

LATVIJAS UNIVERSITĀTE
HUMANITĀRO ZINĀTŅU FAKULTĀTE
RUSISTIKAS UN SLAVISTIKAS NODAĻA

**MĀKSLINIECISKĀ TELPA UN LAIKS A. HERMAŅA
MONOIZRĀDĒ “BRODSKIJS/BARIŠNIKOVŠ”**
BAKALaura DARBS

Autors: Irina Šukajeva

Stud. apl.: Im12101

Darba vadītājs: doc. Iveta Narodovska

RĪGA 2016

ЛАТВИЙСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ
ФАКУЛЬТЕТ ГУМАНИТАРНЫХ НАУК
ОТДЕЛЕНИЕ РУСИСТИКИ И СЛАВИСТИКИ

**ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ВРЕМЯ И ПРОСТРАНСТВО В
МОНОСПЕКТАКЛЕ А. ХЕРМАНИСА
«БРОДСКИЙ/БАРЫШНИКОВ»**

БАКАЛАВРСКАЯ РАБОТА

Автор: Ирина Шукаева

Студ. бил.: Im12101

Науч. рук.: доц. Ивета Народовская

РИГА 2016

Irina Šukajeva

Mākslinieciskā telpa un laiks A. Hermaņa monoizrādē „Brodskijs/Barišņikovs”:
bakalaura darbs. – Rīga, 2016. – 45 lpp.

Anotācija

Bakalaura darbs ir centiens zinātniski apjēgt laika aspektu Alviņa Hermaņa monoizrādē „Brodskis/Barišņikovs” un tā ciešo saistību ar telpu un pamatmotīviem. Šis kultūras notikums pirmreiz guva skatītāju atzinību 2015. gada rudenī Jaunajā Rīgas teātrī un plāno atgriezties šī gada augustā. Pateicoties savai eklektiskai dabai (drāmas, dzejas un baleta apvienojumam) un monoizrādes specifikai, ka arī mūsdienu aktualitātei „Brodskis/Barišņikovs” rada grūtības analīzē un spēj izraisīt ne tikai žurnālistu vai teātra cienītāju, bet arī filologu interesi.

Irina Shukayeva

Artistic time and space in the Solo play „Brodsky/Barishnikov” by A. Hermanis:
bachelor paper. – Riga, 2016. – 45 p.

Abstract

The paper work is attempt of scientific understanding of temporal and space aspects in solo performance „Brodsky/Baryshnikov”, which is directed by Alvis Hermanis. This cultural event took its viewer’s acceptance in autumn of 2015 in the Jaunais Rigas theatre and plan to return back this year in august. Due to „Brodsky/Baryshnikov’s” eclectic essence (the mix of poetry, drama and ballet) and specifics of the solo performance with today’s actuality that creates challenges and are capable to find the interest not only between journalists or theatre fans, but also philologists.

Ключевые слова

Художественное пространство, художественное время, моноспектакль
«Бродский/Барышников», театр, поэзия, балет.

Содержание

Введение	1
I. ПОНЯТИЕ ХРОНОТОПА В ИСКУССТВЕ	3
1.1. Сценическое пространство и время в работах режиссера А. Херманиса	3
1.2. Художественное пространство в лирике И. Бродского	9
Выводы:	20
1.3. Пространство и время в хореографии М. Барышникова	21
Выводы:	25
II. СОВМЕЩЕНИЕ СЦЕНИЧЕСКОГО ХРОНОТОПА, ХРОНОТОПА ЛИРИКИ И БРОДСКОГО И ПРОСТРАНСТВА ЖЕСТА М. БАРЫШНИКОВА В СПЕКТАКЛЕ А. ХЕРМАНИСА «БРОДСКИЙ/БАРЫШНИКОВ».....	27
2.1. Отражение хронотопа в сценографическом пространстве спектакля	27
Выводы:	32
2.2. Объединение пространства и времени в лирике И. Бродского, движениях и создании образов М. Барышниковым в сценических пространствах моноспектакля А. Херманиса «Бродский/Барышников».	33
Выводы:	42
Заключение.....	44
Список использованных источников.....	45

Введение

Проблема времени в искусстве относится к верхнему ярусу устройства образных систем – это составляющая хронотопа. В искусстве есть свои способы выражения времени, и они важны уже потому, что всякая композиция характеризуется протяженностью во времени. Именно сосуществование в одном художественно-временном пространстве таких форм искусства как литература, пластика танцевального движения и режиссерские инновации характерно для спектакля режиссера А. Херманиса «Бродский/Барышников».

Соответственно, задаются следующие исходные параметры работы:

Объект: исследование эклектической формы театра, танца и поэзии;

Предмет: художественное время и пространство;

Материал: моноспектакль А. Херманиса «Бродский/Барышников».

Японский поэт Басе считал, что красота рождается, когда сходятся пространство и время. И. Бродский добавлял к этому определению еще и географию. По мнению поэта, сочетание географии и времени есть судьба.

Новаторство А. Херманиса объединило хронотоп поэзии, пластики танцевальных движений и театральную сцену.

Поэтому **целью** данного исследования является **анализ особенностей совмещения художественного пространства и времени поэзии, танца и режиссерского решения в моноспектакле А. Херманиса «Бродский/Барышников».**

Цель исследования выдвигает определенные задачи:

Задачи исследования:

1. Проанализировать научную литературу, посвященную понятию художественного пространства и времени в лирике И. Бродского;
2. Проанализировать критические заметки о танцах и сценических работах М. Барышникова;
3. Проанализировать критическую литературу о режиссерских решениях А. Херманиса;
4. Исследовать воплощение художественного пространства и времени лирики И. Бродского в исполнении М. Барышникова в моноспектакле «Бродский/Барышников».

В ходе исследования использовались следующие методы:

- анализ;
- сопоставление;
- наблюдение.

Методологической базой исследования являются работы следующих ученых: М. М. Бахтин, Е. Л. Балкинд, А. И. Николаев, О. Л. Минченко, И. А. Романов, А. Н. Воробьева, З. Е. Журавлева, С. Б. Калашников, М. Б. Крепс, Ю. М. Лотман, Радобе, С., З. Радзобе, О. Я. Ремез, М. Каннингем.

Работа состоит из введения, двух глав с соответствующими выводами, заключения и списка использованной литературы.

Первая часть работы посвящена обзору научной литературы, в которой рассматриваются особенности творчества И. Бродского, критической литературы о новаторстве в танцевальном и сценическом творчестве М. Барышникова, а также обзору критической литературы о новаторстве режиссерских решений А. Херманиса.

Вторая часть работы посвящена анализу сценического решения воплощения художественного пространства и времени лирики И. Бродского в моноспектакле А. Херманиса «Бродский/Барышников».

Выводы сформулированы в конце каждой главы и являются отражением проведенного анализа или исследования.

В заключении подведены итоги анализа научной литературы и проведенного исследования.

I. ПОНЯТИЕ ХРОНОТОПА В ИСКУССТВЕ

1.1. Сценическое пространство и время в работах режиссера А. Херманиса

Новаторство режиссерских постановок А. Херманиса заключается не только в понимании сценического материала и работе с актерами, но и в совмещении трех различных техник: К. Станиславского, А. Арто и Б. Брехта.

Особенно интересны в работах А. Херманиса пространство и время. В предисловии к книге О. Я. Ремеза О. Ефремов говорит: «Сценическое время и пространство, их слияние и образный смысл, их организация — проблемы, которыми занят режиссер в течение всей работы над спектаклем. Между тем они освещаются в теоретической и методической литературе сравнительно слабо, а если и рассматриваются, то, как правило, с точки зрения «постановочной» режиссуры, вне связи с творчеством актера, исполнительским искусством в целом» [Ефремов 1983: 1]. О. Ефремов рассматривал спектакль как единство исполнительского искусства и режиссерской работы. Спектакли А. Херманиса представляют собой именно такое единство.

В последнее время достаточно часто высказывается суждение о том, что современным стилем актерской игры является слияние: соединение переживания и представления, сочетание безусловного времени актерского исполнения с условным пространством постановки.

Исходя из этой формулы, О. Я. Ремез выстраивает «систему пространственно-временных координат» различных видов драматического искусства: театра, кино, телевидения.

«Точная фиксация физических действий и свободная импровизация внутренних монологов в зонах молчания, последовательность и целостность процесса сценической жизни становятся основными принципами современной школы переживания» [Ремез 1983: 28]. Рассматривая спектакли А. Херманиса, многие критики приходят к выводу, что все работы режиссера отличаются именно этой целостностью. Спектакли А. Херманиса представляют собой единение точных физических действий и свободной актерской импровизации. Это единение моделирует особое сценическое пространство и время спектакля.

Утверждая нерасторжимость, неразрывность пространства и времени театрального спектакля, О. Я. Ремез показывает, как в ходе работы с художником и актерами от эскиза

к макету, от этюда к тексту, от репетиции к репетиции сцена обрастает все новыми и новыми подробностями. Протокол событий и фактов превращается в развернутый сценарий, импровизационные пробы обретают окончательную форму, рождаются мизансцены. Автор книги рассматривает стратегию и тактику репетиции с точки зрения создания необходимых предпосылок для того, чтобы духовная и физическая линии жизни героев были непрерывны, чтобы время и пространство, в которых существуют герои, слились в неразрывное единство.

Важно стремление застенографировать спектакль на основе его времени и пространства [Ефремов: электронный ресурс].

Вымышленная жизнь героев произведений искусства протекает в строго отмеренном времени и пространстве. Это неперемные условия, главные предлагаемые обстоятельства их художественного бытия. «Основные формы всякого бытия — суть пространство и время; бытие вне времени есть такая же величайшая бессмыслица, как бытие вне пространства» [Ремез 1983: 38].

Создание пространственно-временных моделей, отражающих действительность, — одна из главных, фундаментальных задач режиссера. Новаторство А. Херманиса проявляется именно в создании пространственно-временных моделей, основанных на детализации декораций сценического пространства. Как указывает З. Радзобе: «Ja rituāla elementus izmantojošās izrādes galvenokārt paļaujas uz telpas zīmēm (protams, sekundāri izmantojot arī citus izteiksmes līdzekļus), tad iestudējumi, kas nozīmi rada primāri ar groteskas un emocionālas montāžas palīdzību, akcentē atšķirīgu laiku saskarsmi iestudējumā. Tā kā šis ir viens no raksturīgākajiem (biežāk lietotajiem) un oriģinālākajiem (režisora nobriedušo stilu definējošajiem) paņēmienu, tuvāk jāpakavējas pie vairākiem tā izmantojuma veidiem» [Radzobe 2013: 149]

В своем исследовании З. Радзобе ссылается на работы Пави, в которых представлена типология видов сценического пространства. Данная классификация основана на целом ряде компонентов драматического действия, учитываются как пространство актеров, так и пространство зрителей, реальные/нереальные параметры, их взаимодействие, а также метатекстуальный план. Без сомнения, при реализации художественного замысла режиссера пространственная составляющая во многом выступает в качестве дифференцирующего элемента.

Классификацию сценического пространства можно наглядно продемонстрировать при помощи следующей таблицы [Pavi 2003: 287 цит. по Radzobe 2013: 151]:

Iekšēja telpa	Dramaturģiska telpa	Spēles (žestu) telpa	Skatuves telpa	Scenogrāfiska (teatrāla) telpa	Tekstuāla telpa
Skatuviskā telpa, kurā rodas autora vai tēla sapņi vai fantāzijas (fantasmagorij u teātris).	Rodas skatītāja vai lasītāja iztēlē, uztverot literāro tekstu.	Veido aktieru esamība un kustība spēles telpā.	Reālā telpa, kas pakļauta noteiktiem organizatoriskiem principiem.	Kurā izrādes laikā atrodas aktieri un publika (visu sešu telpu paveidu apvienojums).	Teksta struktūra (remarks, teksts, ritms) tik tālu, cik tā nekļūst par dramaturģisko telpu.

Анализируя новаторство постановок А. Херманиса, З. Радзобе указывает на использование режиссером как гомотемпоральных конструкций элементов, так и гетеротемпоральных, что создает у зрителя ощущение полного присутствия, как пространственного, так и временного.

Режиссер является посредником между драматургом, артистами и зрителями. Он — создатель вымышленной жизни, театральной «реальности», и законы этой жизни должны быть не только хорошо ему известны, но и прилежно им изучены [Ремез 1983: 25].

Недопустимо механическое перенесение свойств физического пространства и времени в мир художественного вымысла. Специфика художественного творчества, своеобразие сценического искусства связаны с иными, особыми закономерностями.

Существенным этапом развития пространственно-временных представлений в театральном искусстве являются работы, посвященные изучению образной природы театра, созданию пластического образа спектакля, проблемам мизансценирования (записки Е. Б. Вахтангова, книги Вс. Э. Мейерхольда, А. Я. Таирова, Н. П. Акимова, Н. А. Шифрина и др.).

Законы пространства и времени определяют выбор выразительных средств в режиссерском искусстве. В соревновании со смежными областями художественного творчества режиссер драматического театра сегодня как никогда нуждается в прочном овладении арсеналом всех выразительных средств своего искусства [Ремез 1983: 35].

Самостоятельное существование любого искусства определяется тем, что в самой природе его заключено нечто немислимое в другом виде творчества, и вот это-то, неповторимое, и составляет специфику содержания. Искусство актера предполагает наличие вполне самостоятельного и своеобразного замысла будущего произведения [Лессинг 1953: 584].

Тождество художника и героя стало главным признаком актерского искусства, позволило ему отделиться от прочих искусств, не обладавших такой возможностью. Именно тождество, уподобление герою стало родовым отличием актерского творчества.

Главная особенность актерского творчества в театре «всех национальностей и эпох» — единовременность исполнения и восприятия.

Отметая изображение, Станиславский сразу же отверг главный методологический ход школы представления — путь от образа к себе [Станиславский 1954: 30].

Время неотделимо от пространства не только в релятивистской философии, но и в самой жизни. Взаимосвязаны они и в жизни сценической.

Академик В. И. Вернадский отмечал: «Бесспорно, что и время, и пространство отдельно в природе не встречаются, они неразделимы. Мы не знаем ни одного явления, которое не занимало бы части пространства и части времени, только для логического удобства представляем мы отдельно пространство и отдельно время, только так, как наш ум вообще привык поступать при разграничении какого-нибудь вопроса» [Вернадский 1966: 112].

В искусстве моделирование мира происходит в его целостности, а значит, в единстве его пространственных и временных координат. Хронотоп художественного произведения неразрывен, неразделим.

Время спектакля всегда настоящее. Именно это его свойство и заставляет искать соответствия ему в актерской игре.

Слияние авторского, исполнительского и зрительского времени в едином, «настоящем» — таков феномен театрального спектакля. Так с перцептуальным (восприятие) и концептуальным (отражение) временем сливается время реальное [Ремез 1983: 34].

Особое качество исполнительского и зрительского времени заключается не только в их слиянии в настоящем времени спектакля, но и в их совпадении по длительности, в синхронности. Можно сказать, что сценическое время достоверно, конкретно, импровизационно.

Не предвещая вопроса об особенностях отражения в театральном искусстве пространства, можно считать, таким образом, что время отражается в спектакле безусловно [Станиславский 1954: 45].

Искусство театра – это искусство настоящего и безусловного времени. И, следовательно, оно может достичь вершин только в рамках школы переживания как формы сценического бытия.

Тенденция к слиянию реального, концептуального и перцептуального времени определяется и особым характером театрального представления, и самим историческим развитием театрального искусства.

В сценическом приеме, в самой организации пространства, композиции, геометрии площадки должен таиться образный смысл. Искусство сценографии гораздо дальше стоит от искусства живописи, нежели от искусства архитектуры, в котором непременно должно быть достигнуто единство утилитарного и образного [Ремез 1983: 41].

Синтез театральности и правды – всеобщий закон органического, естественного состояния театра – есть не что иное, как синтез «безусловного» времени и значительно подвергнутого субъективному искажению, преобразованного, «условного» пространства. В этом сочетании имплицитно диалектика драматического спектакля.

Разумеется, любое художественное пространство условно. Речь идет об особой закономерности преобразования жизненного и литературного (драматургического) пространства в сценическое. Подлинное, «настоящее», конкретное время органически сочетается в произведении театрального искусства с абстрагированным, обобщенным, «знаковым» пространством. На основе этой закономерности может возникнуть величайшее разнообразие театральных течений, произведений сценического искусства, вызванных к жизни социальными и эстетическими потребностями, определенными особенностями и своеобразием театральных коллективов и театральных художников, однако мы всюду обнаружим единую пространственно-временную структуру данного вида искусства. И если безусловность времени в актерском творчестве активизирует воображение зрителя, то с той же силой активизирует его и условность театрального пространства. Ибо то и другое требует зрительской активности. Сочетание безусловного («настоящего») времени и условного («знакового») пространства — объективное условие театрального представления, театральной Правды [Ремез 1983: 45].

Безусловность (слияние реального, концептуального и перцептуального) времени – объективная закономерность актерского творчества. Существует еще одна художественная координата театрального спектакля — условность (перцептуальность) сценического пространства. Единство этих двух начал — объективная закономерность

сценического бытия, естественное и необходимое условие гармонии театрального спектакля [Ремез 1983: 49].

В спектаклях А. Херманиса присутствуют обе художественные координаты: безусловная и условная. Их единство позволяет режиссеру использовать внутреннюю импровизацию актера, органично соединяя ее с общей идеей постановки.

Существенное значение для дифференциации сценического пространства имеют декорации. Они или подавляют рецепцию зрителя, навязывая ему определенное восприятие, либо расширяют условное пространство до воображаемого самим зрителем. А. Херманис не навязывает свое понимание пространства. Схематичными, символическими декорациями режиссер только обозначает объемные параметры возможного пространства, предоставляя зрителю самому определять его границы. В зрительском восприятии происходит взаимодействие условного, сценического, и безусловного, дополненного зрительской фантазией, пространства.

Долгое время в театре 40-х — начала 50-х годов XX века господствовало ошибочное представление о достоинствах театральной декорации. Чем больше «похоже на жизнь», тем лучше. Лаконизм и условность подпали под запрет. Однако нагромождение бесчисленных деталей ничего общего не имело с образным отражением действительности — главной задачей искусства. Фактически подобная тенденция являла собой худший вид «условности», приблизительности, неправды в искусстве. Стремление к сверхправде театральных павильонов приводило к их безликости, но, что еще существеннее, безразличию к идейному содержанию пьесы и ее стилевым особенностям. Как, впрочем, и та неистовая погоня за самоцельным «лаконизмом», которая пришла на смену обилию натуралистических декорационных подробностей [Ремез 1983: 55].

Лаконизм во имя сдержанности ничуть не лучше обстоятельности во имя правдоподобия. Вероятно, весь смысл отбора необходимых деталей заключается в том, что производится он в целях некоего художественного обобщения, подчинения случайностей жизни закономерностям замысла, интересам построения художественного образа. А для этой цели все средства хороши. Иногда для создания образа спектакля потребуется лаконизм выразительных средств, в другой раз не обойтись без обстоятельности. Вновь исключения лишь подтверждают правило. Объясняется это особым качеством зрительного образа спектакля. Подлинно художественный образ спектакля не терпит «излишеств» [Станиславский 1954: 80].

Анализируя научную литературу о театральном хронотопе, а особенно о хронотопе в спектаклях А. Херманиса, можно сделать выводы:

1. Современным стилем актерской игры является слияние, соединение переживания и представления, сочетание безусловного времени актерского исполнения с условным пространством постановки. Многие критики приходят к выводу, что все работы режиссера отличаются именно этой целостностью, представляют собой соединение точных физических действий и свободной актерской импровизации. Подобное соединение моделирует особое сценическое пространство и время спектакля;

2. Анализируя новаторство постановок А. Херманиса, З. Радзобе указывает на использование режиссером как гомогенных конструкций элементов, так и гетерогенных, что создает у зрителей ощущение полного присутствия, как пространственного, так и временного;

3. В спектаклях А. Херманиса присутствуют обе художественные координаты: безусловная и условная. Их единство позволяет режиссеру использовать внутреннюю импровизацию актера, органично соединяя ее с общей идеей постановки.

4. А. Херманис не навязывает свое понимание пространства. Схематичными, символическими декорациями режиссер только обозначает границы возможного пространства, предоставляя зрителю самому определять его границы. В зрительском восприятии происходит взаимодействие условного, сценического, и безусловного, дополненного зрительской фантазией, пространства.

1.2. Художественное пространство в лирике И. Бродского

Ни одно художественное произведение не существует вне времени и пространства. Но искусство имеет дело с весьма специфичной пространственно-временной системой координат. Первым на значимость времени и пространства для искусства указал Г. Лессинг, а теоретики последних двух столетий, особенно XX века, доказали, что художественное время и пространство являются не просто значимым, но определяющим компонентом литературного произведения.

Хронотоп — понятие, введенное в сферу гуманитарных наук, эстетики и поэтики **М. Бахтиным**. Оно обозначает взаимосвязь пространственных и временных характеристик историко-культурных, жанрово-стилевых общностей искусства или же отдельного произведения. Ученый указывал на формально-содержательный синтез категории Х., с помощью которой фиксируется то, как приметы времени раскрываются в пространстве, а пространство измеряется временем, что определяет композицию, жанр и образно-смысловую, ценностно-эстетическую наполненность художественных

феноменов. В одних видах искусства ведущим является время, в других — пространство [портал ХРОНОС: электронный ресурс].

Ниже приводится подробное определение понятия хронотопа М. Бахтина:

«...хронотоп определяет художественное единство литературного произведения в его отношении к реальной действительности. Поэтому хронотоп в произведении всегда включает в себя ценностный момент, который может быть выделен из целого художественного хронотопа только в абстрактном анализе. Все временно-пространственные определения в искусстве и литературе неотделимы друг от друга и всегда эмоционально-ценностно окрашены. Абстрактное мышление может, конечно, мыслить время и пространство в их раздельности и отвлекаться от их эмоционально-ценностного момента. Но живое художественное созерцание (оно, разумеется, также полно мысли, но не абстрактной) ничего не разделяет и ни от чего не отвлекается. Оно схватывает хронотоп во всей его целостности и полноте. Искусство и литература пронизаны хронотопическими ценностями разных степеней и объемов. Каждый мотив, каждый выделяемый момент художественного произведения является такой ценностью» [Бахтин 1973: 45].

Обращаясь к истокам европейского романа, в частности к греческому роману, М. Бахтин выделяет:

I. авантюрное романное время, которому свойственно вневременно — положение между основными моментами биографического времени. В таких разрывах биографического времени, на которые указывают слова и сочетания вроде «вдруг» и «как раз», концентрируется вмешательство судьбы и иррациональных сил в человеческую жизнь. Авантюрное время связано с мотивом встречи, а она, в свою очередь — с мотивом разлуки, бегства, обретения, потери. К этому типу времени восходит такой универсальный хронотоп, как дорога;

II. буколический, или пастушеско-идиллический, хронотоп, в рамках которого природные циклы неотделимы от пейзажа;

III. хронотоп в так называемом географическом романе — вынужденное движение в пространстве, в процессе которого герой остается тождествен самому себе;

М. Бахтин особенно отмечает хронотопы дороги, встречи и порога. В романе Нового времени хронотоп встречи и дороги преобразуется. В нем время вливается в пространство. Заметно увеличивается роль замка в «готическом», «черном» романе XVIII в. как пространства, насыщенного временем. У Бальзака и Стендаля гостиная и салон становятся центрами политической и деловой жизни и местом пересечения пространственных и временных рядов романа. Отдельно ученый рассматривает роль порога как хронотопа кризиса у Достоевского.

Для Бахтина неоспоримым является то, что в искусстве «сами вечность и безграничность получают ценностный смысл лишь в соотнесении с детерминированной жизнью» человека [Бахтин 1973: 88].

В словаре литературных терминов понятие хронотоп определяется как: «...изображение (отражение) времени и пространства в художественном произведении в их единстве, взаимосвязи и взаимовлиянии. Термин введен М. М. Бахтиным. Хронотоп воспроизводит пространственно-временную картину мира и организует композицию произведения, но при этом не прямо, непосредственно отображает время и пространство, а рисует их условный образ, поэтому в произведении искусства художественное время и художественное пространство не тождественны реальным, это именно образы времени и пространства со своими признаками и особенностями» [Словарь литературоведческих терминов: электронный ресурс].

В каждом роде литературы хронотоп имеет свои особенности. Как отмечает А.Б. Есин, особенно специфичен хронотоп лирики [Есин 1999: электронный ресурс].

Еще одним важным свойством литературного времени и пространства является их дискретность (прерывность). Применительно ко времени это особенно важно, поскольку литература воспроизводит не весь временной поток, а выбирает из него лишь художественно значимые фрагменты, обозначая «пустые» интервалы формулами типа «долго ли, коротко ли», «прошло несколько дней» и т. п. Такая временная дискретность служит мощным средством динамизации сначала сюжета, а впоследствии и психологизма. Характер условности литературного времени и пространства в сильнейшей степени зависит от рода литературы. В лирике эта условность максимальна, в лирических произведениях может, в частности, вообще отсутствовать образ пространства. В других случаях пространственные координаты присутствуют лишь формально, являясь условно-иносказательными. Однако в то же время лирика способна воспроизводить предметный мир с его пространственными координатами, обладающими большой художественной значимостью.

С художественным временем лирика обращается так же свободно. Мы часто наблюдаем в лирике сложное взаимодействие временных пластов: прошлого и настоящего, прошлого, настоящего и будущего. Встречается в лирике и полное отсутствие значимого образа времени, как, например, в стихотворениях Лермонтова «И скучно и грустно» или Тютчева «Волна и дума». Временную координату таких произведений можно определить словом «всегда». Бывает, напротив, и очень острое восприятие времени лирическим героем, что характерно, например, для поэзии И. Анненского, о чем говорят даже названия его произведений: «Миг», «Госка мимолетности», «Минута», не говоря уже

об образах самих стихотворений. Однако во всех случаях лирическое время обладает большой степенью условности, а часто и абстрактности [Есин 1999: 41].

Сегодня термин **хронотоп** является универсальным и обозначает сложившуюся пространственно-временную модель. Часто при этом «этикетно» ссылаются на авторитет М. М. Бахтина, хотя сам Бахтин понимал хронотоп более узко – именно как **устойчивую** модель, встречающуюся из произведения в произведение [Бахтин 1973: 121].

Кроме хронотопов, следует помнить и о более общих моделях пространства и времени, лежащих в основе целых культур.

Во-первых, это модель **нулевого** времени и пространства. У нее также очень много других названий – неподвижная, вечная и т. д. В рамках этой модели понятия времени и пространства теряют свой смысл. Все всегда остается неизменным, различия между «здесь» и «там» нет, то есть пространственная протяженность отсутствует. Исторически это наиболее архаичная модель, но она весьма актуальна и сегодня. Эта модель связана с представлениями об аде и рае, она часто актуализуется, когда человек пытается представить себе существование после смерти и т. д. На этой модели построен знаменитый хронотоп «золотого века», проявляющийся во всех культурах.

Другая модель – **циклическая** (круговая). Это одна из наиболее мощных пространственно-временных моделей, подкрепленная вечной сменой природных циклов (лето-осень-зима-весна-лето...). В ее основе лежит представление о том, что все возвращается на круги своя. Пространство и время здесь есть, но они условны, особенно время, поскольку герой все равно придет туда, откуда ушел, и ничего не изменится [Николаев: электронный ресурс].

М. М. Бахтин называл такое время **авантюрным**, оно существует как бы вокруг героев, ничего не меняя ни в них, ни между ними. Циклическая модель также весьма архаична, но ее проекции ясно ощутимы и в современной культуре [Бахтин 1973: 125].

Культура реализма связана в основном с **линейной** моделью времени, в рамках которой пространство представляется бесконечно распахнутым во все стороны, а время ассоциируется с направленной стрелой – от прошлого к будущему. Эта модель доминирует в бытовом сознании современного человека и отчетливо просматривается в огромном числе художественных текстов последних веков.

В рамках этой модели каждое событие признается уникальным, оно может произойти только один раз, а человек понимается как существо постоянно меняющееся. Линейная модель открыла **психологизм** в современном его понимании, поскольку психологизм предполагает способность к изменению, чего не могло быть ни в рамках циклической (ведь герой должен в конце быть тем же, каким он был в начале), ни тем более в рамках модели нулевого времени-пространства. Кроме того, с линейной моделью связан принцип **историзма**, когда человек

понимается как продукт своей эпохи. Абстрактного «человека на все времена» в рамках этой модели просто не существует [Николаев: электронный ресурс].

В сознании современного человека все эти модели существуют не изолированно, они могут взаимодействовать, порождая самые причудливые сочетания. Скажем, человек может быть подчеркнуто современным, доверять линейной модели, принимать уникальность каждого мига жизни как чего-то неповторимого, но в то же время быть верующим и принимать вневременность и внепространственность существования после смерти. Точно так же и в литературном тексте могут сталкиваться разные системы координат.

Каждому поэту свойственно свое понимание пространства и времени. Особенно это касается поэтов XX века, века больших перемен и переоценки прежних взглядов на мир.

Творчество И. Бродского выделяется своей философской направленностью. Бродский не просто пишет – он изучает, рассматривает, познает. Делает выводы, воплощая их в образах своих произведений. Литературоведы по-разному определяют функции хронотопа в произведениях И. Бродского.

Это отмечал в своих работах М. Б. Крепс:

«Одна из главных особенностей поэтики Бродского – философичность его творчества. Отсюда и определенный набор тем, которые его волнуют. Поэт видит все через призму философии, пытается понять рациональное через его внутреннюю логику, духовное предназначение человека. Все происходящее в мире для Бродского – это всего лишь некое "дано", через которое можно вывести вечные законы, устойчивые формулы жизни. Через единичное он может вывести природу чего-то более глобального. Внешний мир для него не просто единое предметное пространство, он наполнен своими внутренними мирами, каждый из которых живет по своим законам, говорит на своем языке» [Крепс М.Б., 2007, с.56].

То же касается и человека, которого поэт рассматривал как объект со своими пространством и временем. Но, стараясь понять суть вещей, вывести «метафизические свойства» предметов, Бродский не пытается решить главные проблемы бытия, развязать узлы и помочь в этом читателю. Все остается на уровне «чистого понимания». И все же, не участвуя в происходящем активно, не становясь ни ведущим, ни ведомым, Бродский находит единственное решение – преобразовывать увиденное во внешнем мире в некие философские размышления, создавать свои внутренние миры. Для себя он отводит роль «наблюдателя», то есть выбирает позицию невмешательства, непричинения зла [Минченко: электронный ресурс].

Предметом рассмотрения для поэта зачастую является не отдельные лица или характеры, но повторяющиеся в человеческих отношениях разных эпох коллизии. Среди увлекающих его героев – вожди, императоры и подчиненные им рабы, то есть, по сути, персонажи ведомые. Бродский выступает в качестве историка межвременных коллизий и событий, исследуя которые, можно понять общее для всей человеческой истории. Таким образом, стоя на позициях стороннего человека, он имеет возможность более четко и точно описывать происходящее и глубоко проникать в суть вещей [Романов 2004: 69].

Для того, чтобы постигать истинную природу вещей, нужен не только особый способ видения мира «в разрезе», но и умение выразить это доступно для читателя. Отсюда еще одна отличительная черта Бродского – это концептуальность его поэтики [Романов 2004:82]. Он стремится представить идею, мысль в ее чистоте, для него важно, чтобы ясность понимания была зеркально отражена в слове, рассуждении, тексте, будь это стихотворение, драма или эссе. В своем желании как можно четче высказать свое видение, представление о внешнем происходящем Бродский использует все возможные способы и методы. И, прежде всего, он отказывается от чистоты поэтического стиля. Это значит, что Бродский, в общем целом придерживающийся «классицистической поэтики», использует в стихотворениях только ту лексику, которая максимально отвечает его замыслу.

Смотри ж, как, наг
и сир, жлоблюсь о Господе, и это
одно тебя избавит от ответа.
Но это – подтверждение и знак,
что в нищете
влачащий дни не усташитя кражи,
что я кладу на мысль о камуфляже [Бродский 1970: электронный
ресурс].
(«Разговор с небожителем»)

То ли пулю в висок, словно в место ошибки перстом,
то ли дернуть отсюда по морю новым Христом.
Да и как не смешать с пьяных глаз, обалдев от мороза,
паровоз с кораблем – все равно не сгоришь от стыда:
как и челн на воде, не оставит на рельсах следа
колесо паровоза.
<...>

Зоркость этих времен – это зоркость к вещам тупика.

Не по древу умом растекаться пристало пока,
но плевком по стене. И не князя будить – динозавра.
Для последней строки, эх, не вырвать у птицы пера.
Неповинной главе всех и дел-то, что ждать топора
да зеленого лавра [Бродский 1969: электронный ресурс].
(«Конец прекрасной эпохи»)

Стремление Бродского к геометрической образности, к символам точных наук связано не только с основополагающим принципом английской метафизической поэтики «прекрасной» ясности, но и от собственного представления поэта о способе постижения мира, особенно в конце XX века. Через эти особые формы выражения и «мнимонаучные» обороты речи он выходит на свой излюбленный метафизический уровень понимания вещей.

Таким представляется ему и человек:

Так долго вместе прожили без книг,
Без мебели, без утвари, на старом
Диванчике, что – прежде, чем возник –
Был треугольник перпендикуляром,
Восставленным знакомыми стоймя,
Над слившимися точками двумя [Бродский: электронный ресурс]...
(«Семь лет спустя»).

Кроме того, геометрическая образность может выступать как синоним пустоты или смерти, прогрессирующего распада:

Как две прямых, пересекаясь в точке,
Пересекаясь, простимся.
(«Памяти Т.Б.») [Бродский: электронный ресурс]
Вечер. Развалины геометрии.
Точка, оставшаяся от угла [Бродский: электронный ресурс].
(«Вечер»)

Описывая разлуку, поэт стремится очертить и пространство, в котором она царит над человеком:
«...итак, разлука/ есть проведение прямой,/ и жаждущая встречи пара

любовников – твой взгляд и мой –/ к вершине перпендикуляра/
поднимется, не отыскав/ убежища, помимо горних/
высот, до ломоты в висках;/и это ли не треугольник!

...Разлука/ есть сумма наших трех углов/
а вызванная ею мука/ есть форма тяготенья их/
друг к другу; и она намного/ сильней подобных форм других./
Уж точно, что сильней земного» [Бродский: электронный ресурс].
(«Пенье без музыки»).

Окружающее и особенно предметное пространство человека почти всегда описывается Бродским через определенную сумму вещей, каждая из которых уподоблена геометрическим фигурам, и в соответствии с этим имеет строго определенные свойства:

Но чем ближе к звезде, тем все меньше перил;
у квартир –
вид неправильных туч, зараженных квадратностью, тюлем [Бродский:
электронный ресурс]...

(«BAGATELLE»)

Пыль покрывает квадратные вещи [Бродский: электронный ресурс].

(«Колыбельная трескового мыса»)

Планеты, океаны, моря становятся символами пространства, и поэтому их описание возможно только через меры длины: «Спи. Земля не кругла. Она/ просто длинна: бугорки, лощины» [Воробьева 1994: 48]. («Колыбельная трескового мыса»).

Неизменная тема империи как особого вида пространства у Бродского также связана с геометрической символикой.

Перемена империи связана с гулом слов,
с выделением слюны в результате речи,
с лобачевской суммой чужих углов,
с возрастанием исподволь шансов встречи
параллельных линий (обычной на
полюсе). [Бродский: электронный ресурс]...

(«Колыбельная трескового мыса»)

Использование терминов и имен позволяет Бродскому подчеркнуть лексическую многозначность этих слов, их многомерность. Иногда он выделяет их прописными

буквами [Воробьева 1994: 30]:

«Вот то, что нам с тобой ДАНО.

Надолго. Навсегда. И даже

Пускай в неощутимой, но

В материи. Почти в пейзаже» [Бродский: электронный ресурс].

(«Пенье без музыки»)

На данный момент есть несколько работ, посвященных анализу связей поэзии И. Бродского с другими видами искусств. Об этом писали К. Верхейл и Э. Коробова, а Е. Петрушанская исследовала музыкальную символику и образы стихотворений Бродского, связанные с музыкальными произведениями.

Посредством мелочей раскрываются подходы к основным неразрешимым вопросам человеческого и, шире, любого материального и духовного существования во времени и пространстве. Эта вечная нацеленность Бродского на подход к решению глубинного (подход, ибо решения нет и не предусмотрено), и есть его поэтическое оригинальное кредо [Журавлева 2002: 121].

В этой связи замечательно высказался А. Чевтаев: «Настоящий же поэт должен разрушить весь разброс возможностей предсказуемости текста, тогда и только тогда он начнет движение по пути преодоления смотрящей на него из всех углов банальности» [Чевтаев 2006: электронный ресурс].

Таково, к примеру, стихотворение о доме, открывающееся строкой «Все чуждо в доме новому жильцу...». Лирический герой стихотворения не дает оценку дому – на нового жильца смотрит сам дом и его вещный мир. Привычные для существующего миропорядка связи видоизменяются: олицетворенная вещь получает возможность видеть и оценивать в свою очередь овеществленное лицо. В дальнейшем тема человека и вещи является одной из центральных в поэтическом мире Бродского:

Все чуждо в доме новому жильцу.

Поспешный взгляд скользит по всем предметам,

чьи тени так пришельцу не к лицу,

что сами слишком мучаются этим.

Да, сходства нет меж нынешним и тем,

кто внес сюда шкафы и стол и думал,

что больше не покинет этих стен,

но должен был уйти; ушел и умер [Бродский: электронный ресурс].

В рамках этой строфы можно выявить два плана: метафизический и чувственный. Метафизический план связан с темой бренности человеческого существования, а чувственный – с мотивом крушения всех надежд. Читатель имеет возможность отождествить свои чувства с чувствами героями стихотворения: "Думал,/ что больше не покинет этих стен». Случайное личное здесь неизбежно становится общечеловеческим. Вторая перемена точки зрения: дом передает настроение человека, покинувшего его [Калашников 2001: 45].

Вещь у Бродского находится в конфликте с пространством. Раньше вещь могла пониматься как часть пространства:

«Вещь есть пространство, вне
коего вещи нет» [Бродский 1971: электронный ресурс].

(«Натюрморт»)

Сформулированный ранее закон взаимодействия пространства и вещи

«...Новейший

Архимед

прибавить мог бы к старому закону,
что тело, помещенное в пространство,
пространством вытесняется,

[Бродский 1967: электронный ресурс]

(«Открытка из города К.»)

теперь подлежит переформулировке:

«Вещь, помещённой будучи,
как в Аш два-О, в пространство...

пространство жаждет вытеснить...[Бродский 1987: электронный ресурс]»

(«Посвящается стулу» II)

Соответственно, при конфликте пространства и вещи последняя становится (или стремится стать) активной стороной: пространство стремится вещь поглотить, а вещь – его вытеснить. Вещь, по Бродскому – есть аристотелевская энтелехия: актуализированная форма плюс материя:

«Стул состоит из чувства пустоты
плюс крашеной материи...(VI)

При этом граница вещи (например, ее окраска) обладает двойственной природой – будучи материальной, она скрывает в себе чистую форму:

Окраска

вещи на самом деле маска

бесконечности, жадной к деталям» [Бродский 1981: электронный ресурс].

(«Эклога 5-я: летняя»II)

Материя, из которой состоят вещи, конечна и временна, а форма вещи бесконечна и абсолютна:

«...материя конечна. Но не вещь» [Бродский: электронный ресурс].

(Смысл этого утверждения прямо противоположен мандельштамовскому предположению:

«Быть может, прежде губ уже родился шепот,

И в бездревесности кружились листья...» [Лотман 2001: 68].

По сравнению с пространством, время в поэзии Бродского играет преимущественно подчиненную роль. Время связано с определенными пространственными характеристиками, в частности, оно является следствием перехода границы бытия:

«Время создано смертью, нуждаясь в телах и вещах» [Бродский 1969: электронный ресурс] («Конец прекрасной эпохи») или:

«Что не знал Эвклид, что, сойдя на конус,

вещь обретает не ноль, но Хронос» [Павлов 1998: 56].

(«Я всегда твердил, что судьба – игра...», 1971).

По утверждению самого И. Бродского, в центре его поэтической рефлексии находится «время и тот эффект, какой оно оказывает на человека, как оно его меняет, как обтачивает». [Бродский 2000: 110]. В поздний период творчества понимание Бродским взаимоотношений человека и времени оформляется в четкую концепцию, которая сообщает неразрывное единство всем элементам поэтического универсума [Лотман 2001: 125]. Существующие исследования поздних произведений поэта касаются различных аспектов его творчества: философии текста, его идейно-тематической направленности, сферы реминисценций и аллюзий. В них поднимается вопрос об онтологическом статусе времени в поэтике И. Бродского, но его обсуждение, как правило, игнорирует структурную организацию текста, замыкаясь в сфере художественной идеологии [Служевская 2000: 25].

И. Бродский относится к понятию художественного пространства и времени как к необходимому элементу существования. Необходимым элементом здесь является вещь как совместность пространства и времени, как самостоятельное действующее лицо.

Выводы:

1. По определению М. Бахтина, «хронотоп определяет художественное единство литературного произведения в его отношении к реальной действительности. Поэтому хронотоп в произведении всегда включает в себя ценностный момент, который может быть выделен из целого художественного хронотопа только в абстрактном анализе. Все временно-пространственные определения в искусстве и литературе неотделимы друг от друга и всегда эмоционально-ценностно окрашены».

2. М. Бахтин особенно отмечает хронотопы дороги, встречи и порога. В романе Нового времени хронотоп встречи и дороги преобразуется. В нем время вливается в пространство.

3. Важным свойством литературного времени и пространства является их дискретность (прерывность). Такая временная дискретность служит мощным средством динамизации сначала сюжета, а впоследствии и психологизма. Характер условности литературного времени и пространства в сильнейшей степени зависит от рода литературы. В лирике эта условность максимальна; в лирических произведениях может, в частности, вообще отсутствовать образ пространства.

4. Творчество И. Бродского выделяется своей философской направленностью. И. Бродский не просто пишет, он изучает, рассматривает, познает. Делает выводы, воплощая в своих произведениях поставленные замыслы; различные литературоведы по-разному рассматривают цель хронотопа в произведениях И. Бродского.

5. Стремление Бродского к геометрической образности, символам точных наук связано не только с основополагающим принципом английской метафизической поэтики «прекрасной ясности», но и с собственным представлением поэта о способе постижения мира. Особенно характерно это для стихотворений конца XX века.

6. Окружающее человека пространство, в особенности предметное, почти всегда описывается Бродским как сумма вещей, каждая из которых уподоблена геометрическим фигурам, имеющим строго определенные свойства.

7. Вещь у Бродского находится в конфликте с пространством. Вещь по Бродскому – аристотелевская энтелехия: актуализированная форма плюс материя. По сравнению с пространством, время в поэзии Бродского играет преимущественно подчиненную роль; время связано с определенными пространственными характеристиками, в частности, оно является следствием перехода границы бытия.

1.3. Пространство и время в хореографии М. Барышникова

Михаил Барышников – величайший танцовщик XX века, один из немногих русских артистов, повлиявших на развитие мирового балета. В 1967 году Барышников окончил Ленинградское хореографическое училище (Академия русского балета имени А. Я. Вагановой) по классу А. И. Пушкина. Еще являясь учеником школы, он получил первую премию на Международном конкурсе артистов балета в Варне (1966). С 1967 по 1974 год Барышников – солист Театра оперы и балета имени Кирова в Ленинграде (Санкт-Петербургский Мариинский театр).

Балеты «Блудный сын», «Дафнис и Хлоя» и «Дивертисмент» стали творческой вершиной Барышникова в России. К этому времени значение артиста не только для русского искусства, но и для русской культуры в целом стало очевидным. Темой, объединившей три балета, стало возмужание свободного человека, и даже прыжок-полет Барышникова воспринимался тогда зрителями как символ свободного парения духа.

Позднее его ближайший друг И. Бродский так ответил на вопрос о том, что было бы, останься Барышников в России, заданный ему в интервью: «Он бы спился» [Бродский 2002: 4]. Вероятно, Бродский был прав. Даже готовя свой вечер, Барышников был вынужден бороться не только с препятствиями, чинимыми дирекцией, но и с непониманием других артистов. Вряд ли бы он выдержал борьбу с советским режимом, который всегда стремился или уничтожить неординарную личность, или ввести ее в удобные для власти рамки. А гений Барышникова стремился к творческой свободе. Как говорил А. Блок, «каждая новая эпоха рождает новые поэтические рифмы». Танцовщик, тонко чувствующий время, искал эти новые «рифмы в танце, в ритмах, темпе, пластике своего времени» [Театральная библиотека Сергея Ефимова: электронный ресурс].

Новаторством М. Барышникова была не только манера танца, но и способы воплощения хореографического времени и пространства.

По определению М. Каннингема, «Танец Это Искусство в Пространстве и Времени [Каннингем 1952: электронный ресурс]. Задача Танца: Сломать Это» [Каннингем 1952: электронный ресурс].

М. Барышников своей хореографией именно ломал Это. По определению М. Каннингема, продолжая создавать на сцене прямую линейную перспективу эпохи Ренессанса, классический балет сохранял линейность пространства. Но М. Барышников даже в классическом балете разрывал эту линейность, создавал новый рисунок танца. И. Бродский писал:

«Как славно ввечеру, вдали Всея Руси,

Барышникова зреть. Талант его не стерся!

Усилие ноги и судорога торса

с вращением вокруг собственной оси

рождают тот полет, которого душа

как в девках заждалась, готовая озлиться!

А что насчет того, где выйдет приземлиться, –

земля везде тверда» [И. Бродский 1976: электронный ресурс].

(«Классический балет есть замок красоты»)

Пространство танца для М. Барышникова не было определено привычным рисунком или постановкой режиссера. Он определял это пространство сам, в соответствии с тем, как он понимал образ, выраженный движением. В танце пространство и время представляют собой целостную структуру. В балете отдельные шаги получают свое развитие в более широких движениях или определенных позах. В зависимости от последовательности и места включения их в спектакль, зритель получает четкое представление о том, что происходит на сцене, как в визуальном, так и в эмоциональном смыслах со всей вытекающей отсюда развязкой. Это помогает определить ритм происходящего на сцене, по факту, чаще всего это и задает ритм [Каннингем 1952: электронный ресурс].

Для М. Барышникова основным пространством и временем движения было эмоциональное выражение определенного момента. Поэтому линейное пространство классического балета в его рисунке иногда прерывалось, расширялось, становилось воспринимаемым. М. Барышников обладал не только уникальными профессиональными данными – прыжок с баллоном и элевацией, но и идеальной координацией движений, музыкальностью и безупречной формой исполнения, что, вместе с удивительным артистическим даром, делало его непревзойденным мастером сцены. Он переосмысливал роли классического репертуара (например, Альберта в «Жизели»), старался танцевать в тех новых балетах, которые казались ему интересными. Но только «Вестрис» Л. В. Якобсона и Адам в «Сотворении мира» Н. Д. Касаткиной и В. Ю. Василёва действительно дали импульс его творческому становлению. В 1973 году положение Барышникова как лучшего артиста труппы позволило ему организовать свой собственный творческий вечер и самому выбрать свой репертуар. Выбор этот тогда для многих оказался неожиданным: выдающийся классический танцовщик Барышников отказался от исполнения вариаций и дуэтов и пригласил двух современных хореографов М. -

Э. О. Мурдмаа и Г. Д. Алексидзе поставить одноактные балеты специально для этого вечера. Руководству пришлось уступить: у театра не было новых спектаклей, да и И. Д. Бельский, новый художественный руководитель труппы, поддержал Барышникова.

По определению М. Каннингема,

«В противовес отрицанию действия гравитации в парящих движениях (таким образом, еще больше утверждающих это действие), тело под собственной тяжестью двигается вниз. Слово «тяжелый» может пониматься здесь не совсем верно: речь идет не о тяжелом мешке с цементом, падающем плашмя, хотя и это действие силы тяжести мы все тоже наблюдали, но о тяжести живого тела, которое, падая, неизменно поднимается. И это не фетиш, и не использование тяжести как противопоставление легковесности, это просто данность. По своей природе такие движения (не отрицающие действия силы тяжести) превратили бы пространство в серию разрозненных кусков, усугубив недостаток связующих движений в современном танце» [Каннингем 1952: электронный ресурс].

Как многие художники создают пространство, в котором может произойти все, что угодно, так могут творить пространство и танцоры. Именно так создает пространство природа, помещая в него огромное количество разных объектов, тяжелых и легких, маленьких и больших, никак друг с другом не связанных, но оказывающих влияние друг на друга.

Летом 1974 года во время гастролей в Канаде группы артистов из разных советских театров Барышников решил не возвращаться в СССР. Канада предоставила ему политическое убежище. По словам его ближайшего друга Александра Минца, «решение остаться на Западе далось Барышникову нелегко». В те времена это было и довольно опасно, и означало полный разрыв с прежней жизнью. У Барышникова было много друзей не только в театральной, но и в научной среде. Его гражданская жена Татьяна Кольцова была танцовщицей Театра имени Кирова.

Оставив АБТ, Барышников совершил уникальный поступок в истории балетного театра: он не просто покинул классический балет и этим завершил свою карьеру – в его творчестве начался новый этап. Он стал исполнителем танца-модерн. Классические танцовщики выступали в балетах модернистов и до него, но только Барышников стал постоянно работать в этом направлении, сделался артистом другой школы, других эстетических идеалов.

По словам М. Каннингема, современный американский танец, возникший под влиянием немецкого экспрессионизма и явившийся выражением личных переживаний пионеров танца в Америке, разорвал пространство на отдельные куски, скорее статичные возвышения, не имеющие никакой другой связи друг с другом, кроме их одномоментной

демонстрации на сцене. Отдельные идеи структурирования пространства, заимствованные из немецкого танца, расширили это понятие, оставив только мимолетное ощущение связи конечного результата с ним. Однако чаще всего пространство оставалось недостаточно видимым, поскольку сами движения, требующие усилий, продолжали исполняться как легковесные. Это было похоже на небо без земли, или на рай без ада.

В этом и заключается противоречие современного танца: создание нового или относительно нового движения по соответствующим времени причинам, использование психологии как очень эластичного базиса создания содержания. Желание «выразить» время (хотя, как можно выразить что-то другое), и при всем этом отсутствие потребности в ином базисе, и более того, утверждение, что старые формы достаточно хороши, или, вообще, единственно возможны. Эти старые формы в основном состоят из темы и вариаций, и всего связанного с этим инструментария — повторение, реверс, развитие и преобразование [Каннингем 1952: электронный ресурс].

В Америке, культуру которой Барышников изучал и впитывал, танец-модерн ценят не ниже классического балета. Барышников, который перетанцевал танцы всех стилей хореографии XX века, именно в танце-модерн нашел близкий ему современный язык. Наделенный колоссальной интуицией, он понял, что будущее мирового балета – в сочетании различных видов танцевального искусства. Барышников не был первым на этом пути, но его деятельность в этом направлении во многом повлияла на судьбу всего американского балета. Прежде всего, еще, будучи директором АБТ, Барышников стал регулярно приглашать на постановки хореографов-модернистов, которые впервые получили возможность работать с высокопрофессиональными исполнителями, и это обстоятельство открыло перед хореографами новые возможности и раскрепостило их фантазию.

Более свободным использованием пространства, чем тема и манипуляция вниманием, стала бы формальная структура, базирующаяся на использовании времени. Но время может быть мучительным инструментом, если использовать его в виде обычного счета. Если же основной структурой сделать пространство времени, в котором все что угодно может произойти в любой последовательности движений, его составляющих, и любое количество времени движение может отсутствовать, то счет в такой структуре становится ключом к свободе, нежели муштрой, приводящей к механистичности. Использование временных структур также высвобождает и музыку в пространстве, делая взаимосвязь танца и музыки уникальной индивидуальной автономией, связанной через структурные вещи. В результате, танец обретает свободу развиваться в соответствии со своей гармонией, равно как и музыка. Музыка не обязана изворачиваться дабы

подчеркнуть танец, и танец не должен опустошаться попыткой быть под стать музыке [Каннингем 1952: электронный ресурс].

Барышников оказался непревзойденным исполнителем не только классического балета, но и балетов модернистов. Он поднял уровень мужского танца XX века на новую высоту. Он изменил представление хореографов и зрителей об уровне мастерства танцовщиков и в танце-модерн. Барышников пришел к этому виду танца в расцвете творческих сил и привнес в него достижения другой балетной культуры: высочайший профессионализм русской школы, эстетическую идею красоты танца и главное – требование осмысленности исполнения самых абстрактных балетов.

В балетах стиля модерн М. Барышников проявил себя и как актер. Он перестал быть интерпретатором образов сюжетных балетов. Большое место в его жизни заняли сольные балеты – исповедальные монологи. Умение показать на сцене сложный мир души всегда было особенностью его артистической индивидуальности. Именно эта черта стала важной для танцовщика, исполняющего балеты без конкретного сюжета. Барышников выходит на сцену как поэт, читающий свои стихи. Кажется, что именно в этом качестве он обрел подлинную свободу самовыражения, к которой всю жизнь стремился.

Последнее время значительное место в этих монологах занимают две темы: тема творческого пути и тема жизни и смерти (например, в таких значительных работах, как «Unspoken Territory», «Heart Beat»), все заметнее становится трагическая тема, хотя печаль и всегда была одной из характерных черт дарования артиста. К тому же гениальность – это не только великий дар, но и великое бремя, тяжесть которого знает только сам гений. Размышления о земном существовании, восприятие смерти как неизбежности, свобода выбора между жизнью и смертью, как в балетном спектакле Ричарда Мова 2002 года «Ахиллесова пята» («Achilles Heels», choreographer Richard Move), кажутся закономерными в творческой судьбе М. Барышникова, артиста русской культуры [Портал Стихия Танца: электронный ресурс].

Выводы:

1. По определению М. Каннингема, продолжая создавать прямую линейную перспективу эпохи Ренессанса на сцене, классический балет сохранял линейность пространства. Однако М. Барышников даже в классическом балете прерывал эту линейность, создавая новый рисунок танца.

2. Пространство танца для М. Барышникова не было определено привычным рисунком или постановкой режиссера. Он определял это пространство сам, в зависимости от того, как он понимал образ, выраженный движением. В танце пространство и время неотделимы друг от друга.

3. Для М. Барышникова основным пространством и временем движения было эмоциональное выражение определенного момента. Поэтому и линейное пространство классического балета в его рисунке иногда прерывалось, расширялось, становилось воспринимаемым.

4. Использование временных структур высвобождает в пространстве музыку, делая взаимосвязь танца и музыки уникальной индивидуальной автономией, связанной через структурные вещи. В результате как музыка, так и танец обретает свободу развиваться в соответствии со своими выборами.

II. СОВМЕЩЕНИЕ СЦЕНИЧЕСКОГО ХРОНОТОПА, ХРОНОТОПА ЛИРИКИ И. БРОДСКОГО И ПРОСТРАНСТВА ЖЕСТА М. БАРЫШНИКОВА В СПЕКТАКЛЕ А. ХЕРМАНИСА «БРОДСКИЙ/БАРЫШНИКОВ»

2.1. Отражение хронотопа в сценографическом пространстве спектакля.

Творчество А. Херманиса отличается смелым новаторством как в плане режиссерских решений, так и в плане выражения мыслей и основных идей. Особенно это проявляется в моноспектакле А. Херманиса «Бродский/Барышников».

Как отмечает исследователь работ А. Херманиса З. Радзобе, в основе новаторских идей режиссера лежит совмещение трех школ сценического искусства: К. Станиславского, А. Арто и Б. Брехта. До постановок А. Херманиса считалось, что эти школы несовместимы и уже в своей основе радикально отличаются друг от друга. Однако Херманис доказал, что никакого противоречия между этими школами нет, и связанные с ними принципы можно совмещать [Радзобе 2013: 78-95].

Результатом совмещения принципов данных школ и стал спектакль «Бродский/Барышников», премьера которого состоялась осенью 2015 года.

По теории К. Станиславского, «театр начинается с вешалки». Но здесь А. Херманис предлагает собственное решение. Заходя в театр, зритель видит горящий камин, чувствует его тепло. Весело мелькают язычки пламени, и каждый входящий чувствует, что тепло огня обогрывает не только его тело, но и душу. Режиссер создает условный хронотоп прошлого, замыкая пространство и время на горящем камине. Зритель словно переносится в прошлое, причем у каждого оно свое.

Пространство камина не только привлекает внимание, но и обозначает определенное время. Камин является опорной точкой для перехода в прошлое. Опорные точки являются важнейшими принципами «театра жестокости» А. Арто, но одновременно и основополагающими принципами системы К. Станиславского [Портал Евразия, «Театр жестокости»: электронный ресурс]. Именно с горящего в камине огня начинается формирование хронотопа всего спектакля. Поднимаясь по лестнице, зритель переходит в другое пространство и время – сценическое, создаваемое режиссером и актером.

По теории К. Станиславского, для каждого спектакля характерны одновременность исполнения и восприятия. Достижению этой цели здесь служат конкретные и лаконичные декорации спектакля. Однако они являются определенными

точками пространства и времени не только самого спектакля, но и стихов И. Бродского, звучащих со сцены. Эти же декорации можно считать опорными точками сценического пространства согласно теории А. Арто, так как они являются символами действия не только самой постановки, но и замысла режиссера и исполнения актера [Портал Евразия, «Театр жестокости»: электронный ресурс]. В этом спектакле в оформлении сценического пространства режиссер придерживается лаконичности. Сценическое пространство имеет образный смысл. В своем спектакле А. Херманис избегает символистических произведений И. Бродского, однако этот символизм все равно воплощается в различных элементах декораций. Распределительная коробка с оборванными проводами воплощает характерные черты поэтики И. Бродского: его мистицизм, особое восприятие смерти и, соответственно, нулевое пространство некоторых его произведений. Нулевой хронотоп некоторых стихотворений как бы перекликается с видом оборванных проводов, формируя у зрителя законченное восприятие этой темы. Кроме того, коробка с оборванными проводами в определенной мере является отражением философии И. Бродского: вещь, находящаяся в конфликте с пространством, может восприниматься как единство пространства и времени. Воспринимаемая зрителями как яркая и вырывающаяся из общей картины деталь, она является элементом, объединяющим стихи и декорации, участвует в формировании единого художественного пространства.

Как отмечает З. Радзобе, если новаторство А. Херманиса заключается в соединении трех теорий театральной постановки, декорации также являются элементами замысла автора и воплощения актера, что соответствует теории Б. Брехта [Радзобе 2013: 89-92]. Помимо этого, декорации спектакля являются и опорными точками хронотопа.

По своей сути спектакль является легендой-воспоминанием, и поэтому сценическое пространство в постановке имеет образный смысл. Реальное время сочетается со знаковым пространством. В постановке А. Херманиса это – павильон в середине сцены, ограничивающий внутреннее пространство спектакля. Согласно теории Б. Брехта его можно считать начальным элементом «линии» [Смолина 2001: 479]. Этот павильон является символом не только пространства, но и времени. Именно он олицетворяет прошлое – не прошлый век, а именно прошлое. Он ассоциируется у зрителя с русской деревней XVIII – XIX века, когда такие павильоны украшали каждый усадебный парк, а маленькие пухлые младенцы-кариатиды являлись непременным атрибутом декора. По своей сути павильон – пространственно-временная модель, отражающая действительность. Это полностью соответствует теории К. Станиславского, который определял наличие декораций фиксированным пространственно – временным моментом. В свою очередь, согласно теории «линии элементов» Б. Брехта, павильон

можно определить как первый элемент, создающий присутствие автора в спектакле [Смолина 2001: электронный ресурс]. Рассматривая павильон с точки зрения теории А. Арто, можно охарактеризовать его как вторичное пространство, воссозданное из воспоминаний [Портал Евразия «Театр жестокости»: электронный ресурс].

Внутреннее пространство спектакля, связанное с мечтами и фантазиями автора и исполнителя, воплощает павильон. В поэзии И. Бродского много символов, воплощающих мечты и фантазии поэта, и тогда павильон – место создания и воспроизведения этого М. Барышниковым. Постоянное использование павильона ведет к соединению внутреннего пространства спектакля и актера. На фоне постоянного временного континуума прошлого происходит взаимодействие внутреннего и текстуального пространства. Павильон, стоящий в середине сцены, является пространственно-временной моделью, отражающей действительность. С другой стороны – это пространство воспоминаний, относить которые к тому или иному моменту жизни режиссер предоставляет зрителям. Павильон построен так, что у него нет ни одного острого угла: все линии сглажены. Это можно интерпретировать как образ линейности пространства, характерный для классических театральных постановок. Линейность художественного пространства характерна и для некоторых произведений И. Бродского. В то же время это и образ прошлого, старинных усадеб, что подчеркивают пухлые младенцы-кариатиды на фронтоне павильона. Линейность пространства характерна и для классического балета. Уже при помощи декораций А. Херманис объединяет в своем спектакле движения и стихи.

Диссонанс вносит решетка из прямоугольных переплетов, расположенная по всему павильону. Для стихов И. Бродского характерна геометричность. В своих произведениях поэт часто использовал образы геометрических фигур. Прямоугольники решетки соединяют эту особенность поэзии Бродского с пространством. К. Станиславский писал: «Главная особенность и необходимость режиссера – единовременность исполнения и восприятия» [Станиславский 1954: 30]. Прямоугольники решетки, опоясывающие полукруглый павильон, подчеркивают эту единовременность. Сначала зритель не воспринимает декорацию как отражение пространства стихотворений поэта, однако в ходе исполнения стихов появляется ощущение их единства. Звучание и движение совмещаются с восприятием, что создает описанную выше единовременность.

Таким образом, новаторство А. Херманиса, органически соединившего три школы театрального искусства, проявляется уже в выборе декораций. Помимо этого, декорация является и своего рода символом творчества И. Бродского. Рассматривая пространство лирики поэта, можно говорить о том, что в стихах, выбранных А. Херманисом для спектакля, присутствуют линейный и нулевой хронотопы. Бахтин

отмечал, что в лирике И. Бродского приметы времени раскрываются в пространстве, а пространство измеряется временем [Бахтин 1973: 125-128]. Декорации спектакля раскрывают именно эту идею – время прошлого, время воспоминаний определяется в нем при помощи отдельных деталей, таких как кариатиды, распределительная коробка с оборванными проводами, две скамейки перед павильоном. Каждый из этих элементов является своеобразным символом, играющим в постановке определенную роль. И вместе с тем это элементы пространства и времени лирики поэта. А. Херманис не использовал в своем спектакле философско-символическую лирику И. Бродского, однако вся его поэзия достаточно символична. Поэтому режиссер и использовал символику вещей. В поэтическом мире И. Бродского форма вещи абсолютна и бесконечна, вещь представляет собой совмещение пространства и времени. Этот философский постулат поэта в какой-то мере соответствует теории А. Арто, согласно которой каждая вещь является определенной точкой развития событий на сцене [Портал Евразия «Театр Жестокости»: электронный ресурс]. А поскольку отражаемые события связаны с воспоминаниями, вещь является элементом времени, акцентирующим то или иное воспоминание. Помимо этого вещь является определенным элементом в «линии элементов» Б. Брехта и, по теории К. Станиславского, определяет пространственно – временной модуль определенного события [Смолина 2001: электронный ресурс].

Однако определенный смысл привносят и второстепенные вещи, например, распределительная коробка. По теории К. Станиславского, коробка формирует определенный пространственно-временной микромодуль, отражающий реальную действительность. Но реальной в данной схеме является только сама коробка. То, что она расположена на павильоне XIX века, способствует совмещению настоящего и прошедшего времени. С другой стороны, при рассмотрении этого элемента с точки зрения теории А. Арто его можно интерпретировать как символ воспоминаний [Портал Евразия «Театр Жестокости»: электронный ресурс]. Этой коробки не могло быть в XIX веке, однако она была в жизни И. Бродского. Так же можно интерпретировать наличие коробки с точки зрения теории Б. Брехта: это – незримое присутствие самого автора [Смолина 2001: электронный ресурс].

Одну из наиболее точных оценок дает моноспектаклю А. Херманиса «Бродский/Барышников» театральный критик Дина Гродер:

«Моноспектакль Барышникова по Бродскому с самого начала был задуман как легенда. Все сюжеты — связанные с тем, что Барышников родился в Риге (здесь все его называют Мишей и узнают на улицах), с его балетной славой и историей беглеца из СССР, с его уникальной американской популярностью и, конечно, дружбой с Бродским, вокруг

которого существует свое собственное облако культа, — все эти сюжеты известны каждому» [Гродер 2005: электронный ресурс].

Рассматривая хронотоп лирики И. Бродского в исполнении М. Барышникова, необходимо в первую очередь остановиться на сценическом пространстве спектакля, воплощенном А. Херманисом. При создании пространства именно этого спектакля огромное значение имеют лаконизм и детализация. Как было отмечено в теории, при создании спектакля «Бродский/Барышников» А. Херманис использует гомотемпоральные конструкции элементов. Однако в этой постановке нет четкого деления на гомотемпоральные и гетеротемпоральные конструктивные элементы, которое, например, есть в спектакле «Соня».

Основным временем является прошедшее, однако органическое соединение всех видов сценического пространства создает гомотемпоральное эстетическое восприятие настоящей временной модели. Такое соединение и восприятие действительности через воспоминания характерно для школы А. Арто [Портал Евразия «Театр Жестокости»: электронный ресурс].

Драматургическое пространство и пространство сцены составляют в данном спектакле единое целое. А. Херманис использует детализацию и лаконизм декораций сценического пространства для создания гомотемпоральной конструкции. Данная конструкция, формирующая единовременность исполнения и восприятия, объединяет все шесть пространств в одно целое. Возникает единый хронотоп. Надо сказать, что данная особенность характерна для всех спектаклей А. Херманиса.

По замечанию критика Д. Гродер, спектакль «Бродский/Барышников» был построен как легенда. Но при этом все декорации настолько лаконичны и детализированы, что формируют не воображаемый, а реальный хронотоп. В этом также проявляется талант А. Херманиса – настоящее время (коробка с оборванными проводами) органично сочетается со знаковым пространством (павильон без острых углов и со скульптурами кариатид).

Для хронотопа произведений И. Бродского большое значение имеет образ порога. В спектакле А. Херманиса это же значение имеют скамейки, расположенные перед павильоном. Сделанные по старому образцу, они напоминают скамейки прошлого века, стоявшие во дворах и маленьких сквериках. Таким образом создается временная модель, отражающая не только реальную действительность, но и философичность лирики поэта. Снова возникает образ вещи, форма которой абсолютна и бесконечна. В то же время скамейки можно рассматривать как слияние условного и безусловного времени. Символичность скамеек заключается и в том, что их можно рассматривать и как

определение пространства как прямой, что, опять же, характерно для лирики и философии И. Бродского. Скамейки расположены не рядом, а по обе стороны от входа. Следовательно, их разделяет порог, а пространство предстает как прерывистая линия, расположенная по обе стороны от порога. По теории А. Арто, скамейки являются определенными точками пространства, переносящими реальные события в область воспоминаний [Портал Евразия «Театр Жестокости»: электронный ресурс].

На одной из скамеек стоит магнитофон, который выносит М. Барышников. Поскольку именно при помощи магнитофона воспроизводится голос И. Бродского, эта вещь создает эффект присутствия автора в спектакле, что характерно для театра Б. Брехта [Смолина 2001: электронный ресурс]. Магнитофон является символом вещи, имеющей собственный образ – образ поэта.

Призрачный домик со старыми скамейками вызывает чувство печали и запустения, но вместе с тем оказывается волшебной стеклянной коробочкой воспоминаний, которая то загорается, то гаснет. Это еще один символ среди декораций спектакля. Херманис строит спектакль как историю о возвращении к родным руинам, где уже ничего не осталось, кроме памяти.

Избегая символистических стихов И. Бродского, А. Херманис сделал символическими сами декорации своего спектакля. Но такой символизм воспринимается зрителем совсем иначе – он дает пространство для многочисленных интерпретаций и позволяет достраивать хронотоп спектакля при помощи воображения.

Следовательно, можно говорить не только о соединении художественного пространства и времени в данном спектакле.

Выводы:

1. Как отмечает исследователь работ А. Херманиса С. Радзобе, в основе новаторских идей режиссера лежит совмещение принципов трех школ сценического искусства: К. Станиславского, А. Арто и Б. Брехта. До постановок А. Херманиса считалось, что эти школы несовместимы и различаются уже в своей основе. Однако режиссер доказал, что никакого противоречия между принципами этих школ нет и их можно совмещать.

2. Пространство камина не только привлекает внимание зрителя, но и обозначает определенное время. Камин является опорной точкой для перехода в прошлое. Опорные точки являются как важнейшим принципом «театра жестокости» А. Арто, так и

основополагающим принципом системы К. Станиславского. Именно с горящего камина начинается формирование хронотопа спектакля.

3. По теории К. Станиславского, необходимым условием любого спектакля является одновременность исполнения и восприятия. Достижению этой цели способствуют конкретные и лаконичные декорации спектакля. Вместе с тем декорации являются определенными точками пространства и времени не только спектакля, но и стихов И. Бродского, звучащих со сцены. Эти же декорации можно считать опорными точками сценического пространства по теории А. Арто, так как они являются символами действия не только самой постановки, но и замысла режиссера и исполнения актера.

4. Вещь является элементом времени, которое актуализует то или иное воспоминание. Кроме того, вещь выступает в качестве определенного элемента в «линии элементов» Б. Брехта, и, по теории К. Станиславского, определяет пространственно-временной модуль определенного события.

2.2. Объединение пространства и времени в лирике И. Бродского, движениях и создании образов М. Барышниковым в сценических пространствах моносpectакля А. Херманиса «Бродский/Барышников».

В моносpectакле «Бродский/Барышников» М. Барышникову удалось воплотить замысел режиссера А. Херманиса и передать переживания тех, кто оказался вдали от Родины: И. Бродского и свои собственные. Легенда русского балета воссоздает образ легенды русской литературы. Каждое его движение символично. Поэт был другом М. Барышникова, его помощником и советчиком. Образ каждого произведения создается посредством соединения режиссерской творческой интерпретации и собственного понимания стихов поэта исполнителем, связанных движениями М. Барышникова в один незабываемый спектакль. А. Херманису удалось соединить хронотоп лирики И. Бродского и пространство движений М. Барышникова в художественных пространствах самого спектакля.

Как указывал Паву, существует шесть вариантов сценического пространства. Одним из основных сценических пространств является драматургическое [Найдорф: электронный ресурс]. Данное пространство включает в себя все остальные и является доминирующим. Это пространство представляет собой структуру спектакля. Структурой спектакля А. Херманиса являются лирические произведения И. Бродского, объединенные движениями М. Барышникова.

Первой опорной точкой пространственно-временной модели драматургического пространства является появление М. Барышникова.

Появляясь на сцене, М. Барышников идет по прямой линии через павильон, что создает эффект приближения. Движения актера плавны и легки. Прямую линию выхода можно соотнести с линейным пространством – как спектакля, так и лирики поэта. Проходя через павильон, М. Барышников немного задерживается, словно осматриваясь. Пространство прерывается, возникает временная модель прошлого. Поскольку павильон воспринимается как прошедшее, остановка М. Барышникова в самой его середине осознается как остановка в прошлом. Создается пространство жестов. Поворотами головы, плавными движениями рук М. Барышников соединяет драматургическое пространство, пространство жестов и сценическое пространство спектакля. Актер погружается в воспоминания, как свои, так и поэта. Постепенно пространство сужается до внутренней обстановки павильона. Но павильон никак не обставлен, и поэтому внимание зрителя концентрируется именно на мимике актера, которая и создает временную модель прошлого. М. Барышников не напряжен, а сосредоточен. Так бывает сосредоточен человек, пытающийся вспомнить что-то очень важное. Это чувствует и зритель. Происходит объединение настоящего и безусловного времени, формируется единовременность исполнения и восприятия.

После этой небольшой задержки М. Барышников продолжает идти через павильон обычным шагом, не замедляя и не ускоряя движения. Пространственная линия продолжается. М. Барышников движется как в классическом танце, где время и пространство эксплицируются в своем целостном единстве.

Выйдя из павильона, актер держит в руках потрепанный временем портфель и старый бобинный магнитофон. Находясь между двумя скамейками, М. Барышников как будто замирает на секунду на пороге в разрыве пространства, переходя из прошлого в настоящее. Находясь между двумя порогами, М. Барышников замыкает линейное пространство на себе и создает единство единовременности восприятия и исполнения. В этом замкнутом пространстве соединяются сценографическое пространство и пространство жестов. Ставя магнитофон на одну из скамеек, доставая книгу, бутылку виски и садясь на вторую скамью, Барышников начинает создавать непосредственный хронотоп спектакля. Настоящее время здесь сочетается со знаковым пространством спектакля. Возникает эффект присутствия второго человека на сцене – это магнитофон, из которого будет звучать голос самого И. Бродского. Это же соответствует теории Б. Брехта о присутствии автора. В художественной литературе в большинстве случаев можно говорить о модусном (субъективном) пространстве. Это связано с тем, что в любом

произведении присутствует автор, его точка зрения и особенности авторского восприятия. Благодаря этому можно говорить о реальном художественном пространстве, которое обладает следующими характеристиками: протяженность, непрерывность и многомерность.

Расставленные предметы создают вторую координату пространства – безусловную. Павильон же выступает в качестве первой – условной.

Если рассматривать вещи и декорации с философской точки зрения, характерной для творчества Бродского, то можно указать на соединение условной координаты хронотопа, олицетворяющей прошлое (воспоминания, чувства, мысли), и безусловной – с которой связаны голос из прошлого, реальные привычки (бутылка виски, ведь Бродский любил именно виски), а также книга со стихами поэта. Фактически, создается нулевой хронотоп, где время и пространство теряют смысл.

Стихи, читаемые М. Барышниковым, прерывают нулевой хронотоп, конвертируя его в циклический. Точкой прерывания становится первое стихотворение: «Мой голос, торопливый и неясный...» [Бродский 1962: электронный ресурс].

Начиная спектакль, Барышников переходит из линейного пространства в разорванное, которое характерно уже для танца модерн. Медленные скользящие движения выхода сменяются довольно отрывистыми, четкими: резко ставится на соседнюю скамейку магнитофон, достаются бутылка виски, книга. Создается предметное пространство, характерное для лирики И. Бродского: вещь находится в конфликте с пространством. Актер одевает очки. Возникает единение точных физических действий и актерской импровизации. Определенностью своих физических действий М. Барышников создает пространство жестов, сосредотачивая на нем восприятие зрителей. При всей их точности и лаконичности, каждый жест очень плавно перетекает один в другой, создавая определенную завершенность. Барышников замыкает пространство жестов, открывая книгу и начиная первое стихотворение. Нулевой хронотоп переходит в циклический. Это подчеркивается и интонацией актера. Начиная читать стихотворение, Барышников произносит слова невнятно, как бы привыкая к их звучанию и создавая связь со сценическим пространством.

«...Мой голос, торопливый и неясный,
тебя встревожит горечью напрасной» –

но, тем не менее, каждый зритель слышит и воспринимает их [Бродский 1962: электронный ресурс]. Голос актера начинает набирать силу. Используется усиление с помощью технических средств (мембраны громкоговорителей), поэтому нет надрыва и

характерных при усилении громкости голоса вдохов. Строки звучат как размышление о прошлом, о чувствах и о смерти, образ которой появляется в заключительных строках:

«ты имя вдруг мое шепнешь беззлобно,
и я в могиле торопливо вздрогну» [Бродский 1962: электронный ресурс].

Именно с этим стихотворением связано сочетание безусловного времени, актерского исполнения и условного пространства постановки. Зритель воспринимает данное единение как переход в прошлое. М. Барышников интонационно подчеркивает важные для И. Бродского вещи: имя и могила (символ смерти), последние два слова «торопливо вздрогну» - символ жизни после смерти.

Читая это стихотворение, М. Барышников расслабленностью позы подчеркивает обыденность смысла. Интонация повышается и понижается не рывками, а плавно переходит от низких тонов к более высоким. Это создает впечатление открывающейся двери. Это – дверь в прошлое, представленное мыслями не только поэта, но также актера и режиссера. Для творчества И. Бродского хронотоп двери очень важен. Это – переход из одного пространства и времени в другое. В спектакле А. Херманиса это – переход из настоящего в прошлое. Центром разрыва хронотопа в следующем стихотворении является первая строка.

Воротишься на родину. Ну что ж.
Гляди вокруг, кому еще ты нужен,
кому теперь в друзья ты попадешь?
Воротишься, купи себе на ужин

какого-нибудь сладкого вина,
смотри в окно и думай понемногу:
во всем твоя одна, твоя вина,
и хорошо. Спасибо. Слава Богу [Бродский 1962: электронный ресурс].

Стихотворение создает новый цикл пространства и времени – возвращение на родину. М. Барышников не выходит за рамки собственного пространства. Читая это стихотворение, он только расширяет их, используя определенные жесты руками. Но именно эти жесты, создающие пространство, в рамках которого происходит взаимовлияние движений, расширяют личное пространство актера, соединяя его с пространством и временем спектакля. М. Барышников снова создает единовременность исполнения и восприятия, которое является главной особенностью спектакля [Станиславский 1954: 30].

В стихотворении И. Бродского можно отметить две дискретные точки пространства и времени: первая и последняя строки первой строфы. Для того, чтобы подчеркнуть одновременность двух действий, поэт использует для их обозначения одно и то же слово *воротисься*. М. Барышников создает эту одновременность одинаковой интонацией и жестом: переворачивает страницу. А. Херманис создает единовременность обычным предметом – будильником. Возникает полное восприятие зрителем времени (настоящее), пространства (цикличность) и перехода в прошлое (движение актера). Нарастание эмоциональной экспрессии в последней строке. Поэт использует назывные предложения, разделенные точкой, актер – прерывистую интонацию с понижением перед точкой, режиссер – слабо искрящие оборванные провода. В результате, зритель воспринимает невысказанную горечь от невозможности возвращения. Никто не может реально вернуть жизнь назад. Прошлое заключено только в мыслях, чувствах, переживаниях. Оба стихотворения сопровождаются исключительно жестами актера. Сам он встает около скамейки, как бы показывая, что находится в настоящем. В стихотворении Бродский использует пустые интервалы, характерные для нулевого хронотопа «Гляди вокруг»; «смотри в окно»; «во всем твоя одна, твоя вина». В исполнении М. Барышникова нулевой хронотоп передается через неподвижность тела и движение рук, а также посредством интонации. Знаковость пространства передается А. Херманисом при помощи эффекта: оголенные провода в этот момент начинают слабо искрить. Провода можно воспринимать и как символ человеческих нервов. Несмотря на то, что человек воспринимает родину как что-то недостижимое, оставшееся в далеком прошлом, его нервы откликаются на самый звук слова «родина». Родину нельзя вычеркнуть из сердца. Нельзя забыть. Символ родины объединяет прошлое и настоящее, формируя единство времени и пространства стихотворения, исполнения и знаковости постановки. При помощи этого режиссерского решения создается сценическое пространство, в котором находятся актер и зрители.

Значимым моментом соединения хронотопа лирики И. Бродского, игры М. Барышникова и режиссуры А. Херманиса является стихотворение «Точка всегда обозримей...».

Точка всегда обозримей в конце прямой.

Веко хватает пространство, как воздух – жабра.

Изо рта, сказавшего все, кроме "Боже мой",

вырывается с шумом абракадабра.

Вычитанье, начавшееся с юлы

и т. п., подбирается к внешним данным;

паутиной окованные углы
придают сходство комнате с чемоданом.
Дальше ехать некуда. Дальше не
отличить златоуста от златоротца.
И будильник так тикает в тишине,
точно дом через десять минут взорвется [Бродский 1982: электронный ресурс].

Поэт создает линейное пространство бесконечности. Придерживаясь принципа геометричности, И. Бродский использует прямую линию пространства, а прямая – бесконечна. М. Барышников начинает читать стихотворение медленным, мягким голосом, практически не изменяя интонаций. Создается образ протянутой нити. Точка в начале предложения осознается не как конец, а как начало. М. Барышников стоит около скамьи. Создавая непрерывную линейность настоящего, он выходит из разорванности пространства прошлого. Объединяя актера, сцену и зрителей. А. Херманис опять использует пространственно-временную модель объединения происходящего на сцене и зрительского восприятия. Режиссер создает гомотемпоральную конструкцию полного эстетического восприятия. Произнося предпоследнюю строку стихотворения, М. Барышников снимает туфли. Его движения – очень плавные. Кажется, что это один из элементов танца. Но это впечатление исчезает, когда Барышников заводит будильник. Тиканье часов – элемент гомотемпоральной конструкции режиссера, движений актера и смысла, вложенного поэтом. Барышников не танцует, он просто двигается, производя определенные действия, самые обыкновенные, но создается впечатление именно танца, причем классического, с непрерывной линией пространства. Диссонансом является тиканье будильника, которое в стихотворении сравнивается с часовым механизмом бомбы. Это вытекает из последней строки стихотворения и из движений Барышникова. Именно произнося последние строки, он снимает обувь, словно полностью сливаясь с пространством жестов. Пауза, выдержанная актером в конце, создает нулевой хронотоп в миниатюре. Времени нет. Пространства нет, есть только тиканье часов и ожидание. Здесь А. Херманис использует теорию опорных точек А. Арто для создания определенного драматургического пространства, соединенного с пространством стихотворения Бродского.

После первых трех стихотворений, создавших хронотоп порога и дороги, характерный для лирики И. Бродского, М. Барышников заходит в павильон. Пересекая линию порога, он меняет пластику движений. Если, читая первые стихотворения, движения были плавными, воспринимаемые как непрерывные, то зайдя в дом, М. Барышников создает совсем другие образы. Движения становятся достаточно резкими

и отрывистыми. Создается предметное пространство, подчеркиваемое игрой света и музыкой. Режиссер использует все возможности для создания впечатления перехода в другую пространственно-временную модель – мир прошлого. Но прошлое – это не просто воспоминания или боль, это полностью меняющаяся жизнь, дающая возможность творить. Именно это подчеркивает М. Барышников, пересекая линию порога павильона. Он возвращается в прошлую жизнь, но она – только воспоминание.

При пересечении линии порога павильона, включается магнитофон и голос Барышникова звучит в записи. Читается стихотворение «Полдень в комнате...»

Полдень в комнате.

Тот покой,
когда наяву, как во
сне, пошевелив рукой,
не изменить ничего.

Свет проникает в окно, слепя.

Солнце, войдя в зенит,
луч кладя на паркет, себя
этим деревенит.

Пыль, осевшая в порах скул.

Калорифер картов.

Тело, застыв, продлевает стул.

Выглядит, как кентавр [Бродский 1978: электронный ресурс].

Опираясь на мнение З. Радзобе, можно предположить, что режиссер формирует два драматургических пространства, объединенных одной пространственно-временной моделью настоящего. М. Барышников начинает создавать образ кентавра. Его движения повторяют ритмичность звучания стихов. Пространство жестов совмещается с фантастическим временем полдня. На сцене уже не просто актер Барышников, а мифический кентавр, созданный движением. Именно он находится в замкнутом пространстве павильона. Таким образом, движения Барышникова создают мифологическую пространственно-временную модель. Кентавр стоит под лучами полуденного солнца, раскрываясь навстречу каждому лучу. Но солнце заходит и появляется так любимый И. Бродским мир цифр и чисел:

...вспять оглянувшийся: тень, затмив
профиль, чье ремесло --

затвердевать, уточняет миф,
повторяя число

членов. Их переход от слов
к цифрам не удивит.
Глаз переводит, моргнув, число в
несовершенный вид.

Воздух, в котором ни встать, ни сесть,
ни, тем более, лечь,
воспринимает "четыре", "шесть",
"восемь" лучше, чем речь [Бродский 1978: электронный ресурс].

Образ кентавра, созданный М. Барышниковым, определяет внутреннее пространство не только самого актера, но также поэта и режиссера. Мысль И. Бродского о мифическом течении жизни воплощается А. Херманисом через ограничение пространства павильоном и передается М. Барышниковым образом стула, т. е. кентавра. Внутреннее пространство совмещается с драматургическим и нулевым хронотопом произведения. На сцене время теряет свой смысл. Кентавр есть именно сейчас.

Особенно гармонично сочетается хронотоп лирики И. Бродского, движений М. Барышникова и режиссуры А. Херманиса при исполнении стихотворения «Назидание» [Бродский 1987: электронный ресурс]. Достигается полная одновременность исполнения и восприятия. Все стихотворение представляет собой модель циклического хронотопа. Все возвращается на круги своя. Великолепными движениями, четкостью и плавностью каждого жеста М. Барышников достигает именно той полной одновременности, которая является главной особенностью театрального действия [Станиславский 1954: 37].

Когда ты стоишь один на пустом плоскогорьи, под
бездонным куполом Азии, в чьей синеве пилот
или ангел разводит изредка свой крахмал;
когда ты невольно вздрагиваешь, чувствуя, как ты мал,
помни: пространство, которому, кажется, ничего
не нужно, на самом деле нуждается сильно во
взгляде со стороны, в критерии пустоты.

И сослужить эту службу способен только ты [Бродский 1987: электронный ресурс].

Особенно интересным режиссерским решением является звучание голоса самого поэта. Это впечатление еще более усиливается тем, что голос звучит из старинного

бобинного магнитофона, стоящего на одной из скамеек. А. Херманис снова использует хронотоп порога. Голос И. Бродского звучит как бы из безвременья, из глубины прошлого. Следовательно, опять возникает нулевой хронотоп, подчеркиваемый действиями героя. М. Барышников начинает раздеваться, оставаясь только в брюках до колен. Приподнятая рука, согнутый палец являются характерными жестами танца. Но в данный момент – это отрицание и в тоже время принятие старости. Этим жестом подчеркивается, что человек в любом возрасте остается собой, он существует во времени и вне его. Это и является нулевым хронотопом стихотворения.

Старение! Здравствуй, мое старение!

Крови медленное струение.

Некогда стройное ног строение

мучает зрение. Я заранее

область своих ощущений пятаю,

обувь скидая, спасаю ватюю.

Всякий, кто мимо идет с лопатюю,

ныне объект внимания.

Старение! В теле все больше смертного.

То есть, не нужного жизни. С медного

лба исчезает сияние местного

света. И черный прожектор в полдень

мне заливает глазные впадины.

Силы из мышц у меня украдены.

Но не ищу себе перекладыны:

совестно братья за труд Господень [Бродский 1972: электронный ресурс]

Фактически, тело актера становится декорацией к стихотворению. Но в этот момент в зале начинает медленно подниматься температура. Становится все теплее. При помощи света на сцене и искрящихся проводов распределительной коробки режиссер и актер создают внутреннее пространство, обозначенное нулевым хронотопом стихотворения.

Каждое стихотворение И. Бродского, звучащее во время спектакля, является самостоятельным миниспектаклем, объединенным одной темой и ее воплощением. А. Херманису и М. Барышникову удалось создать единое произведение из соединения лирики, движения и режиссерского решения.

Новаторство режиссера А. Херманиса, гениальность актера и танцора М. Барышникова и неповторимая лирика И. Бродского объединены в один спектакль-легенду. В конечном итоге, моноспектакль конструирует единые пространство и время, понятные каждому зрителю. А. Херманису и М. Барышникову удалось воплотить пространственно-временной континуум лирики И. Бродского в модели, доступной каждому, и при этом раскрыть суть стихов поэта, показать неординарность его лирики.

Это спектакль слова и движения, мысли и чувства, мечты и реальности.

Выводы:

1. Структурой спектакля А. Херманиса формируют лирические произведения И. Бродского, объединенные движениями М. Барышникова.

2. Прямую линию выхода можно соотнести с линейным пространством как самого спектакля, так и лирики поэта. Проходя через павильон, М. Барышников немного задерживается, словно осматриваясь. Пространство прерывается, возникает временная модель прошлого. Так как павильон воспринимается как прошедшее, то остановка М. Барышникова в центре павильона осмысливается как остановка посреди прошлого. Формируется пространство жестов.

3. Находясь между двумя порогами, М. Барышников замыкает линейное пространство на себе и формирует единство единовременности восприятия и исполнения. В этом замкнутом пространстве соединяются сценическое пространство и пространство жестов.

4. Происходит соединение условной и безусловной координат хронотопа. Условная координата хронотопа связана с прошлым: воспоминаниями, чувствами, мыслями. Безусловная координата – это голос из прошлого, реальные привычки (Бродский любил именно виски), книга со стихами поэта. Фактически, создается нулевой хронотоп, где понятия времени и пространства утрачивают свой смысл.

5. М. Барышников замыкает пространство жестов, открывая книгу и начиная первое стихотворение. Нулевой хронотоп переходит в циклический.

6. В творчестве И. Бродского был очень важен хронотоп двери. Это переход из одного пространства и времени в другое. В спектакле А. Херманиса это – переход из настоящего в прошлое.

7. В стихотворении И. Бродский использует пустые интервалы, характерные для нулевого хронотопа: «Гляди вокруг»; «смотри в окно»; «во всем твоя одна, твоя вина».

М. Барышников передает нулевой хронотоп через неподвижность тела с помощью движения рук, а также интонации. А. Херманис подчеркивает знаковость этого пространства при помощи эффекта: слабых искр оголенных проводов.

8. Значимым моментом соединения хронотопа лирики И. Бродского, игры М. Барышникова и режиссуры А. Херманиса является стихотворение «Точка всегда обозримей...» [Бродский 1982: электронный ресурс].

Заключение

Анализ научной литературы, посвященной рассмотрению феномена художественного времени и пространства лирики, движения и спектакля, показал, что на основании определения хронотопа во всех трех сферах искусства можно выявить нечто общее и на этом основании объединить их. Подтверждением этого является моноспектакль А. Херманиса «Бродский/Барышников».

На протяжении всего спектакля А. Херманис не только органично переплетает хронотопы лирики И. Бродского, движений М. Барышникова и пространства самой постановки, но и использует принципы трех разных школ театрального искусства: К. Станиславского, Б. Брехта и А. Арто.

Принципы этих школ долгое время считались несовместимыми. Спектакль А. Херманиса показал, что они не противоречат друг другу и их можно совмещать.

На протяжении всей постановки режиссер переплетает пространство жеста, движения, сцены с пространством и временем лирики И. Бродского. Избегая символистических стихов поэта, А. Херманис раскрывает философичность его лирики именно при помощи категорий пространства и времени, используя для этого определенные точки, декорации, танцевальные движения М. Барышникова.

Этот спектакль – легенда-воспоминание, перенесенная в наше время и охваченная одним пространством – сценическим.

А. Херманис использует мельчайшие детали для того, чтобы создать определенную пространственно-временную модель прошлого и соотнести ее с нашим временем.

Поставленные задачи выполнены, и цель исследования достигнута.

Исследование наглядно показало, что соединение пространства и времени лирики, движения и режиссерских решений при постановке спектакля, особенно в рамках моноспектакля, не только возможно, но и является крайне перспективным творческим решением.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

Источники:

И. Бродский Лирика доступно на сайте <http://www.listos.biz>

Справочная литература:

Словарь литературоведческих терминов доступно на сайте http://literary_criticism.academic.ru/

Научная литература:

Radzobe Z. ALVJA HERMAŅA REŽIJA: TRADĪCIJAS UN NOVATORISMS Rīga, 2013 с.152

Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе Очерки по исторической поэтике ЗАКЛЮЧИТЕЛЬНЫЕ ЗАМЕЧАНИЯ, 1973 г. Доступно на сайте http://www.chronos.msu.ru/old/RREPORTS/bakhtin_hronotop/hronotop10.html

Воробьева А.Н. Поэтика времени и пространства в поэзии И. Бродского // Возвращенные имена русской литературы. - Самара, 1994. - С. 185-197.

Бродский И. А. Большая книга интервью. М., 2000. С. 110.

Есин А. Б. Время и пространство // Введение в литературоведение: Литературное произведение: основные понятия и термины. М., 1999. Доступно на сайте <http://studopedia.org/5-6171.html>

Журавлева З.Е. Иосиф Бродский и Время // Синергетическая парадигма: Нелинейное мышление в науке и искусстве. - М., 2002. - С. 479-495.

Заметки. Рецензии. Выступления / Ю.М. Лотман ; [вступ. ст. М.Л. Гаспарова]. - СПб., 2001. - С. 731-746 доступно на сайте <http://www.kulichki.com/moshkow/CINEMA/kinowed/lotman.txt>

Калашников С.Б. Поэтическая интонация в лирике И.А. Бродского : автореф. дис. ... канд. филол. наук / Калашников С.Б. ; Волгоград. гос. ун-т. - Волгоград, 2001 ;

Каннингем М. «Пространство, Время и Танец», 1952, доступно на сайте <http://roomfor.ru/merce-cunningham/>

Крепс М.Б. О поэзии Иосифа Бродского / Михаил Крепс. - СПб. : Журнал "Звезда", 2007. - 198 с.

Лотман Ю.М. О поэтах и поэзии : анализ поэтического текста. Статьи и исследования. Доступно на сайте <http://www.ruthenia.ru/lotman/papers/apt/>

Николаев А. И. Основы литературоведения доступно на сайте <http://www.listos.biz>

Минченко О.Л. доступно на сайте <http://www.countries.ru/library/twenty/brodsky/poetika.htm>
Ремез О. Я. МАСТЕРСТВО РЕЖИССЕРА пространство* И ВРЕМЯ СПЕКТАКЛЯ М.; ПРОСВЕЩЕНИЕ; 1983 с.125 доступно на сайте <http://biblioteka.portal-etud.ru/book/o-ya-remez-masterstvo-rezhissera-prostranstvo-i-vremya-spektaklya>

Романов, И. А. Лирический герой поэзии И.Бродского :Преодоление маргинальности Москва 2004 стр. 201

Станиславский К. С. Собр. соч., т. 2. М., 1954, с. 30. Вопросы философии, 1966, № 12, с. 112.

Халимбекова М.С. Образы времени и пространства в поэтическом сборнике Иосифа Бродского "Остановка в пустыне" : автореф. дис. ... канд. филол. наук / Халимбекова М.С. ; [Дагест. гос. ун-т]. - Махачкала, 2004. - 26 с.

Чевтаев А. Нарратив как реализация концепции времени в поздней лирике И. Бродского // Виртуальный семинар профессора С.В. Гончарова. - Б.м., 2006. Доступно на сайте <http://goncharov-sa.narod.ru/chevtaev.doc> (01.10.08)

Шаврей А.: «Бродский/Барышников» — всё прах еси, всё пепел? Доступно на сайте <http://www.lsm.lv/ru/statja/za-efirom/andrey-shavrey-brodskiybarishnikov--vs-prah-esi-vs-pepel.a150653/>

Электронные источники:

Театр жестокости А. Арто. <http://eurasialand.ru/txt/post/394.htm>

Михаил Барышников, Знаменитости <http://www.peoples.ru/art/theatre/ballet/baryshnikov/>

Низкий рост – гению не помеха
http://www.elementdance.ru/headings/mikhail_baryshnikov_nizkiy_rost_geniyu_ne_pomekha

Бородина Т. Михаил Барышников. Грани таланта. November 11, 2013
<http://elegantnewyork.com/barishnikov-3/>

Смолина, К. А. Сто великих театров мира, М. : Вече, 2001.- 479 с.
<http://www.booksite.ru/localtxt/the/atr/es/sto/86.htm>

Найдорф М.И. Человек в межкультурном пространстве : По рассказу А.П. Чехова "Ионыч" <http://www.countries.ru/library/countries/russia/ionych.htm>

Анализ поэтического текста: Структура стиха // Лотман Ю. М. О поэтах и поэзии. СПб., 1996. С. 18–252. <http://www.ruthenia.ru/lotman/papers/apt/>

Bakalaura darbs „Mākslinieciska telpa un laiks A. Hermaņa monoizrādē Brodskis/Barišņikovs”
izstrādāts LU Humanitāro zinātņu fakultātē.

Ar savu parakstu apliecinu, ka pētījums veikts patstāvīgi, izmantoti tikai tajā norādītie
informācijas avoti un iesniegtā darba elektroniskā kopija atbilst izdrukai.

Autors: () Irina Šukajeva

Rekomendēju/nerekomendēju darbu aizstāvēšanai

Vadītāja: doc. Iveta Narodovska () 25.05.2016.

Recenzents: asoc. prof. Nataļja Šroma

Darbs iesniegts Rusistikas un slāvistikas nodaļā 25.05.2016.

Dekāna pilnvarotā persona: lietvede Jeļena Sevastjanova ()

Darbs aizstāvēts bakalaura gala pārbaudījuma komisijas sēdē

___.06.2015. prot. Nr. ___. vērtējums: __

Komisijas sekretāre: lektore Mg. philol. Nadežda Kopoloveca ()