

RU

Особенности ритмической организации спектакля «С Чарльзом Буковски за барной стойкой» Pop-up театра

Сердюкова А. В.

Аннотация. Цель исследования - изучение новых театральных форм с помощью применения метода анализа ритмической организации спектакля. Ставится вопрос о возможности и универсальности его применения в случаях, когда традиционные методы оказываются менее продуктивными. Для ответа на вопрос проводится анализ ритмической организации сайтспецифического спектакля «С Чарльзом Буковски за барной стойкой». Предварительно уточняются понятия театральной формы в целом и сайтспецифической формы в отдельности. Научная новизна исследования заключается в применении ритмического анализа к изучению спектакля сайтспецифической формы. В результате проведения анализа выявлены некоторые особенности ритмической организации - обусловленное формой ограничение возможности организации всех ритмических рядов, опосредованное акцентирование ритмических рядов через драматургический ряд. Сделан вывод, что метод ритмического анализа можно применять к сайтспецифическим спектаклям. Несмотря на то, что при работе с этой формой он менее информативен, метод сохраняет функцию архивации произведения искусства.

EN

Rhythmic Organization Features in Pop-up Theatre Performance “Behind the Bar Counter with Charles Bukowski”

Serdukova A. V.

Abstract. The paper aims to study new theatrical forms by applying the method of rhythmic organization analysis of a performance. The research considers the question of whether the method is possible and universal to use in cases when traditional methods become less productive. To answer this question, the rhythmic organization analysis of the site-specific play “Behind the Bar Counter with Charles Bukowski” has been carried out. The notions of theatrical form in general and site-specific form in particular have been specified in advance. The scientific originality of the research consists in applying rhythmic analysis to studying a performance with a site-specific form. As a result of the analysis, certain features of rhythmic organization have been revealed: form-determined limitation of possibility to organize all the rhythmic rows, indirect accentuation of rhythmic rows through dramatic sequence. It has been concluded that the method of rhythmic analysis can be applied to site-specific performances. Despite the fact that the method is less informative when working with this kind of form, it retains the function of archiving the work of art.

Введение

В общей логике своего развития искусствоведческая наука следует за развитием своего предмета. На появление новых форм и изменение языка искусства ученые должны отвечать разработкой новых методов исследования, адекватного понятийного аппарата и способов архивации этого искусства. При всей очевидности этих тезисов и схожести пути развития с другими видами искусства можно с уверенностью сказать, что театроведение не успевает за театром. Поэтому работы, направленные на развитие методов и исследования различных теоретических аспектов новых театральных форм, видятся не только актуальными, но и необходимыми.

Театроведческая ритмология пытается предложить свои варианты решения проблемы изучения новых театральных форм, предлагая метод анализа ритмической организации спектакля в случаях, когда традиционные методы оказываются менее продуктивными. Таблицы анализа и партитуры ритмических рядов также могут рассматриваться в качестве дополнительного способа архивации такого недолговечного произведения искусства, как спектакль.

Возникает вопрос – универсален ли метод ритмического анализа? Подходит ли он для всех новых форм, в таком изобилии рождающихся в XXI в.? Экспериментальные формы постановок представляют собой особые,

а зачастую уникальные примеры организации ритмических рядов спектакля. Можно ли найти какие-то закономерности ритмического построения этих форм? В данной статье мы попробуем найти ответы на эти вопросы, но для перехода к разговору об экспериментах видится необходимым определить, что мы имеем в виду под театральной формой.

На сегодняшний день театроведение использует два подхода к понятию формы. Первый, семиотический, определяет форму как физическое воплощение, возникающее «при оформлении определенного содержания и означаемого» (Пави, 1991, с. 410). При рассмотрении формы с этой точки зрения необходимо «уточнить функцию этой формы по отношению к конкретному содержанию» (Пави, 1991, с. 410), поскольку «не форма порождает мысль и выразительность, а мысль – выражение социального содержания, общего для эпохи, – создает форму» (Пави, 1991, с. 410). Примером здесь служит появление формы эпического театра – «появление новых содержаний взорвало в конце XIX в. драматическую форму и сделало необходимым использование эпических приемов» (Пави, 1991, с. 410). Этот подход позволяет рассматривать форму спектакля, её функции и эволюцию через помещение её в современный общественный контекст. Подход, движущийся от внешнего к внутреннему. Второй подход не оспаривает первого, а дополняет и уточняет его, говоря, что «к форме спектакля должны быть отнесены все его стороны и свойства, из которых вычитываются смыслы, – и те, что адресуют к театральному генезису, и те, что связаны со спектаклем как системой и особой структурой, и, наконец, те, что непосредственно материализуют его содержание» (Барбой, 2011, с. 252) – здесь мы движемся от смыслообразования к воплощению, от внутреннего к внешнему. Оба подхода существуют одновременно и взаимодополняют друг друга.

Принимая во внимание и не забывая об остальных точках зрения на театральную форму, театроведческая ритмология сосредоточена прежде всего на тех смыслообразующих сторонах и свойствах спектакля, которые непосредственно материализуют его содержание. Таким образом, уточнив понятие формы, мы переходим к знакомству с объектом нашего исследования.

Основная часть

Спектакль петербургского Pop-up театра «С Чарльзом Буковски за барной стойкой» Семёна Александровского – постановка безусловно экспериментальная, построенная на особых взаимоотношениях действия и пространства, увидеть/послушать/поучаствовать в которой можно каждый день, купив билет и придя в паб на улице Рубинштейна в Санкт-Петербурге. Можно быть уверенным, что спектакль состоится при любом количестве зрителей, а может быть даже и в их отсутствие. Премьера этого аудиоспектакля состоялась в 2017 г. в баре “Fiddler’s Green” и на момент написания статьи его можно посетить там же, выбрав один из двух сеансов – в 19.00 или в 21.00. К билету прилагается пинта пива или сухого сидра. Официант выдаст вам наушники с маленьким плеером и оставит наедине с аудиозаписью текстов писателя, составленных в один и прочитанных режиссёром спектакля. 50 минут размышлений и воспоминаний Буковски, доверенных вам, в данный конкретный момент только вам, в самом подходящем для этого месте – за барной стойкой с пинтой пива в руке. 50 минут жизни на месте Чарльза Буковски. Режиссер скомпоновал для нас самые разные куски текстов писателя – стихи, дневники, письма, прозу – в один связный непрерывный рассказ. А мы попробуем понять, как организован ритм этого спектакля, и какие смысловые акценты он расставляет или не расставляет (поскольку далеко не все формы предполагают смыслообразующую функцию ритмической организации) в режиссерском воплощении текстов Буковски.

В смежных искусствоведческих науках существует много определений ритма, театроведческая ритмология же отталкивается от определения, принятого в литературоведении, где ритм определяется, как **закономерное повторение соизмеримых и чувственно осязаемых единиц** (Ратникова, 2016, с. 57). Выделяются следующие элементы ритмической организации спектакля, соответственно образующие его ритмические ряды:

- *визуальный ритм*, включающий в себя сценографию, свет, мизансцены, костюмы и любые другие элементы сценического действия, использующие визуальный способ воздействия;
- *аудиальный ритм*, выразительными частями которого являются музыка, звуковые эффекты, речь актера и любые другие элементы сценического действия, использующие аудиальный способ воздействия;
- *пластический ритм* – движение, жест, темп актерской игры и т.д.;
- *драматургический ритм* с вариантами его отношения к ритму композиции (как основополагающая, более самостоятельная или независимая часть спектакля);
- ритм всего действия и отдельных его частей или *ритм композиции спектакля* (Ратникова, 2018, с. 58).

В случае ритмической организации спектаклей, находящихся в зонах «регламентированного контакта артистов с публикой» (Гордиенко, 2021, с. 247), мы проводим анализ, начиная с последовательных построений ритмических партитур и исследований драматургического ритмического ряда и ритма композиции всей постановки, продолжая подробным рассмотрением её частей в виде аудиального, визуального и пластического ритмов, а уже после этого завершая анализом отношений ритма композиции с драматургическим ритмом, поскольку данный анализ должен опираться на проведенный ранее анализ ритмических рядов менее сложных элементов. Анализ отдельных ритмических рядов происходит через составление таблицы их соотношений, построение ритмической партитуры, последовательном описании функциональных элементов ритмических рядов (акцент, рифма, лейтмотив и т.д.). Однако в случае рассматриваемого нами спектакля мы заходим на территорию иной формы с её особенностями, нерегламентированными контактами и соответствующими возможными сложностями в проведении ритмического анализа. Главная цель нашей статьи – задать вопрос о возможности и обозначить сложности применения вышеназванного метода к спектаклю сайтспецифической формы.

Прежде чем переходить к разговору о непосредственно ритмическом анализе конкретного спектакля, нам необходимо точнее определить его форму, поскольку, как мы ранее отметили, именно она диктует особенности, на которые мы могли бы либо опереться в своей работе, либо оттолкнуться от них. Здесь видится необходимым отметить, что ни для создателя, ни для зрителей спектакля совершенно не обязательно формулировать и знать особенности и признаки формы, которую они используют/воспринимают – это задача исследователя. Признаки и законы формы существуют и без их знания и определения. Исходя из характеристик формы, мы сможем понять, какой из ритмических рядов спектакля будет являться ведущим и смыслообразующим в его ритмической организации (аудиальный, визуальный, пластический, драматургический, композиционный ряд спектакля), и попытаться подстроить имеющийся метод анализа под данную форму.

Художественные произведения, декларирующие в своей основе «необходимость выявления прямой связи произведения и пространства» (Бертолина, 2012, с. 277), принято определять как *site specific*. Начиная с появления этой формы в конце 70-х гг. XX в., создатели таких произведений осознанно отказывались от музейных залов и театральных подмостков, в их содержании «акцент смещался с предмета на место существования, а формальное решение “кроилось по мерке” того пространства, для которого предназначалось» (Бертолина, 2012, с. 277). Эти же признаки характерны для формы *site specific* и сегодня. Исходя из них, мы можем смело определить спектакль «С Чарльзом Буковски за барной стойкой» как сайтспецифический. Не только потому, что традиционно все спектакли, происходящие вне зон «регламентированного контакта артистов с публикой» (Гордиенко, 2021, с. 247), определяются как *site specific*, но и из-за очевидности процесса выявления прямой связи произведения и пространства – спектакль об одном из самых известных пьяниц мировой литературы, одной из главных тем творчества которого было исследование пьянства, напрямую связан с пространством бара, эстетически тождественен ему.

Определившись с формой спектакля, мы получаем некоторые особенности ритмической организации, связанные с ней. Форма, постулирующая связь произведения с пространством, должна бережнее относиться к целостности этого пространства. Следовательно, мы можем предположить, что в отличие от сценической коробки, заданное пространство будет менее подвержено режиссерским изменениям, а значит и ритмическая организация визуального ряда не будет основой для построения ритма всего спектакля. Но этого предположения нам недостаточно, поскольку в то же время мы предполагаем и обратное – что не все режиссёры спектаклей, которые можно отнести к сайтспецифической форме, отказываются от ритмической организации визуального ряда. Исследование связи произведения с пространством может происходить и через изменение последнего. Например, спектакли театра АХЕ и другие произведения театра художника работают именно с визуальной стороной пространства. Здесь видится необходимым получить большую формальную определенность. За ней мы обращаемся к уточняющей типологии сайтспецифических спектаклей, предложенной М. Маккини (McKinnie, 2012, с. 22) и разделяющей их по способам взаимосвязи действия и места. Эта типология видится нам емкой, исчерпывающей и конструктивно ограничивающей (задающей границы) всё многообразие вариантов постановок этой формы.

В своей работе Маккини определяет следующие типы:

- *гетеротипический* – сознательно ставит игру в фактическое и воображаемое место одновременно;
- *диалогический* – конкретное представление позволяет спектаклю вступить в продуктивный «диалог» с местом, часто – местами, на которые театр обычно не обращает внимания;
- *палимпсестический* – театр рефлексировать прошлое использование окружающей его среды, «переписывает пространство». К такому типу, например, можно отнести спектакль того же С. Александровского «Радио Таганка» 2014 г. (Гордиенко, 2021, с. 237-238). Этот факт может рассматриваться в качестве подтверждения предположения, что особенности ритмической организации спектакля диктует именно его форма, а не индивидуальный режиссерский язык – совокупность свойственных конкретному режиссеру выразительных приемов. Данный тезис требует дополнительного внимания исследователей, но не является предметом нашей статьи. Тем не менее, мы считаем важным его обозначить.

Согласно этой типологии, рассматриваемый нами спектакль «С Чарльзом Буковски за барной стойкой» относится к диалогическому типу, поскольку его содержание очевидно вступает в диалог с пространством бара «Fiddler's Green», не изменяя его. Следовательно, мы можем предположить, что этот заявленный формой диалог оставляет организацию визуального и пластического ритмических рядов за границей организационной работы режиссера (здесь можно поставить вопрос – свойственна ли такая особенность ритмической организации всем постановкам сайтспецифического спектакля диалогического типа или же это выбор режиссёра? Но ответ на этот вопрос требует более глубокого исследования с проведением ритмического анализа большего количества постановок и не является целью нашей статьи. Тем не менее, мы считаем важным отметить его в качестве перспективного направления дальнейших исследований театроведческой ритмологии), а значит при анализе мы должны сконцентрировать наше внимание на других рядах – прежде всего, драматургическом и аудиальном.

Согласно методу ритмического анализа спектакля, аудиальный, визуальный и пластический ритмические ряды являются акцентными и их ритмические партитуры строятся исходя из соотношения аудиальных, визуальных, пластических акцентов и длительностей соответственно. Применительно к данному спектаклю построение визуальной и пластической партитуры видится излишним и маловозможным по причине вышеупомянутого отсутствия какой-либо режиссерской организации этих рядов. Для построения же ритмических партитур таких более сложных рядов, как драматический и ритм композиции, необходимо определить одинаковое количество сравнимых и соизмеримых типов единиц в каждом из этих ритмических рядов. В данном случае

мы остановились на содержательных тематических единицах текста (эпизодах), как на наиболее подходящих по требованию соизмеримости и чувственной осязаемости их разграничения – переход от одной темы к другой определяется не только по законченности мысли, но и по легко осязаемым паузам в воспроизведении текста актером. Исходя из вышесказанного, мы выделили следующие типы: 1) жизненная философия; 2) женщины, отношения с женщинами, воспоминания; 3) писательство, творчество. Этот ряд можно при необходимости усложнять, как увеличивая количество типов единиц, так и дробя их на подтипы, в зависимости от цели производимого анализа ритмической организации. В данном случае наша цель – установить возможность применения метода анализа ритмической организации к спектаклю сайтспецифической формы. Поэтому использование небольшого количества обобщенных типов ритмических единиц видится нам достаточным.

Несмотря на то, что тема пьянства и алкоголя была, как мы уже отмечали, одной из центральных тем творчества Буковски, и в спектакле, безусловно, появляется, мы не стали выделять её в качестве основного типа, поскольку даже присутствуя в эпизодах, она является не главной смыслообразующей темой, а только фоновым оформлением. Это, на наш взгляд, намеренно подчеркивается режиссером, выбравшим из всех текстов писателя темы более близкие ему. И несмотря на то, что для разговора о Буковски он приглашает нас в бар, говорить он будет о творчестве, а не о выпивке. Попробуем подтвердить этот тезис, проведя ритмический анализ драматургического ряда.

Принимая предложенные нами ритмические единицы, мы получаем следующий драматургический ритмический ряд (цитаты из спектакля, раскрывающие содержание выделенных нами эпизодов, см. Таблицу 1 в Приложении 1). В представленном ряду указано краткое содержание эпизода (эп.), принадлежность к определенному типу и его продолжительность: **1)** Как жил. Как работал. Как пил – Т1 (8); **2)** Писательство, ремесло – Т3 (1); **3)** Отношения с женщинами – Т2 (4); **4)** Джейн и я – Т2 (6.20); **5)** Женщины и отношения с ними, развитие – Т2 (2.30); **6)** Что нужно в жизни? – Т1 (3.10); **7)** О ремесле, мастерстве и алкоголе – Т3 (2); **8)** О людях – Т1 (2.50); **9)** Фабрика – Т2 (2.30); **10)** О ремесле, мастерстве и алкоголе. Писательство, как работа – Т3 (2.40); **11)** Скачки, игра, деньги – Т1 (1.10); **12)** Писательство, как работа. Жизнь, быт в старости – Т3 (1.50); **13)** Внезапный недостаток. Первый писательский ступор – Т3 (4); **14)** О мастерстве, о литературе – Т3 (2); **15)** Подведение итогов – Т3 (2.30); **16)** Смерть на глазах у жены. Взгляд со стороны, переход в персонажа – Т1 (4.30); **17)** Секс с печатной машинкой – Т1, Т2, Т3 (0.30).

Из вышесприведенного ритмического ряда можно выделить следующий ряд, составленный по тематике эпизодов: 1-3-2-2-1-3-1-2-3-1-3-3-3-1-1,2,3. Всего 17 укрупненных эпизодов, из них Т1 (4), Т2 (5), Т3 (7). Эпизод 17 мы отметили как обобщающий – определять в нём единую тематику повествования было бы неправильно, о чём мы скажем ниже. Несмотря на то, что преобладание эпизодов, посвященных творчеству, кажется незначительным, учитывая их композиционное расположение (Рисунок 1), мы можем считать тезис о творчестве как главенствующей теме спектакля подтвержденным. Более того, тема искусства и писательского ремесла является смысловым фильтром, через который рассматриваются все остальные темы, заявленные в спектакле, – философский вопрос жизненного успеха рассматривается только через профессиональный успех: печатают – не печатают, читают – не читают (эп. 1, 15); важность отношений с женщинами сравнивается с творчеством (эп. 4); деньги не имеют самостоятельной ценности и не являются главной целью, выступают скорее в качестве помехи и причины внезапного писательского ступора (эп. 11, 13) – творчество выступает высшей ценностной мерой для всего окружающего писателя мира и всей прожитой жизни. Возможно, в этом отношении к творческому ремеслу кроется главный повод обращения Александровского к текстам Буковски. В конце концов, о чём бы ни говорил художник, он говорит о себе – режиссер, как и его персонаж-писатель, не торопится идти на поводу у зрителя и продолжает экспериментировать с формой, о чём прямо и говорит в одном из эпизодов спектакля, словами Буковски, но своим голосом: «Многие пишут, пытаюсь угодить своим читателям – так всё заканчивается. Реальное продуктивное время жизни писателя невелико. На самом деле, судья написанному только один – сам писатель. Когда он идет на поводу у критиков, редакторов, издателей, читателей – ему конец» (эп. 14). Александровский на поводу у зрителя не идёт, а сам направляет зрителя к взаимному созданию спектакля, существующего только в голове у зрителя. И это желание режиссера рождает интересные феномены в ритмической организации спектакля.

Как мы отмечали ранее, в представленной форме спектакля визуальный и пластический ритмические ряды не организуются режиссёром, тем не менее можно отметить опосредованное акцентирование этих рядов через драматургический ряд. Несмотря на полную зрительскую свободу визуального восприятия, предоставляемую режиссёром, в спектакле есть несколько опосредованных акцентов (АКЦ) пластического ряда, заложенных в текст в виде ремарок, побуждающих всматриваться в окружающих зрителя людей – барменов, посетителей бара, прохожих за окнами. В середине спектакля звучит тост (АКЦ-1): «Я поднимаю этот стакан за всех за нас и ещё один за себя!» (эп.6). Этот призыв вынуждает зрителя если не поднять бокал и выпить за персонажа и с персонажем, то, по крайней мере, машинально оглядеться вокруг в поисках «всех нас». В следующий раз режиссёр буквально призывает оглядеть посетителей бара (стоит отметить, что во время проведения спектакля посетители всегда есть – всё-таки это центр большого города, барная улица и в вечернее время совсем пустым “Fiddler’s Green” не бывает) (АКЦ-2), когда говорит: «Возьмите дюжину мужиков в баре... но возьмите каждого в отдельности – перед вами уникальное существо, вот про это я и пишу» (эп. 8), и ещё раз (АКЦ-4), размышляя о своевременности проявления гениальности художника: «Меня подбадривает тот факт, что Сервантес написал свою лучшую книгу в возрасте 80 лет. Но сколько Сервантесов среди нас?» (эп. 13), что обращает внимание зрителя к людям, окружающим его, – невольным и случайным актерам, исполняющим роли со своим уникальным пластическим рисунком в единственной и неповторимой постановке в голове единственного зрителя.

Ещё один феномен, который мы считаем нужным отметить – опосредованное акцентирование аудиального ряда. В логике характеристик формы акценты аудиального ряда в аудиопостановке не являются чем-то исключительным – музыка, любые звуковые эффекты, изменения тембра голоса или темпа воспроизведения текста могут рассматриваться в качестве акцента, но в данном радиоспектакле ничего этого нет. Текст читается ровно, практически монотонно, с правильной расстановкой длительностей и пауз – спокойное чтение с листа, не отвлекающее от содержательной стороны текста. Тем не менее, в одном из эпизодов (эп. 12) рассказ о прослушивании героем пластинки Малера выстроен так, что без включения самой музыки в голове слушателя возникает и ясно звучит образ музыки Малера, несмотря на то, что аудиально она не воспроизводится (АКЦ-3). Учитывая перечисленные нами опосредованные акценты ритмических рядов, мы не можем утверждать полное совпадение драматургического и композиционного рядов. Поэтому мы ограничились обозначением вышеперечисленных акцентов на ритмической партитуре композиционного ряда (Рисунок 1) и воздержались от построения отдельной партитуры ряда драматургического. Возможно, эта особенность – отсутствие необходимости построения партитур всех ритмических рядов – общая для всех site specific постановок. Но для подтверждения данной гипотезы требуются дальнейшие исследования.

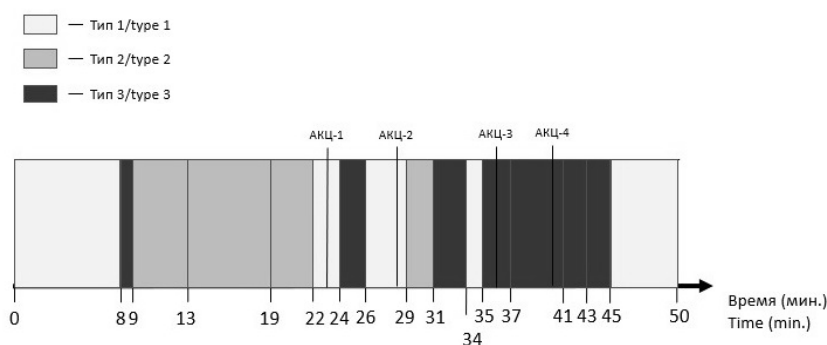


Рисунок 1. Партитура ритмического ряда композиции спектакля «С Чарльзом Буковски за барной стойкой»

В заключение разговора о драматургическом ряду нам важно отдельно сказать о финальном эпизоде постановки (эп. 17), в котором мы отметили наличие всех рассматриваемых нами тем. Этот эпизод видится нам ключевым для спектакля. В предыдущем эпизоде (эп. 16) писатель умирает, и единственный раз за весь спектакль повествование идёт от лица его жены, а потом речь снова возвращается к герою – это момент перехода Буковски из живого писателя в персонажа, из мира жизни в пространство литературы, мир нереальный. И вот следующий финальный эпизод показывает нам Буковски, занимающегося сексом со своей печатной машинкой – воплощением его жизни, его женщины и его творчества. Смысловая точка, объединяющая в себе все ритмические линии спектакля.

Заключение

Подводя итоги, мы можем сделать следующие выводы. При изучении экспериментальных форм спектакля театроведческая ритмология сталкивается с рядом проблем, обусловленных особенностями ритмической организации спектакля, продиктованными этими формами. Исследуя эти формы, она сосредоточена прежде всего на тех смыслообразующих сторонах и свойствах спектакля, которые непосредственно материализуют его содержание. Спектакль петербургского Pop-up театра «С Чарльзом Буковски за барной стойкой» Семёна Александровского относится к диалогическому типу site specific спектакля, заявленный формой диалог оставляет организацию визуального и пластического ритмических рядов за границей организационной работы режиссера. Поскольку нам была важна именно организация ритма, ритмический анализ был сосредоточен на исследовании драматургического ряда, как вероятно наиболее продуктивным.

В ходе проведения анализа выявлены некоторые особенности ритмической организации: обусловленное формой ограничение возможности организации всех ритмических рядов и опосредованное акцентирование ритмических рядов через драматургический ряд. По итогам исследования сделан вывод, что метод ритмического анализа можно применять к сайтспецифическим спектаклям. Несмотря на то, что при работе с этой формой он менее информативен, метод сохраняет функцию архивации произведения искусства, как минимум, предоставляя исследователям один из вариантов решения проблемы сохранения, характерной для самого недолговечного произведения искусства – спектакля.

Источники | References

1. Барбой Ю. М. Театральная форма // Введение в театроведение: учебное пособие / сост. и отв. ред. Ю. М. Барбой. СПб.: Изд-во СПбГАТИ, 2011.
2. Бертолина Д. Течения в искусстве. От импрессионизма до наших дней. М.: Омега, 2012.

3. Гордиенко Е. И. Призрачное пространство в спектаклях in situ: эффект междумирья // *Theatrum mundi*. По-движный лексикон / под ред. Ю. Лидерман, В. Золотухина. М.: Музей современного искусства «Гараж», 2021.
4. Пави П. Словарь театра. М.: Прогресс, 1991.
5. Ратникова А. В. Функции, составные части и основные характеристики ритма спектакля // *Феномен актера: профессия, философия, эстетика: материалы научной конференции* (г. Санкт-Петербург, 25 мая 2016 г.) / ред.-сост. Ю. А. Васильев. СПб.: РГИСИ, 2016.
6. Ратникова А. В. Ритмическая организация спектакля «Гора Олимп» Яна Фабра // *Феномен актера: профессия, философия, эстетика: материалы научной конференции* (г. Санкт-Петербург, 21 февраля 2018 г.) / ред.-сост. Ю. А. Васильев. СПб.: РГИСИ, 2018.
7. McKinnie M. Rethinking site-specificity: monopoly, urban space and the cultural economics of site-specific performance // *Performing site-specific theatre* / ed. by A. Birch, J. Tompkins. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2012.

Приложение 1

Таблица 1. Соотношение ритмических рядов спектакля «С Чарльзом Буковски за барной стойкой», режиссер Семён Александровский, премьера – 28.04.2017

№ п/п	Время	Код РР* комп. (длит.)	Пластиче-ский РР	Ауд. РР	Визуаль-ный РР	Драматургический РР	Прим.
1	0:00:00	T1 (8)				Как жил. Как работал. Как пил. - я не брошу, я не позволю им убить себя; - «мы покупаем ваш рассказ». Самое смешное, что они взяли плохой рассказ; - одна искра может лес подпалить; - мы освещали ту гостиницу своими перекрученными душами; - миф о голодном художнике – это наглая ложь; - пьянице никогда ничего не прощают.	
2	0:08:00	T3 (1)				Писательство, ремесло. - игра «необитаемый остров» – «взял бы ты палку и стал бы писать на песке необитаемого острова?»	
3	0:09:00	T2 (4)				Отношения с женщинами. - первый секс с проституткой. Подумал, что она его обокрала.	
4	0:13:00	T2 (6.20)				Джейн и я. - мы всегда были на мели, мы держали жизнь за горло; - меня часто обвиняют, что я ненавижу женщин, но Джейн, я делал много открытий; - смерть Джейн; - писать, в конце концов, важнее женщин, но бывает какой-то обмен душами; - описание совместного душа с Джейн.	
5	0:19:20	T2 (2.30)				Женщины и отношения с ними, их развитие. - человеческие отношения не удаются, никогда не удавались и не должны; - секс настолько смехотворен, что с ним никому не справиться.	
6	0:21:50	T1 (3.10)			АКЦ-1	Что нужно в жизни? - люди не стоят подолгу неподвижно, не успевают разобраться – что они вообще такое? - сколько мужества нужно, чтобы продолжать идти! - я поднимаю этот стакан за всех за нас и ещё один за себя!	
	0:23:50						
7	0:24:00	T3 (2)				О ремесле, мастерстве и алкоголе. - он сидел голый и пьяный... - рука об руку с поэзией идут алкоголь и самоубийство.	
8	0:26:00	T1 (2.50)			АКЦ-2	О людях. - остерегайся... те, кто проповедует бога – безбожники... - остерегайся обычных людей – их любовь обычна, а ненависть гениальна. Неспособные всецело любить, они не поверят, что твоя любовь полноценная, они возненавидят тебя; - меня часто обвиняют, что я ненавижу людей, это неправда – я ненавижу толпы.	
9	0:28:50	T2 (2.30)				Фабрика. - иногда, когда ты в аду достаточно долго, ты становишься слегка легкомысленным; - история про «Солнечный луч»; - когда ты обитаешь в аду достаточно долго, такие вещи иногда случаются, тогда ты попадаешь в подобие рая.	
10	0:31:20	T3 (2.40)				О ремесле, мастерстве и алкоголе. Писательство, как работа. - пузо чешу и мечтаю об альбатросах; - ты не можешь писать, не живя; - так много мозговых клеток моих сожрал алкоголь; - я не утолил ещё жажду.	
11	0:34:00	T1 (1.10)				Скачки, игра, деньги. - с деньгами неправильны две вещи – либо их слишком много, либо их слишком мало.	

№ п/п	Время	Код РР* комп. (длит.)	Пластиче-ский РР	Ауд. РР	Визуаль-ный РР	Драматургический РР	Прим.
12	0:35:10	T3 (1.50)	АКЦ-3			Писательство, как работа. Жизнь, быт в старости. - теперь я пишу, пишу и пишу, с годами всё больше танцую со смертью; - спасибо, Малер, я слишком много брал у тебя, мне никогда не вернуть; - мы запуганы обыденными вещами, мы проглочены ничем; - спасибо, Малер, ты сделал эту ночь чудесной. Не останавливайся, сукин сын, не останавливайся.	
13	0:37:00	T3 (4)			АКЦ-4	Внезапный недостаток. Первый писательский ступор. - внезапный недостаток, когда я стою у края могилы; - жизнь может поменяться за доли секунды, но порой на это уходит 70 лет; - меня подбадривает тот факт, что Сервантес написал свою лучшую книгу в возрасте 80 лет. Но сколько Сервантесов среди нас? - я всегда писал эгоистично, чтобы улажить себя; - смерть – ерунда, братишка, это жизнь трудная.	
14	0:41:00	T3 (2)				О мастерстве, о литературе. - многие пишут, пытаюсь угодить своим читателям – так всё заканчивается. Реальное продуктивное время жизни писателя невелико. На самом деле, судья написанному только один – сам писатель. Когда он идет на поводу у критиков, редакторов, издателей, читателей – ему конец. А когда он идет на поводу у своей славы, ты можешь спустить его в унитаз; - человечество скорее проживет без литературы, чем без водопровода; - ничто не удержит человека от писательства, только он сам.	
15	0:43:00	T3 (2.30)				Подведение итогов. - это было крутое путешествие и если мне немного везло, то только потому, что я правильно кидал кости. Голодал за своё искусство; - я просто хотел пришить слово к бумаге. Слава, деньги не имели значения; - а они хотели поставить меня к штамповальному прессу.	
16	0:45:00	T1 (4.30)				Смерть на глазах у жены. Взгляд со стороны, переход в персонажа. - я люблю тебя. ЖЕНА: - это был одинокий путь и он подходил к концу... На балконе: - я стою в шлепанцах, трусах и майке; - машинка у меня электрическая и она гудит, гудит, гудит... - я зачехлил машинку, а потом нагнулся и поцеловал её и сказал: «Спасибо тебе большое».	
17	0:49:30	T1, T2, T3 (0.30)				Секс с печатной машинкой.	

* РР – ритмический ряд. В данном случае столбец озаглавлен «Код ритмического ряда композиции (длительность)».

Информация об авторах | Author information



Сердюкова Алёна Викторовна¹

¹ Российский государственный институт сценических искусств, г. Санкт-Петербург



Serdukova Alena Viktorovna¹

¹ Russian State Institute of Performing Arts, St. Petersburg

¹ serdukova@gmail.com

Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 28.09.2021; опубликовано (published): 15.11.2021.

Ключевые слова (keywords): ритм; театроведческая ритмология; Pop-up театр; Семён Александровский; rhythm; rhythmology in theatre science; site-specific; Pop-up theatre; Semen Alexandrovsky.