

КУЛЬТУРЫ И НАРОДЫ

Научная статья

УДК 930.85; 808.51; 792

[https://doi.org/10.56654/ROPI-2023-1\(6\)-208-231](https://doi.org/10.56654/ROPI-2023-1(6)-208-231)

Исторические науки



Экспериментальный театр XX-XXI вв. как лаборатория публичной речи (постановка проблемы)

Жанна Владимировна Васильева^{1а},
Юлия Геннадиевна Лидерман^{1б}

¹ Научно-исследовательская лаборатория историко-культурных исследований, Школа актуальных гуманитарных исследований, Институт общественных наук, Российская академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте Российской Федерации, Москва, Российская Федерация

^а vasileva-zv@ranepa.ru, <https://orcid.org/0000-0002-1753-9710>

^б liderman-yg@ranepa.ru, <https://orcid.org/0000-0003-4599-9818>

Аннотация. Цель исследования - создание истории экспериментального театра XX века, понимаемого как лаборатория публичной речи, а также выявление места экспериментов театра XIX-XX-XXI веков в России на карте современного искусства.

Согласно представлениям о материальности спектакля, который создается перформативными средствами, голос, пространство перформанса, присутствие, тела, устная речь может быть рассмотрена как мультимедийный перформанс.

Наряду с методами исторической науки, необходимыми для изучения архивных и опубликованных документальных свидетельств экспериментов с публичной речью в театре, используются методы социологии искусства, истории идей, культурной истории, которые позволяют устанавливать связи между изобретениями новых приемов и методов в искусстве театра, сопровождающими их социальными и историческими событиями и выявлять генеалогию и историю приемов и методов.

Ключевые слова: история русского театра, сценическая речь, авангард, современная драматургия, живые картины

Для цитирования: Васильева Ж.В., Лидерман Ю.Г. Экспериментальный театр XX-XXI вв. как лаборатория публичной речи (постановка проблемы). Россия: общество, политика, история. 2023. №1(6). С. 208-231.

© Васильева Ж.В., Лидерман Ю.Г.

© «Россия: общество, политика, история», 2023

CULTURES AND NATIONS

Original article
[https://doi.org/10.56654/ROPI-2023-1\(6\)-208-231](https://doi.org/10.56654/ROPI-2023-1(6)-208-231)

Historical sciences



Experimental Theater of XX-XXI Centuries as a Public Speech Laboratory (Problem Statement)

Zhanna V. Vasilyeva^{1a},
Yulia G. Liderman^{1b}

¹ Research Laboratory of Historical and Literary Studies, School of Contemporary Humanities Research, Institute of Social Sciences, Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration, Moscow, Russian Federation

^a vasileva-zv@ranepa.ru, <https://orcid.org/0000-0002-1753-9710>

^b liderman-yg@ranepa.ru, <https://orcid.org/0000-0003-4599-9818>

Abstract. The purpose of the study is to create a history of the experimental theater of the 20th century, understood as a laboratory of public speech, as well as to identify the place of the experiments of the theater of the 19th-20th-21st centuries in Russia on the map of contemporary art. According to the concept of the materiality of the performance, which is created by performative means, the voice, performance space, presence, body, oral speech can be considered as a multimedia performance. Along with the methods of historical science necessary for the study of archival and published documentary evidence of experiments with public speech in the theater, the methods of the sociology of art, the history of ideas, and cultural history are used, which allow establishing links between the inventions of new techniques and methods in the art of the theater, the accompanying social and historical events and reveal the genealogy and history of techniques and methods.

Keywords: history of the Russian theater, stage speech avant-garde, modern drama, live pictures

For citation: Vasilyeva, Z.V., Liderman, Y.G. Experimental Theater of XX-XXI Centuries as a Public Speech Laboratory (Problem Statement). Russia: Society, Politics, History. 2023. No. 1(6). pp. 208-231.

Введение

Театр XX века может быть осмыслен как поле практик, в которых отражаются культурные изменения обществ современной и постсовременной эпох. Например, появление «коллективного субъекта», к которому апеллируют социологическая, культурологическая теория и современная философия, может быть исследовано на примере культурной истории театральных сообществ, а социальные трансформации, описываемые через теории «информационных обществ», проиллюстрированы описанием процесса вытеснения модели репертуарного театра театром-лабораторией. Культурные изменения привели театр и другие художественные практики к такому состоянию, в котором, ни зрелище, ни артефакт не осмысляются практиками, теоретиками и публикой как результат художественного процесса. Теории перформативной эстетики предлагают увидеть театр как пространство трансформации культурного порядка (10). В теории перформативной эстетики граница между концептами «сценической речи» и «публичной речи» обретает такие свойства как подвижность и проницаемость. Изучение контекстов, истории, новаторских приемов, типов театральных событий, которые делают возможным снятие игровых, театральных условий сценической речи, трансформацию реплики в речь (в ее перформативной функции), позволит по-новому определить роль российских авангардных театральных практик в процессе глобальных культурных трансформаций.

Мы понимаем исследование публичной речи как возможность описать функциональную трансформацию текста для театра, которую он претерпевает в актуальных перформативных искусствах. Наша гипотеза состоит в том, что изменения в эстетике приводят к смене референциальной или структурной модели текста для театра. Текст драмы уступает место другим моделям, описывать которые необходимо с учетом коммуникативной теории устной речи и теории перформативной эстетики.

Материалы и методы исследования

Теоретические основы исследования составил концепт модерна, как основа появления экспериментальных проектов в искусстве; теория информационного общества и социальных трансформаций как основа понимания культурной истории театральных сообществ; концепция вторичных и первичных моделирующих систем» Юрия Лотмана, концепция культурной памяти и культурной идентичности Яна Ассманна; идеи о «коллективном субъекте» в социологической теории, культурологии и философии; коммуникативная теория устной речи и теория перформативной эстетики.

Материалы исследования составили методические пособия и рекомендации по театральным постановкам, начиная с XIX в., пособия для организации праздников и сценарии праздников, литературные тексты, материалы проектов драматургических лабораторий. В процессе исследования применялся широкий комплекс методов, в том числе контент-анализ, ивент-анализ, семантический анализ, контекстуальный анализ, сравнительный анализ.

Результаты исследования

Живые картины и их описания

Жанр «живых картин» традиционно рассматривается историками культуры прежде всего в рамках исследований театральной культуры. Так, Милихат Юнисов, автор фактически самого полного исследования об истории живых картин в России второй половины XVIII-начала XX века, говоря о возникновении своего интереса к этой теме, упоминает прежде всего работы Ю. Лотмана о театральности русской культуры и поэтике бытового поведения, а также работы Й. Хёйзинга и Н. Евреинова (13).

Тем не менее, первое, с чем вы сталкиваетесь, начиная искать материал о живых картинах, это методические пособия и рекомендации по постановке живых картин, которые во множестве выпускались и в XIX веке, и в первой четверти XX века. Одни из этих пособий предназначались для постановки в домашних условиях или «в закрытых учебных заведениях среди рабочего люда, в глухих, далеких селах, где так мало развлечений и радости» (7). При том, что упор делается на развлекательный характер постановки, автор не забывает подчеркнуть, что «праздник всегда может иметь могущественное воспитательное значение» (7).

Другие пособия могли быть написаны к юбилею писателя по заказу литературно-музыкального общества. И тут вновь прикладное значение книги выходит на первый план. Так, например, Всеволод Чешихин, автор «Пролога в стихах в память пятидесятилетия со дня смерти Н.В. Гоголя», выражает надежду быть «полезным кому-либо из почитателей великого писателя ... в эти дни, когда уже везде вырабатываются программы гоголевских празднеств» (11). Он не оставляет сомнений в том, что текст пролога писался по предложению «одного из местных литературно-музыкальных обществ», но подчеркивает, что готов предоставить права (авторские) лицам или учреждениям, которые обратятся к нему по этому поводу.

Третьи издания предназначались для постановок, которые носили явно общественно-политический характер и предназначены были для сбора средств на благотворительные цели. Заказчиком могли выступать, например, такие

влиятельные организации, как Славянский благотворительный комитет, созданный московскими славянофилами. Устав его утвердил Александр II в начале 1858 года. (Московское Славянское общество было закрыто летом 1878 года из-за несогласия его председателя И.С. Аксакова с дипломатическими итогами Русско-турецкой войны). Очевидно, что небольшие издания, как «Стихотворения и объяснительный текст к живым картинам, данным в пользу Славянского благотворительного комитета 4-го апреля 1870 года», были компилятивны, подразумевали прежде всего «монтаж» стихотворений и текстов. Иначе говоря, эти тексты, которые носят характер описания и комментария, не имеет смысла рассматривать как уникальные авторские произведения искусства.

Прикладное значение этих изданий очевидно. Иначе говоря, их чтение становилось первым шагом подготовки живых картин. В этом смысле – они точно такая же часть «живой картины», как живописная картина, которая могла послужить «исходным образцом» для постановки.

Если говорить о том, как структурированы эти сборники, то они включают [1] описание живой картины, [2] возможен рассказ о персонажах, которые изображаются, (3) программу, в которую она вписывается, [3] способ создания живой картины или ее подготовки, [4] время и место постановки, [5] повод для постановки, [6] рисунок или фотографию с изображением картины. Стоит заметить, что все эти составляющие можно найти только в методических пособиях и сборниках, предназначенных для постановки живых картин с детьми. Но описание и программа остаются постоянными составляющими этих текстов во всех сборниках.

Хотя собственно изображения живых картин появляются только в детских книгах (рисунки или фотографии детей, изображающих ту или иную сцену), каждое из этих изданий существует в тесной связи с картиной или постановкой. Перед нами книги не для чтения себя, но для постановки и устной декламации. Они существуют в тесной связи с образом (представленной живой картиной), устной речью (декламацией) и живой коммуникацией участников и зрителей.

Так, объясняя, как поставить живые картины на детском празднике, Клавдия Лукашевич прежде всего замечает, что «живые картины обыкновенно очень нравятся зрителям, особенно много удовольствия они доставляют в сельских школах». А затем подчеркивает связь живой картины с устной декламацией: «Перед картиной следует громко сказать ее название или, еще лучше, прочитать отрывок или стихотворение, объясняющее ее содержание».

Следовательно, в этом случае на первый план выходят функции литературного текста как активного участника социальной коммуникации.

Цель этой коммуникации отнюдь не создание нового знания, а прежде всего повторение знакомых формул, образов, символов. Иначе говоря, речь идет о

воспроизводстве культурных образцов, которые обеспечивают непрерывность культурной памяти.

Тут мы опираемся на представления о культурной памяти, которые предложил Ян Ассманн в статье «Культурная память и культурная идентичность» (1988) и которые перекликаются с идеями Юрия Лотмана. Культурную память, с точки зрения Ассманна, отличают:

- «1) конкретность идентичности (отличение себя от других);
- 2) реконструктивность (отнесенность соответственно к одной актуальной ситуации),
- 3) оформленность (в таких средствах передачи, как шрифт, изображение и т.д.),
- 4) организованность (в церемониях и таких специализированных профессиях, как библиотекарь),
- 5) обязательность (оценка и иерархизация содержания),
- 6) рефлексивность (практики в отношении собственного представления о себе)...

В общем и целом, по мнению Ассманна, культурный процесс имеет форму гипоплеписа, то есть повторения с вариациями» (9).

Эти особенности воспроизводства культурной памяти (которые обеспечивают повторение с вариациями) предполагают использования типовых форм и формул. Об этом пишет Светлана Адоньева, разрабатывающая прагматический подход к исследованию фольклора: «Логическим следствием этого подхода в отношении памяти... оказывается вывод о том, что небиологическому наследованию подлежит не словарь и правила, но целиком готовые к употреблению речеповеденческие формы, причем такие, эффективность использования которых каждым членом сообщества гарантирована опытом и постоянно подтверждается социальной практикой». (1).

Можно предположить, что одной из таких речевых и поведенческих форм довольно долго являлась живая картина, воспроизводство которой обеспечивалась повседневными практиками развлечения, текстами с методическими описаниями и рекомендациями постановок этих картин, готовыми визуальными образами, знакомым алгоритмом постановки с помощью подручных средств.

Из всех перечисленных способов воспроизводства, нас сейчас, в первую очередь, интересует тексты с объяснениями живых картин. Заметим в скобках, что прагматическое «понимание текста как действия основывается на понимании текста как речи» (12).

Если следовать прагматическому подходу к текстам, при котором смещается интерес от фактов языка к фактам их использования, то нужно определить типологию текстов изданий, объясняющих постановку живых картин, и варианты их применения.

Итак, прагматический подход к корпусу текстов, которые были одной из существенных частей постановки живых картин (этот объем текстов не исчерпывающий, но выборочный), предполагает решение следующих задач.

I. Рассмотрение структуры текстов

II. Их типы и сопоставление с экфрасисом

III. Рассмотрение способов и функций их применения.

В работе использован материал следующих трех изданий.

Лукашевич Клавдия. О детских праздниках. Родителям, воспитателям и старшим братьям и сестрам. – М.: Типография Т-ва И.Д.Сытина, 1909.

Чешихин Всеволод. Русь. Пролог в стихах, в память пятидесятилетия со дня смерти Н.В.Гоголя (21 февраля 1852-21 февраля 1902). – Рига: тип.газеты «Прибалтийский край», 1902. – 23 с.

Биографии членов Политбюро ВКП(б). К картине худ. И.И. Бродского «Коллективный вождь ВКП(б)» (за единство партии). – Ленинград: Издание авт. Картины худож. И.И.Бродского, 1927. – 67 с.

Книга Клавдии Лукашевич, которая была довольно известной в начале XX века, во всяком случае, являлась плодотворным автором книг для детей, выбрана потому, что она представляет довольно типичное пособие, содержащее инструкции по постановке живых картин в самых разных социальных слоях, от «закрытых учебных заведений» (видимо, речь идет о пансионах) до сельских школ.

Книга Всеволода Чешихина, который, судя по списку опубликованных им изданий, много писал об оперных постановках и композиторах, относится к тому же периоду истории России XX века – до начала Первой мировой войны. Но интересна книга тем, что она написана на заказ, по специальному юбилейному поводу, рассчитана на постановку во взрослой аудитории, и при этом не отсылает изначально к уже готовому визуальному источнику.

Издание биографий членов Политбюро ВКП(б) в качестве «продолжения» картины И.И. Бродского «Коллективный вождь ВКП(б)» может показаться в этом ряду шокирующе абсурдным. Но, как ни странно, структура этого издания выстроена по образцу дореволюционных книг-объяснений к «живым картинам». Интересна причина появления такого типа издания в совершенно ином историческом контексте и использование старой матрицы для решения новых идеологических задач.

Рассмотрим каждый из структурных элементов текста.

Как ни странно, собственно описание живых картин в книгах, предназначенных для их постановки, встречается не так уж часто.

В детских пособиях по организации детских праздников подробное описание может заменяться отсылкой к известной картине (Лукашевич, как уже упоминалось, говорит о рисунках Богданова-Бельского), или к «несложной *простой картинке из*

книги, из детской жизни» (7). Среди таких «несложных картинок», воспроизведенных в книге Лукашевич, например, рисунок «За чтением», представляющий пятерых босоногих крестьянских детей на лавке в избе. Пока двое мальчиков читают книгу, лежащую на столе, три девочки сидят рядом на лавке. Еще одна - в платке и лаптях слушает чтение, стоя с другой стороны стола.

Любопытно, что сюжет живой картины не просто иллюстрирует, а дублирует сюжет двух четверостиший «За чтением» («Дети дружно собрались: // братья, старшие сестренки... // Смотрят весело на книжку их веселые глазенки // Все они хотят учиться, чтобы читать начать скорее. // От хороших книжек дети // Станут лучше и умнее».

Оставим в стороне беспомощность стихотворения. Гораздо любопытнее другое. Если учесть, что во время демонстрации живой картины предполагалось чтение этого стихотворения на сцене, то становится очевидным, что этот двойной перевод: письменного текста – в чтение вслух, а устной декламации - в визуальный образ - предлагает сфокусировать внимание на самом процессе обучения чтению.

Речь идет о двух моментах. Во-первых, постановка живой картины оказывается методическим приемом обучения крестьянского ребенка чтению. Чтобы поставить эту картину, дети должны прочитать стихотворение (допустим, по слогам), научиться читать эти восемь строк бегло, выучить их и представить в качестве сценки на импровизированной сцене. Во-вторых, удвоение реальности (обычная повседневность и ее игровое представление) делало само обучение чтению объектом рефлексии. Ребенок, участвующий в живой картине, не просто учился читать – его участие в сценической постановке, представляющей чтение, буквально представляло его аудитории в новом статусе «грамотного». В этом случае участие в живой картине становилось своего рода праздничным ритуалом, которым был отмечен успех в достижении цели, обретение нового умения (умения читать), и как следствие - изменение статуса.

Понятно, почему живые картины в детских изданиях неразрывно оказываются связаны с декламацией стихотворений. Изображение «Весны» сопровождается чтением одноименного стихотворения Майкова: «Весна! Выставляется первая рама...» (оно «произносится за сценой»). Картина «Рождественский вечер» должна быть представлена вместе с чтением стихотворения Я. Грота «Вечер на Рождество» («Над степью бледный месяц плыл...»). Картина «Ангел и дитя» показывается в сопровождении чтения за сценой стихотворения Никитина «Молитва дитяти». Новогоднее изображение «Ангела под елкой» сопровождалось детской песней «Маленький ангел», которую детям предлагалось исполнить хором.

Тем не менее, кроме рисунков в детских книгах появляется и описание живых картин. Во многих случаях это описание связано *не столько с объяснением сюжета*

картины (эту роль выполняет чтение стихотворения), сколько с объяснением того, как сделать реквизит и наряд актеров, выступающих в этой картине.

Вот, например, как описывается «Весна»:

«На голубом фоне, посреди сцены, стоит на зеленом холме, усеянном цветами (из клякс-папира, то есть из промокашек), девочка, одетая в бледно-розовое воздушное платье (тоже из клякс-папира), доходящее до колен; шея и руки открыты. ... На распущенных волосах надеты венком блестящие серебряные нити (украшение елки), которые спускаются и на лоб; точно такие же нити обвивают шею, стан и все платье девочки. Левою рукою она охватывает рог изобилия (из золотой бумаги), из которого сыплется целый дождь цветов (из разноцветного клякс-папира); гирлянды цветов и зелени (из глянцевиной бумаги), выходя из рога, обвивают решетку (классные счеты, оклеенные зеленой бумагой), стоящую невдалеке от «Весны». Правая рука девочки, грациозно поднятая, держит серебряные нити, ведущие к летящей бабочке (из глянцевиной бумаги), которую «Весна» только что выпустила из своего рога» (3).

Фактически, перед нами инструкции «художнику по костюму». Описание нацелено на создание условной сценической реальности. Указание на материал (бумага для промокашек, классные счеты, оставшиеся от новогоднего праздника серебряные нити, бумажный рог изобилия) - помимо чисто практической ценности советов - подчеркивает «невсамоделитность», игровую условность театральных образов, которая так близка детской игре. Описание тут фиксирует двойственность театральной реальности, живущей между прозаической обыденностью повседневных вещей и воображением юных актеров. Подлинность материалов (даже если речь о «бледно-розовом воздушном платье», которое теоретически могло быть сшито из какой-то дешевой ткани) здесь не только не нужна, но, по сути, разрушает «правила игры»: убирая контрапункт меж реальностью материала и воображением, она делает последнее бессмысленным, обесценивает игру – и театральную, и детскую.

Наконец, описание живой картины может не просто отсылать к одному из образов художественного произведения (будь то весна, сыплющая цветы из рога изобилия), но «переводить его» с языка поэзии в театральную мизансцену или жанровую сценку. Именно таким оказывается описание «Цыганского табора», которое становится задним фоном при чтении отрывка из поэмы «Цыгане»:

«На сцене изодранный ковер; возле него небольшой костер, над которым висит котелок; старик-цыган смотрит на него и что-то мешает; за шатром лежит ручной медведь (мальчик в маске и шкуре медведя); с ним играет группа цыганских детей; в шатре виднеется несколько женщин, перебирающих щетины; поодаль

от шатра одна цыганка гадает по руке пришедшей крестьянке, другая протянула руку за подачкой; в другом месте цыган куёт на походной наковальне; игрушечные телеги и лошадки дополняют картину» (7).

Кроме уже отмеченной двойственности описания сцены, которая подчеркивает условность театрального языка (игрушечные лошадки, мальчик в шкуре медведя), обращает на себя внимание, что в этом описании – много глаголов. Собственно, как и у Пушкина в «Цыганах». Живая картина полна движения: дети играют с медведем, женщины перебирают щетину, гадалка предсказывает судьбу и т.д.

Живая картина выглядит тут весьма далекой от неподвижности образа, который ранее тем же автором упоминался как один из основных признаков живой картины. Так, предваряя главу книжки, посвященной именно этим постановкам, К. Лукашевич пишет:

«В школах мне приходилось видеть так красиво, хотя и просто поставленные живые картины, детей, так спокойно и серьезно стоявших в них, что маленькие зрители с удивлением и восторгом говорили: «Это, кажется, не живые люди. Это статуи... Они даже не шевелятся... Да неужели это Маруся Козлова? Неужели это Жоржик Антонов?» (7).

В случае с «Цыганским табором» как раз все «шевелиются». Неподвижность тут подразумевает скорее повтор действия, его ритмичность и привычность. Перед нами визуализация сцены, с которой начинается поэма Пушкина. Причем сцена эта в описании переводится на язык прозаический.

Этот прием визуализации сцены из литературного произведения – встречается не только в описании живых картин для детских праздников. Очень похожий прием мы встречаем в «Прологе в стихах в память 50-летия со дня смерти Н.В. Гоголя» Всеволода Чехихина. Основу пролога составляет череда живых сцен, которые представляют разные произведения Гоголя: от «Сорочинской ярмарки» и «Тараса Бульбы» до «Шинели», «Невского проспекта», «Ревизора» и «Мертвых душ».

При этом если на детском празднике описание «Цыганского табора» предназначалось для юных актеров и взрослых организаторов праздника в качестве режиссерских рекомендаций, как мы сейчас сказали бы, то в «Прологе...» Чехихина само «переложение» эпизода литературного произведения звучит со сцены. Но если пушкинские «Цыгане» переложены прозой (это переложение выполняет функцию ремарок и режиссерских рекомендаций), то в прологе «Русь» Чехихин пересказывает прозу Гоголя ... своими виршами. При этом они-то как раз и должны звучать со сцены. Так, например, эпизод «Сорочинской ярмарки» представлен следующим образом:

«Бесстрашный кум повествовал преданье
Про беса в красной свитке Черевiku
И прочим добрым людям; а супруга
Седого Черевика вся тряслась
От страха, чтобы муж не разглядел
Любовника трусливого ея,
Висевшего под потолком на досках.
И вдруг, среди преданья и попойки,
Со звоном стекла из окон летят,
И выставляется снаружи в хату
Свиная морда, поводя очами!
Рассказчик храбрый, в судорогах страха,
Пополз под юбку жинки; Черевик
Надел на голову горшок, как шапку,
И ну бежать...» (11).

После чего в тексте пролога следует авторская ремарка в скобках: «Музыка, в характере спокойного повествования, переходящая в тревогу забавного ужаса. Живая картина, содержание которой только что изложено: «Сорочинская ярмарка; прерванная сказка о красной свитке».

Таким образом, живая картина предстает как узнаваемый фрагмент известного литературного произведения. О содержании действия зрителям заботливо напоминает пересказ со сцены.

Очевидно, что главная цель таких отсылок к литературным произведениям в постановках, рассчитанных на взрослую публику, – необходимость включить сцену в повествовательный сюжет. Чтобы быть правильно «увидена», живая картина должна быть «прочитана» как эпизод знакомого сюжета.

Но эта связка «живая картина – литературное произведение», если так можно выразиться, парадигматического свойства. Внутри представляемого сценического действия живая картина включается в подчеркнуто условный сюжет. В случае пролога Чехихина это, например, диалог Украинской Сказки и Русской Музы. Этот диалог, в ходе которого представляются произведения Гоголя, и служит стержнем для нанизывания «живых картин».

Этот синтагматический, горизонтальный сюжет можно назвать программой, в которую включаются живые картины. Данная программа может носить совершенно условный характер. Так, например, в книге Лукашевич в качестве таких программ предлагаются шествия, или процессии детей, которые дают название «Времена года», «Народы России», «Крестьянский труд»... Преимущество этих шествий (с пением или без пения) автор видит в том, что в них могут участвовать все: «...

Пройти в шествии и доставить удовольствие следует, конечно, всем собравшимся на празднике детям».

В случае с пособием для организации детского праздника главы книжки фактически повторяют последовательность сценической программы. Скажем, Клавдия Лукашевич выделяет в первом отделении шествия и хор, затем декламации или музыкальное исполнение. Второе отделение начинается с живой картины (ее можно устроить в антракте), продолжается чтением, которое объясняет картину, затем появляются «сценки», «чтение с волшебным фонарем», и вновь – шествия и хор.

В этом случае живые картины находятся в «равных» позициях внутри программы.

Но может быть и иная ситуация, когда весь условный сюжет ведет к «апофеозу». Именно так называет финальную живую картину Всеволод Чехихин в своем «прологе в стихах». Вот как она описывается:

«Живая картина апофеоза:

Русь, в виде боярыни, со щитом и пальмовою ветвью мира. Несколько ниже ея – бюст Н.В. Гоголя, над которым держат, с обеих сторон, лавровый венок Украинская сказка и Русская Муза. Ниже, со стороны Сказки – персонажи первых четырех картин этого пролога, а со стороны Музы – персонажи остальных четырех картин» (8).

Это, можно сказать, *классическое описание живой картины, напоминающее экфрасис*.

Перед нами образ, отсылающий к многоуровневой скульптурной композиции, аллегорическую программу которой и разъясняет текст. При этом само это «разъяснение» носит промежуточный характер: оно описывает финальную сцену музыкально-литературного спектакля, но должно создать образ памятника. Иначе говоря, описание указывает двойственный характер этой композиции: на остановку (или высшую точку) сценического развития действия, и неподвижность монумента.

Условный сюжет диалога Украинской Сказки и Русской Музы в этом случае завершается созданием «памятника» Гоголю, который их объединяет.

Описание живой картины может быть дополнено рассказом о персонажах.

Это могут быть *аллегорические*, как Украинская сказка и Русская муза, которые появляются в самом начале пролога в стихах к 50-летию смерти Гоголя (11).

В сцене первой в дубраве «близ Днепра» «на обомшлом пне сидит Украинская Сказка – молодая девушка в одеянии полународном, полуфантастическом». Это описание фактически идентично описанию действующего лица в пьесе.

Сказка, действительно, тут же вступает в стихотворный диалог с русалками и лешими, выражая томительную неудовлетворенность жизнью и неопределенное стремление к иной жизни. Тут под пение украинской народной песни появляется

Русская Муза, которая предлагает ей вместе «бродить по свету, // Пока мы не найдем того поэта, // Который даст в священном храме сердца // Приют обоим нам. Идем, сестра!».

При этом проводится параллель между словесными образами и скульптурными: «...Дано мне показать // тебе видения те, что облекутся в одежду слов и образов прочнее, // Чем мрамор, бронза памятников, - в вечных творениях великого поэта».

Очевидно, что автор перефразирует тут хрестоматийное противопоставление стиху памятника бронзового или «александрийского столпа», начатое Горацием и подхваченное Пушкиным. Как и у классиков, бронзе памятников противостоят «вечные творения великого поэта». Но любопытно, что при этом уравниваются «одежда слов и образов». Иначе говоря, поэтическое слово и образ тут выступают как синонимы, которые противостоят и бесплотным «видениям», и материальности монументов. Это как бы «промежуточный слой» существования, где живут речь и образы, которые воплощаются в «звучах чудных песен». В этом случае движение «пролога в стихах» к живой картине-апофеозу выглядит вполне логичным движением сразу в двух направлениях: от видений – к словам поэта, и от видений - к образу.

Вся эта конструкция несколько напоминает модель «понятие – слово – изображение», которую использовали концептуалисты. Чехихина, разумеется, сложно заподозрить в концептуализме. Но в предложенной им живой картине-апофеозе братаются не только муза и сказка двух народов, но актеры, изображающие символические образы-понятия, каменный бюст, замещающий «живого» Гоголя, актеры, изображающие конкретных персонажей пьес.

Любопытно, что мраморный бюст тут выступает в «актерской» функции. Гоголь парадоксальным образом оказывается желанным «каменным гостем» на юбилее со дня своей смерти.

В живой картине могут представлены также *исторические лица*.

Пример тому можно найти в издании «Стихотворения и объяснительный текст к живым картинам, данным в пользу Славянского благотворительного комитета 1 апреля 1870 года». При том, что брошюра была выпущена именно как приложение к живым картинам, собственно описания живых картин в ней нет вообще.

Текст издания представляет собой фактически биографии отдельных героев, которые сопровождаются стихотворениями. Так, к картине «Роман Галицкий и папский посол» дается историческая справка о князе Романе Мстиславиче (княжил в 1197-1205 гг.) и стихотворение А.К. Толстого «Роман Галицкий». Точно также представлены картины «Николай Коперник», «Гус на костре», «Королевич Марко», «Болгарский царь Симеон», «Богдан Хмельницкий», «Петр Великий после Полтавской битвы». Биографии сопровождаются стихотворениями стихотворения

В. Бенедиктова «Коперник», Ф. Тютчева «Гус на костре», А. Майкова «Сон королевича Марка», Я. Полонского «Симеон», В. Бенедиктова «Богдан Хмельницкий и послы», В.А. Соллогуба «Рассказ старого солдата о Полтавском сражении».

Все это завершается «Последним словом» В.А. Соллогуба («Чтим славянские мы были, // Помним памятные дни, // Чтob и внуки не забыли // Однокровной нам родни...»).

Сопоставление описания или «объяснений» к живым картинам с экфрасисом выглядит не самой привлекательной идеей.

Основание для сравнения тут вроде бы есть – описание живых картин напоминает определение экфрасиса, как он понимался в древности. Экфрасис – это «описательная речь, отчетливо являющая глазам то, что она поясняет» (2).

В то же время среди тех параллелей экфрасиса с более поздними формами искусства, которые приводит Н.В. Брагинская, живые картины не упоминаются.

«Однако на память приходят раешник при райке и кукольник при своих немых актерах, комментарии глашатая к древней пантомиме, старая литургическая драма, во время которой передвигали плоские раскрашенные фигурки действующих лиц, а клирики, скрытые от зрителя, вели диалоги, - иными словами, те формы зрелища, в которых для созерцания предлагается не живой и говорящий актер, а изображение, «за» которое говорит ведущий» (2). Очевидно, что живая картина может вписаться в этот ряд «немых» зрелищ, за которые говорит ведущий.

Но отличия не менее очевидны. Экфрасис – «это «перевод» с языка изобразительного на язык словесный». (3; 9). Описание живых картин (по крайней в тех случаях, о которых шла речь) преследовали прямо противоположную цель: они переводили с языка словесного (стиха, прозы, драмы) на визуальный язык, язык образа.

Но при этом целый ряд выделенных Н.В. Брагинской характерных структурных черт экфрасиса обнаруживает сходство со некоторыми структурными элементами описаний живых картин.

Вспомним, какие черты диалогического экфрасиса выделяет Н.В. Брагинская.

1. Наиболее ранние аналогии диалогическому описанию изображения обнаруживаются в миме.
2. В классической филологии «форма мима – диалог, но диалог такой, в котором почти все время говорит лишь один из диалогистов, а другой молчит или подает только самые короткие реплики. Основной персонаж мимирует, обращаясь то к своему партнеру, то к другим воображаемым лицам, будто бы присутствующим».
3. Схема требует, чтобы зрители и зрелище были «чужаками». Отсюда

часто – мотив путешествия, рассматривания чужеземных, диковинных и непонятных изображений.

4. Обращение к собеседнику с предложением посмотреть на «достойную изумления вещь».
5. «Отметим здесь возглас «Посмотри!». Подобные зрительные императивы – один из постоянных признаков диалогического экфрасиса».
6. Другим признаком диалогического экфрасиса являются вопрос (Например, «Кто они?», «Кто создатель изображений?»). «Вопросы о создателе или посвятителе изображения оказываются вариантами вопроса о смысле и назначении картины или статуи».
7. Диалогическое описание.
8. Переживание подделки ложного под подлинное, этот постоянный мотив греческой экфразы – как живое, как настоящее, но на самом деле – не живое, не настоящее, мертвое, искусственное.
9. Истолкование знающим человеком, в терминологии Брагинской – экспликатор. «Художник, посвяtitель и мудрец или жрец – это три возможных воплощения экспликатора».
10. Автор доказывает культовые истоки диалогического экфрасиса. Она находит и приводит примеры, когда «мотив оживающего изображения, верней, изображения, которое вот-вот оживет и заговорит, возвращен к своей праформе: изображение живое, «жизнь вложена в камень», ...и оно говорит».
11. При этом наряду с мистериальной находится и вполне «светская», педагогическая экфразы.
12. «В диалоге Лукиана «Токсарид», например, рассказывается, как скифы еще в древности записали на медной доске историю Ореста и Пилада и посвятили эту доску в храм с тем, чтобы началом учению и воспитанию детей служило заучивание этой истории, а на храмовой ограде они изобразили в картинах ее содержание; надо было уметь объяснить эти изображения».
13. Наконец, диалог может «близко подходить к жанру «откровения», к беседе мудреца и невежды, учителя и ученика», божества и человека, к себе о священным авторитетом».
14. «Описывается и поясняется не картина как произведение искусства, а скорее то, что изображено» (2).

Нетрудно заметить, что практически все структурные черты экфрасиса можно

обнаружить в изданиях, объясняющих или поясняющих создание живых картин и сами эти картины. Фактически, авторы книг берут на себя функции «экспликатора», поясняющего смысл изображения.

Только вместо призыва «Погляди!» в детских изданиях появляется призыв «Сделай!». Описание получает ту перформативную функцию речи, что и глаголы в форме побудительного наклонения. Текст описания становится не только дидактическим, но и побудительным.

Разумеется, остается вопрос, как можно объяснить «перевертыш» функций. Как объяснение готового изображения может превратиться в инструкцию по его созданию?

Можно предположить, что дидактические функции экфрасиса нашли «зеркальное» отражение в создании живых картин: чтобы лучше запомнить истории или биографии героев, детям могло быть предложено их разыгрывать на манер сценок мимов и изображать аллегорические композиции. При этом повествование «сворачивалось» в символ, аллегория.

Была использована как раз та обретенная в экфрасисе способность изображения к повествовательности, что была отмечена Н.В. Брагинской. Как она писала, «не только слово пытается приобрести свойство изобразительности, но и изображение наделяется свойствами повествовательности или предстает как наглядная иллюстрация» (2).

Речь как «готовая вещь» в пьесах Павла Пряжко

В последние десять лет в России вместе с расширением сообщества, вовлеченного в производство текстов для театра, чрезвычайно расширилась область применения «чтения с листа» разного рода художественных текстов. Жанр «читки» еще, может быть, ждет своего аналитика, особенно его специфические аспекты и вопросы национальной идентичности и национальной специфики читки и чтений на русском языке. Сам по себе интерес именно к звучащему слову, к жанру, который позволяет дистанцироваться от традиции психологического театра (и артистам, и зрителям), объединяет зрительское сообщество или сообщества, составляющие публику для проектов драматургических лабораторий, чтений. Этот сюжет позволяет аргументировать концепцию смены письменной и устной культур, которую развивает в своих текстах Б.М. Гаспаров (3).

Можно поставить вопрос, какие художественные приемы обладают преимуществом для сегодняшнего зрителя? Почему читка может конкурировать с театральным событием или постановкой? Почему перевод письменной речи (драматического текста) или литературного текста в устную речь оказываются предпочтительнее чем перевод текста в пластическую или пространственную форму?

Почему читка оказывается знаком экспериментальной, лабораторной работы? Вернее так, странным образом, «читку» сегодня публика ассоциирует с чем-то современным, по умолчанию авангардным, со сломом традиционной театральной формы. Первые спекуляции можно попытаться сделать исходя из конвенций советского культурного производства, в котором целью творческого процесса де-факто иде-юре для всех был спектакль, а репетиционный процесс (и в том числе такие его формы как читка или «хождение с текстом» или любые другие «поиски» и отбор окончательных приемов или решений сопровождали путь к этому общепризнанному результату. Открытие в 1990-е (может быть, в некоторых узких сообществах в 1980-е) лабораторных форм театра, смещения и для артистов, и для публики акцентов с ценности зрелища на ценность процесса, открыла другую эру в российском театре, где постепенно стало нарастать разнообразие, которое набирало объем за счет деконструкции тех форм работы, которые атрибутировались в советском контексте как «репетиционный процесс». Каждый из элементов тренинга актера (вне зависимости от театральной системы), и каждый из методов режиссерской работы (от разбора текста до поиска пространственных, пластических решений, работы над актерским методом и т. д.) в пределе мог составить основу новых лабораторных, экспериментальных, новаторских или авангардных театральных событий. Так, речь или сценическая речь эмансипировалась в читках.

В экспериментах в институциональном театре, начиная с 1990-х годов, оказались заинтересованы довольно различные сообщества, эти сообщества преследовали разные художественные, этические цели, эти сообщества принадлежали разным поколениям. В идеальном случае, процесс трансформации канонического (в теоретическом смысле) искусства СССР, здесь мы пользуемся понятием канонического вслед за Х. Гюнтером, который ввел этот термин в многолетнем исследовании советской культуры (8), можно проследить и в том, как возникло и развивалось разнообразие в перформативных искусствах, в которых театральные зрелища и разные формы исполнительства (чтение, музыкальное исполнение) начали дифференцироваться в различные мультимедийные инсталляции или перформансы. Если рассматривать процесс трансформации канонического искусства в СССР как процесс превращения изобразительных, исполнительских искусств, пластических искусств и режиссуры в принципиально трансгрессивное пространство опыта публики, то популярность «читок» можно рассмотреть в контексте других экспериментов, для которых преимущественным каналом восприятия оказывается способность слышать. Читки, оказывается, возможно воспринять среди других исполнений, акций, объединенных понятием искусство живого исполнения (live art).

Читки начинают располагаться на карте где-то вблизи от исполнения

современной академической музыки, поэтического баттла, аудио-инсталляции. Что дает нам такое смещение? В чем заключается преимущество смены контекста с драматического на «постдраматический», если пользоваться термином Х. Тиса Леманна (6). Действительно, такое смещение (при переходе к разбору кейсов) может дать возможность уклонения от объектного рассмотрения «пьесы» или даже «театрального события» в сторону концептуализации и описания процессов. Например, речевого акта, включающего обмен невербальными знаками, или говорить о звучащей речи как об исполнении коллажа (монтажа), апроприации, *ready made* (готовой вещи), симулякров частей и фрагментов речи. В случае такого рассмотрения аналитик получает возможность не пользоваться герменевтическими процедурами анализа или даже структурным анализом художественного текста, но размечать «исполнения», то есть акты исполнительства, исходя из аналогий с различными проявлениями, заархивированными музеями и институциями современного искусства.

Например, в исполнениях текста Павла Пряжко «Жизнь удалась», говоря об этом исполнении, мы опираемся на запись читки «Жизнь удалась» из архива Золотой маски (4), знаки вербальной и невербальной коммуникации зафиксированы в тексте. Можно сказать, что новация Павла Пряжко заключается, в частности, в том, что его тексты, ставшие такими популярными для читок и для чтения, не просто фиксируют устную речь на письме, что производит эффект, как нарушение конвенции при чтении текста про себя. Когда мы пишем, что Павел Пряжко фиксирует устную речь на письме, то, главным образом, имеем в виду большой процент элементов, прерывающих речь, которые Пряжко использует в своих текстах. Б. М. Гаспаров называет эту функцию устной речи агогикой. Он говорит, что эта категория связности, как один из шести регистров устной речи, определяет ее семантику. В текстах Пряжко редукция русской устной речи, склонность говорящего по-русски носителя языка к инверсии, использование в качестве междометий неподцензурного языка постоянно сопровождают диалоги персонажей. В пьесе «Жизнь удалась» одно и то же словосочетание в речи Лены (одного из двух женских персонажей) используется в нескольких функциях: как междометие (для обозначения прерывистости), как обращение к другому персонажу и дескриптивно. Речевая характеристика персонажа словосочетание «Ты дебил» по-разному участвует в коммуникациях и между персонажами, и между артистами и зрителями в зависимости от применяемого к речи кода. Наряду с конвенциями драматического текста, главным образом, авторскими ремарками, например (монолог Алексея, или персонажи ходят, Лена любит Вадима и так далее), текст для читки (или пьеса) содержит и знаки того, что это документы (сродни расшифровки записанного интервью).

Но это еще не все, что связывает перформативный эксперимент Павла Пряжко с темой нашего исследования «Театр как лаборатория публичной речи». Кроме процесса документирования (процедуры, знакомой исследователям устной культуры), читка пьесы Павла Пряжко, включающая чтение ремарок, обнаруживает то, что автору также необходимы невербальные знаки для обмена информацией с публикой. Что интонация, динамика, тембр, агогика, все эти выделенные Б. М. Гаспаровым типы невербальной коммуникации, занимают писателя и именно контроль за ними определяет (кроме референций к книжной культуре) его работу. Использование нецензурной речи как раз и позволяет на письме (сродни записи партитуры танца) зафиксировать интонационные акценты, динамику речи, темп, регистр и тембр. Интересно, что сюжетные обстоятельства (пьянка, секс, веселье), также записываются невербальными характеристиками речи. Орнамент этих знаков очень насыщен, именно он, как кажется, ответственен за неизменный катарсический эффект, который прослушивание этих текстов оказывает на публику.

В другой пьесе Павла Пряжко, ставшей спектаклем ТЮЗа им. Брянцева в Санкт-Петербурге, документация которого предоставлена Золотой Маской, в отличие от спектакля «Жизнь удалась» (5), где основной исполнительской эмоцией было удовольствие, основной исполнительской эмоцией можно посчитать «неуверенность». Вопрос о том, насколько в возможностях текста оказывается кодирование эмоции, можно оставить открытым. Что более или менее определенно, так это то, что и в этой пьесе прием «готовая вещь» (*ready made*) по отношению к частям речи, который можно зафиксировать и при анализе пьесы «Жизнь удалась», также используется. Мы имеем в виду, что по отношению к текстам Павла Пряжко продуктивным кажется применение методологии, согласно которой исследователь мог бы быть сосредоточен на поиске «готовых форм» современного состояния русского языка. В этом смысле один из приемов, который кажется уместнее всего (пока не нашлось иного варианта) называть заимствованным из тезауруса современного искусства понятием «*ready made*» готового объекта. Имеется в виду перенесение речевых форм (интонационных, стилистических, риторических) в корпус текста для постановки. В этом отношении, текст для постановки Павла Пряжко, возможно, нужно атрибутировать понятием или термином, который бы позволил избегать понятия «текст пьесы» или «драматургия». В подтверждение этого тезиса можно сослаться на то, что при обращении к текстам Павла Пряжко, как правило, ремарки или авторские ремарки озвучиваются наряду с прямой речью персонажей. Эстетика конкретной поэзии определяет понимание функции слов в текстах для озвучивания Павла Пряжко.

Также хотелось бы озвучить два замечания по поводу текста «Злая девушка». Что в нем любопытно, так это деконструкция одной из условностей драматургии,

а именно формы «монолог». Условность монолога, в котором к произнесению обречен текст размышления, в этом тексте деконструируется через несколько приемов. Все они принадлежат разработке одного персонажа, а именно вынесенной в заголовок «злой девушки» Оли. У нее есть один монолог в гостях, состоящий из рассказа (приветственного, рассказа знакомства), исполнение фортепьянной пьесы в качестве монолога, смех по телефону в качестве монолога, экфрасис (то есть описание своих действий), а также монолог во сне в ответ на почудившийся голос. Во всех этих монологах подчеркивается их коммуникативная прагматика (всегда точно указывается, что за коммуникативная ситуация порождает эту речь). Знакомство, исполнение по нотам (исполнение письменного текста), реакция на воображаемого партнера, воображаемую реплику), описание своих действий, как бы описание акции и воспроизводство специфического дискурса (ready made). Речь идет о последнем монологе Оли, в котором в ответ на вопрос «как ты относишься к психологическим текстам» она отвечает профессиональным психологическим рассуждением, воспроизводящим дисциплинарную речь клинического психолога.

Второе рассуждение, которое хотелось бы здесь зафиксировать, это мысль о том свойстве устной речи, на которое указывает монолог Оли, который мы только что охарактеризовали как экфрасис или описание собственного перформанса. Интересно, что реакция зрителя, а на этом монологе реакция зрителя зафиксирована на записи театрального исполнения пьесы «Злая девушка» (5), проявляется именно то, что это указание на определенную характеристику устной речи, прочитывается зрителем, понимается им, момент понимания и фиксируется открытой реакцией (коллективным смехом). Все три свойства устной речи, как их характеризует Б.М. Гаспаров: инверсия прерывистость, активация исходных форм слова, перебивы.

По аналогии с конкретной поэзией, эффект, которого добивается автор от публики, это эффект материальности речи. Исполнение пьесы «работает», выступает в функции критики средства, аналогичной указанию монохромной живописи на материальность поверхности картины.

Выводы

Два раздела текста представляют различные условия, необходимые для рассмотрения аудиального аспекта истории перформативных искусств.

Первая часть статьи представляет анализ речевого аспекта визуальных источников, а вторая часть предлагает концептуализацию художественных приемов читки.

В связи с тем, что речь, голос, звук так легко преодолевают физические границы театрального пространства, театрального здания, да и театрального искусства в

целом, речь оказывается очень удобным средством для сегодняшнего развития перформативных искусств. Двусмысленности понимания, принадлежность к миру вымысла или к миру исторического правдоподобия, к литературе или к социальной коммуникации, к музыке или речи – вот только некоторые из оппозиций, работающих для участников перформансов, которые преодолеваются или вновь устанавливаются коллективным участником или зрителем.

Междисциплинарный подход позволяет по-новому осознать историю театра, в которой Живые картины, чтения поэтов своих поэтических текстов, советская перестроечная драматургия, поэтический перформанс художественного андеграунда 1970-1980-х годов, литературные и театральные эксперименты драматургов 2000-х годов, леттеринг в уличной моде, «ситуации» и другие виды перформативных событий в музее, иммерсивные формы театральных событий складываются в общее направление «театра устной речи», дальнейшее изучение которого открывает новые способы понимания культурной динамики и культурного развития.

Благодарность

Работа выполнена в рамках Госзадания НИР «Экспериментальный театр. Музейные практики». За уточнения понятий и дискуссии благодарю сотрудников лаборатории историко-культурных исследований В. В. Золотухина, А. О. Дунаеву, В. Склез.

Список источников

1. Адоньева С.Б. (2003), Фольклор: социальное действие и коммуникативный акт. Опыт междисциплинарного подхода [Folklore: social action and communicative act. Experience of an interdisciplinary approach]. Компаративистика – III. Альманах сравнительных социогуманитарных исследований. СПб. С. 157–172.
2. Брагинская Н.В. (1977), Экфрасис как тип текста (к проблеме структурной классификации). Славянское и балканское языкознание. Карпато-восточнославянские параллели. Структура балканского текста [Ekphrasis as type of text (on the problem of structural classification). Slavic and Balkan linguistics. Carpatho-East Slavonic Parallels. Structure of the Balkan text]. М.: Наука. С. 259–283.
3. Гаспаров Б.М. (2009), Устная речь как семиотический объект. Слово устное и слово книжное (сборник статей) [Oral speech as semiotic object. Oral and printed word (articles digest)]. М.: РГГУ. С. 469–538.
4. Жизнь удалась [Life is good]. Театр.doc. Москва. Архив фестиваля Золотая Маска.

5. Злая девушка [Evil woman]. ТЮЗ. С-Пб. Архив фестиваля Золотая Маска.
6. Леман Х.-Т. (2013), Постдраматический театр [Post dramatic theater]. предисловие Анатолия Васильева; перевод с немецкого, вступительная статья и комментарии Натальи Исаевой. Москва: ADCdesign. 311 с.
7. Лукашевич К. (1909), О детских праздниках. Родителям, воспитателям и старшим братьям и сестрам [On children holidays. For parents, kindergarteners and elderly brothers and sisters]. М.: Типография Т-ва И.Д. Сытина.
8. Соцреалистический канон [Socialist realist canon] (2000), под общ. ред. Х. Гюнтера и Е. Добренко. М.: Акад. проект.
9. Уффельман Д., Шрамм К. (2001), Панорама современного немецкого литературоведения. Предисловие составителей. Немецкое философское литературоведение наших дней. Антология [Panorama of contemporary german literary criticism. Foreword by the compilers. German philosophical literary criticism of our days. Anthology]. СПб.: Издательство С.-Петербургского университета. С. 5–40.
10. Фишер-Лихте Э. (2015), Эстетика перформативности [Esthetics of performativity]. Под общ. ред. Д. В. Трубочкина. Москва: Play&Play : Канон-плюс. 375 с.
11. Чехихин В. (1902), Русь. Пролог в стихах, в память пятидесятилетия со дня смерти Н.В. Гоголя (21 февраля 1852-21 февраля 1902) [Rus. Prologue in poetry, in memory of the fiftieth anniversary of the death of N.V. Gogol (21 February 1852-21 February 1902)]. Рига: тип. газеты «Прибалтийский край».
12. Штирле К. (2001), История как exemplum – exemplum как история: К вопросу о прагматике и поэтике повествовательных текстов. Немецкое философское литературоведение наших дней. Антология [History as exemplum – exemplum as history: on the issue of pragmatism and poetics of narrative texts]. СПб.: Издательство С.-Петербургского университета. С. 61–96.
13. Юнисов М.В. (2008), Маскарады. Живые картины. Шарарды в действии [Masquerade. Live pictures. Charades in action]. СПб.: Издательство «Композитор».

References

1. Adonyeva, S.B. (2003), Folklore: social action and communicative act. Experience of an interdisciplinary approach. Comparativistics – III. Almanac of comparative socio-humanitarian research. Saint Petersburg. pp. 157–172. (In Russian)
2. Braginskaya, N.V. (1977), Ekphrasis as type of text (on the problem of structural classification). Slavic and Balkan linguistics. Carpatho-East Slavonic Parallels. Structure of the Balkan text. Moscow: Nauka, pp. 259–283. (In Russian)
3. Gasparov, B.M. (2009), Oral speech as semiotic object. Oral and printed word (articles digest). Moscow: RGGU. pp. 469–538. (In Russian)
4. Life is good. Teatr.doc. Moscow. Golden Mask Festival Archive. (In Russian)
5. Evil woman. TYuZ. Saint Petersburg. Golden Mask Festival Archive. (In Russian)

6. Leman, Kh.-T. (2013), Post dramatic theater. предисловие Анатолия Васильева; перевод с немецкого, вступительная статья и комментарии Натальи Исаевой. Moscow: ADCdesign. 311 p. (In Russian)
7. Lukashevich, K. (1909), On children holidays. For parents, kindergarteners and elderly brothers and sisters. Moscow: Tipografiya T-va I.D. Sytina. (In Russian)
8. Socialist realist canon (2000), ed. by K. Gunther E. Dobrenko. Moscow: Akad. proekt. (In Russian)
9. Uffelman, D., Shramm, K. (2001), Panorama of contemporary german literary criticism. Foreword by the compilers. German philosophical literary criticism of our days. Anthology. Saint Petersburg: Izdatelstvo S.-Peterburgskogo universiteta. pp. 5–40. (In Russian)
10. Fisher-Likhite, E. (2015), Esthetics of performativity. Ed. by D.V. Trubochkina. Moscow: Play&Play : Kanon-plus. 375 p. (In Russian)
11. Cheshykhin, V. (1902), Rus. Prologue in poetry, in memory of the fiftieth anniversary of the death of N.V. Gogol (21 February 1852-21 February 1902). Riga: tip. gazety «Pribaltiyskiy krai». (In Russian)
12. Shtirle, K. (2001), History as exemplum – exemplum as history: on the issue of pragmatism and poetics of narrative texts. Saint Petersburg: Izdatelstvo S.-Peterburgskogo universiteta. pp. 61–96. (In Russian)
13. Yunisov, M.V. (2008), Masquerade. Live pictures. Charades in action. Saint Petersburg: Izdatelstvo «Kompozitor». (In Russian)

Информация об авторах

ВАСИЛЬЕВА Жанна Владимировна, кандидат культурологии, старший научный сотрудник, Научно-исследовательская лаборатория историко-культурных исследований Школа актуальных гуманитарных исследований, Институт общественных наук, Российская академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте Российской Федерации, Москва, Российская Федерация. E-mail: vasileva-zv@ranepa.ru. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1753-9710>.

ЛИДЕРМАН Юлия Геннадиевна, кандидат культурологии, доцент, старший научный сотрудник, Научно-исследовательская лаборатория историко-культурных исследований, Школа актуальных гуманитарных исследований, Институт общественных наук, Российская академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте Российской Федерации, Москва, Российская Федерация. E-mail: liderman-yg@ranepa.ru. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4599-9818>.

Вклад авторов

Все авторы сделали равный вклад в эту статью. Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Информация о статье

Поступила в редакцию: 25.02.2023. Одобрена после рецензирования: 09.03.2023. Принята к публикации: 19.03.2023. Опубликовано: 17.04.2023.

Информация о рецензировании

«Россия: общество, политика, история» благодарит анонимного рецензента (рецензентов) за вклад в рецензирование данной работы.

About the authors

Zhanna V. VASILYEVA, CandSc (Cultur.), Senior research fellow, Research Laboratory of Historical and Literary Studies, School of Contemporary Humanities Research, Institute of Social Sciences, Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration, Moscow, Russian Federation. E-mail: vasileva-zv@ranepa.ru. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1753-9710>.

Yulia G. LIDERMAN, CandSc (Cultur.), Associate Professor, Senior research fellow, Research Laboratory of Historical and Literary Studies, School of Contemporary Humanities Research, Institute of Social Sciences, Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration, Moscow, Russian Federation. E-mail: liderman-yg@ranepa.ru. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4599-9818>.

Contribution of the authors

The authors contributed equally to this article. The authors declare no conflicts of interests.

Article info

Submitted: 25.02.2023. Approved after peer review: 09.03.2023. Accepted for publication: 19.03.2023. Published: 17.04.2023.

Peer review info

«Russia: Society, Politics, History» thanks the anonymous reviewer(s) for their contribution to the peer review of this work.