комплекс в качестве доминанты анализа развития романа в историческом процессе. По определению М. Бахтина, хронотоп является необходимой формой познания реальной действительности, и в этом смысле играет значительную роль в художественном познании.

В физике и философии категории пространства и времени в течение всего XX века рассматриваются как базовые. История науки знает несколько подходов к осмыслению данных понятий. Это — ньютоновские абсолютное пространство и абсолютное время, самостоятельные и независимые от объектов и процессов внутри них, подобные некоему пусто-

му мешку (аристотелевский подход). Понимание пространства и времени как отношения между объектами (лейбницевский подход). Понятие четырехмерного пространства-времени (подход Г. Минковского). Пространственно-временной континуум как абсолют при относительности пространства и времени (подход А. Эйнштейна). Время в качестве самостоятельной фундаментальной физической величины (подход М. Планка). Теория С. Хокинга о мнимом пространстве-времени. О возможности разнонаправленности потоков времени говорил И. Пригожин. Представления о пространстве-времени изменились с появлением неевклидовых геометрий Н. Лобачевского и Б. Римана, описавших пространство с отрицательной и положительной кривизной. В 1970-е гг. появилась теория суперсимметрии с понятием многомерного пространства-времени. Тогда же возникла и теория суперструн (физик Г. Венециано рассчитал формулу элементарных частиц, которые являются одномерными струнами или петлями, вибрирующими в многомерном пространстве-времени). По мнению С. Хокинга, одни пространственно-временные измерения развернуты во Вселенной, другие остаются свернутыми.

Пространство и время являются основными категориями не только в физике, они относятся к фундаментальным и в гуманистике, более того, на соотносительность процессов, осмысляемых точными науками, с процессами, рассматриваемыми в искусстве слова, указывает Вяч. Иванов, отметивший, что теория единства пространства и времени является простейшей формулировкой идеи драматургического хронотопа. И А. Ухтомский высказывал идею о введении в нейрофизиологию различия между физическим временем и временем психологическим, в котором события жизни и эмоции могут повторно переживаться: «Аналогия между осознанием этого различия (человеческого чувства времени и событий во вселенной, что отмечает Эддингтон — Т. К.) в науке XX века и его претворением в искусстве нашего времени, в частности в театре, разительна». Высказанные соображения позволяют нам сопоставлять концепции и идеи искусства и науки не метафорически, а в виде своего рода алгебраической проверки творческой гармонии.

Источником реального времени является, как известно из трудов А. Бергсона и В. Вернадского, движение жизни, и реальность осознается как время-пространство, имеющее информационное значение, порождаемое живым веществом. А биологическое «дление» и информация позволяет взаимоувязывать в целостный пространственно-временной континуум художественно-творческие процессы и реальность. Время-пространство представляет собой основу архитектуроники произведения искусства, хронотоп выступает в качестве системы координат произведения. Изменение хронотопа М. Бахтин рассматривал как вектор развития искусства, а по имманентной стабильности системы художественного мышления определял уровень социальных связей, представлений о мире и месте в нем человека, в целом весь психофизиологический контекст.

В модели искусства понятия пространства и времени являются основными. По определению А. Гуревича, моделью человек руководствуется во всем своем поведении, с помощью ее категорий отбирает импульсы и впечат-

ления и преобразует внешний мир в данные собственного опыта. 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 не только проблема художественного произведения, но и проблема личности, отношения которой с миром выражаются в категориях пространства и времени.

Уже мифология, как отмечает М. Каган, выявляет весь драматизм отношения человека с пространством и временем. Именно 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».

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». 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»).

Время в произведении определяется, прежде всего, его внутренней организацией, т. е. здесь элементы подчинены некоему внутреннему порядку, определенной последовательности, в которой они 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. Его следовало бы сравнить <...> со временем роста и становления организма, развития (подчеркнуто нами. — Т. К.) когерентного целого».

Итак, М. Бахтин, создавший в работе «Формы времени и хронотопа в романе» своего рода периодическую систему хронотопов классического романа, рассматривал хронотоп только как сюжетно-содержательную базовую категорию. Данной позиции М. Бахтина противостоял Д. Лихачев, определяющий «время» и «пространство» как понятия, выводимые из самой художественной структуры литературного произведения. В его исследованиях по древнерусской литературе он наиболее близко подошел к анализу соотношения пространства-времени со структурой текста. Мы утверждаем, что эти противоположные по сути позиции существуют как взаимодополнительные теории. И на основе подобной взаимодополнительности развиваем теорию хронотопа в театральном искусстве.

Театральное произведение представляет собой многогранную систему согласования хронотопов различных ее уровней и элементов. Точкой схода и согласования всех уровней хронотопа театрального произведения является его пространственно-пластическая система, через которую мы можем судить о параметрах хронотопа спектакля как целостности.

Хронотоп сценического произведения рассматривается в исследовании как многоуровневая структура. На *первом* уровне выявляется специфика театра как вида искусства и обстоятельства формирования его хронотопа. При вычлениении театра из синкретической целостности ритуальных форм деятельности появляется система с триадой элементов «актер — пространственно-пластическая система — зритель», где каждый из элементов обладает собственным пространством-временем. Система в подобной целостности существует только на протяжении спектакля, когда каждый из элементов задействован, и все хронотопы включены в целостное взаимодействие. Действующим объектом в системе является «актер — пространственно-пластическая система», воспринимающим, но не пассивным в данной системе, — зритель.

Спектакль как существующий объект обладает теми же свойствами, что и любой объект в мире физической реальности, и на *втором* уровне осмысления пространства-времени спектакля мы устанавливаем его нахождение в сценических условиях (пространство сцены) и обладание определенной длительностью (время действия). На *третьем* уровне пространства-времени спектакля мы обнаруживаем, что зависимость формы произведения от вида и размера сценической площадки и от длительности спектакля не более значительная, чем обратная зависимость: сценический язык произведения сам формирует пространство вокруг происходящего и регулирует протяженность актов, а также их количество. Здесь очевидной становится взаимозависимость пространства, времени и объекта. На *четвертом* уровне пространство и время осознаются как определенные типы отношений между объектами, из чего становится понятным, что пространственно-временной континуум театрального произведения представляет собой сложную систему внутренних взаимозависимостей элементов системы.

Пятый уровень — уровень хронотопа самого действующего объекта, т. е. сценического произведения. Здесь система, в свою очередь, состоит из нескольких уровней. Во-первых, это взаимодействие «драматургический источник (пьеса, инсценировка, сценарий, мотив и т. п.) — пространственно-пластическая система спектакля», т. е. литературный текст с особенностями его хронотопа и сценическое воплощение данного текста с переводом его в хронотоп спектакля. Во-вторых, «пространственно-пластическая система — режиссер», т. е. реально существующее сценическое произведение как материальный объект и авторская его идея, концепция, духовно-эстетический источник бытия произведения. Таким образом, в осуществленном на сцене спектакле мы обнаруживаем двойную реальность: пространство-время воспринимаемого объекта (физическая) и пространство-время *идеи объекта*, его мыслимой формы (метафизическая). В этом двойном хронотопе объект рождается из идеи (из «ничего») при сохранении энергии, потенциала, творческого импульса. Современные физики и философы все чаще высказывают гипотезу о том, что пространство-время макромира (в объективном пространстве реальности) порождается процессами за пределами видимой реальности и исходят из вакуума.

Пространственно-пластическая система — это сценический язык произведения, взаимосогласование его внешней и внутренней художественной фор-

мы, где внешняя форма — это сумма партитур выразительных средств спектакля, а *внутренняя* — источник согласования этих партитур, т. е. логически мыслимая структура (пространство-время режиссерской концепции, идеи).

В-третьих, «пространственно-пластическая система — актер», где актер только частью своего пространства-времени входит в общую структуру, что определено параметрами хронотопа пространственно-пластической системы.

В-четвертых, «пространственно-пластическая система — зритель», где возникает синергетическая ситуация, когда спектакль в момент своего завершения, т. е. распадаения пространственно-пластической системы, целиком переходит в пространство-время зрителя, производя операцию структурного, эстетического и нравственного воздействия, меняя внутренний мир зрителя. Мы полагаем, что на данном уровне и выполняется цель организации всей системы хронотопа спектакля.

Поскольку традиционные классические исследования сценического искусства были сосредоточены на уровне взаимосвязи «драматургический источник — пространственно-пластическая система спектакля», и поскольку существует большая библиография по данной проблеме, мы не останавливаемся на ней. Точкой схода и согласования всех уровней хронотопа театрального произведения мы полагаем его пространственно-пластическую систему. Именно она представляет собой систему художественных средств организации хронотопа.

Структура пространственно-пластической системы спектакля представляет собой три уровня.

Уровень «актер — пространственно-пластическая система» создает семиотическое поле в виде стилизованных проявлений и способов существования актера в различных сценических системах.

Уровень «зритель — пространственно-пластическая система» создает поле психологического восприятия, наблюдения, свидетельства, обусловленного стереотипами восприятия и определенной художественной картиной мира.

Собственно пространственно-пластическая система определяется: 1) уровнем имманентной структуры (внутренняя форма); 2) уровнем обращенности к наблюдателю (внешняя форма) партитурами выразительных средств спектакля. Пространственно-пластическая система атрибутируется как внешняя граница сценического произведения и как сложноорганизованная структура.

Актер как системный элемент театрального произведения может быть рассмотрен как хронотоп актера. Пространственно-временная структура актера, детерминированная положением человека в картине мира и персонажа в хронотопе спектакля, предстает как: 1) время, состоящее из сегментов: а) интровертное, сконцентрированное в актере (длительность сознания, нелинейное, свернутое во внутреннем мире); б) экстравертное, разворачивающееся в хронотопе спектакля (физическое время существования модели-образа на сцене; интровертное время, ушедшее вглубь образа; часть времени модели-образа, востребованная хронотопом спектакля); 2) пространство, состоящее из: а) совокупности геометрического, физического, физиологического (по П. Флоренскому) и духовного, выражающего присутствие и реализацию человека в физическом, социальном и пр. контекстах; б) оппозиции

I актер — пространственно-пластическая система — зритель

II пространство сцены + длительность действия → пространственно-пластическая система

III пространство сцены + длительность действия ← пространственно-пластическая система

IV определенный тип отношений
внутри пространственно-пластической системы

V а) пьеса ↔ пространственно-пластическая система

б) режиссер → пространственно-пластическая система

в) актер ↔ пространственно-пластическая система

г) зритель ↔ пространственно-пластическая система

1.1 – Структура хронотопа театрального произведения

внутреннего и внешнего пространства (в границах внутреннего актер моделирует образ; форма внешнего меняется с возникновением образа).

Хронотоп актера всегда больше хронотопа сценического произведения, и в процессе реализации образа-модели можно говорить только об определенной зоне совмещений, параметры которой определены типом пространственно-пластической системы спектакля.

Зритель как элемент театра. Хронотоп зрителя предстает на уровнях: 1) зритель — актер; 2) актер — пространственно-пластическая система — зритель; 3) пространственно-пластическая система — зритель; 4) пространство-время зрителя.

Общность актера и зрителя заключается в сакральности состояния, наследуемой от ритуала. Разница определяется свойствами хронотопа театра: актер обладает высокой моделирующей способностью и погружен в систему той частью своего пространства-времени, которая востребована структурой спектакля. Пространственно-пластическая система своей внутренней стороной обращена к актеру, а внешней — к зрителю. При этом определяются, как зона совмещения хронотопа актера с пространственно-пластической системой, так и зона совмещения с ней хронотопа зрителя. Параметры ее обусловлены способностью зрителя к декодировке произведения. При этом зритель существует вне спектакля, вне его имманентности; его моделирующая способность относительна. Хронотоп зрителя является целиком интровертным пространством-временем наблюдателя, в которое он «втягивает» произведение.

Компаративный анализ хронотопов классического и современного театра» возможен на *втором* уровне, это — осмысление пространства-времени произведения как зависимости формы произведения от сценических условий, длительности и характера действия; на *третьем* уровне структуры хронотопа — в установлении обратной зависимости, когда сам сценический язык произведения формирует конфигурацию пространства и времени действия; а также на *четвертом* уровне, где пространство и время определены типами отношений между объектами, из чего становится понятным, что пространственно-временной континуум театрального произведения представляет собой сложную систему *внутренних* взаимозависимостей.

Сопоставление сценического пространства-времени с хронотопом соответствующей эпохи обнаруживает аналогии в мировоззренческих структурах и способах построения сценической площадки и размещения объектов на ней. Соотношение ментальных и художественных комплексов позволяет сделать вывод о структурной целостности в восприятии и переживании мира, а также о создании в каждой эпохе того вида художественной реальности, который является художественной матрицей и моделью ее социально-нравственных установок.

Космологизм пространства-времени античного театра: в качестве общей геометрической доминанты художественного сознания и мировидения выявляется круг как форма и метафора возникновения живого космоса из хаоса и круг как форма сценической площадки. Чаша амфитеатра с оркестрой внутри символизирует связь замкнутости и открытости вселенной, организованность социума и способность к энергетической концен-

трации. Круговое расположение хора, построение трагедии по принципу кантаты, радиальное соотношение членов хора с корифеем (или актерами-протагонистами) определены параметрами площадки, и вместе с тем, сами инициируют ее восприятие как космоса. Душа человека соотнесена с душой космоса, а основное представление о мире соотнесено с театральной сценой и предназначенной ролью, в чем и состоит смысл возвышенного греческого космологизма. Исследование природы у греков представлено как исследование ее структуры, т. е. геометрических принципов, и евклидово пространство как пространство трех измерений вплоть до XX века будет единственным пространством, в котором развивается сценическое произведение.

Спиритуально-бесконечное пространство-время средневекового театра: на основе осмысления фрагментарности времени и пространства в литургических драмах и мистериях, выраженных в ритмических членениях и simultанности действия по горизонтали, а также в делении мира на несколько ярусов по вертикали, — выявляется соотношение данного хронотопа с симметричными модульными математическими закономерностями эпохи.

Пространственно-временная зеркальность и антропоцентризм театра Ренессанса: определенным является взаимовлияние фресковой живописи и сценического мизансценирования через использование прямой линейной перспективы, позволившей трансформировать simultанность в органическую связь последовательных фрагментов пространства и времени, а также жестко позиционировать наблюдателя по отношению к сцене.

В хронотопе эпохи исчезает средневековая символика и потусторонняя вертикаль смыслов и построений мира. Вращающиеся декорации и занавес завершают оформление хронотопа театра этого периода как замкнутого предела сцены-коробки пространства и времени с ее визуальной открытостью задней стены сцены за счет нарисованных перспектив. Эпоха Ренессанса акцентировала личность, апеллирующую не к спиритуальности, а к реальному пространственно-временному физико-химическому континууму. В этой связи возник интерес к выявлению самой сущности человека, что определило школу *commedia dell'arte* с ее универсальной актерской техникой. В сцене-коробке восприятие масштабности актера зависит от сценического пространства, которое сформировано аркой портала и внешними параметрами декорации. Эволюция театра приводит к трансформации сценической площадки, которая, в свою очередь, определяет тип произведения.

Рационализм в пространственно-временном развитии театра Нового времени: классицистский театр предстает квинтэссенцией порожденной Ренессансом предельно расчищенной системы. Эта система усугублена триединством места, действия и времени. Она акцентирует на сцене виртуальную модель искусственно сгармонизированного социума. Предполагаем, что художественный хронотоп здесь соотносим с позицией мышления в Новом времени, где целью является не поиск причин, а строгое математическое их описание (Р. Декарт). Идея абсолютного пространства, везде одинакового и неподвижного, и абсолютного времени, всегда характеризующегося равномерностью, соотносима с художественным хронотопом классицизма. В нем пространство-время репрезентировано (в физическом смысле) сценической коробкой с линейной перспективой, диктующей структуру сценического зрелища.

Театр барокко и романтиков, акцентируя время в сценическом хронотопе, разрушают жесткую зависимость произведения от пространства. Эта тенденция приводит к реалистическому европейскому театру с его устремленностью во внутренний мир персонажа, а, значит, и к разрыву с зависимостью спектакля от внешних сценических условий.

Возникшие на рубеже XIX — XX вв. режиссерские системы выводят на новый, четвертый, уровень осмысления структуры хронотопа театрального произведения, где пространство-время определены типами отношений между объектами, и где обнаруживается первенство внутренних взаимозависимостей произведения. Театр XX века предстает как новая синергетическая ситуация, где в точке бифуркации, т. е. распадения структуры классического театра, появляются пути новой самоорганизации в сценическом искусстве.

Иррациональность пространства-времени театра XX века: искусство XX века как осмысление проблем пространства и времени видится на пятом уровне структуры хронотопа. Трансформация классического театра направлена на разрыв причинно-следственных связей и отказ от предметности (идущей от новых научных представлений в геометрии Н. Лобачевского и физике А. Эйнштейна), и переходу на новые средства и технологии организации хронотопа и моделирования спектакля. Звуковые, световые, сценографические партитуры в произведениях К. Станиславского стали первым шагом к освоению движения времени и пространства спектакля. Э. Г. Крэг также с помощью света стремился визуализировать внутренние связи произведения.

Синергетическая ситуация в театральном искусстве второй половины XX века предстает в виде постмодернизма как художественного полилога смыслов, элементов пространственно-пластической системы, средств организации хронотопа. Синтезирование художественного результата переходит к зрителю, хронотоп которого вбирает в себя сценическое произведение целиком. Пространственно-пластическая система спектакля из результата превращается в процесс, при этом, также вбирая хронотоп зрителя в себя, что позволяет сделать вывод о возвращении спектакля в синкретизм ритуала.

На основе произведенного анализа очевидными становятся следующие виды хронотопов театра: 1) космологический, в котором наиболее значимым является пространство; 2) спиритуальный, в котором так же преобладает пространство, время здесь является параметром, более важным, чем в античности, однако не имеет значения само по себе, оно существует на фоне вечности, вневременного; 3) антропоцентрический, акцентирующий пространство с наибольшей силой, время здесь глубоко пространственно и конкретно, оно едино и сюжетно; 4) рационалистический с ростом фактора субъективного времени.

Рассмотренные четыре типа хронотопов представляют хронотоп классического театра.

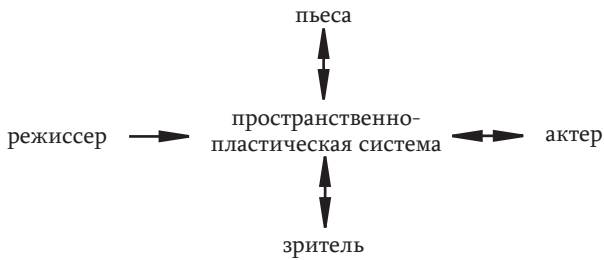
Пятым типом хронотопа является модернистский со свободным варьированием фрагментами пространства и времени. Шестым — постмодернистский, в котором превалирует время.

В процессе эволюции театр формировался из синкретической целостности ритуала посредством появления пространственно-пластической систе-

В классическом театре

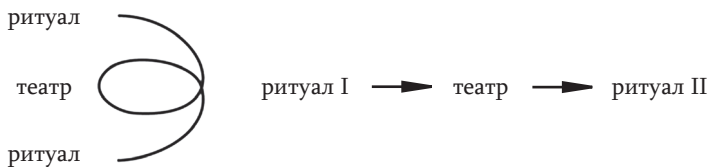


В неклассическом театре



В позднеклассическом театре

зритель = актер = режиссер = пространственно-пластическая система



мы, которая выделила из сообщества участвующих в ритуальной деятельности актера и зрителя и определила их хронотопы, а также внутренне структурировала театральное произведение и сделала его созерцаемым извне.

Взаимодействие составляющих театра «актер — пространственно-пластическая система — зритель», выделившихся из лона ритуальной деятельности, является определяющим во всех типах хронотопов театра. Способы данного взаимодействия и виды соотношения элементов структуры позволяют охарактеризовать тип хронотопа и определить направление вектора эволюции театра.

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

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

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

тирован как гетерогенный, не однородный, состоящий из двух хронотопов: пространства-времени классического театра и пространства-времени неклассического, модернистского театра. Пространственно-пластическая система в произведениях Б. Брехта выстроена с помощью монтажа этих хронотопов. Зритель включен в данную модель на правах «молчаливого собеседника», который не со-чувствием, а со-знанием оценивает происходящее на сцене.

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

Здесь хронотоп режиссера как мнимое пространство-время напрямую встречается с хронотопом актера. Конечный смысл произведения переносится в сознание зрителя, хронотоп которого «поглощает» пространственно-пластическую систему постнеклассического спектакля, т. к. зритель превращается в со-автора произведения. Таким образом, происходит встреча всех трех хронотопов — режиссера, актера и зрителя в слиянии мнимых время-пространств. Эволюция театра завершается, он как бы возвращается в начальную точку, в ритуал. Следующий этап развития предполагается на новом витке.

Исходя из подобного осмысления движения вектора эволюции театра, выстраивается периодическая система хронотопов, основанием которой является сопоставление художественной и мировоззренческой картин мира на следующих уровнях структуры хронотопа: осмысление построения пространства сцены и времени действия; взаимозависимость формы произведения и типа сценической площадки; внешние и внутренние взаимосвязи структур сценического произведения.

Данное основание позволило выявить шесть типов хронотопа классического, неклассического и постнеклассического театра: 1) космологический хронотоп греческого театра с установкой на пространство; 2) спиритуальный тип хронотопа средневекового театра с градуированным пространством и simultанностью происходящих событий; 3) антропоцентрический тип с акцентом на замкнутом пространстве с прямой перспективой и с акцентом на времени события, что определяет соотношение сценической площадки и пространственно-пластической системы спектакля вплоть до рубежа XIX — XX вв. ; 4) рационалистический тип хронотопа театра Нового времени с разнообразием внешней формы в рамках заданного в Ренессансе соотношения сценической площадки и пространственно-пластической системы (жесткое мизансценирование в театре классицизма с акцентом на пространстве, открытие неограниченных возможностей сценографии в театре барокко с акцентом на времени как на визуальном изменении, стремление к открытой сцене в театре романтиков с акцентом на слиянии пространства и времени); 5) модернистский тип хронотопа с выявлением возможностей конструиру-

вания пространственно-пластической системы произведения и применения различных технологий; б) постмодернистский тип хронотопа с акцентированием времени и исчезающе малом значении пространства.

Понимание театрального произведения как сложной многоуровневой структуры возникает в связи с появлением режиссерских сценических моделей, которые в XX веке создают поле целостностей различного вида. Данный этап развития театрального искусства представляет собой точку бифуркации, в которой структуры классического театра распадаются, и возникает неограниченное число вариантов, вероятностей, направлений движения для образования новых структур. В ситуации нелинейности художественного мышления режиссерские хронотопы варьируются от осознания специфических свойств сценического пространства и сценического времени у Э. Г. Крэга и А. Аппиа до интуитивного ощущения возможностей сценического пространства-времени у В. Кандинского; от «наэлектризованного» пространства-времени К. Станиславского до лоскутного, дискретного у В. Мейерхольда; от взаимообратимого и предельно эстетизированного у А. Таирова до «втянутого» во внутренний мир персонажа у Е. Вахтангова; от раздробленно-фрагментарного и превращенного в хаос у футуристов в «Победе над Солнцем» до выплеснутого из внутреннего мира героя во «Владимире Маяковском».

Режиссерский хронотоп может быть представлен в качестве информационного фантома, творческой идеи и концепции. Это — иррациональное пространство-время, параметры которого определимы только в метафорических понятиях, но вполне соотносимых с тем положением в физике, что существующие теории вакуума не проверяемы экспериментально. Понятие физического вакуума соответствует математическому понятию пространства, которое осознается как логически мыслимая форма, структура, определяемая в качестве среды для осуществления любых конструкций и форм. И для предельно рациональной науки, теоретической физики, сегодня свойственно предельно иррациональное представление. Область иррационального предвдывает существование реальности: до действительного мира было мнимое время (А. Эйнштейн, С. Хокинг). По аналогии с этим, в многоуровневой структуре хронотопа театра режиссерский хронотоп не просто представляет собой один из уровней, он инициирует возникновение всей структуры.

Если актер является носителем и материальной и художественной субстанций спектакля, то режиссер — только художественной. Режиссер, как и актер, обладает интровертным и экстравертным временем. В первом сегменте происходит зарождение модели спектакля в целостности его структуры. Экстравертное время режиссера объективизируется в пространственно-пластической системе сценического произведения в совокупности внешней и внутренней формы спектакля. В отличие от актера, который присутствует на сцене как объект, режиссер не имеет физического времени в спектакле. Интровертное время режиссера целиком трансформируется в экстравертное время-пространство пространственно-пластической системы.

Осмысление пространства-времени режиссера представляется возможным косвенным путем, т. е. через параметры сценического произведения. С осознания свойств пространства и времени спектакля на рубеже XIX — XX

вв. начинается история режиссерского театра в европейской культуре:

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

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

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

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

Анализ эксперимента В. Маяковского и позднейших эпических построений Б. Брехта позволяют сделать вывод о сценической визуализации собственно хронотопа человека помимо пространственно-пластической системы. В спектакле «Владимир Маяковский» сам поэт выступает как драматург, как режиссер, как актер-исполнитель главной роли и как персонаж по имени Владимир Маяковский. Он репрезентирует собственное Я сквозь всё, что есть на сцене, обнажая, таким образом, не столько процесс развертывания пространственно-пластической системы, сколько процесс ее рождения из ирреальности внутреннего мира. Отсюда — размыкание границы между хронотопом актера и хронотопом режиссера. Б. Брехт с помощью «эффекта очуждения» в сценических условиях раскалывает хронотоп актера, представляя зрителю попеременно то персонаж (модель-образ), то самого актера (его целостный хронотоп), из чего возникает возможность прямого контакта хронотопа зрителя с хронотопом актера как личности.

Целостное представление о мнимом пространстве-времени режиссера, о режиссерском хронотопе дается через совокупность художественных средств организации произведения, т. е. через пространственно-пластическую систему спектакля и ее тип.

Тип пространственно-пластической системы зависит от принципов согласования хронотопа актера с самой пространственно-пластической системой театрального произведения и эволюционирует от оппозиции до взаимопроникновения в классическом театре, от поглощения персонажа пространственно-пластической системой до поглощения пространственно-пластической системы персонажем в неклассическом театре, от вычленения актера из пространственно-пластической системы и отделения его от персонажа до поглощения актером пространственно-пластической системы в постнеклассическом театре.

Сценическое произведение дискретно и самоорганизовано благодаря пространственно-пластической системе. Вместе с тем оно является «открытым» в пространстве-время континуальности. С одной стороны, хронотоп спектакля связан с хронотопом режиссера. С другой, с хронотопом актера. С третьей, с хронотопом драматурга. Данные три стороны определяют свойства хронотопа конкретного спектакля. Вместе с тем, спектакль геометрически и мировоззренчески, в главных своих параметрах, предустановлен кар-

тиной мира эпохи, будучи «открытым» в нее. Все четыре позиции являются вводными опорными параметрами.

Осуществленный спектакль «открыт» и на своем результате, т. е. в сторону зрителя. И в данном направлении рассматриваемая пространственно-пластическая система оказывается в зазоре между хронотопом зрителя до спектакля и его же хронотопом после спектакля. Таким образом, из континуальности четырех вводных выделяется дискретность самого произведения, которая снова поглощается континуальностью на выходе структуры. При этом информационный фантом вводных, развернутый пространственно-пластической системой, вновь сворачивается и уходит во внутренний мир зрителя. Как при создании, так и при декодировке произведения хронотоп создателей и реципиентов духовно изменяется. Катарсис понимается нами как высшая цель хронотопа театрального произведения. А механизм катарсиса — как скачок хронотопа спектакля на новый уровень в момент развоплощения пространственно-пластической системы в сознании зрителя. Это — момент, точечный акт передачи изначального импульса от создателей через пространственно-пластическую систему к зрителю.



Вопросы биографии и научного творчества Л. В. Пумпянского (из наблюдений о ленинградском периоде 1920—1940-х гг.)¹

ДЖ. ЛАРОККА

Недавно Н. А. Паньков издал важную работу «Вопросы биографии и научного творчества М. М. Бахтина»², которую он сам определил «своеобразным [...] вариантом жизнеописания Михаила Михайловича Бахтина»³. Как автор утверждает в предисловии, его целью было создать исследование, позволяющее воспринимать жизнь и деятельность Бахтина «не как готовый, твердый, устойчивый образ, а как текучий, живой процесс самосознания, незавершенную и незавершимую личность»⁴.

Тот же самый принцип можно применить к рассмотрению биографии и

¹ Приносим благодарность Н. И. Николаеву за помощь при обсуждении биографических вопросов, при исправлении текста и за его ценные и важные советы.

² Н. А. Паньков. Вопросы биографии и научного творчества М. М. Бахтина. М., 2010.

³ Там же. С. 4.

⁴ Там же.