

Шебельбайн Я. О.

ORCID ID: 0000-0002-5218-7917

Челябинск, Россия

E-mail: Yana-22051997@yandex.ru

УДК 82-2

DOI 10.26170/ufv20-03-03

ПЕРФОРМАТИВНЫЕ ИСКАНИЯ НОВЕЙШЕЙ ДРАМЫ (НА МАТЕРИАЛЕ ПЬЕС И СПЕКТАКЛЕЙ, ПРЕДСТАВЛЕННЫХ НА ДРАМАТУРГИЧЕСКОМ ФЕСТИВАЛЕ ФИНД В 2000-х гг.)

Аннотация. В статье на материале пьес, входящих в шорт-листы драматургических конкурсов, ставится проблема соединения нарративного и перформативного в современной драме. Опираясь на драматургические тексты «Ожидание голосования» Роберто Франтини, «Мёртвая собака в химчистке: сильные» Ангелики Лидделл, «Дом Ибсена» Саймона Стоуна и материал театральных постановок — спектакля-инсталляции «Мясо» Томаса Бо Нильссона, «Воспламенение глагола жить» Ваджи Муавада и других, — рассматриваются формы разрушения классической «четвертой стены». Описываются перформативные стратегии современной драматургии и постдраматического театра. Прямое обращение и провокация зрителя, эстетизация безобразного, отказ от неотъемлемого антропоцентризма, цифровые перформансы, используемые современным театром, описываются в статье в широком контексте драматургических и общелитературных процессов, происходящих на пороге пост-постмодернизма. Описываемые формы перформативного высказывания лишают зрителя привычной ему роли стороннего наблюдателя и вынуждают занимать активную этическую и эстетическую позицию.

Ключевые слова: современная драматургия; драматурги; литературное творчество; литературные жанры; литературные фестивали; постдраматические театры; спектакли; театральные постановки; пьесы; формы перформативности; драматургические фестивали.

Shebelbain Ya. O.

Chelyabinsk, Russia

PERFORMATIVE SEARCHES FOR THE NEWEST DRAMA (ON THE MATERIAL OF PLAYS AND PERFORMANCES PRESENTED AT THE FIND DRAMA FESTIVAL IN THE 2000S.)

Abstract. There is the problem of combining the narrative and the performative in modern drama in the article, which based on the material of the plays that included in the short-list of dramatic competitions. The author of the article considers the destructions of the classical ‘fourth wall’ in the dramatic texts ‘Waiting for a Vote’ by Roberto Frantini, ‘Dead Dog in the Dry Cleaner: Strong’ by Angelica Liddell, ‘Ibsen’s House’ by Simon Stone and in the theatrical productions which includes the installation play ‘Meat’ by Thomas Bo Nilsson, ‘Ignite the verb to live’ by Vadji Muavad and others. The author describes the performative strategies of contemporary drama and post-dramatic theater. The direct appeal and provocation of the viewer, aestheticization of the ugliness, the rejection of inalienable anthropocentrism, digital performances used by modern theater are described in the broad context of dramatic and general literary processes taking place on the threshold of post-postmodernism. The viewer is deprived the usual role of an outside observer by the described forms of performative utterance and has to take an active ethical and aesthetic position.

Keywords: modern drama; playwrights; literary creativity; literary genres; literary festivals; post-dramatic theaters; performances; theatrical performances; plays; forms of performativity; drama festivals.

Характеризуя процессы, происходящие в новейшей литературе на глубинном онтологически-мировоззренческом уровне, Н. Маньковская пишет: «Интерактивность — специфический признак ... постпостмодерна. ... Превращение зрителя, читателя из наблюдателя в сотворца, влияющего на становление произведения и испытывающего при этом эффект обратной связи, формирует новый тип эстетического сознания. Модификация эстетического созерцания, эмоций, чувств, восприятия связана с шоком пронцаемости эстетического объекта, утратившего границы, целостность, стабильность и открывшегося воздействию множества интерартистов-любителей. Суждения о произведении как открытой системе теряют свой фигу-

ральный смысл» [Маньковская 1999: 22]. Новейшая драма сохраняет за собой функцию катарсического воздействия на зрителя, но использует другие «технологии», видоизменяет формы и способы этого воздействия. Как и тысячелетия назад, она рассказывает историю героя, с которым зритель ассоциирует себя, но теперь он обретает иллюзию выбора, становится не только исполнителем, но и вершителем судьбы. В трактовке Аристотеля катарсис — очищение посредством страха и сострадания. Исследователи определяют его как «взаимное уравнивание двух противоположных драматических эмоций — страха и сострадания, сравнивают «с лекарственным ядом, который с одной стороны возбуждает боль, чтобы вылечить её, но с другой — адаптируемый к ней организм вырабатывает привычку» [Сейбель 2013: 38], рассматривают как свойство, способное «вызывать двойственные, противоречивые чувства» [Тамарченко 2008: 56]. Но на первый план выходят невербальные средства воздействия в виде прямого обращения или провокации зрителей: «Текст, данный театру письменно или устно, из-за изменившегося понимания “текста перформанса” рассматривается в новом свете» [Колязин 2011: 87].

Спектр средств воздействия театра XXI века на зрителя существенно расширяется. Отказ от четвёртой стены называют «навязыванием свободы», «агрессией, <по отношению к зрителям>, провокацией их на независимое действие» [Вилисов 2019: 19]. Уже к 60-м годам XX века они снова и снова становятся участниками происходящего. Эрика Фишер-Лихте целью перформанса определяет не получение готового материала (создание пьесы), а перенесение сознания зрителя в «пограничное состояние».

Перформативный театр опирается на традиции, во-первых, литературы эпохи модернизма, занимавшейся поисками праязыка, прасмыслов и праформы (от Вагнера до Г. Гессе, от Метерлинка до А. Арто); во-вторых, драмы авангарда, которая включает сцены насилия и жестокости как мощного катализатора бессознательно; в-третьих, трактовки драмы как подобию ритуала, «нацеленного на восстановление и создание заново сакральных смыслов» [Липовецкий, Боймерс 2012: 26], и — последний этап — вовлечение зрителя в действие, «предложением ему отдельной роли в спектакле» [Вилисов 2019: 19]. Деррида писал, что перформанс разрушает мимесис и отменяет принцип подражания: «Сцена равняется метафизическому ядру жизни» [Липовецкий 2012: 27].

В культуре XX–XXI веков значение перформативных текстов растёт. В последнее время стали появляться труды, посвященные перформансу и его влиянию на искусство: «Искусство перформанса: от футуризма до наших дней» Роузли Голберга (1979), «Перформансы насилия. Литературные и театральные эксперименты “новой драмы”» Марка Липовецкого, Биргит Боймерс (2012), «Эстетика перформативности» Эрики Фишер-Лихте (2015), «Нас всех тошнит: как театр стал современным, а мы этого не заметили» Виктора Вилисова, «Заметки к перформативной теории познания» Джудит Батлер (2018), «Рецепция перформанса» Марии Антонян (2019).

Исследователи отмечают, с одной стороны, последовательную эпизацию современной драматургии, влияние эпического «на природу драматического конфликта и действия» [Семьян 2012: 168]. С другой, «драма активизирует органично присущие ей изначальные повествовательные формы» [Семьян 2012: 168].

Новейший театр вырабатывает целый набор способов, приемом, форм перформативности. Материал, предоставляемый драматическими фестивалями, позволяет систематизировать многообразие форм перформансов, ставших в последние десятилетия востребованными. Материал для анализа составляют пьесы-победительницы международного конкурса драматургов «Евразия» (Россия) и международного фестиваля Новой драмы — FIND (Германия).

Прежде всего, необходимо говорить и о трансформации зрителя и его роли в современном театре, «в частности смены рационального восприятия, происходящего на чувственное» [Вилисов 2019: 52]. У него появляется ощущение своего «дейтельного участия» в возникновении спектакля, доступа в театральную «кухню», причастности, сотворчества: «Больше недостаточно быть зрителем — ему хочется быть участником и активно влиять на ту реальность, которая перед ним находится» [Вилисов 2019: 52]. Но в большинстве случаев эта иллюзия обманчива: зритель по-прежнему остается главным объектом воздействия, и один из способов этого воздействия: нарушение линейной логики, когда персонажи «не понимают ни себя, ни другого, ни происходящего с ними <...>, зритель оказывается сбит с толку <...>, лишен уверенности в правильности своей реакции <...> — возникает конфликт зрительского восприятия» [Шевченко 2011: 185], то есть происходит провокация через разрушение ожидаемого.

Одной из форм перформативности современной драматургии является манипулирование зрителем. По мнению Ежи Гротовского,

роль для актёра — средство достижения целей, а не главная цель, «... актёр должен манипулировать сценическим образом, как скальпелем, для препарирования собственной индивидуальности» [Гро-товский 2003: 71].

Автор пьесы «Ожидание голосования» Роберто Франтини (фестиваль FIND 2017) поднимает вопросы столкновения личного выбора с давлением государственных законов и порядка. Демократия понимается в руссоистском духе как торжество легитимной власти, которому общество добровольно парламентировало свои права, но остается вопрос, имеет ли демократия право на ущемление интересов отдельного человека. Каталонский режиссёр Роджер Бернат нашёл необычную форму постановки пьесы: театр временно становится парламентом, а зрители берут на себя ответственность и право определять ход голосования. Спектакль состоит из трёх этапов: участники должны вместе и сообща найти решение проблемы, аргументировать свою точку зрения и открыто проголосовать (последний этап включает самостоятельное голосование, в парах и коллективно). Жизнеподобие отходит на второй план, а зрители поставлены в несвойственное им положение.

Драма постоянной участницы немецкого фестиваля современной драматургии (FIND) Анжелики Лидделл имеет свойство показывать самые мрачные аспекты современного мира, «темы её пронзительных исповедальных перформансов требуют агрессии, провокации, громкости, нападения, атаки» [Хинич: URL].

Выход актёра из роли и вовлечение зрителей в происходящее — один из используемых для этих целей приёмов перформативности. Так, в пьесе «Мёртвая собака в химчистке: сильные» пересекаются три сферы действия: первая — театральная сцена, на которой выступает актер, ведущий диалог со зрителями, вторая — разворачивающийся перед зрителями фрагмент антиутопического мира, представленный химчисткой, где происходит основное действие пьесы, и третья — школа как место нескольких вставных эпизодов, связанных с сюжетом лишь косвенно, но показывающих, какова судьба молодого поколения в мире страха и бесправия. Одни и те же персонажи (и актёры) появляются в трех сферах в разных ролях и с разными функциями. Так, внесценический персонаж, заимствованный из романа В. Гюго, стремящийся к всеобщему счастью Комбефёр, чьи реплики находятся вне времени и не зависимы от основного действия, имеет возможность переходить из своей сферы в чужую;

он появляется как рассказчик, голос «прошлого, памяти, морали», и как реальный человек, упомянутый в разговорах. Другой связующий все части пьесы герой — Актёр — исполнитель роли убитой собаки. Ему досталась неблагоприятная задача — играть персонажа, именем которого названа пьеса, но которого убили еще до начала действия. Обращаясь напрямую к зрителям, он бросает обвинительные реплики о зависимости и несчастной судьбе человека искусства, лишённого свободы творчества, бесконечно становящегося жертвой обстоятельств и предлагаемого ему материала. Борясь с собственным бесправием, он бунтует и в нарушение законов театральной условности втягивает зрителей в происходящее: «Прямо сейчас вы — мои грёбанные актёры» [Liddell 2008: 47].

Другая форма перформативности, представленная в анализируемых пьесах — насилие, болезнь как дистанция. «Новая драма» представляет собой «практически уникальный феномен осознания коммуникативного насилия, его саморазвития и его логики — изнутри, а не извне» [Липовецкий 2008: 31]. Интерес к жестокому в контексте постмодернизма равен интересу к иному, маргинальному, табуированному, выброшенному из сферы интересов классического искусства: «Некоторые из свидетельств неклассики в теории и художественной практике — придание ряду понятий обыденного сознания (тоска, тошнота, тревога и т. д.) статуса философско-эстетических категорий; тенденции эстетизации философии; диссонанс, дисгармония в музыке; нефигуративность, асимметрия в живописи; абсурд, безобразное в литературе, театре, кинематографе... Пристальный интерес к безобразному выливается в его постепенное “приручение” посредством эстетизации, ведущей к размыванию его отличительных признаков. Возвышенное замещается удивительным, трагическое — парадоксальным» [Маньковская 1999: 19]. В литературе конца XX — начала XXI века «чернуха» «показала народный мир как концентрацию социального ужаса» [Лейдерман 2008: 560], воплотившуюся в произведениях в мотиве насилия. Главным объектом внимания становятся аутсайдеры, «ханурики, опойки, бомжи... ээки» [Лейдерман 2008: 560].

Эстетизация безобразного, — в противоположность прекрасному, — направлена на отталкивание в противовес классической самоидентификации зрителя с героем, возбуждение негативных эмоций, брезгливости и отвращения — против прежнего сострадания. Зритель теперь познает и анализирует себя не в сравнении, а в оттал-

кивании от показанного ему. «Другой» является «конструктивным элементом бытия человека», через который определяются «границы существования Я» [Кучумова 2019: 6]. В «Новой драме» появляется авторская агрессия по отношению к персонажам, которая выражается в засилии гипернатуралистических приёмов (к примеру, обценная лексика). Марк Липовецкий, Биргит Боймерс выделяют такие функции данной «речевой сферы»: «маркер языковой свободы», «язык отношений власти и подчинения», «языковое поглощение фрустрации и агрессии» [Липовецкий, Боймерс 2012: 48].

Подобную форму общения можно наблюдать в анализируемых нами пьесах. Так, в пьесе «Мёртвая собака в химчистке: сильные» актёр, страдающий синдромом «Копролалия» (болезненное, иногда непреодолимое импульсивное влечение к циничной и нецензурной брани безо всякого повода), агрессивно обращается к читателям, оскорбляя и обвиняя окружающих.

В качестве третьей формы перформативности можно выделить вытеснение человека механическим, неодушевленным существом, вещью или животным. Если Эрика Фишер-Лихте в своём труде «Эстетика перформативности» рассматривает присутствие на сцене человека как обязательное условие: «Минимальным предварительным условием для того, чтобы театр был театром, является ситуация, при которой человек А показывает X в то время, как человек S смотрит на это, <а Питер Брук настаивает на соприсутствии>: «Человек идёт через пустое пространство, пока кто-то смотрит на него — вот и всё, что нужно для совершения театрального акта» [Вилисов 2019: 162], то в конце XX — начале XXI веков театр в поисках новых форм воздействия на зрителя стал отказываться от присутствия на сцене живого человека. Театральный эксперимент, с целью выяснить, будет ли сохраняться терпение зрителя достаточно долго, если пренебречь одним из основных представлений о театре — наличием актёра, провёл в 2007 году Хайнер Геббельс. Перформативная инсталляция «Вещь Штифтера», основанная на эссе Адальберта Штифтера “De Geschichte”, привлекает всё больше зрителей как «заораживающий пример театра без людей» [Вилисов 2019: 167]. «Субъект как центр системы представлений и источник творчества рассеивается, его место занимают...» [Маньковская 1999: 21] машины, животные, картины, экраны и т. д. Геббельс, по сути, реализует концепцию австрийского классика, для которого любая рукотворная вещь концентрирует смыслы, связанные

с культурными традициями, глубинными надчеловеческими смыслами, ВИдением онтологической истины. Музыка в сочетании с жизнью предметов — путь к медитативному состоянию «ясновидца», прозревающего инобытие. На сцене находится механическая инсталляция, вокруг которой зрители могут свободно передвигаться. Несмотря на отсутствие актёров, сюжет спектакля развивается: «Двигается взад-вперёд, на воде в конце устраивается химическая реакция с появляющимися на поверхности пузырьками, а львиная доля динамических изменений приходится на свет» [Вилисов 2019: 168]. Существенное влияние на зрителя оказывает привлечение в большом объёме голосовых записей и пения: отрывки из эссе, фрагмент радиоинтервью с Клодом Леви-Строссом, племенные заклинания из Папуа — Новой Гвинеи, пение индейцев и т. д.

В постановке австралийского режиссёра Саймона Стоуна «Дом Ибсена», созданной на основе отрывков из пьес норвежского драматурга Генрика Ибсена, главное действующее лицо — стеклянный дом. Зрители наблюдают за обитателями дома через прозрачные стены-окна. Перед зрителем семья, вынужденная существовать под одной крышей с 1964 года (строительство) по 2016 год (пожар). На протяжении всего спектакля конструкция вращается, предоставляя возможность заглянуть в новые комнаты и обнажая новые подробности взаимоотношений семьи. Непрерывно вращающееся вращение дома — метафора бесконечного течения времени, невозможности его остановить, чтобы исправить ошибки.

В 2014 году на фестивале драмы в театре Шаубюне режиссером Томасом бо Нильссоном был поставлен 240-часовой спектакль-инсталляция «Мясо». Он основан на реальной истории убийства в 2012 году: канадский актёр вел одиннадцатиминутную онлайн-трансляцию пыток и убийства молодого человека. В спектакле принимали участие более 60 человек, которые 24 часа в сутки существовали в мире насилия, агрессии, разрушения и потребления. Зрители единообразно покупали билет и в течение всего фестиваля имели право на посещение инсталляции.

«Постдраматический театр» многолик: ему доступны мультимедийные технологии, перформативные формы музыкального искусства, современного танца. В 90-х годах появился термин «цифровой перформанс», отличающийся от перформанса «обычного повышенной степенью медиализации и разломанной идентичностью перформеров» [Вилисов 2019: 25]. Использование цифровых

эффектов может уже привычно расширять границы сценического пространства и времени и переводить часть внесценических эпизодов в разряд сценических. «Реальность, которая разворачивается и существует вне поля зрения» [Пави 1991: 36], обозначалась техническими средствами уже в классическом театре: свет, исходящий от невидимых окон, якобы находящихся за сценой, звуки «с улицы» и т. д. Однако современный театр активно использует декоративные эффекты для придания метафизичности действию, выведения его за пределы одной эпохи, города, страны и т. д.

Спектакль канадского драматурга Ваджи Муавада «Воспламенение глагола жить», поставленный на фестивале в 2018 году, посвящен античной трагедии Софокла «Филоклет». Главный герой пьесы Вахид — драматург и режиссёр, попадает в трудную ситуацию из-за смерти друга и, по совместительству, переводчика его нового произведения. Он берет такси и отправляется в путешествие по современным Афинам. На сцене выстроены пустые декоративные панели, и герой перемещается в вымышленном пространстве. Видео помогает создать недоступную физически геолокацию греческого города.

Не менее важны приёмы, акцентирующие внимание зрителя на той или иной детали, когда использованный экран, например, может создать эффект кинематографического крупного плана, привлечь внимание зрителя к незначительному, проходящему, «случайному».

Наконец, цифровые приемы «работают» как средство создания необходимых психологических эффектов и характеристик.

Таким образом, в перформативном спектакле зритель, лишаясь своего традиционного статуса наблюдателя и «оценщика» происходящего, наделяется двумя новыми, ранее не свойственными ему функциями. Ему отводится либо до сих пор незнакомая активная роль зрителя-руководителя, направляющего ход спектакля и предопределяющего поведение героя, а иногда и развитие фабулы, либо пассивная — зрителя-медиатора, погружающегося в творческое «пограничное состояние» и самого чувствующего себя участником спектакля, исполнителем данной ему роли.

ЛИТЕРАТУРА

Liddell A. Perro muerto en tintoreria: los Fuertes // Diderot D. El. Soltino de Rameau. Madrid: Nordica libros. 2008.. P. 5–100.

Арто А. Театр и его двойник. Москва: Мартис, 1993. С. 91–109.
Вилисов В. Нас всех тошнит: как театр стал современным, а мы этого не заметили. Москва: Издательство АСТ, 2019. 336 с.

Гротовский Е. От бедного театра к Искусству-проводнику. — Москва: Артист. Режиссёр. Театр, 2003. 351 с.

Колязин В. Ф. О постдраматическом театре и его месте на современной европейской сцене // Вопросы театра. Москва: Государственный институт искусствознания, 2011. № 1–2. С. 86–99.

Кучумова Г. В. Немецкоязычный роман рубежа XX–XXI вв.: Проблема Другого: монография. Самара: САМАРАМА, 2019. 216 с.

Лейдерман Н. Л. Русская литература XX века (1950–1990-е годы): учебное пособие для студентов высших учебных заведений. В 2 т. Т. 2. 1968–1990. Москва: Академия, 2008. 684 с.

Липовецкий М. Перформансы насилия: «Новая драма» и границы литературоведения // Новое литературное обозрение. 2008. № 1 (89). С. 35–46.

Липовецкий М., Боймерс Б. Перформансы насилия: Литературные и театральные эксперименты «новой драмы». Москва: Новое литературное обозрение, 2012. 376 с.

Маньковская Н. Б. От модернизма к постпостмодернизму via постмодернизм // Коллаж-2. Москва: ИФ РАН, 1999. С. 22.

Онегина Т. А. Проблема конфликта в новой немецкой драме (А. Остермайер, Д. Лоэр, Р. Шиммельпфенниг): дисс...канд. фил. наук: 10.01.03/Онегина Татьяна Александровна. Казань, 2013. 187 с.

Пави П. Словарь театра. Москва: Прогресс, 1991. 480 с.

Сейбель Н. Э. Очищение как привыкание: традиция Чинквеченто в эпической драме Х. Мюллера // Литература и театр: модели взаимодействия: сб. науч. ст. по итогам VI Междунар. науч.-практ. конф.-фестиваля «Арт-сессия». Челябинск, 2013. С. 36–47.

Семьян Т. Ф. Перформативный характер текста современной отечественной драмы // Уральский филологический вестник. Серия: Русская литература XX–XXI веков: направления и течения. 2012. № 1. С. 167–177.

Тамарченко 2008 — Поэтика: Словарь актуальных терминов и понятий/гл. ред. Н. Д. Тамарченко. Москва: Издательство Кулагиной INTRADA, 2008. 358 с.

Хинич М. Поле битвы и театр провокации Анхелики Лидделл // Zahav.ru [Электронный ресурс]. <https://karman.zahav.ru/Articles/13188/cultura> (дата обращения: 29.07.2020).

Шевченко Е. Н. Без трагедии и без катарсиса: к проблеме трансформации жанра в новейшей немецкой драматургии // Литература и театр: модели взаимодействия: сборник научных статей по итогам VI Международной научно-практической конференции-фестиваля АРТсессия (Челябинск, 11–13 ноября 2013 г.)/отв. ред. Н. Э. Сейбель. Челябинск: ООО «Энциклопедия», 2013. С. 178–201.

REFERENCES

Liddell A. Perro muetro en tintoreria: los Fuertes // Diderot D. El. Soltino de Rameau. Madrid: Nordica libros, 2008. P. 5–100.

Arto A. Teatr i yego dvoynik. Moskva: Martis, 1993. S. 91–109.

Vilsov V. Nas vsekh toshnit: kak teatr stal sovremennym, a my etogo ne zametili. Moskva: Izdatel'stvo AST, 2019. 336 s.

Grotovskiy Ye. Ot bednogo teatra k Iskusstvu-provodniku. Moskva: Artist. Rezhissor. Teatr, 2003. 351 s.

Kolyazin V. F. O postdramaticheskom teatre i yego meste na sovremennoy yevropeyskoy stsene // Voprosy teatra. Moskva: Gosudarstvennyy institut iskusstvoznaniya, 2011. № 1–2. S. 86–99.

Kuchumova G. V. Nemetskoyazychnyy roman rubezha XX–XXI vv.: Problema Drugogo: monografiya. Samara: SAMARAMA, 2019. 216 s.

Leyderman N. L. Russkaya literatura XX veka (1950–1990-ye gody): uchebnoye posobiye dlya studentov vysshikh uchebnykh zavedeniy. V 2 t. T. 2. 1968–1990. Moskva: Akademiya, 2008. 684 s.

Lipovetskiy M. Performansy nasiliya: “Novaya drama” i granitsy literaturovedeniya // Novoye literaturnoye obozreniye. 2008. № 1 (89). S. 35–46.

Lipovetskiy M., Boymers B. Performansy nasiliya: Literaturnyye i teatral'nyye eksperimenty «novoy dramy». Moskva: Novoye literaturnoye obozreniye, 2012. 376 s.

Man'kovskaya N. B. Ot modernizma k postpostmodernizmu via postmodernizm // Kollazh-2. Moskva: IF RAN, 1999. S. 22.

Onegina T. A. Problema konflikta v novoy nemetskoy drame (A. Ostermayyer, D. Loer, R. Shimmel'pfennig): diss...kand. fil. nauk: 10.01.03/Onegina Tat'yana Aleksandrovna. Kazan', 2013. 187 s. Pavi P. Slovar' teatra. Moskva: Progress, 1991. 480 s.

Seybel' N. E. Ochishcheniye kak privykaniye: traditsiya Chinkvechento v epicheskoy drame KH. Myullera // Literatura i teatr: modeli vzaimodeystviya: sb. nauch. st. po itogam VI Mezhdunar. nauch.-prakt. konf.-festivalya «Art-sessiya». Chelyabinsk, 2013. S. 36–47.

Sem'yan T. F. Performativnyy kharakter teksta sovremennoy otechestvennoy dramy // Ural'skiy filologicheskiy vestnik. Seriya: Russkaya literatura XX–XXI vekov: napravleniya i techeniya. 2012. № 1. S. 167–177.

Tamarchenko 2008 — Poetika: Slovar' aktual'nykh terminov i ponyatiy/gl. red. N. D. Tamarchenko. Moskva: Izdatel'stvo Kulaginoy INTRADA, 2008. 358 s.

Khinich M. Pole bitvy i teatr provokatsii Ankheliki Liddell // Zahav.ru URL: <https://karman.zahav.ru/Articles/13188/cultura> (access date: 29.07.2020).

Shevchenko Ye. N. Bez tragedii i bez katarsisa: k probleme transformatsii zhanra v noveyshey nemetskoj dramaturgii // Literatura i teatr: modeli vzaimodeystviya: sbornik nauchnykh statey po itogam VI Mezhdunarodnoy nauchno-prakticheskoy konferentsii-festivalya ARTsessiya (Chelyabinsk, 11–13 noyabrya 2013 g.)/otv. red. N. E. Seybel'. Chelyabinsk: OOO "Entsiklopediya", 2013. S. 178–201.

Науч. руководитель: Сейбель Н. Э., д. филол. наук, проф.

Данные об авторе

Шебельбайн Яна Олеговна — магистрант кафедры литературы и МОЛ Южно-Уральского государственного гуманитарно-педагогического университета.

Адрес: 454080, Россия, Челябинск, пр. Ленина, 69.

E-mail: Yana-22051997@yandex.ru

Author's information

Shebelbain Yana Olegovna — undergraduate of the Department of Literature and Methods of Teaching Literature, Federal State-Financed Educational Institution of Higher Education "South Ural State Humanitarian Pedagogical University".