

Научная статья  
УДК 792.54  
DOI: 10.20323/2499-9679-2024-2-37-245  
EDN: QXXHFY

## Наследие классического музыкального театра в парадигме современной культуры

Елена Владиславовна Хлыщева<sup>1</sup>✉, Леся Станиславовна Соколюк<sup>2</sup>

<sup>1</sup>Доктор философских наук, профессор, заведующая кафедрой культурологии, Астраханский государственный университет им. В. Н. Татищева. 414056, г. Астрахань, ул. Татищева, д. 20 А

<sup>2</sup>Аспирант кафедры философии, культурологии и социологии, Астраханский государственный университет им. В. Н. Татищева. 414056, г. Астрахань, ул. Татищева, д. 20 А

<sup>1</sup>culture\_mar@mail.ru✉, <https://orcid.org/0000-0001-6586-019X>

<sup>2</sup>l-sokolyuk@inbox.ru, <https://orcid.org/0009-0007-5982-5700>

**Аннотация.** В начале XX века все виды искусства значительно расширили свои границы, что привело к необходимости их нового осмысления. Не отрицая предыдущий театральный опыт, начинают подвергать сомнению идею постановки спектакля исключительно как иллюстрации литературного произведения. В русле постмодернистской ризомы театр предлагается воспринимать как событие, «перформанс» с размытыми границами жанров, акцентируя внимание на взаимоотношениях артист-зритель.

В статье анализируются трансформации, происходящие с классическим наследием музыкального театра, а именно жанром оперы, который сегодня подвергается различным модернизациям. Для этого необходимо обратиться к широкому кругу исследований, не только искусствоведческой направленности, но и к философскому осмыслению постмодернистских ценностей и интерпретаций классических произведений.

Современный театр представляет собой множественность смысловых контекстов, где сплетаются воедино музыкальное искусство, хореография, изобразительное искусство, графика, кино, литература, архитектура, которые под давлением новейших технологий размываются и теряют свою четкость.

Ярким примером спектакля нового типа становятся оперы в формате «open-air», предполагающие любую тематику представления (от театрализованных шоу до исполнения музыкальной классики) в стенах культурно-исторических и архитектурных достопримечательностей.

В статье рассматриваются новые трактовки классических опер, представленные в формате «open-air» в исторических декорациях архитектурных памятников. Ярким примером является опера «Руслан и Людмила», представленная в формате open-air в исторических декорациях Астраханского кремля.

**Ключевые слова:** перформанс; музыкальный театр; оперное искусство; open-air; Астрахань; Астраханский кремль; М. И. Глинка; гетеротопия

**Для цитирования:** Хлыщева Е. В., Соколюк Л. С. Наследие классического музыкального театра в парадигме современной культуры // Верхневолжский филологический вестник. 2024. № 2 (37). С. 245–252. <http://dx.doi.org/10.20323/2499-9679-2024-2-37-245>. <https://elibrary.ru/QXXHFY>

Original article

## The legacy of classical musical theater in the modern culture paradigm

Elena V. Khlyshcheva<sup>1</sup>✉, Lesya S. Sokolyuk<sup>2</sup>

<sup>1</sup>Doctor of philosophical science, professor, head of the department of cultural studies, Astrakhan state university named after V. N. Tatishchev. 414056, Astrakhan, Tatischev str., 20 A

<sup>2</sup>Postgraduate student at the department of philosophy, cultural studies and sociology, Astrakhan state university named after V. N. Tatishchev. 414056, Astrakhan, Tatischev str., 20 A

<sup>1</sup>culture\_mar@mail.ru✉, <https://orcid.org/0000-0001-6586-019X>

<sup>2</sup>l-sokolyuk@inbox.ru, <https://orcid.org/0009-0007-5982-5700>

**Abstract.** The early XX century saw all art forms expand their boundaries considerably, which led to the need for them to be reinterpreted. Without denying the previous theatrical experience, the idea of staging a play as purely an illustration of a literary work is beginning to be questioned. In line with the postmodern rhizome, theater should be viewed as an event, a «performance» with blurred genre boundaries, focusing on the artist-audience relationship.

The article analyzes the transformations taking place with the classical heritage of musical theater, namely the genre of opera, which today is subjected to various kinds of modernization. To this end, it is necessary to turn to a wide range of studies, not only of art history nature, but also to those which refer to philosophical reflection on postmodernist values and interpretations of classical works.

Modern theater is a plurality of semantic contexts, where musical art, choreography, fine arts, graphics, cinema, literature and architecture are intertwined, which under the pressure of the latest technologies are blurred and lose their clarity.

A striking example of a new type of performance is an «open-air» format operas, assuming any kind of thematic performance from theatrical shows to classical music performances in the walls of cultural, historical and architectural sights. The article considers new interpretations of classical operas presented in the «open-air» format in the historical setting of architectural monuments. A striking example is the opera *Ruslan and Lyudmila*, presented in the open-air format in the historical setting of the Astrakhan Kremlin.

**Key words:** performance; musical theatre; opera art; open-air; Astrakhan; Astrakhan Kremlin; M. I. Glinka; heterotopia

**For citation:** Khlyshcheva E. V. V., Sokolyuk L. S. The legacy of classical musical theater in the modern culture paradigm. *Verhnevolzhski philological bulletin*. 2024;(2):245–252. (In Russ.). <http://dx.doi.org/10.20323/2499-9679-2024-2-37-245>. <https://elibrary.ru/QXXHFY>

## Введение

Изменения, происходящие в современном мире, становятся причиной переоценки различных категорий в области искусства, которое в настоящее время представляет собой поле экспериментов и поисков. Данная статья посвящена анализу оперных постановок в современном социокультурном контексте. В работе исследуется классическое наследие музыкального театра, а именно жанр оперы, который сегодня подвергается различным модернизациям. Для этого необходимо обратиться не только к узкоспециальным исследованиям искусствоведов и музыковедов, но и к философскому осмыслению ценностей и проблем, которые являются основой классических произведений.

В результате анализа были выявлены две области исследования современных оперных постановок: с точки зрения ценностно-смысловых характеристик произведения, позволяющих быть актуальными в разные эпохи, и варианты существования этих произведений в XXI веке, в частности вопрос о границах интерпретации, в результате которых театр, находясь в ризоматическом культурном контексте, теряет некоторые специфические черты, заимствуя при этом новые, принадлежащие другим видам искусства.

Искусство театра представляет собой множественность, вбирая различные элементы музыкального искусства, хореографии, изобразительного искусства, графики, кино, литературы, архитектуры, а также синтезирует театральные жанры и новейшие технологии. При этом грани жанров в театральном искусстве размываются и теряют свою четкость [Леман, 2013, с. 58].

Новые формы вживаются в культурное пространство и перестают восприниматься как нечто эпатажное и неприемлемое. Существует много примеров постановок так называемого неконвенционального театра, где доминирующей формой становится визуальная составляющая. Примерами этому служат «реальный» театр, визуальный театр, «постдраматический» театр, перформанс, хеппенинг, экшн-пейнтинг и другие. Здесь спектакль является уже не просто произведением, а событием [Фишер-Лихте, 2015, с. 43].

Анализ таких театральных форм становится объектом исследований Х.-Т. Леманна, Е. Гротовского, Д. Годера, Р. Шехнера, Ю. М. Барбоя, Б. Брехта, П. А. Руднева, Дж. Томкинса, Й. Свободы, Н. Буррио и многих других. По мнению Эжи Гротовского, театральная роль является источником лжи, не театром. Он считал, что, избавившись от «иллюстрации» можно уйти к «надтеатральному смыслу» [Гротовский, 2003, с. 141].

За последнее время произошел серьезный сдвиг во взглядах исследователей театра и режиссеров относительно постановок классических музыкальных произведений. По мнению оперного режиссера Джорджо Стрелера, для оперы существуют свои законы, и в каждом отдельном случае театр создает их заново [Стрелер, 1984, с. 123].

Новые оценки режиссуры, сценографии и архитектуры театра бросили вызов преобладающему мнению о том, что театральное пространство ограничивается сценической площадкой. Наиболее актуальными для реализации инновационных художественных идей на сегодняшний день являются спектакли в формате «open-air». Практика проведения open-air предполагает любую те-

матику представления (от театрализованных шоу до исполнения музыкальной классики) в стенах культурно-исторических и архитектурных достопримечательностей.

Для выявления специфики жанра «open-air» были проанализированы новые трактовки классических опер, представленных в Астраханском Кремле. Так, в 2019 году в рамках проекта «Русские оперы в Астраханском кремле» был представлен спектакль М. И. Глинки «Руслан и Людмила». Театральное действие развернулось под открытым небом в исторических декорациях самого Кремля. Постановка получилась достаточно эпатажной. Сам режиссер-постановщик оперы «Руслан и Людмила» Георгий Исаакян определил главной темой оперы русский дух, объединяющий людей «разных народов, культур, которые ощущают себя одной нацией» [Официальный сайт, 2019].

Для Астраханского театра оперы и балета это не первая постановка в формате «open-air». Впервые такое действие на Соборной площади состоялось в октябре 2012 года. За это время зрителям были представлены «Борис Годунов» и «Хованщина» М. П. Мусоргского, «Князь Игорь» А. П. Бородина, «Сказание о невидимом граде Китеже» Н. А. Римского-Корсакова, «Иван Сушанин» М. И. Глинки, а также кантата «Александр Невский» С. С. Прокофьева.

#### **Постановки музыкальной классики: границы интерпретаций**

Российские музыкальные театры на рубеже XX–XXI веков ищут новый вектор развития, восстанавливают забытые произведения прошлого, стремясь уйти от художественных стереотипов и объединяя вечные проблемы бытия с современными культурными практиками. Важнейшей задачей современного театра становится диалог со зрителем в новом, интерактивном формате взаимодействия.

Современный театр по-прежнему основывается на аристотелевской драме, средневековых мистериях, системах К. С. Станиславского, Б. Брехта, на духовных и телесных практиках, не отрицая принципы классического театра, однако открывает новые возможности [Брехт, 1960, с. 219]. Современные режиссеры, опираясь на культурные корни и эстетические ценности прошлого, представляют их в новом, переосмысленном варианте.

Жанр оперы, существующий уже более четырех веков, претерпел «огромное количество аб-

бераций, в соответствии с особенностями мировоззрения той или иной эпохи» [Станиславский, 1982, с. 96]. Опера подвергалась реформам как со стороны композиторов, так и режиссеров К. С. Станиславского, В. И. Немировича-Данченко и Б. А. Покровского. Последний считал, что «развитие данного жанра зависит от деятельности режиссера, музицирующего действием в соответствии с музыкальной драматургией» [Покровский, 1984, с. 3]. Эпоха постмодерна подвергает изменению практически все, в том числе и оперное искусство. «Апгрейд» (upgrade от англ. обновлять, улучшать) затрагивает все аспекты: значение «драмы», «конфликта», «действия», роли артиста и зрителя, театрального пространства, и даже, либретто.

Интересным представляется процесс модификации оперы как ортодоксального жанра, под влиянием культурного плюрализма. Теоретик театра и перформанса Патрис Пави заявляет о том, что процессы взаимодействия театра с наиболее современными формами искусства и различными эстетическими категориями происходят непрерывно [Пави, 1991, с. 363]. Поэтому и опера, покинув классическое пространство сцены, не могла не измениться, сохраняя при этом свои главные, характерные черты.

Пави утверждает, что именно благодаря специфическому признаку «театральности», данный вид искусства может выходить за границы своего пространства, но при этом сохранять характерные черты [Пави, 1991, с. 365]. В данном контексте понятие театральность получает новые онтологические признаки. Театральность здесь рассматривается в сравнении с драматургическим текстом, и если «чтение «сплющивает», сворачивает драматургический текст, то постановка, визуализация позволяет проявиться потенциалам зримого и звучащего» [Пави, 1991, с. 364].

Расширение границ театрального пространства, уплотнение его содержательного слоя приводит к изменению состояния пространства театра, его качественных характеристик. В современном театре основой является зрелищность, которая при помощи различных визуальных эффектов вносит новые смыслы [Wilshire, 1982, с. 158]. На создание визуальных образов, в первую очередь, влияет применение мультимедийных и проекционных технологий в сценографии на всех этапах, от макета, эскизов и до создания декораций. В связи с этим происходит изменение приемов сценографии, которая определяет визуальную значимость театрального

действия и требует нового пространства. Выход за пределы традиционных залов в открытое пространство наделяет произведение новыми свойствами [Шпет, 2014, с. 1]. При этом каждый режиссер выстраивает отношения с пространством по своему видению и пониманию.

Пространство постановки open-air имеет определенную локацию, которая ограничена не только физическими, но и временными границами в контексте гетеротопии [Фуко, 1994, с. 4]. Театральные «гетеротопии» огромны по своим масштабам, но в то же время строго лаконичны в своей аргументации.

Согласно Джоан Томпкинс, гетеротопия направлена на коммуникативное взаимодействие между людьми в социуме, применимое к различным сферам, управляя обществом при помощи мышления, воображения, что схоже с самим понятием театра [Tompkins, 2014, с. 86]. Гетеротопия выводит на поверхность философскую концепцию произведения, оставаясь при этом как реальным локусом, компонентом художественного образа. Гетеротопии часто связаны с разрывом в обычном течении времени, точнее, в его привычном субъективном восприятии. Пространства гетеротопий могут варьироваться, но общим для них остается то, что, находясь внутри гетеротопии, человек может сказать «я здесь, но меня здесь нет» или «я есть иной». Гетеротопия представляет собой полисемантическое образование, она всегда несет в себе множество смыслов [Фуко, 2006, с. 191–204]. Целью такой формы воздействия является создание своего рода потока чувств и эмоций (фантасмагории). Важна именно эмоциональная отзывчивость зрителей, так как в таких многогранных постановках зрители зачастую не осознают глубинный смысл сразу – он приходит позже.

Но не только нововведения в сценографии и новомодные режиссерские концепции делают оперные постановки современными. Современным театральным практикам доступны новейшие мультимедийные технологии, без которых не было бы возможности создать особое, исключительное игровое пространство, создающее ощущение присутствия. Оперный режиссер Борис Покровский говорит о разнице «между оперой и искусством ее осуществления на сцене» [Покровский, 1984, с. 7; 41]. В своих трудах он подчеркивал главенствующее значение музыки.

То, что постановки музыкальной классики в формате «open-air» и другие постановки на открытом воздухе основываются на зрелищности,

очевидно. Помимо возможности использования огня и воды, применяются новейшие технологии, такие как большие видеопроекции, световые и лазерные эффекты, а также сверхмощный звук. Сюда же относятся и природные эффекты: природное освещение, которое меняется в зависимости от времени суток, звуки окружающей среды и даже запахи. Сценографы и художники применяют лазерные шоу, световые проекции, различные оптические эффекты, которые превращают соборы в леса и озера; в операх задействуют циркачей и гимнастов. Театр open-air использует природные эффекты.

XX век был насыщен экспериментами, новаторскими и провокационными постановками режиссеров Ж.-М. Виллежье, Р. Карсена, К. Марталера, Х. Нойенфельса, Р. Уилсона, А. Фрайера, В. Бархатова, Д. Черняева. Например, постановка Питера Селларса «Свадьбы Фигаро», действие которой происходит в наши дни, а локацией стал небоскреб Нью-Йорка или постановки «Евгений Онегин» и «Сказка о царе Салтане. Перегрузка» в Тульском кремле режиссера Алексея Вэйро. Данные произведения в отличие от эпической оперы с историческим сюжетом имеют сюжетные линии, посвященные главным героям. В этом случае оперный нарратив строится на эффекте амбивалентности. С одной стороны лирические сцены, с другой – пространство, которое диктует свои правила. Эти примеры служат подтверждением того, что порой режиссеры пытаются модернизировать оперы посредством эпатажа. Как правило, в таких постановках квинтэссенцию сюжета реализуют именно посредством визуализации [Walton, 1970, с. 334–367].

Пример модернизации классики можно рассмотреть на примере постановки оперы «Руслан и Людмила» М. И. Глинки (в пяти действиях), которая основана на одноименной поэме А. С. Пушкина. Замысел оперы изначально отличался от литературного первоисточника. Глинка создал великое произведение эпического размаха. Воплощение оперы в исторических декорациях Астраханского кремля стало весьма современным и дерзким. Театральный историк и критик театра Римма Кречетова охарактеризовала современный сценический язык понятием «эклехтика» [Кречетова, 1973, с. 58–67]. В данной постановке эклектика представляла основной прием, как в сценографии, так и режиссерской идее.

Игровое пространство было расположено между собором и Лобным местом на территории

Астраханского кремля. Концептуальный замысел режиссера состоял в попытке определения своей самоидентичности, со всеми присущими ей абсурдными, парадоксальными, и в тоже время важными фундаментальными аспектами.

В постановке прослеживается отсылка к уличному театру, с характерной массовостью сцен и вычурностью. Вся сценография, реквизит и костюмы не имели исторической принадлежности. У мужчин костюмы были представлены в стилистике наших дней и дополнялись меховыми накидками, а у женщин вечерние платья были объединены с кокошниками. Сами героини использовали гаджеты и делали селфи.

В первом действии представлен свадебный пир, с широтой и монументальностью музыкального воплощения. В центре игрового пространства был сооружен огромный бутафорский праздничный торт с фигурами молодоженов, символизирующий советскую эпоху. В дополнение к этому был представлен светящийся баннер с первыми буквами имен.

В постановке задействовали и дуб, который растет в Астраханском кремле. На нем, как и положено, была размещена «золотая цепь», а вокруг ходил черный кот человеческого роста.

Современность проявилась в лице новых действующих лиц, например, свадебного оператора, с камеры которого свадьба транслировалась на экран, охранника князя Владимира и других экстраординарных персонажей (трио похитителей невесты – отсылка к фильму «Кавказская пленница»). При этом все главные героини и сюжетные линии были представлены в соответствии с оперными канонами.

В сцене похищения Людмилы музыка принимает сумрачный характер, вместе с музыкой меняются и элементы сценографии: Фигура Людмилы пропадает с торта, сердце улетает, а буква «Л» гаснет.

В третьем действии, в замке Наины, перед зрителями представали хороводы в костюмах, стилизованных под «гжельскую» и «жостовскую» роспись, а также гимнастки с лентами, гигантские бутафорские руки и резиновые крокодилы, визуально дополняющие звучание марша Черномора.

Дополнительным игровым пространством постановки стал экран, но проекции на нем появлялись лишь в определенные моменты, например, кадры свадебного торжества, статичная заставка «P & L» или же некий нейтральный фон, тем са-

мым заставляя зрителей фокусировать внимание на сценическом действии и музыке.

Примечательно, что действие оперы происходит на разных частях сцены. На основе взаимодействия этих пространств появляется внутреннее пространство, в котором посредством связи и определенной иерархии возникает некое новое социальное пространство со своим идеологическим содержанием.

Второй акт начинается с симфонического вступления, которое погружает в суровую атмосферу. То есть вторая картина полностью противоположна первой. Неординарно была представлена Голова, в том числе с точки зрения музыки. Озвучивал ее мужской хор в военных костюмах разных эпох, в то время как в классической постановке хор обычно находится за сценой.

В третьей картине звучит героическая ария Руслана «О поле, поле...». Сама музыка заставляет задуматься о вечных ценностях, которые в наши дни порой уходят на второй план.

Четвертое действие разворачивается в садах Черномора, где томится Людмила. Режиссер определяет данную локацию по сюжету как некое экзотическое место, а самого Черномора иллюстрирует посредством огромного «китайского» дракона, но голова в постановке все же есть. В финале оперы, под звучание «Слава великим богам», на экране зрители видят подмигивающую голову Александра Сергеевича Пушкина.

В музыке, которая переносит зрителя в обстановку глубокой древности, отражены монументальные образы. Основной конфликт оперы представлен столкновением сил добра и зла, а главная идея – торжество светлых сил над темными, раскрывается еще в увертюре.

Несмотря на то, что в постановке классического музыкального произведения, где медиаэффекты играют наряду с артистами, и порой не ясно, что является более реальным человек или изображение, где под открытым небом, используя природные ландшафты и городскую среду для создания впечатления, главным в восприятии зрителей остается идея, воспетая композитором – героизм, благородство, верность, и высмеивается трусость, злобу и коварство. В сюжете переплетаются подвиги, превращения, истории взаимоотношений между людьми. Все это – театр, который говорит со зрителями на языке визуальных образов, различных метафор, кодов и символов. Смысл передается именно через визуальный образ, существующий на границе жанров. Это и заставляет увидеть театр по-новому.

Существует мнение, что модернизация оперы это и есть создание нового типа драматургии, например, придание новизны постановке за счет реализации некоего философского взгляда режиссера. Но это все лишь визуальные эффекты, направленные на актуализацию классического материала, не влияющие на оперные постулаты. И Георг Гегель был сторонником той точки зрения, согласно которой «содержание спектаклю дает именно драма, а сцена облачает это содержание в художественный образ» [Гегель, 1971, Т. 4, с. 321].

Многие композиторы создавали не только музыку, но и либретто. Например, М. П. Мусоргский, А. П. Бородин, П. И. Чайковский. Поэтому партитура – это не просто музыка, это оперное произведение, в котором объединены музыка, сюжет, авторский замысел, художественный образ. Именно в «музицировании действием и заключен фокус оперы как искусства синтетического», – отмечает Борис Покровский [Покровский, 1985, с. 4].

К примеру, опера «Руслан и Людмила» поставлена в неожиданном и эксцентричном ключе, но при этом произведение все равно принадлежит Михаилу Глинке. Все признаки так называемой модернизации и актуализации не меняют того смысла, который вложил в музыку Глинка. Черномор, несмотря на художественный образ китайского дракона, остается персонажем произведения Глинки.

И в классической, и в современной постановке есть главное – действие, сюжетная линия, взаимодействие героев, конфликт. В данном случае особый научный интерес представляет попытка раскодировать режиссерский замысел в опере через некоторые концепции и приемы.

Новизна постановок *open-air* в исторических декорациях Астраханского кремля заключается в том, что драматургия, а главное музыка, органично взаимодополняют данное пространство и архитектуру. Астраханский кремль является «главным героем» постановки. В данном случае используются уже существующие элементы пространства – архитектура, текстурные и акустические свойства. Место постановки является главенствующим. Меняются функции декораций – они не маскируют, а дополняют пространство. Зачастую постановки просто переносят из классического пространства сцены в исторические декорации, где они теряют свою идентичность. В данном случае спектакли создаются с полным погружением в материал. Даже бутафорский

торт, картонные лимузины и танки были тонко вписаны в историческую панораму. Уникальность заключается еще и в том, что действие спектакля происходит здесь и сейчас, и увидеть его можно только однажды. Главная идея данной постановки заключается в попытке проиллюстрировать загадочный русский мир, «русский дух», в разрезе современности. Россия объединяет огромное количество национальностей, с их самобытной культурой, языком и традициями. Но при этом, проживая на одной территории, мы идентифицируем себя как русские люди по духу.

Музыкальный критик, музыковед Борис Асафьев определил концепцию «Руслана и Людмилы» как «драматизированный народно-музыкальный эпос, в котором мотивы русской былинной этики переплетены с северно-легендарными и восточно-сказочными узорами, вытканными на философско-этическом раздумье о власти чувства любви, о верности в любви и дружбе и предостережениях против сманивающих с этического пути жизни оболещениях» [Асафьев, 1952, Т. 1, с. 155].

Так же, как нет единого режиссерского видения, так и не существует универсального оперного режиссерского языка. Каждый конкретный случай требует индивидуального подхода к изучению. Сегодня у режиссеров появляется возможность открыть новую истину «классиков», а у зрителей осознать ее, так как для каждого зрителя существует личный театр, тот, который он осознает и чувствует по-своему. Именно поэтому не существует единого верного видения произведения.

### Заключение

Современный театр неизменно остается фундаментальным видом искусства с почти безграничными художественными возможностями, представляя собой пространство для духовной, социальной и содержательной связи между людьми.

Устремления к театральной зрелищности считают признаком упрощения задачи перед зрителем, однако, например, в случае современных постановок музыкальной классики, процесс выглядит противоположным образом. Очевидно, насколько тоньше должно быть восприятие по сравнению с классическим театром [Барбой, 1988, с. 67].

Перед современными театральными деятелями стоят непростые задачи, одна из них – привлечь молодых зрителей к классическому насле-

дию. Поставить оперу – это значит воплотить музыкально-драматического произведение посредством соединения музыкального материала, сюжетной линии, создания образов и характеров героев, то есть создать на сцене музыкальную драматургию.

Конечно, в разные эпохи не было и сейчас нет универсального подхода к этой задаче. Для каждого времени актуальными будут свои элементы драматургии, сквозные действия, приемы соединения частей произведения. Из этого следует главный вывод, что процесс модернизации оперы может быть осуществлен лишь автором – композитором.

Инструментами театра по-прежнему остаются «драма», «конфликт», «действие», «сквозное действие», «сверхзадача», «событие» и конечно «место действия». Но в данный момент, когда даже такие основополагающие традиционные формы как опера трансформируются, выходят за рамки классической сцены, дополняются различными видами искусства, существует необходимость изучения и разработки теоретической и методологической основы для нового театра.

#### Библиографический список

1. Асафьев Б. В. Избранные работы М. И. Глинке. Избранные труды. В 5 т. : Т. 1. Москва : Изд-во академии наук СССР, 1952. 401 с.
2. Барбой Ю. М. Структура действия и современный спектакль. Ленинград : ЛГИТМиК, 1988. 201 с.
3. Брехт Б. О театре / пер. с нем., составл., предислов. и коммент. Е. Г. Эткинда. Москва : Издательство иностранной литературы, 1960. 364 с.
4. Гегель Г. В. Ф. Эстетика : В 4 т. Т. 3 / пер. с нем. Ю. Н. Попова и др. Москва : Искусство, 1971. 623 с.
5. Гротовский Е. От Бедного театра к Искусству-проводнику / пер. с польск., сост., вступ. ст. и примеч. Н. З. Башинджагян. Москва : Артист. Режиссер. Театр, 2003. 351 с.
6. Кречетова Р. П. Поиски единства // Театр, 1973. № 2. С. 58–67.
7. Леман Х.-Т. Постдраматический театр / пер. с нем. Н. Исаева. Москва : ABCdesign, 2013. 312 с.
8. Официальный сайт Астраханского государственного театра Оперы и Балета. Второй премьерный день. URL: <https://www.astoperahouse.ru/news/5892-vtoroy-premernyy-den> (дата обращения: 30.04.2024).
9. Пави П. Словарь театра / пер. с фр. под ред. К. Разлогова. Москва : Прогресс, 1991. 504 с.
10. Покровский Б. А. Сотворение оперного спектакля: Шестьдесят коротких бесед об искусстве оперы. Москва : Детская литература, 1985. 144 с.
11. Покровский Б. А. Ступени профессии. Москва : Всероссийское театральное общество, 1984. 343 с.

12. Стрелер Дж. «Театр для людей. Мысли записанные, высказанные и осуществленные» / пер. с итал. и коммент. С. Бушуевой. Москва : Радуга, 1984. 310 с.

13. Станиславский К. С. Об искусстве театра: Избранное. Москва : Всерос. Театр. о-во, 1982. 313 с.

14. Фишер-Лихте Э. Эстетика перформативности / пер. с нем. Н. Кандинской. Москва : PLAY&PLAY – Канон+, 2015. 376 с.

15. Фуко М. Другие пространства // Фуко М. Интеллектуалы и власть: избранные политические статьи, выступления и интервью; пер. с фр. С. Ч. Офертаса. Москва : Праксис, 2006. Ч. 3. С. 191–204.

16. Фуко М. Слова и вещи: археология гуманитарных наук / пер. с фр. В. П. Визгин, Н. С. Автономова. Санкт-Петербург : А-сид, 1994. 406 с.

17. Шпет Г. Г. Театр как искусство. URL: <https://e.lanbook.com/book/51577> (дата обращения: 01.05.2024)

18. Tompkins J. Theatre's heterotopias: Performance and the cultural politics of space. New York : Palgrave Macmillan, 2014. 231 p.

19. Walton K. Categories of Art // The Philosophical Review 1970. Vol. 79. No. 3. P. 334–367.

20. Wilshire B. Role Playing and Identity: The Limits of Theatre as Metaphor. Bloomington, IN : Indiana University Press, 1982. 320 p.

#### Reference list

1. Asaf'ev B. V. Izbrannye raboty M. I. Glinke. Izbrannye trudy = Selected works of M. I. Glinke. V 5 t. : T. 1. Moskva : Izd-vo akad. nauk SSSR, 1952. 401 s.
2. Barboj Ju. M. Struktura dejstvija i sovremennij spektakl' = Action structure and contemporary performance. Leningrad : LGITMiK, 1988. 201 s.
3. Breht B. O teatre = About the theatre / per. s nem., sostavl., predislov. i komment. E. G. Jetkinda. Moskva : Izdatel'stvo inostrannoj literatury, 1960. 364 s.
4. Gegel' G. V. F. Jestetika : V 4 t. T. 3 = Esthetics: in 4 vols. V. 3 / per. s nem. Ju. N. Popova i dr. Moskva : Iskusstvo, 1971. 623 s.
5. Grotovskij E. Ot Bednogo teatra k Iskusstvu-provodniku = From the Poor theater to the Arts Guide / per. s pol'sk., sost., vstup. st. i primech. N. Z. Bashindzhagjan. Moskva : Artist. Rezhisser. Teatr, 2003. 351 s.
6. Krechetova R. P. Poiski edinstva = Seeking unity // Teatr, 1973. № 2. S. 58–67.
7. Leman H.-T. Postdramaticheskij teatr = Post-drama theatre / per. s nem. N. Isaeva. Moskva : ABCdesign, 2013. 312 s.
8. Oficial'nyj sajt Astrahanskogo gosudarstvennogo teatra Opery i Baleta. Vtoroj prem'ernyj den' = The official website of the Astrakhan State Opera and Ballet Theater. The second premiere day. URL: <https://www.astoperahouse.ru/news/5892-vtoroy-premernyy-den> (data obrashhenija: 30.04.2024).
9. Pavi P. Slovar' teatra = Theatre vocabulary / per. s fr. pod red. K. Razlogova. Moskva : Progress, 1991. 504 s.

10. Pokrovskij B. A. Sotvorenje opernogo spektaklja: Shest'desjat korotkih besed ob iskusstve opery = Creating an opera performance: Sixty short talks on the art of opera. Moskva : Detskaja literatura, 1985. 144 s.
11. Pokrovskij B. A. Stupeni professii = Steps of the profession. Moskva : Vserossijskoe teatral'noe obshhestvo, 1984. 343 s.
12. Streler Dzh. «Teatr dlja ljudej. Mysli zapisannye, vyskazannye i osushhestvlennye» = Theater for people. Thoughts written down, spoken and realized" / per. s ital. i komment. S. Bushuevoj. Moskva : Raduga, 1984. 310 s.
13. Stanislavskij K. S. Ob iskusstve teatra: Izbrannoe = On the art of the theatre: selected works. Moskva : Vseros. Teatr. o-vo, 1982. 313 s.
14. Fisher-Lihte Je. Jestetika performativnosti = Esthetics of performing / per. s nem. N. Kandinskoj. Moskva : PLAY&PLAY – Kanon+, 2015. 376 s.
15. Fuko M. Drugie prostranstva = Other spaces // Fuko M. Intellektualy i vlast': izbrannye politicheskie stat'i, vystuplenija i interv'ju; per. s fr. S. Ch. Ofertasa. Moskva : Praxis, 2006. Ch. 3. S. 191–204.
16. Fuko M. Slova i veshhi: arheologija gumanitarnyh nauk = Words and things: archeology of the humanities / per. s fr. V. P. Vizgin, N. S. Avtonomova. Sankt-Peterburg : A-cad, 1994. 406 s.
17. Shpet G. G. Teatr kak iskusstvo = Theatre as an art. URL: <https://e.lanbook.com/book/51577> (data obrashhenija: 01.05.2024)
18. Tompkins J. Theatre's heterotopias: Performance and the cultural politics of space. New York : Palgrave Macmillan, 2014. 231 r.
19. Walton K. Categories of Art // The Philosophical Review 1970. Vol. 79. No. 3. P. 334–367.
20. Wilshire B. Role Playing and Identity: The Limits of Theatre as Metaphor. Bloomington, IN : Indiana University Press, 1982. 320 p.

Статья поступила в редакцию 23.04.2024; одобрена после рецензирования 06.05.2024; принята к публикации 15.05.2024.

The article was submitted on 23.04.2024; approved after reviewing 06.05.2024; accepted for publication on 15.05.2024