

УДК 792.01

Doi 10.31773/2078-1768-2024-66-109-116

ПОЭТИЧЕСКИЙ ИЛИ РИТМИЧЕСКИЙ? ПРОБЛЕМА ТИПОЛОГИЗАЦИИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА

Сердюкова Алена Викторовна, исследователь, Российский государственный институт сценических искусств (г. Санкт-Петербург, РФ). E-mail: serdukova@gmail.com

Вводя свои типологические признаки, театроведческая ритмология сталкивается с уже существующими определениями спектаклей в ту или иную типологию, что напрямую ставит перед исследователями вопрос о целесообразности введения новой. В нашем исследовании мы изучаем типологические сходства и различия поэтического и ритмического спектаклей. С этой целью мы рассматриваем определения и случаи употребления терминов «поэтический театр» и «прозаический театр», а также их исходное содержание в качестве различных форм художественного текста, для чего, в свою очередь, разбираем понятия «художественный текст» и «художественный язык». После чего переходим к определению типологических различий между поэтическим и ритмическим спектаклями. В статье определяются такие понятия, как «поэтический театр», «прозаический театр», «художественный текст» и «художественный язык». Также намечаются некоторые темы будущих исследований, необходимых для последующего развития театроведческой ритмологии. В заключение мы приходим к выводу, что типология прозаического/поэтического спектаклей находится в области общей композиции, тогда как типология ритмического анализа – в области индивидуального языка режиссера. Это не исключает их пересечения, но обособляет их в качестве отдельных типологических градаций произведений сценического искусства. Рассмотрев типологические сходства и различия поэтического и ритмического спектаклей в качестве художественных текстов, мы можем утверждать, что эти термины принадлежат разным типологиям одного сложносоставного предмета и могут быть использованы по отношению к нему как одновременно, так и отдельно – по мере исследовательской необходимости. Сделан вывод, что типологическое разнообразие не только полезно для исследования художественного текста, но и дополнительно обогащает его.

Ключевые слова: прозаический спектакль, поэтический спектакль, художественный текст, художественный язык, ритмический спектакль, театроведческая ритмология, ритмический ряд, ритмическая рифма, метод анализа ритмической организации спектакля, типология художественного текста.

POETIC OR RHYTHMIC? THE PROBLEM OF ARTISTIC TEXT TYPOLOGY

Serdyukova Alena Viktorovna, Researcher, Russian State Institute of Performing Arts (St. Petersburg, Russian Federation). E-mail: serdukova@gmail.com

Entering typological features, theatrical rhythmology is confronted with already existing definitions of performances in a particular typology, which directly raises the question of the feasibility of introducing a new one. This research examines typological similarities and differences between poetic and rhythmic performances. For this purpose, we consider definitions and cases of use of terms *poetic theater* and *prosaic theatre*, as well as their original content as different forms of artistic text, for which, in turn, we analyze the concept of *artistic text*, and *artistic language*. The article defines such concepts as poetic theater, prosaic theatre, artistic text and artistic language. Some topics for future research are also outlined, which are necessary for the subsequent development of theatric rhythmology. Then we move on to the definition of typological differences between poetic and rhythmic performances. In conclusion, we find that the typology of prosaic/poetic performances is in

the field of general composition, whereas typology of rhythmic analysis in the field of the individual language of the director. This does not rule out their intersection, but separates them as separate typological gradations of works of stage art. Having considered the typological similarities and differences of poetic and rhythmic performances as artistic texts, we can assert that these terms belong to different typologies of a single complex subject and can be used in relation to it both, and separately as needed for research. It is concluded that the typological diversity is not only useful for the study of the artistic text, but also further enriches it.

Keywords: prosaic performance, poetic performance, artistic text, artistic language, rhythmic performance, theatric rhythmology, rhythmic line, rhythmic rhyme, method for analyzing the rhythmic organization of performance, typology of artistic text.

В своей статье «Художественная форма и художественный язык спектакля» Ю. М. Барбой отметил, что на момент ее написания театроведческая наука находилась на этапе «простейшей систематизации» накопленных знаний о своем предмете – спектакле, а время подробной типологизации еще впереди [3, с. 17]. Прошло почти десять лет, и мы не будем утверждать, что этап систематизации окончен, но попробуем предположить, что и сегодня уже есть возможность поднять некоторые вопросы к имеющимся в арсенале театроведов типологиям. Вводя свои типологические признаки, театроведческая ритмология сталкивается с уже существующими определениями спектаклей в ту или иную типологию, что напрямую ставит перед исследователями вопрос о целесообразности введения новой. Если спектакль привычно называть поэтическим или метафорическим, зачем его называть ритмическим? Есть ли разница и не лучше ли остановиться на привычной терминологии? В нашем исследовании мы рассматриваем типологические сходства и различия поэтического и ритмического спектаклей в поисках ответов на эти вопросы.

Наиболее частое использование термина «поэтический театр» можно отметить по отношению к постановкам на основе пьес в стихах или отдельных стихотворений, композиционно объединенных по определенному принципу (например, по авторству, тематике, единому временному периоду и т. д.)¹. В данном случае термин указы-

¹ Здесь можно отметить сборник статей о поэтическом театре, в котором можно найти достаточное количество примеров подобных постановок и научных работ, опирающихся на термин «поэтический» в указанном смысле: Поэтический театр в России XX–XXI веков: сб. ст. Первой науч. конф. / сост. и общ. ред. Ю. Н. Гирба. – М.: ГИТИС, 2021. – 496 с.

вает не на формальную или структурную сторону самого произведения, а на изначальную форму его структурных единиц. В этом мы усматриваем несколько иллюстративный подход, который может быть удобен для определенной ситуативной дифференциации постановок, но малоприменим в качестве инструмента подробного анализа формальной организации спектакля.

Кроме того, термин «поэтический театр» используется в качестве синонима «условного театра» и «метафорического театра»², что, безусловно, вносит некоторую терминологическую путаницу, возникающую из-за отсутствия четких понятийных границ и научного консенсуса в их терминологическом содержании – проблем, которые будут постепенно решаться по мере дальнейшего академического укрепления театроведческой науки. Поскольку наша работа посвящена другим примерам использования термина, в данном случае мы только отметим, что условность/натуралистичность спектакля относится, скорее, к актерской игре, а метафора – к типу образа, который может быть свойственен постановкам как поэтической, так и прозаической формы, поэтому такое использование термина видится нам некорректным. Подобная путаница неизбежно возникает в процессе исследования сложносоставного предмета, ее можно списать на его естественное типологическое разнообразие, отражающее сложность и богатство содержания, – например, яблоко зеленое, твердое, сладкое и дорогое одновременно, но это не должно мешать его всестороннему исследованию. А структура спектакля гораздо многограннее и сложнее яблока.

² Подробнее см.: Мальцева О. Н. Поэтический театр // Театральные термины и понятия. Материалы к словарю. – СПб.: РИИИ, 2015. – Вып. III. – С. 180–182.

В рамках нашей статьи мы будем рассматривать термин «поэтический спектакль», относящийся к структурной типологии сценического текста и опирающийся на дихотомию «поэтический – прозаический». Главное различие между этими типами спектаклей содержится в специфике их композиционного построения. В случае поэтического спектакля композиционные связи опираются на ассоциативный принцип, а прозаического – на причинно-следственный. Оба термина пришли в театроведческую терминологию из литературоведческой, содержательно взаимодействуя с композиционными, свойственными им в литературных произведениях. Исходя из этого, полезно обратиться к литературоведческим работам, разъясняющим эти особенности.

Прежде всего, видится необходимым разъяснить понятие «художественный текст», позволяющее подобные междисциплинарные терминологические переносы. Согласно М. Л. Гаспарову, «всякое высказывание представляет собой единство, замкнутое целое, границы которого ясно очерчены, – иначе оно попросту не воспринимается как факт сообщения, то есть как некий “текст”, заключающий в себе некий смысл; но, с другой стороны, это такое единство, которое возникает из открытого, не поддающегося полному учету взаимодействия множества разнородных и разноплановых факторов, и такое замкнутое целое, которое способно индуцировать и впитывать в себя открытую, уходящую в бесконечность работу мысли, а значит, и бесконечные смысловые потенции» [5, с. 322]. Главной особенностью художественного текста, отличающей его от текста нехудожественного, является множественность языков, с помощью которых осуществляется передача закодированной в сообщении информации. «И сама последовательность, и соотносительность этих языков будет составлять единую систему той художественной информации, которую несет текст. Составляя на определенном уровне единую структуру, эта система будет обладать определенной непредсказуемостью взаимопересечений, и это будет обеспечивать ей неослабевающую информативность. Именно потому, что, чем сложнее организован текст и каждый из его уровней, тем неожиданнее точки пересечения частных подструктур; чем в большее количество структур включен данный элемент, тем более “случай-

ным” он будет казаться, – возникает известный парадокс, свойственный лишь художественному тексту: увеличение структурности приводит к понижению предсказуемости» [6, с. 336–337]. Исходя из вышесказанного, можно сделать вывод об универсальности литературоведческого подхода к анализу структуры художественного текста, что позволяет нам рассматривать спектакль в этом качестве и применять к нему как соответствующую терминологию, так и схожие элементы методов исследования.

По определению Ю. М. Лотмана, естественным образом заложенная в сценическое произведение искусства увеличенная структурность сама по себе порождает его множественную информативность, а в случае с усложнением его композиционного строя (например, с введением ассоциативного принципа построения композиции в поэтическом спектакле) она возрастает в геометрической прогрессии и, можно сказать, стремится к бесконечности. «Таким образом, создается механизм чрезвычайной гибкости и неисчислимой семантической активности. Итак, заведомо неравные элементы структуры, организованные относительно общезыкового плана содержания на разных его уровнях и плана выражения на разных его уровнях: “персонаж” и рифма, нарушение ритмической инерции и эпиграф, смена планов и точек зрения и семантический слом в метафоре и т. д. и т. п. – выступают как равноправные элементы единого синтагматического построения» [6, с. 337]. С этой точки зрения в самой структуре поэтического спектакля заложен несколько больший семантический и смысловой потенциал, чем в структуре спектакля прозаического, ввиду ее большей усложненности.

Композиция прозаического типа спектакля более последовательна и построена по причинно-следственному принципу. «Здесь есть “сквозное действие”, желательно строгое, когда все, что после, должно следовать “из прежних событий или по необходимости, или по вероятности, – ибо ведь большая разница, случится ли нечто *вследствие* чего-либо или *после* чего-либо”» [3, с. 12]. В отличие от поэтического типа с его более свободной, ассоциативной композицией, здесь «в первую очередь выстраиваются действительные (событийные) ряды. Это можно сопоставить с композицией музыкального произведе-

ния, в котором развиваются и входят в отношения друг с другом мелодические линии» [10, с. 150]. В рамках такой композиции смыслообразование происходит посредством причинно-следственной связи событийных рядов, в то время как в поэтическом типе спектакля основным источником смыслообразования является форма. Несмотря на то, что они «могут иметь композицию, части которой соединены одновременно и ассоциативными, и фабульными причинно-следственными связями. Однако смыслообразование сценического целого определяют первые из них» [7, с. 97].

Композиции поэтического типа опираются на ассоциативные связи событийных рядов, «действие принимает форму непрямого (подразумеваемого, иносказательного) проявления сквозных эмоциональных или смысловых мотивов, образует генеральные метафоры, стимулирует развитие воображения зрителя в определенном образном и эмоциональном русле» [10, с. 150]. Композиция строится по монтажному принципу и складывается в единое смысловое целое только в голове зрителя. Причем основой такого спектакля может быть и драматургия, но в этом случае фабула пьесы перестает играть ведущую роль в построении сценического действия, а является лишь поводом для разговора и дополнительным, но не обязательным фактором смыслообразования. «Осмысливать такой спектакль, ища в нем историю, значит рассматривать его по законам, которым он не подчиняется. Ассоциативные же связи обеспечены самими мизансценами, их сходством, контрастностью или смежностью, и никаких “переходов”... не предполагают. Свяжет зритель ассоциативно между собой мизансцены – возникнет ток действия, нет – мизансцены останутся отделенными друг от друга. То есть непрерывность развития действия зависит от непрерывности такой зрительской “работы” – сотворчества, имеющего в этом театре иной характер по сравнению с сотворчеством зрителя в театре повествовательного типа» [9, с. 140–141]. Поэтический спектакль может быть поставлен и на литературном материале без общей фабулы – стихотворения, песни, фрагменты прозы или драматургии и т. д. В таком случае «эпизод становится значащим только в контексте других эпизодов и спектакля в целом. Определяющей оказывается взаимозависимость частей-эпизодов» [7, с. 103].

Исходя из определения художественного текста, предполагающего использование множественности языков для передачи информации, важно отметить различия в языках поэтического и прозаического спектакля. В данном случае мы пользуемся литературоведческим определением, где под языком понимается «любая упорядоченная система, служащая средством коммуникации и пользующаяся знаками» [6, с. 11]. Помимо отмеченной выше принципиальной разницы в композиции, эти типы спектаклей имеют большую разницу в языке. Ю. М. Барбой определяет эту разницу с помощью дихотомии «синкретичный – синтетичный». «Язык прозаического театра любой эпохи – это, так сказать, онтологический синкретизм: здесь без автономии существуют временные и пространственные знаки, время не дублирует и не иллюстрирует пространство, также и наоборот – они одно. В таком спектакле артист, исповедующий мхатовскую веру, может нагружать свое действие так называемым подтекстом, но этот самый подтекст, как его ни трактуй, будет выражен и временными, и пластическими средствами вместе» [3, с. 14]. Единство языковых элементов или коммуникационных знаков прозаического текста является неотъемлемым условием выполнения его смыслообразовательной функции. В данном случае синкретичность языка заранее вшита в выбранную форму и неотделима от нее. В то время как «язык поэтического театра и на практике, и в теоретическом пределе синтетичен... естественный симбиоз пластики и интонации в самой интимной для театра сфере, в актере, художник разодрал, чтоб затем “отдельные” движения тела и словесной речи произвольно спаять... два слоя языка не просто одновременны, но параллельны, соединить их вынужден зритель» [3, с. 14]. Как и в случае с общей композицией, коммуникационные знаки языка поэтического спектакля разьединены усилием и волей художника, и их единственным местом соединения является зрительское восприятие, самостоятельно подбирающее означаемое к означаемому. При этом, несмотря на то, что художественные тексты всех типов одинаково отдалены от жизни³

³ Подробнее про необходимую отдаленность художественного языка от повседневного см.: Лотман Ю. М. Структура художественного текста. – М.: Искусство, 1970. – С. 17.

и не являются ею по самой своей сути, прозаические структуры прямо ориентированы на жизненное подобие, в отличие от поэтических, которые на него даже не претендуют. Как композиционное, так и языковое жизнеподобие поэтическому тексту чуждо. Поэтический язык трансформирует само означающее. «В прозе значение естественно “держится своего знака”, в поэзии значение с этого знака если не сорвано, так сдвинуто, что и дает метафору, метонимию и т. п. Работа с разными планами языка здесь вещественна: знак наильно соединен с чужим – противоположным ли, сходным ли, смежным, но всегда не своим – значением» [3, с. 14]. Эта трансформация обуславливает усложнение языка, которое дает зрителю больший спектр возможностей для поиска означаемого, индивидуальной смысловой пересборки художественного текста. Для композиционной стыковки этих отдельных, трансформированных означаемых художнику необходимо их ритмически организовать в единый текст, что дает нам возможность также проанализировать особенности ритмических организаций прозаических и поэтических спектаклей.

Поскольку ритмическая организация спектакля изначально обладает как пространственными, так и временными характеристиками⁴, основной разницей между организацией ритма в прозаическом и поэтическом типе спектакля можно назвать доминирование одной из этих характеристик над другой и наоборот. Для прозаического спектакля важнее временной аспект, а для поэтического – пространственный. «Сам “прозаический” тип художественного мышления, сама по себе конфигурация порождающей им структуры, с одной стороны, заставляют опираться на временную доминанту формы одинаково и в действии актера, и в действии спектакля» [2, с. 293]. В прозаическом спектакле ритм организуется преимущественно в неразрывной связи со временем, поэтому для анализа подобной организации больше подходит термин «темпоритм», изначально предполагающий обязательное включение временного аспекта. В поэтическом типе спектакля ритмически организуется «и время,

и пространство по одному закону и тем самым разведя сближает или сталкивает их. Это тоже целое, но другое – синтезированное» [2, с. 295]. К тому же время поэтического спектакля ритмически организуется принципиально другим образом – в отличие от прозаического, где время течет в максимально жизнеподобном темпе, время поэтического спектакля застывает в мизансценах и взрывается на стыках между ними, создавая скачкообразный ритм, тем самым акцентируя большее внимание на пространственном аспекте⁵. Исходя из вышесказанного, в разных типах спектакля будет выходить на первый план организация тех ритмических рядов, которые соответственно отражают временные или пространственные характеристики спектакля. Именно на этих аспектах ритма сфокусирована типология, основанная на дихотомии «прозаический – поэтический». В то время как типология спектаклей, основанная на их ритмической организации, делит их в зависимости от того, на какой из ритмических рядов приходится функция основного смыслообразования в рамках отдельно взятого режиссерского языка, соответственно выделяя драматургический, драматургическо-ритмический и ритмический спектакли.

При анализе ритмической организации спектакля мы рассматриваем постановку через последовательное построение ритмических партитур и исследований ее драматургического и композиционного ритмических рядов, переходя к подробному рассмотрению ее частей в виде аудиального, визуального и пластического ритмов, а уже после этого – к анализу отношений ритма композиции с ритмом драматургии⁶. Исходя из проведенно-

⁵ Более подробно о разнице течения времени в прозаических и поэтических спектаклях см.: Барбой Ю. М. К теории театра. – СПб.: СПбГАТИ, 2008. – С. 178–179; Барбой Ю. М. Художественная форма и художественный язык спектакля // Ярославский педагогический вестник. – 2015. – № 2. – С. 13.

⁶ Примеры частичного и полного ритмического анализа спектакля см.: Ратникова А. В. Ритмическая организация спектакля «Гора Олимп» Яна Фабра // Феномен актера: профессия, философия, эстетика: матлы науч. конф. – СПб.: РГИСИ, 2018. – С. 58–63; Сердюкова А. В. Особенности ритмической организации спектакля «С Чарльзом Буковски за барной стойкой» «Pop-up» театра // Манускрипт. – Грамота, 2021. – Т. 14, вып. 11. – С. 2390–2396.

⁴ Подробнее о ритмической организации спектакля см.: Сердюкова А. В. Функции, составные части, основные характеристики ритма спектакля и метод анализа его ритмической организации // Вестник КемГУКИ. – 2022. – № 60. – С. 160–167.

го ритмического анализа, мы типологизируем спектакли по принципу преобладания того или иного компонента сценического действия, исполняющего формообразующую функцию в его ритмической организации, которое фиксируется посредством наибольшего количества смыслообразующих элементов ритма в том или ином ритмическом ряду. В случае с драматургическим типом большее количество элементов будет в драматургическом ряду – ритмические акценты, рифмы, паузы. Лейтмотивы таких постановок преимущественно регулируются их драматургической основой, а остальные ритмические ряды следуют за ней. В драматургически-ритмических постановках при сохранении драматургической фабулы и общем композиционном следовании за ней можно отметить наличие несоответствующих ей ритмических акцентов в других ритмических рядах, дополняющих драматургическую основу собственным отдельным смыслообразованием, в то время как в ритмическом спектакле драматургическая основа перекраивается под композиционный ряд постановки либо изначально строится под нее художником. Таким образом, типология прозаического/поэтического спектаклей находится в области общей композиции, тогда как типология ритмического анализа – в области индивидуального языка режиссера. Это не исключает их пересечения, но обособляет их в качестве отдельных типологических градаций произведений сценического искусства. Тем не менее, мы можем отметить, что сходство между поэтическим и ритмическим типами спектакля, безусловно, есть. Поставить между ними знак «равно» было бы неверно, в виду различия типологических областей, но нам видится необходимым обозначить точки их пересечения для дальнейшей теоретической работы. Здесь нам представляется полезным опять обратиться к литературоведческим работам, поскольку, как уже отмечалось выше, свои структурные особенности поэтический спектакль в определенной мере заимствует от поэтического художественного текста, ритмический анализ которого хорошо разработан в литературоведении и может быть полезен театроведческой ритмологии.

Одно из важнейших условий ритмического анализа художественного текста, на которое

указывают литературоведческие исследования, – «презумпция об осмысленности всех имеющихся в нем упорядоченностей. Тогда ни один из повторов не будет выступать как случайный по отношению к структуре. Исходя из этого, классификация повторов становится одной из определяющих характеристик структуры текста» [6, с. 135]. Это условие нам видится очень важным для анализа ритмического спектакля, поскольку позволяет рассматривать ритмическую организацию в качестве заведомо смыслообразующей части художественного текста как в полном своем объеме, так и в каждом отдельном элементе, таком как рифма – ритмический элемент, свойственный как стихотворению, так и ритмическому спектаклю. В работах Ю. М. Лотмана дается подробный механизм процессов воздействия рифмы, который может плодотворно использоваться в театроведческой ритмологии. Он отмечает, что прежде всего «рифма – повтор. Как уже неоднократно отмечалось в науке, рифма возвращает читателя к предшествующему тексту. Причем надо подчеркнуть, что подобное “возвращение” оживляет в сознании не только созвучие, но и значение первого из рифмующихся слов. Происходит нечто глубоко отличное от обычного языкового процесса передачи значений: вместо последовательной во времени цепочки сигналов, служащих цели определенной информации, – сложно построенный сигнал, имеющий пространственную природу – возвращение к уже воспринятому. При этом оказывается, что уже раз воспринятые по общим законам языковых значений ряды словесных сигналов и отдельные слова (в данном случае – рифмы) при втором (не линейно-речевом, а структурно-художественном) восприятии получают новый смысл» [6, с. 154]. Таким образом, можно утверждать, что по аналогии с поэтическим художественным произведением использование рифмы в любом из ритмических рядов спектакля при втором и любых последующих использованиях (уже в качестве ритмического лейтмотива) не только возвращает зрителя к уже воспринятому образу, но и образует новое означаемое⁷. Это свойство рифмы

⁷ Более подробно об общем законе повторений в структуре поэтического текста см.: Лотман Ю. М. Структура художественного текста. – М.: Искусство, 1970. – С. 164.

необходимо учитывать при проведении анализа ритмической организации спектакля.

Исходя из вышесказанного и отвечая на поставленные ранее вопросы, мы пришли к следующим выводам. Рассмотрев типологические сходства и различия поэтического и ритмического спектаклей в качестве художественных текстов, мы можем утверждать, что эти термины принадлежат разным типологиям одного сложносостав-

ного предмета и могут быть использованы по отношению к нему как одновременно, так и отдельно – по мере исследовательской необходимости. Художественный текст онтологически «не обладает признаком исчислимости, то есть текстовое поле представляет собой бесконечность, открытость вовне» [13, с. 57], следовательно, типологическое разнообразие не только полезно для его исследования, но и дополнительно обогащает его.

Литература

1. Барбой Ю. М. К теории театра. – СПб.: СПбГАТИ, 2008. – 240 с.
2. Барбой Ю. М. Ритм в спектакле // Введение в театроведение. – СПб.: СПбГАТИ, 2011. – С. 289–296.
3. Барбой Ю. М. Художественная форма и художественный язык спектакля // Ярославский педагогический вестник. – 2015. – № 2. – С. 11–17.
4. Гаспаров М. Л. Метр и смысл // Собрание сочинений: в 6 т. Т. 3: Русская поэзия. – М.: Новое литературное обозрение, 2022. – С. 19–267.
5. Гаспаров М. Л. Язык, память, образ: лингвистика языкового существования. – М.: Новое литературное обозрение, 1996. – 352 с.
6. Лотман Ю. М. Структура художественного текста. – М.: Искусство, 1970. – 384 с.
7. Мальцева О. Н. Анализ спектакля // Семинар по театральной критике. – СПб.: СПбГАТИ, 2013. – С. 88–127.
8. Мальцева О. Н. Поэтический театр // Театральные термины и понятия. Материалы к словарю. – СПб.: РИИИ, 2015. – Вып. III. – С. 180–182.
9. Мальцева О. Н. Театр Эймунтаса Някрошюса (Поэтика). – М.: Новое литературное обозрение, 2013. – 304 с.
10. Песочинский Н. В. Режиссура спектакля // Семинар по театральной критике. – СПб.: СПбГАТИ, 2013. – С. 146–177.
11. Поэтический театр в России XX–XXI веков: сб. ст. Первой науч. конф. / сост. и общ. ред. Ю. Н. Гирба. – М.: ГИТИС, 2021. – 496 с.
12. Ратникова (Сердюкова) А. В. Ритмическая организация спектакля «Гора Олимп» Яна Фабра // Феномен актера: профессия, философия, эстетика: мат-лы науч. конф. – СПб.: РГИСИ, 2018. – С. 58–63.
13. Рубцова С. П. Художественный текст как предмет понимания в лингвистике и философии // Вестник ВГУ. – 2017. – № 4. – С. 54–68.
14. Сердюкова А. В. Особенности ритмической организации спектакля «С Чарльзом Буковски за барной стойкой» «Pop-up» театра // Манускрипт. – Грамота, 2021. – Т. 14, вып. 11. – С. 2390–2396.
15. Сердюкова А. В. Функции, составные части, основные характеристики ритма спектакля и метод анализа его ритмической организации // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2022. – № 60. – С. 160–167.

References

1. Barbov Y.M. *K teorii teatra [To the theory of theater]*. St. Petersburg, SPbGATI Publ., 2008, 240 p. (In Russ.).
2. Barbov Y.M. *Ritm v spektakle [Rhythm in a performance]. Vvedenie v teatrovedenie [Introduction to theater studies]*. St. Petersburg, SPbGATI Publ., 2011, pp. 289-296. (In Russ.).
3. Barbov Y.M. *Khudozhestvennaya forma i khudozhestvennyy yazyk spektaklya [Artistic form and artistic language of a performance]. Yaroslavskiy pedagogicheskiy vestnik [Yaroslavl pedagogical bulletin]*, 2015, no. 2, pp. 11-17. (In Russ.).
4. Gasparov M.L. *Metri i smysl [Meter and meaning]. Sobranie sochineniy: v 6 t. [Collected works in six volumes]*. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2022, vol. 3, pp. 19-267. (In Russ.).
5. Gasparov M.L. *Yazyk, pamyat', obraz: lingvistika yazykovogo sushchestvovaniya [Language, memory, image: the linguistics of linguistic existence]*. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 1996. 352 p. (In Russ.).

6. Lotman Y.M. *Struktura khudozhestvennogo teksta [Structure of an artistic text]*. Moscow, Iskustvo Publ., 1970. 384 p. (In Russ.).
7. Maltseva O.N. Analiz spektaklya [Analysis of a performance]. *Seminar po teatral'noy kritike [Seminar in theater criticism]*. St. Petersburg, SPbGATI Publ., 2013, pp. 88-127. (In Russ.).
8. Maltseva O.N. Poeticheskiy teatr [Poetical theater]. *Teatral'nye terminy i ponyatiya. Materialy k slovaryu. [Theater terms and concepts. Materials for the dictionary]*. St. Petersburg, RIII Publ., 2015, vol. 3, pp. 180-182. (In Russ.).
9. Maltseva O.N. *Teatr Eymuntasa Nyakroshyusa (Poetika) [Eimuntasa Nākrošius theater (Poetics)]*. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2013. 304 p. (In Russ.).
10. Pesochinskiy N.V. Rezhissura spektaklya [Directing a performance]. *Seminar po teatral'noy kritike [Seminar in theater criticism]*. St. Petersburg, SPbGATI Publ., 2013, pp. 146-177. (In Russ.).
11. Poeticheskiy teatr v Rossii XX-XXI vekov [Poetical theater in Russia of the XX-XXI centuries]. *Trudy Pervoy nauchnoy konferentsii [Collection of articles of the First scientific conference]*. Moscow, GITIS Publ., 2021. 496 p. (In Russ.).
12. Ratnikova (Serdyukova) A.V. Ritmicheskaya organizatsiya spektaklya “Gora Olimp” Yana Fabra [The rhythmic organization of the performance “Mount Olympus” by Jan Fabre]. *Trudy Fenomen aktera: professiya, filosofiya, estetika [The Phenomenon of the actor: profession, philosophy, aesthetics]*. St. Petersburg, RGISI Publ., 2018, pp. 58-65. (In Russ.).
13. Rubtsova S.P. Khudozhestvennyy tekst kak predmet ponimaniya v lingvistike i filosofii [Artistic text as a subject of understanding in linguistics and philosophy]. *Vestnik VGU [Voronezh State University of Engineering Technologies bulletin]*, 2017, no. 4, pp. 54-68. (In Russ.).
14. Serdyukova A.V. *Osobennosti ritmicheskoy organizatsii spektaklya “S Charl'zom Bukovski za barnoy stoykoy” “Pop-up” teatra [Features of the rhythmic organization of the play “With Charles Bukowski at the bar” “Pop-up” theater]*. Manuscript, Gramota Publ., 2021, pp. 2390-2396. (In Russ.).
15. Serdyukova A.V. Funktsii, sostavnye chasti, osnovnye kharakteristiki ritma spektaklya i metod analiza ego ritmicheskoy organizatsii [Functions, components, main characteristics of the rhythm of performance and method for analyzing its rhythmic organization]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Kemerovo State Institute of Culture bulletin]*, 2022, no. 60, pp. 160-167. (In Russ.).

УДК 78.071.1

Doi 10.31773/2078-1768-2024-66-116-121

СОВРЕМЕННОСТЬ МУЗЫКИ С. В. РАХМАНИНОВА (К 150-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ)

Фаттахова Лейла Ринатовна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры музыкального искусства, Омский государственный университет имени Ф. М. Достоевского (г. Омск, РФ). E-mail: fattler@omsu.ru

Окунев Павел Анатольевич, доцент кафедры музыкального искусства, Омский государственный университет имени Ф. М. Достоевского (г. Омск, РФ). E-mail: okupav@mail.ru

Статья посвящена феномену творчества С. В. Рахманинова, одного из самых любимых и исполняемых композиторов в мире. Творчество Рахманинова многогранно и тесно связано с бытом, традициями, историей России. Оно отражает вечные темы: радости и трагедии бытия, живописные картины природы. Яркими характерными чертами произведений композитора являются духовность, романтическая патетика, трагическое мироощущение. Рахманинов остро переживал кризис рубежа веков, захвативший все сферы бытия, в том числе и его собственную жизнь. Расцвет творчества композитора пришелся на предреволюционные годы, большую часть своих произведений он создал еще до эмиграции.