



ISSN 1997-0854 (Print), 2587-6341 (Online)  
УДК 782.9

DOI: 10.33779/2587-6341.2020.4.077-087

**Е. В. КИСЕЕВА, В. Н. ДЁМИНА**

*Ростовская государственная консерватория имени С. В. Рахманинова  
Академия архитектуры и искусств Южного федерального университета  
г. Ростов-на-Дону, Россия  
ORCID: 0000-0002-8403-6144, e.v.kiseeva@mail.ru  
ORCID: 0000-0002-7402-9020, vnd-80@mail.ru*

## **Мифологические модели и ритуальные формы в современном музыкально-театральном перформансе\***

Перформативность, как одно из существенных свойств современного музыкального искусства, сыграла важную роль в процессе обновления его ведущих жанров. Музыкальный перформанс, черпая свои истоки в театральных экспериментах середины XX века, к концу XX столетия внедрился не только в область арт-практик, но и оказал воздействие на такую консервативную область академической музыки, как музыкальный театр и, в частности, на оперный жанр.

В статье намечена проблема воплощения в операх современных композиторов мифологических моделей и элементов ритуала, характерных для театрального перформанса. Опираясь на теорию перформативности, авторы объясняют новации в постановках с точки зрения наличия в них лиминальности. В центре внимания находятся мало изученные в отечественном музыкознании сочинения, анализ которых позволяет обозначить направление развития оперного жанра: его обновление изнутри путём поиска новых форм синтеза, посредством введения новых драматургических закономерностей, а также благодаря соединению искусства с элементами реальной действительности. С точки зрения авторов статьи, в современной опере перформанс становится одной из форм представления, заменив традиционный спектакль, построенный по законам драмы. Позиция эта активно разрабатывается в области современного зарубежного театроведения в работах Ханса-Тиса Лемана, Эрики Фишер-Лихте, Ричарда Шехнера. Такая постановка вопроса объясняет эстетическую основу новаторских устремлений оперных композиторов.

Ключевые слова: перформанс, ритуал, современный музыкальный театр.

*Для цитирования / For citation:* Кисеева Е. В., Дёмина В. Н. Мифологические модели и ритуальные формы в современном музыкально-театральном перформансе // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2020. № 4. С. 77–87.  
DOI: 10.33779/2587-6341.2020.4.077-087.

---

\* Работа выполнена при финансовой поддержке Российского фонда фундаментальных исследований, грант РФФИ № 20-012-00366–А «Перформативные формы музыкального искусства как феномен современной культуры».

**ELENA V. KISEYEVA, VERA N. DYOMINA**

*Rostov State S. V. Rachmaninoff Conservatory  
Academy of Architecture and Fine Arts of the Southern Federal University  
Rostov-on-Don, Russia*

*ORCID: 0000-0002-8403-6144, e.v.kiseeva@mail.ru*

*ORCID: 0000-0002-7402-9020, vnd-80@mail.ru*

## **Mythological Models and Ritual Forms in Contemporary Musical Theater Performance\***

Performativity as one of the essential qualities of the present-day art of music has created an important role in the process of renewal of its leading genres. Drawing its sources in the theatrical experiments in the mid-20th century, toward the end of the century musical performance has imbedded itself not only into the sphere of art practice, but also created an impact on such a conservative sphere of academic music as musical theater, and in particular, on the genre of opera.

The article sets the issue of manifestations of mythological models and elements of ritual characteristic of theatrical performance in operas by contemporary music. Basing themselves on the theory of performativity, the authors explain the innovations in the production from the point of view of the presence of liminality in them. At the center of attention are compositions insufficiently studied in Russian musicology the analysis of which makes it possible to indicate the direction of development of the opera genre: its revival from within by means of a search of a new form of synthesis by introducing new dramaturgical regularities and also as a result of connection of art with elements of real actuality. From the perspective of the authors of the article, performance becomes one of the forms of theatrical presentation, replacing the traditional theatric demonstration built according to the laws of drama. This position is actively developed in the sphere of contemporary theater studies in Europe in the works of Hans-Thies Lehmann, Erika Fischer-Lichte and Richard Schechner. Such formulation of the question explains the aesthetic foundations of the innovative aspirations of opera composers.

Keywords: performance, ritual, contemporary musical theater.

В пространстве художественной культуры конца XX – начала XXI века перформанс и перформативность обозначаются как важнейшие составляющие современного искусства, в том числе, и музыкального. Согласно мнению авторитетной немецкой исследовательницы – одной из основателей современной театроведческой школы Эрики Фишер-Лихте, весомой причиной

«перформативного поворота», трансформировавшего во второй половине XX века природу современного искусства, стало признание ритуаловедения и театроведения в качестве новых разделов гуманитарной науки [8, с. 54]. Соотношение ритуальных и театральных элементов в драматическом произведении, всесторонне изученное различными направлениями научного знания, выдвину-

\* The reported study was funded by Russian Foundation for Basic Research (RFBR), project No. 20-012-00366 “Performativity of music as a phenomenon of contemporary culture.”



ло несколько теорий, важнейшими из которых стали концепции Виктора Тёрнера и Ричарда Шехнера.

Тёрнер, исследуя точки соприкосновения театра и ритуала, отмечает: «... в театре есть что-то исследующее, оценивающее и даже наказующее, что-то, что носит характер священного, мифического, нуминозного, то, что, носит “сверхъестественный” характер религиозного действия – иногда до жертвоприношения» [12, р. 12]. Шехнер также связывает театр с ритуалом, считая, что успешное представление должно гармонично и эффективно сочетать ритуальные и театральные элементы, как это и происходило в афинском театре V в. до н. э.<sup>1</sup>.

Помимо изменений в системе научного знания, одной из причин формирования перформативности как свойства современной культуры явилось выделение театральности – одного из основополагающих признаков постмодернизма. Так, первые перформативные опыты 1960–1970-х были связаны с экспериментами в различных видах искусства. Однако, именно театр, точнее спектакль, стал лабораторией и эталоном перформативности.

По мнению многих исследователей, изучающих постмодернизм с позиций мировоззренческой парадигмы, театральность стала одним из главных принципов постмодернистской культуры: «Картина мира постмодерна подразумевает, что человек теперь становится актёром, теряя индивидуальные черты личности, будто прячась за неким образом или маской» [5, с. 6]. Вместе с тем, тотальная театрализация различных сфер культуры привела к трансформации самого театра как вида искусства. Разнонаправленные процессы его модификации, связанные с одной стороны, с экспериментальностью, с другой – с им-

мунностью, привело к формированию перформативности, способной, в свою очередь, осовременить театр.

Известно, что в области драматического театра одной из самых ранних и ключевых стадий формирования перформанса стали художественные эксперименты знаменитого американского режиссёра, театроведа, крупнейшего теоретика перформанса Шехнера. В связи с тем, что для современного музыкально-театрального искусства оказались важны театральные-художественные опыты, видится необходимым остановиться на идеях театрального перформанса и определить в нём значение ритуальных и мифологических моделей.

Для настоящего исследования важно, что в игровом контексте современной культуры именно перформативное пространство представлялось Шехнеру, и антропологу Тёрнеру, впервые выдвинувшему концепцию лиминальности и коммунитарности по отношению к современному театру, условием конструирования новой социальной целостности в контексте абсолютного хаоса постмодернистской реальности. Так, Тёрнер отмечал: «Традиции этнографии, литературы, ритуала и театра мира сейчас открыты в нас как основа для нового транскультурного коммуникативного синтеза через перформанс» [12, р. 18].

Стремясь усилить коммуникативную интенсивность в создании новой реальности сценического пространства, Шехнер намеренно использовал принципы различного рода мифо-ритуальных практик, оставаясь при этом в рамках театрального представления: «Всякий раз, когда мы осматриваемся ... и оглядываемся назад (неважно, насколько далеко), – пишет он, – театр предстаёт перед нами как смешение, как переплетение ритуала и развлечения. В какой-то момент источ-

ником кажется ритуал, в другой же – это развлечение» (цит. по: [3, с. 223]).

Результатом поисков компромисса между ритуалом, театром и искусством перформанса стала серия уникальных в отношении истории театра постановок, среди которых ведущую роль для формирования нового типа спектакля сыграл «Дионис в 69-м». Названный спектакль-перформанс стал одной из наиболее значимых в постдраматическом театре попыток расширить границы допустимого в искусстве. Премьера состоялась в 1968 году в «The Performing Garage» в Нью-Йорке (редакция текста, постановка, сценография и костюмы – Ричарда Шехнера). Постановка выдержала 163 показа (!), продержавшись около года в репертуаре «The Performance Group – TPG» [7, с. 11; 11, р. 27].

В основе спектакля находится трансформированный текст трагедии Еврипида «Вакханки»<sup>2</sup>. Из более чем тысячи трёхсот стихов первоисточника автором было использовано всего шестьсот, некоторые по несколько раз. Помимо фрагментов из «Вакханок» в перформанс включены шестнадцать стихов из «Антигоны» и шесть из «Ипполита»<sup>3</sup>. Как отмечали современники, большая часть текста была написана исполнителями (см.: [9, pp. 31–32]). Шехнер, создавая новую форму синтетического представления, воплотил в сценическом пространстве не только текст Еврипида, но и миф о Дионисе – сыне Семелы, трактованный им в самом широком спектре дохристианских верований. Важно, что в качестве основной формы, способной с одной стороны, передать содержание мифа, с другой – создать сообщество, участвующее в событии, автор избирает ритуал.

Согласно авторитетному мнению известного советского фольклориста, этнографа и антрополога Альберта Бай-

бурина, ритуалу свойственно несколько ключевых особенностей, среди которых: исполнение лишь в экстремальных ситуациях, ограниченность репертуара ритуалов и их связанность с кризисными моментами в жизни коллектива, соотнесённость с определённой точкой во времени и пространстве, отсутствие категории зрителей [1]. Опора на ритуал, как «способ знакового решения “надзнаковых” проблем», создаёт в «Дионисе в 69-м» Шехнера новую реальность и специфический хронотоп разворачивающегося действия [6, с. 14–15].

Так, сложная проблема перехода (превращения) зрителей в участников действия и их интеграции в сообщество решена Шехнером с помощью нескольких разработанных ритуалов: «церемонии открытия» – зрители входят в зал через полутёмный коридор, – и ритуала реагригации присутствующих – совместное шествие участников спектакля по улицам Нью-Йорка [8, с. 324]. Опасный процесс «перерождения» и «смерти» главных героев трагедии также сопровождался ритуалами. В начале действия актёр У. Финли обращался к присутствующим со словами: «Добрый вечер, я вижу, вы нашли свои места. Меня зовут Уильям Финли, сын Уильяма Финли. Я родился двадцать семь лет назад и через два месяца после моего рождения больница, в которой я родился, сгорела дотла. Я пришёл сюда сегодня по трём важным причинам. Первая и самая важная из них – объявить о моей божественности. Вторая – установить мои обряды и ритуалы. И третья – родиться, с Вашего позволения» [9, р. 2]. Далее следовал ритуал рождения (в конце спектакля-перформанса – смерти), действительно существующий в племени асма (Папуа-Новая Гвинея) (подробное описание ритуала см.: [7, с. 18–19]).



После «возрождения» Финли продолжал: «И вот снова я – Дионис. У тех, кто верит в то, что я только что сказал, что я бог, будет потрясающий вечер. Остальные из вас в затруднительном положении. Это будут полтора часа, в течение которых вы будете находиться в тупике. Те из вас, кто верит, могут присоединиться к нам в нашем дальнейшем действе. Это праздник, ритуал, испытание, экстаз. Испытания – это то, через что ты проходишь. Экстаз – то, что происходит с тобой, когда ты туда попадаешь» [9, р. 2]. Значимыми в реконструкции оргиастического культа были несколько сцен, интерпретируемых участниками действия по-разному. Центральной из них являлся всеобщий танец (вакханалия), сопровождавшийся звучанием барабана, бубна и флейты [7, с. 19].

Поддерживаемое на протяжении всего спектакля с помощью искусственно созданных и реконструированных ритуалов состояние дезориентации, иными словами, лиминальности создавалось также при помощи хронотопа действия<sup>4</sup>. Например, традиционное театральное пространство было заменено Шехнером и организовано в соответствии с методами *Environmental theatre* («театра-среды»). Спектакль-перформанс проходил в переоборудованном для показа гараже, по периметру которого стояли несколько многоуровневых платформ. Концептуальное пространство Шехнера предоставляло возможность актёрам и зрителям свободно перемещаться. В то же время, освобождённое от театральных канонов, оно приближалось к символически реконструированному участникам пространству дионисийских ритуалов.

Специфическим образом было сконструировано и художественное время, которое свободно охватывало протяжён-

ные периоды реального и символического действ. Символизация пространства сказалась и на времени действия «Диониса». Циклическое время ритуалов рождения, вакханалии, смерти, и шествия создавало замкнутость символического хронотопа спектакля-перформанса. Созданный эффект вечности – бесконечности процесса рождения и смерти – усиливался мифологическим временем сюжета (единовременное присутствие свободно заменяемого прошлого, настоящего и будущего).

Хронотоп, трактуемый таким образом, совмещал вечность ритуала, сиюминутность сценического представления и линейность реального времени, что в процессе исполнения приводило к сложным комбинациям сюжетных линий трагедии. Вступая в состояние лиминальности, усиленной специфическим поведением актёров, участники переступали грань объективного времени/пространства, неминуемо переходя в сконструированную новую действительность.

Открытый Шехнером в конце 1960-х путь внедрения в театр перформанса и ритуала оказался жизнеспособным и для музыкального театра, и повлиял на процесс обновления оперного искусства, ярко наметившийся в конце XX – начале XXI столетия. С нашей точки зрения, в качестве теоретической основы может выступить концепция Х.-Т. Лемана, предложившего понимание перформанса как формы представления, связанной с «интегративной эстетикой живого»: «В центре самой процедуры перформанса (каковая включает в себя не только художественные формы) стоит “производство присутствия” (по термину Гумбрехта), интенсивность коммуникаций, проходящей “лицом к лицу”...» [3, с. 217].

С точки зрения обозначенной в заглавии статьи проблематики, особый интерес представляют современные оперные произведения, обращающиеся к мифу для осмысления социальных проблем. Например, сочинения Филипа Гласса, Мередит Монк, Стивена Райха, Джона Адамса, Беата Фуррера не мыслимы без учёта политических, либо иных институциональных факторов, определивших обращение композитора к той или иной теме. Так, в основе сюжета оперы Адамса «Смерть Клингхоффера» лежат события, связанные с захватом арабскими террористами американского лайнера в 1985-м году, что заставило мировое общество обратить более пристальное внимание на арабо-израильский конфликт. Эту же тему разрабатывает Райх в документальной видеоопере «Пещера». Примечательно, что предпринимая собственную попытку осмысления событий современности, оба автора обращаются к религиозно-мифологическим текстам, находя в них истоки конфликтного противостояния народов. Гласс в опере «Сатьяграха» привлекает ведический эпос «Махабхарата», проводя параллели между идеями индийского общественного лидера М. Ганди и проблемами, волнующими современное американское общество. В операх «Слепые», «Нарцисс», «Фама» Фуррер демонстрирует оригинальный подход к работе с поэтическими текстами. В качестве материала он избирает древнегреческие мифы об Эдипе, Нарциссе, Фаме, формирует с их помощью идеи своих сочинений и, наслаивая на них литературные тексты авторов XIX и XX столетий, наталкивает на осмысление социальных проблем современности.

Кроме того, в некоторых сочинениях, например, в операх «Пещера» и «Три истории» поэтические тексты представ-

ляют собой коллажи из различных источников (разделов из Священного писания, газетных заголовков и статей, реальных интервью участников событий) подобно тому, как в тексте «Диониса» были соединены фрагменты, в том числе, и созданные не профессиональными драматургами. Отметим также, что либретто названных выше произведений включают исторически не связанные сюжетные линии, разрозненные, часто вырванные из контекста фразы.

В названных сочинениях, как и в рассмотренной постановке Шехнера, происходит соединение традиционно оперного жанра, перформанса и элементов ритуала. Роль зрителей здесь не ограничивается лишь наблюдением за происходящими событиями; будучи участниками перформанса, они обретают соответствующий чувственный опыт. В свою очередь, авторы сочинений стремятся в рамках спектакля-перформанса к разрушению соотношения между эстетической и социальной сферами, что и создаёт обозначенное в начале статьи состояние лиминальности, или, иными словами, пороговости, ментального кризиса, который после участия в перформансе часто невозможно преодолеть.

Созданию лиминальности в опере может способствовать специфическая организация времени и пространства. Например, в опере «Судно» Монк отказывается от единого замкнутого театрального пространства в пользу передвижения по различным географическим локациям. Действия происходят в лофте композитора, в пространстве «Performing Garage» и на парковке «Wooster Street». Повторяющиеся движения исполнителей, процесс перехода из одного географического и акустического пространства в другие, дробность и разделённость событий – всё это, с одной стороны, формировало



диалог ассоциаций между событиями, происходящими в данный момент и сохранившимися в памяти, с другой – создавало эффект погружённости, близкий ритуальным практикам.

Далее рассмотрим оперу «Сатьяграха» Гласса как один из первых образцов внедрения в оперный жанр перформанса и, соответственно, интерпретации модели мифа и ритуальных форм<sup>5</sup>. В сочинении композитор обратился к идее борьбы за социальные права и к легендарным историческим личностям – политическим и общественным лидерам Мохандасу Ганди и Мартину Лютеру Кингу. Однако авторы отказались от построения сюжетной фабулы, опирающейся на линейность и последовательность в развитии исторических событий в пользу создания дискретных ситуаций, не объединённых причинно-следственными связями. Оперные акты, основанные на соединении разрозненных событий из жизни Ганди с отдельными историями ведического эпоса, здесь названы в соответствии с именами исторических персонажей («Лев Толстой» – I акт, «Рабиндранат Тагор» – II акт, «Мартин Лютер Кинг» – III акт), что объясняется идеологической общностью их воззрений.

Зрители в «Сатьяграхе», как и в «Дионисе», являются участниками действия и обладают возможностью конструировать смыслы, опираясь на персональный социокультурный опыт. Для достижения эффекта погружения композитор вовлекает зрителей в своеобразную игру со смыслами, чему способствуют следующие факторы: в оперу включены поэтические тексты на санскрите; драматургия выстраивается из событий не связанных логически и не согласованных исторически; вербальный, музыкальный и сценический тексты не направлены на передачу какого-либо определённого смысла.

Согласно авторскому замыслу, в «Сатьяграхе» создаётся ситуация, близкая лиминальной. Ведь зрители, не имея чёткого представления о смысле, не только оказываются дезориентированными и должны самостоятельно решать, как преодолеть это пограничное, кризисное состояние. С помощью сопоставления фактов из реальной действительности и благодаря репетитивным техникам (способствующим суггестии) в организации музыкальной композиции, Гласс подталкивает к идее по-новому взглянуть на уже знакомые социальные и политические факты, самостоятельно провести параллели между разрозненными ситуациями, понять их в рамках личного для каждого зрителя эстетического опыта. Показательно в этом отношении высказывание композитора о том, как следует понимать его оперу: «“Сатьяграха” предназначена для решения злободневных вопросов – вопросов социальных перемен, расизма и насилия. Любой зритель, который читает газеты и просыпается в том же мире, что и я, поймёт, о чём эта опера» [10, p. 64].

Согласно замыслу, ощущению ритуального характера происходящих событий, а также объединению исполнителей и зрителей в сообщество способствуют следующие факторы. Так, зрительный зал и сцена в постановке представляют единое пространство буддистского храма. Начало действия совпадает со входом в «храм» зрителей. Оперный спектакль-перформанс открывается диалогом Кришны и Арджуны перед мифологической битвой Курукшетра: бог просит принца внимательно рассмотреть мужчин, с которыми он будет сражаться. Более близкий ракурс демонстрирует противостояние двух народов – индусов и европейцев. Далее Арджуна преображается в Ганди, и известная

мифологическая дилемма действовать, или не предпринимать действий, символизирующая начало Бхагават-гиты, становится отправной точкой для развития музыкально-театральных событий. Их ритуальный характер подчёркивают повторяющиеся движения, застывшие позы исполнителей, круговая циркуляция хора по зрительному залу. Режиссёр одной из постановок оперы Т. Штрассбергер объясняет замысел следующим образом: «Если вы идёте в храм, вы не сможете получить утешения, не проникнувшись атмосферой: так и здесь. Она, как ритуал, который повторяется вновь и вновь, и в этом есть особый смысл» [2, с. 34].

Особые условия для образования сообщества и восприятия событий «Сатьяграхи» создают художественное время и пространство, организованные согласно мифологическому хронотопу. Множественность и гибкость пространственно-временных измерений (совмещение прошлого, настоящего и будущего времён, симультанное соединение мифологического и исторического пространств) создают напряжённость восприятия, что способствует не рациональному пониманию происходящего, а его чувственному восприятию. Кроме того, наличие персонажей-наблюдателей (Толстой и Тагор), не принимающих непосредственного участия, но возвышающихся над сценой, придаёт происходящим сценическим событиям надличностный характер.

«Сатьяграха» является редким примером спектакля-перформанса, в котором происходит выход из состояния лиминальности, что достигается посредством конструирования новой реальности. Во время заключительного сольного обращения Мохандаса Ганди к индийскому народу, на втором плане спиной к зри-

телям Мартин Лютер Кинг выступает с призывом против расовой сегрегации перед воображаемой аудиторией. В завершении арии, благодаря символическому преодолению пространственно-временных границ, и зрители, и хор становятся последователями Кинга.

Таким образом, в спектаклях-перформансах, ранее созданных в области драматического театра и перенесённых в театр музыкальный, воссоздание мифа в новом пространстве сформировало необходимые условия для синтезирования трёх, разделённых временем форм культуры – ритуала, театра и перформанса. В рассмотренной постановке «Дионис в 69-м» Шехнера это сочетание оказывало сильное воздействие на зрителей, наделённых христианским гуманизмом и искренне переживающих трагические события мифа о жестоком, карающем боге<sup>6</sup>. Достигнув вовлечённости в процесс создания трагедии большинства присутствующих, режиссёр открыл коммуникативные возможности перформанса, наделив его способностью к объединению социальных групп. Музыкально-театральный перформанс в современной опере, обращаясь к различным составляющим модели мифа и воспроизводя элементы ритуала, также призван объединить участников в своеобразное сообщество и погрузить их в кризисное состояние. В рамках оперного действия авторы стремятся к разрушению соотношения между эстетической и социальной сферами, что и создаёт обозначенное в начале статьи состояние лиминальности, или, иными словами, пороговости, ментального кризиса. Возможность его преодоления связана с отказом от устоявшейся в обществе точки зрения и формированием нового видения на ту или иную социальную проблему.



## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Чепель Е. Ю. Древнегреческий театр, или При чем тут Дионис? // ПОЛИТ. РУ. 2013. 5 декабря. URL: [https://polit.ru/article/2013/12/05/ps\\_dionysos/](https://polit.ru/article/2013/12/05/ps_dionysos/) (дата обращения: 10.05.2020).

<sup>2</sup> Отметим также, что трагедия Еврипида, лёгшая в основу «Диониса» Р. Шехнера, была написана в Македонии и поставлена в Афинах вместе с «Ифигенией в Авлиде» и «Алкмеоном в Коринфе» уже после смерти поэта. Сюжет трагедии принадлежит к кругу мифов, связанных с культом Диониса. Мифология и ритуалы, посвящённые Дионису (Загрею), изучены в масштабном корпусе научных исследований. А. Ф. Лосев, рассматривая исторический контекст трансформации мифа о растерзании Загрея, отмечает, что античность знала много разных Дионисов и Загреев [4, с. 146–147].

<sup>3</sup> Из трагедии Еврипида использованы фрагменты текста: I действие (3 явление), II действие (4 явление), III действие (9 явление), IV действие (10 явление), V действие (11 явление, 13 явление).

<sup>4</sup> Под термином «лиминальность» нами понимается пороговое состояние, которое

определяет существование участника ритуала, либо перформанса в «промежутке между положениями, предписанными и распределёнными законом, обычаем, условностями, церемониалом» и позволяет опробовать новую манеру поведения.

<sup>5</sup> При анализе «Сатьяграхи» мы опираемся на постановку оперы, созданную Тадеушем Штрассбергергером.

<sup>6</sup> Так, на одном из представлений зрители захотели спасти Пенфея и вывели актёра из помещения, тогда Р. Шехнер выбрал одного из зрителей, запомнившего текст сценария, и позволил ему доиграть роль Пенфея. См. об этом: Матвиенко К. Н. Дионис-69 (1968) // Театральная Олимпиада – 2019. СПб. Март-апрель, 2019. URL: <https://arzamas.academy/micro/show/10> (дата обращения: 15.06.2020). Когда Финли-Дионис обратился к присутствующим женщинам с предложением спасти Пенфея, некоторые выходили на площадку. Однажды Пенфей со зрительницей даже покинули «гараж», и спектакль был прерван [7, с. 21].

## ЛИТЕРАТУРА

1. Байбурин А. К. Ритуал в традиционной культуре. Структурно-семантический анализ восточнославянских обрядов. СПб.: Наука, 1993. 237 с.
2. Гласс Ф. Сатьяграха. Опера в трёх действиях / сост. Е. Мельникова. Екатеринбург: Екатеринбургский академический театр оперы и балета, 2014. 60 с.
3. Леман Х.-Т. Постдраматический театр. М.: ABCdesign, 2013. 311 с.
4. Лосев А. Ф. Античная мифология в её историческом развитии. М.: Гос. учебно-педагогическое изд-во Министерства просвещения, 1957. 617 с.
5. Мокшанцев Л. В. Картина мира в эпоху постмодерна // Гуманитарный вестник. 2014. Вып. 8. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kartina-mira-v-epohu-postmoderna> (дата обращения: 10.05.2020).
6. Топоров В. Н. Древнебалканская неолитическая цивилизация (ДБН): общий взгляд // Балканы в контексте Средиземноморья. Проблемы реконструкции языка и культуры / под ред. К. К. Богатырёва. М.: Институт славяноведения и балканистики Академии наук СССР, 1986. С. 12–15.

7. Трубочкин Д. В. Античность и «актуальность» (Об уроках древности и лихорадке новизны) // Вопросы театра. 2011. № 1–2. С. 6–31.
8. Фишер-Лихте Э. Эстетика перформативности / пер. с нем. Н. Кандинской; под общ. ред. Д. В. Трубочкина. М.: Play & Play: Канон+, 2015. 375 с.
9. Fischer-Lichte E. Dionysus Resurrected: Performances of Euripides' The Bacchae in a Globalizing World. New York: A John Wiley & Sons, 2014. 238 p.
10. Kazanjian D. America's Opera // Arts Review. Vol. 5, No. 1. 1988, pp. 61–64.
11. Schechner R. Performance Theory. London and New York: Taylor & Francis, 2004. 407 p.
12. Turner V. From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play. New York: PAJ Publications, 1982. 127 p.

Об авторах:

**Кисеева Елена Васильевна**, доктор искусствоведения, профессор кафедры истории музыки, Ростовская государственная консерватория имени С. В. Рахманинова (344002, г. Ростов-на-Дону, Россия); профессор кафедры декоративно-прикладного искусства, Академия архитектуры и искусств Южного федерального университета (344002, г. Ростов-на-Дону, Россия), **ORCID: 0000-0002-8403-6144**, e.v.kiseeva@mail.ru

**Дёмина Вера Николаевна**, доктор искусствоведения, доцент кафедры истории музыки, Ростовская государственная консерватория имени С. В. Рахманинова (344002, г. Ростов-на-Дону, Россия), **ORCID: 0000-0002-7402-9020**, vnd-80@mail.ru

## REFERENCES

1. Bayburin A. K. *Ritual v traditsionnoy kul'ture. Strukturno-semanticheskiy analiz vostochnoslavyanskikh obryadov* [Ritual in Traditional Culture. Structural and Semantic Analysis of East Slavic Rites]. St. Petersburg: Nauka, 1993. 237 p.
2. Glass F. *Sat'yagraha. Opera v trekh deystviyakh* [Philip Glass. Satyagraha. Opera in Three Acts]. Ed. by E. Mel'nikova. Yekaterinburg: Yekaterinburg Academic Opera and Ballet Theater, 2014. 60 p.
3. Leman Kh.-T. *Postdramaticheskiy teatr* [Lehmann H.-T. Postdramatisches Theater]. Moscow: ABCdesign, 2013. 311 p.
4. Losev A. F. *Antichnaya mifologiya v ee istoricheskom razvitii* [Ancient Mythology in its Historical Evolution]. Moscow: State Educational-Pedagogical Publishing House of the Ministry of Enlightenment, 1957. 617 p.
5. Mokshantsev L. V. *Kartina mira v epokhu postmoderna* [The Picture of the World in the Postmodern Era]. *Gumanitarnyy vestnik* [Humanitarian Gazette]. 2014. Vol. 8. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kartina-mira-v-epohu-postmoderna> (10.05.2020).
6. Toporov V. N. *Drevnebalkanskaya neoliticheskaya tsivilizatsiya (DBN): obshchiy vzglyad* [The Ancient Balkan Neolithic Civilization: A General View]. *Balkany v kontekste Sredizemnomor'ya. Problemy rekonstruktsii yazyka i kul'tury* [The Balkans in the Context of the Mediterranean Sea. Issues of Reconstruction of Language and Culture]. Ed. by K. K. Bogatyrev. Moscow: Institute of Slavic Studies of the USSR Academy of Sciences, 1986, pp. 12–15.
7. Trubochkin D. V. *Antichnost' i «aktual'nost'»* (Ob urokakh drevnosti i likhoradke novizny) [Antiquity and “Topicality” (About the Lessons of Antiquity and the Fever of Novelty)]. *Voprosy teatra* [Issues of the Theatre]. 2011. No. 1–2, pp. 6–31.



8. Fisher-Likhte E. *Estetika performativnosti* [Fischer-Lichte E. The Aesthetics of Performativity]. Translated from the German by N. Kandinskaya. Ed. by D. Trubochkin. Moscow: Play & Play: Kanon+, 2015. 375 p.
9. Fischer-Lichte E. *Dionysus Resurrected: Performances of Euripides' The Bacchae in a Globalizing World*. New York: A John Wiley & Sons, 2014. 238 p.
10. Kazanjian D. America's Opera. *Arts Review*. Vol. 5, No. 1. 1988, pp. 61–64.
11. Schechner R. *Performance Theory*. London and New York: Taylor & Francis, 2004. 407 p.
12. Turner V. *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*. New York: PAJ Publications, 1982. 127 p.

*About the authors:*

**Elena V. Kiseyeva**, Dr.Sci. (Arts), Professor at the Music History Department, Rostov State S. V. Rachmaninoff Conservatory (344002, Rostov-on-Don, Russia); Professor at the Art and Craft Department, Academy of Architecture and Fine Arts of the Southern Federal University (344002, Rostov-on-Don, Russia), **ORCID: 0000-0002-8403-6144**, e.v.kiseeva@mail.ru

**Vera N. Dyomina**, Dr.Sci. (Arts), Associate Professor at the Department of the Music History, Rostov State S. V. Rachmaninoff Conservatory (344002, Rostov-on-Don, Russia), **ORCID: 0000-0002-7402-9020**, vnd-80@mail.ru

