

УДК 111.85

DOI: 10.18413/2408-932X-2023-9-1-0-11

Кожаева И. В.¹,
Чжоу Цзе²

Театрализованное представление и поиск его аутентичности

¹ Белгородский государственный институт искусств и культуры, ул. Королева, д. 7,
г. Белгород, 308000, Россия; *ikorrotaeva@bk.ru*

² Хулунбуирский институт, ул. Сюэфу, д. 83, г. Хулун-Буир, 021008, Хайлар,
Внутренняя Монголия, КНР; *joanna.jie.zhou@qq.com*

Аннотация. Актуальность исследования обусловлена фундаментальным характером проблем, комплексно связанных с феноменом театрализованного представления. Последнее является разновидностью праздника – одного из основополагающих культурных явлений, сопровождающих человека на всех этапах его культурного развития. В основе представления лежит перформативность, возводимая Й. Хейзингой в ранг человекосозидающих категорий. Также важнейшее значение для представления имеет такое базовое для человека и культуры явление, как игра. С сожалением стоит отметить, что, несмотря на важность театрализованного представления для понимания современной культуры, изучение этого феномена оказывается на периферии исследовательского интереса. Методологическую основу исследования составили работы А. Бадью, в особенности его понимание концепта события-истины. Концепция инэстетики А. Бадью дает нам основание говорить о наличии связи между истиной и театрализованным представлением. Проблема представления переформулируется в категориях события, истины и субъекта истины. Рассмотрение представления как события-истины позволило определить театрализованное представление как самостоятельный феномен городской культуры, имеющий свою специфику, проявляющуюся в особом хронотопе, связи с сакральным, а также с событием-истиной.

Ключевые слова: представление; театрализованное представление; игра; зрелище; событие; истина; субъект; Ален Бадью

Для цитирования: Кожаева И.В., Чжоу Цзе. Театрализованное представление и поиск его аутентичности // Научный результат. Социальные и гуманитарные исследования. 2023. Т. 9. № 1. С. 140-149. DOI: 10.18413/2408-932X-2023-9-1-0-11

I. V. Kozhaeva¹,
Zhou Jie²

Theatrical performance and the search for its authenticity

¹ Belgorod State Institute of Arts and Culture, 7 Korolev St., Belgorod, 308000, Russia;
ikorrotaeva@bk.ru

² Hulunbuir Institute, 83 Xuefu Road, Hulunbuir City, 021008, Hailaer, Inner Mongolia, China;
joanna.jie.zhou@qq.com

Abstract. The relevance of the study is due to the fundamental nature of the problems that intersect in the phenomenon of theatrical performance. Among them, the holiday

itself, which is one of the fundamental cultural phenomena that accompanies a person at all stages of his/her cultural development, from inception to the present. At the heart of the representation is performativity, which J. Heisinga elevates to the rank of human-creating categories. Also crucial to representation is such a basic human and cultural phenomenon as play. It is regrettable to note that despite the importance of theatrical performance for understanding contemporary culture, the study of this phenomenon finds itself on the periphery of research interest. The methodological basis of the study was the work of A. Badiou and his concept of the event-truth. A. Badiou's concept of inaesthetics gives us grounds for the existence of a connection between truth and theatrical performance. The problem of representation is reformulated in the categories of event, truth and subject of truth. Consideration of the performance as an event-truth allowed us to define the theatrical performance as an independent phenomenon of urban culture, which has its own specificity, manifested in a special chronotope, connection with the sacred, as well as with the event-truth.

Key words: representation; theatrical performance; the game; spectacle; event; true; subject; Alain Badiou

For citation: Kozhaeva I. V., Zhou Jie (2023), "Theatrical performance and the search for its authenticity", *Research Result. Social Studies and Humanities*, 9 (1), 140-149, DOI: 10.18413/2408-932X-2023-9-1-0-11

Дискурс о представлении: между педагогикой и историей

Для современного человека театрализованное представление является достаточно сложным феноменом, несмотря на всю его привычность. Прежде всего мы имеем в виду его отличие от родственного ему театральной постановки, ярмарочного представления, игры. Все эти формы зрелищности серьезно заслоняют театрализованное представление, затрудняют поиск его аутентичности. Разворачивающееся на площадях, во время городских празднеств представление привлекает внимание публики и нередко вовлекает в действие, однако до сих пор не находит должного внимания на страницах исследований, которые могли бы ответить на вопрос о специфике театрализованного представления.

Прежде всего отметим, что массив публикаций, в которых театрализованное представление является объектом изучения, значительно уступает публикациям об известных режиссерах или театре. Большая часть таких работ может быть отнесена к

педагогическому дискурсу, в рамках которого рассматриваются различные аспекты подготовки студентов по направлению подготовки 071400 «Режиссура театрализованных представлений и праздников». Среди них публикации, сосредоточенные на изучении сформированности различных компетенций (Жукова, 2012), выявлении жанровой специфики представления (Исаков, Гавдис, 2022), формировании качеств будущего режиссера (Товпанец, 2021). Отметим, что само театрализованное представление в данных публикациях рассматривается как некая данность/устоявшаяся структура, поэтому задачу авторы исследований видят в том, чтобы научить его создавать. Другие публикации, в которых театрализованное представление рассматривается не как данность, составляют исторические исследования, посвященные театрализованным представлениям у различных этносов и народов в различные эпохи (Утегалиева, 2021); основу таких исследований составляет обращение к истории возникновения представления, подчас совершенно конкретного, но снова без поиска его специфики.

Генеалогия театрализованного представления

Оставляя в стороне все исследования родственного представлению явлений и других форм зрелищности, предположим, что неоднозначность восприятия театрализованного представления кроется в культурно-исторической специфике представления как феномена европейской культуры, и, для того чтобы выявить все аспекты затруднений в понимании театрализованного представления, нужно обратиться к генезису этого самостоятельного культурного феномена, отличного от театра и театральной постановки. Т.Г. Аниконова пишет, что театрализованное представление «есть конкретно-историческая форма городской праздничной культуры: это и составная часть церемониальной программы в праздничном городе, и самостоятельное социально-художественное явление, имеющее свои законы и правила, свои приемы и средства воздействия» (Аниконова, 2017: 17). То есть мы можем зафиксировать, что театрализованное представление является самостоятельным культурным феноменом, который возникает в европейской городской культуре и является производным от феномена праздника, явления более обширного.

В словаре В.И. Даля праздник определяется как «день, посвященный отдыху, не деловой, не рабочий, противоположный – будень; день, празднуемый, по уставу церкви, или же по случаю и в память события гражданского, государственного, или по местному обычаю, по случаю, относящемуся до местности, до лица» (Даль, 1882: 393). Праздник в этом определении обозначает специфическое время, характеризующееся отдыхом, ничегонеделанием или приостановкой работы. И далее введение этого специфического времени – «день, празднуемый, по уставу церкви, или же по случаю и в память [чего-либо]» (там же) – осуществляется на основании религиозном или светском. Праздник здесь не является отдыхом, который физиологически необходим человеку для восстановления сил от

повседневного труда. Праздник является прерыванием некоторого «обычного» времени, времени труда, прежде всего по религиозным причинам.

Сразу отметим, что подобная трактовка праздника отсылает нас к мифологическому подходу, или мифологическому направлению в понимании В.Я. Проппа (Пропп, 1995: 17). С той поправкой, что, по нашему мнению, мифологическая трактовка праздника основана не столько на укорененности праздников как таковых в мифологии, их происхождении «из мифов», что прочитывается у большинства фольклористов, сколько на атрибуте праздника как специфического времени, отличного от времени «обычного». В основе такой позиции лежит фундаментальное представление традиционного мышления о времени и пространстве как не однородных и континуальных, а как раз весьма различных по своим качествам и не сопоставимых по ценности. Категории «профанного» – обычного и «сакрального» – необычного отражают это деление на незначимое пространство-время и значимое. Мирча Элиаде связывает праздник с проблемой темпоральности. Он пишет о празднике: «Время начала реальности, т. е. Время первого появления, имеет значимость и функцию примера, поэтому человек стремится периодически восстановить его в настоящем с помощью соответствующих обрядов. Но “первое проявление” некой реальности равнозначно ее сотворению Божествами или Полубогами. Вновь приобрести Время начала предполагает, следовательно, ритуально повторить созидательные действия богов. Периодическое воспроизведение в настоящем созидательных действий, совершенных Божествами *in illo tempore*, и составляет священный календарь – свод праздников» (Элиаде, 1994: 57). По Элиаде, праздник есть некое первовремя, начальное время, священное время, которое ритуальным путем циклично воспроизводит исходную и уже утраченную реальность, прерывая профанное течение времени.

Специфичность праздничного, а значит и сакрального, заключается также в нарушении обычного положения дел, нарушении порядка. Роже Кайуа отмечает эту трансгрессивную сторону праздника: «Праздник длится несколько недель, несколько месяцев с четырех- пятидневными передышками. Порой несколько лет уходит на то, чтобы собрать нужное количество припасов и богатств, которые будут не только потребляться и тратиться напоказ, но и просто-напросто уничтожаться и растрачиваться, ибо транжирство и уничтожение – формы эксцесса – по праву принадлежат самой сути праздника» (Кайуа, 2003: 217). Привычное течение жизни, связанное с трудом, накоплением и бережением, прерывается праздником, во время которого разрешено многое из того, что запрещено в обычное время. Здесь и неограниченный прием пищи, напитков, танцы или карнавалы, драки и многое другое, что можно обозначить как нарушение нормы.

Ж. Батай также видит в феномене праздника трансгрессивную природу: «Религиозные действия – жертвоприношения, праздники, роскошные строения – поглощают избыточную энергию общества, но обычно тому, чьим первичным смыслом был разрыв цепочки эффективных действий, приписывают и вторичную эффективность. Отсюда происходит сильное чувство неловкости, ошибки и обмана, которым полна вся религиозная сфера» (Батай, 2006: 183). Праздник не только расходует накопленные запасы продуктов, дает выход энергии людей через снятие запретов, но также избавляет общество от накопленного избытка энергии, который чреват конфликтами. В празднике они сублимируются в игровой форме, и общество тем самым сохраняет себя.

Схожие смыслы в понимании праздника мы находим у Э. Дюркгейма, для которого праздник является способом сплочения общества. Он пишет: «Культ – это не просто некие ритуальные предосторожности, которые человек обязан соблюдать в

определенных обстоятельствах; это система обрядов, праздников и различных церемоний, имеющих то общее свойство, что все они проводятся с определенной периодичностью. Они отвечают потребности, которую испытывает верующий, время от времени укреплять, упрочивать связь, существующую между ним и сакральными существами, от которых он зависит» (Дюркгейм, 2018: 144). Праздник здесь рассматривается как часть более обширного понятия культа, а его повторяемость во времени и связь с сакральным позволяют Дюркгейму сделать вывод о консолидирующей роли праздника для общества. Амитай Этциони расширяет тезисы Дюркгейма о праздниках, выделяя следующие моменты его теории праздников:

1) профанная жизнь и повседневные практики ведут к росту индивидуализма людей, который преодолевается в ритуальных действиях и праздниках в том числе;

2) совместная деятельность людей в ритуале возрождает единство общества;

3) само содержание ритуала не имеет значения и может наполняться любым смыслом, поскольку главное, что ритуал объединяет людей (Этциони, 2015: 30).

Тем самым, как и сам ритуал, праздник может быть лишен своего религиозного содержания или значения, при этом сохраняя свое «подлинное» значение – консолидацию общества и преодоление частного индивидуализма. И снова у Э. Дюркгейма мы находим подтверждение этому в его словах о праздниках периода Великой французской революции: «Эта способность общества выступать в качестве бога или создавать богов никогда не проявлялась с такой очевидностью, как в первые годы Французской революции. В это время под влиянием всеобщего воодушевления вещи, абсолютно светские по своей природе, были превращены общественным мнением в сакральные: Отечество, Свобода, Разум. Пыталась упрочиться целая религия со своими догматами, символами, алтарями и праздниками» (Дюркгейм, 2018: 382). Мы можем отметить связь между сакральным и

праздником, которая прослеживается в отношении темпоральности, ритуала, а также консолидации и трансгрессивности или высвобождения энергии, что позволяет провести параллель с катарсисом. Пример Э. Дюркгейма удачен также в том смысле, что праздник времен Французской революции не только иллюстрирует светские или секулярные праздники, но также дает пример небожественной сакральности праздника. При этом сакральное может быть не привязано к идее некоего божества или Бога как такового, а восприниматься как некая сила, находящаяся вне возможности рационального осмысления, сложно поддающаяся рефлексии, но при этом действенная.

Помимо этого, праздники Французской революции можно считать одним из первых примеров именно театрализованных представлений. Поскольку театральное действие выносится из стен театров на улицы, что полностью соответствует определению театрализованного представления: «Зрелище, в котором участвуют большие массы людей. Оно проводится под открытым небом на площадях, стадионах, парках и обычно приурочено к знаменательным датам» (Режиссура массового театрализованного действия, 1999: 113). Явно присутствующие в этом «выходе» на улицы театральное, карнавальное и праздничное сакральное начала сочетаются с массовостью. Эпоха «восстания масс» Ортегой-и-Гассетом описывается через образ театра и его заполненного зала, в котором все хотят сидеть в первом ряду (Ортега-и-Гассет, 2002). Можно отметить, что если театр не позволяет этого, то представление на площади или улице дает такую возможность.

В приведенном определении театрализованного представления центральной является категория зрелища, под которым понимается то, что непосредственно открывается глазу, а также представление, нечто специально организованное для показа зрителю. Причем зрелище так же, как и праздник, имеет определенные формы, обуслов-

ленные культурно-исторически. Н.А. Хренов связывает зрелище с коммуникацией. Собственно, зрелище как таковое и есть коммуникация, трансляция культуры от человека к человеку посредством слова и образа. При этом отличие традиционных зрелищных форм от современных форм с использованием технических средств заключается в их ограниченности пространством и временем, необходимостью непосредственного контакта передающего и воспринимающего, актера и зрителя. Отсюда также локализация зрелищ по географическому признаку, например, в традиционной культуре праздники часто носят местный характер. Также в них нет деления на актеров и зрителей, поскольку в них участвуют сами жители конкретной местности, транслируя знание от поколения к поколению; фигуры режиссера также нет, что для нас важно.

Н.А. Хренов выделяет еще одну особенность традиционных зрелищ: «Традиционным зрелищам присуще одно из основополагающих свойств зрелищности. Они воспроизводят необычное, неожиданное, редко встречающееся исключительное или даже чудесное. Это свойство подчеркивает контрастирующую с буднями особую атмосферу зрелищного общения» (Хренов, 2006: 9). И дело здесь не только в специфике фольклорных форм культуры. Связь праздника и сакрального, зрелища и сакрального, отмеченная ранее, объясняет присутствие «чудесного» и нечувствительность к изменениям. Традиционные зрелища не только цикличны по своей сути: все время возвращая сообщество к перво-времени, к сакральному мифическому хронотопу, они противоположны истории как таковой, времени как линии.

Соотнесение театрализованного представления с категориями сакрального и профанного может затенять ранее сделанный вывод о принадлежности предмета нашего исследования к городской культуре. Ведь указанные категории более применимы к культуре традиционной. Не про-

тивополагаются ли здесь город и село, театрализованное представление и традиционные формы празднества и зрелищности? Нам представляется, что театрализованное представление как порождение городской культуры несет в себе и черты праздника вообще, и также те, что восходят к сакральным. Оно вполне органично вмещает в себя как традиционные, так и нетрадиционные формы зрелищности, как, например, кинематограф; в том числе совмещая сакральное и технически новое.

Характеризуя технически воспроизводимые формы зрелищности, нельзя обойти вниманием замечание Вальтера Беньямина о воспроизводимости произведений искусства: «Даже в самой совершенной репродукции отсутствует один момент: здесь и сейчас произведения искусства – его уникальное бытие в том месте, в котором оно находится. На этой уникальности и ни на чем ином держалась история, в которую произведение было вовлечено в своем бытовании...» (Беньямин, 1996: 19). Беньямин пишет о физическом состоянии объектов искусства, патине на картинах, следах времени, создающих уникальность. Но и в отношении зрелища работает это замечание, поскольку уникальность произведения, показываемого на сцене, подчинена принципу «здесь и сейчас». Возможно, даже в большей мере в силу своей временности. Постановка театра разная при каждом повторении. И далее В. Беньямин вводит концепт ауры, чтобы отразить подлинность произведения: «То, что при этом исчезает, может быть суммировано с помощью понятия ауры: в эпоху технической воспроизводимости произведение искусства лишается своей ауры. Этот процесс симптоматичен, его значение выходит за пределы области искусства. Репродукционная техника, так можно было бы выразить это в общем виде, выводит репродуцируемый предмет из сферы традиции. Тиражируя репродукцию, она заменяет его уникальное проявление массовым. А позволяя репродукции приближаться к воспринима-

ющему ее человеку, где бы он ни находился, она актуализирует репродуцируемый предмет» (Беньямин, 1996: 22). В этом отношении, в соотношении с технической стороной, театрализованное представление, как нам представляется, находится между традиционными формами зрелищности и технически воспроизводимыми. Являясь синтетической формой, способной вмещать как достаточно традиционные элементы зрелищности, так и технически современные, театрализованное представление в полной мере наследует то, что Беньямин называет аурой произведения.

Указанное положение относится и к восприятию театрализованного представления, часто разворачивающегося в повседневности, «обычном» городском пространстве и «обычном» времени. Само техническое начало как феномен, как мы выяснили, тесно связанный с представлением сегодня, также раскрывает сложные отношения представления с сакральным. Можно предположить, что театрализованное представление и его «аура» становятся предметом потребления и теряют статус сакрального, а вместе с ним переживания интенсивности и подлинности (Кибалко, Борисов, 2019). С. Зенкин отмечает, что Дж. Агамбен описывает ситуацию утраты в категориях сакрального и профанного, но переворачивая стороны оппозиции. Не сакральное истончается и исчезает, а профанное не может существовать в некотором «чистом» виде: «“Непрофанируемость” возникает, по Агамбену, не в результате того, что одно из двух вечно противоположных начал – сакральное или профанное – захватывает все пространство социальной жизни, а потому, что исчезает структурированность этого пространства. В сердце каждого объекта проходит своя, неустранимая граница между “использованием” и “потреблением”/“зрелищем”, так что разность потенциалов между самими объектами исчезает. В такой ситуации люди нашего времени должны заново искать какие-то специальные средства, чтобы

восстановить в себе навык профанации. Таким навыком может быть, например, игра – в традиционных обществах она позволяла разыгрывать “понарошку” священные ритуалы, сводя их к условным бытовым действиям (Агамбен, по-видимому, учитывает теорию десакрализующих игр у Роже Кайуа), а в современных телевизионных шоу она, наоборот, норовит подменить собой моменты воодушевления, вызываемые сакральными праздниками» (Зенкин, 2012: 22). То есть театрализованное представление в ситуации отсутствия четкого деления на сакральное и профанное, их смешения, путаницы между праздничным и обыденным, нуждается в демаркации границ.

Поскольку наши размышления о сакральности традиционных форм зрелищности предполагают, что представление, или разыгрывание, дает доступ к истоку бытия, стоит рассмотреть вопрос об отношении театрализованного представления и истины. У В. Бенямина это обозначено через использование слова «подлинный». Подлинность произведения искусства самоочевидна и раскрывается в его уникальности. Имеет ли театрализованное представление отношение к этому ряду категорий? Этот вопрос раскрывает А. Бадью в работе «Малое руководство по инэстетике», расширяя его до всего понятия искусства. Причем сама постановка такого вопроса восходит к проблеме, поставленной еще в античной философии. Бадью выделяет три парадигмы в решении проблемы соотношения искусства и истины: дидактическую, романтическую и классическую, соотносимые с марксизмом, психоанализом и немецкой герменевтикой соответственно (Бадью, 2014: 13). Все три по-разному выстраивают отношения между искусством и истиной, признавая за последней возможность познания или отказывая в этом.

Дидактический подход, по мысли Бадью, берет начало в философии Платона, отражающей тезис о том, что искусство не способно «пробиться» к истине. Оно ограничено сферой видимости и подобия. В противоположность этому романтическая

парадигма утверждает истинность искусства: «Ее основной тезис заключается в том, что одно лишь искусство способно свидетельствовать об истине. И в этом смысле оно воплощает то, на что философия лишь косвенно указывает. В романтической схеме искусство предстает в виде реального воплощения истины...» (Бадью, 2014: 11). И между двумя обозначенными крайностями признания истины и его отсутствия находится классическая парадигма, или, по Бадью, схема, названная им классической. В ней искусство не претендует на истинность, поскольку его главная цель – эмоциональное очищение человека, катарсис. Искусство обращается к эмоциональной стороне человека, тогда как истина не входит в нее.

Для нас выяснение вопроса об отношении истины и искусства является важным, поскольку может дать ответ на вопрос о сути или цели театрализованного представления как частного проявления искусства: несет ли оно истину в своих лучших проявлениях или призвано только развлекать, дарить радость и отдых от рутинного труда? Для Бадью ответ звучит однозначно: искусство неразрывно связано с истиной, что раскрывается в нескольких положениях. Прежде всего, Бадью утверждает: «Искусство – это мысль, продуктом которой является реальность (а не эффект реальности). И эта мысль, а также мысли или истины, которые она активизирует, несводимы к другим истинам – научным, политическим или истинам любви» (Бадью, 2014: 17). И такое утверждение не только фиксирует истинность искусства, имманентную возможность искусства «активировать» истину, но также отражает то, как это происходит. В случае с искусством – и в этом его отличие от науки, политики и прочих практик постижения истины – искусство раскрывает истину или показывает ее, творя реальность.

Проблема с таким определением искусства состоит в том, что конечность искусства противоречит бесконечности истины. Бадью отмечает, что конечность

искусства заключается в трех аспектах. Прежде всего, искусство существует как произведения искусства. Последние, в свою очередь, ограничены во времени и пространстве, то есть конечны. Как мы уже отмечали, даже в случае театральной постановки, фильма, являясь повторяющимися, они ограничены. Произведение искусства также со времен античности характеризуется завершенностью. Оно ограничено исходя из своей собственной логики – нужды завершенности. И третье состоит в «забоченности» произведения своей конечностью, что созвучно размышлениям Бенямина об ауре произведения. Произведение искусства обречено на конечность или смерть как раз по причине своей уникальности, невозможности изменения и обновления, что, собственно, и будет означать его смерть. Отсюда сложность в соотношении отдельного произведения искусства и истины, которая, как можно предположить, должна с ним соотноситься или в нем воплощаться. Бадью отмечает: «Произведение также не есть истина. Истина – это художественная процедура, инициированная событием. Эта процедура состоит из произведений. Ни в одном из них она не является как бесконечность, поэтому произведение есть локальная инстанция, дифференциальная точка истины» (Бадью, 2014: 20). И распределение истины, ее рассредоточенность между произведениями нуждается в сборке. За локальностью произведений искусства находится событие, которое, если образно выражаться, выхватывает из бесконечности истины фрагмент, соединяет ее с конечным произведением.

Бадью не останавливается на роли конкретного человека, автора произведения или зрителя. Для него истина очерчивается понятием конфигурации: «В результате за единицу, соответствующую осмыслению искусства как имманентной и сингулярной истины, мы примем не произведение, не автора, а художественную конфигурацию, инициированную событийным разрывом, в силу которого все предыдущие конфигурации становятся устаревшими» (Бадью,

2014: 21). Но отметим, что за границами анализа А. Бадью остается пусть и не автор произведения, но субъект истины. Что важно, этот субъект не является рефлексивным субъектом, способным выявить последовательность событий, осмыслить событие как таковое. Субъект истины является в событии, которое возникает в сложном континууме зрителя, актеров и режиссера, а также смысла, транслируемого содержания самого представления. Мы можем предположить, что это соотношение театрализованного представления с событием-истиной открывает еще одну возможность для обоснования аутентичности и самостоятельности театрализованного представления.

Заключение

Позиция Бадью в отношении искусства и истины дает нам основание полагать актуальной связь события, истины и театрализованного представления. Также отметим, что такой ракурс рассмотрения театрализованного представления позволяет преодолеть тезис об утрате праздником подлинности или действенности вместе с утратой своей сакральности. Проблема переформулируется в категориях события, истины и субъекта истины и фокусируется на вовлеченности коллективного субъекта, объемлющего режиссера, актеров и зрителей в производство представления.

Возможно, что в современной ситуации, когда нет четкого разделения сакрального и профанного, праздника и обыденности, а театрализованное представление разыгрывается на улицах города, вовлекая случайно проходящих мимо горожан, именно совместное действие, зрелище, восприятие и «заражение» событием позволяет не только обосновать его важность, но действительно наполнить смыслом, интенсивностью переживаний и солидарностью.

Литература

Аниконова, Т.Г. Театрализованное представление в контексте культуры // Наука. Искусство. Культура. 2017. Вып. 2 (14). С. 17-23.

Бадью, А. Малое руководство по инэстетике / пер. с фр. Д. Ардамацкой, А. Магуна. СПб.: Изд-во Европейского университета, 2014. 156 с.

Батай, Ж. «Проклятая часть»: Сакральная социология / пер. Зенкин С.Н., Соловьев А.В., Иткин И.Б. М.: Ладомир, 2006. 742 с.

Беньямин, В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе / под. ред. Ю. А. Здороваго. М.: Медиум, 1996. 240 с.

Даль, В.И. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4-х т. Т. 3. СПб.-М.: Тип. М.О. Вольфа, 1882. 584 с.

Дюркгейм, Э. Элементарные формы религиозной жизни: тотемическая система в Австралии / пер. с франц. А. Аполлонова и Т. Котельниковой. М.: Дело, 2018. 736 с.

Жукова, А.М. Диагностика уровней сформированности музыкально-постановочных компетенций у будущих режиссеров театрализованных представлений и праздников // Педагогическое образование в России. 2012. № 2. С. 117-120.

Зенкин, С.Н. Небожественное сакральное. Теория и художественная практика. М.: Изд-во РГГУ, 2012. 537 с.

Исаков, А.А., Гавдис, С.И. Основы драматургии театрализованных представлений // Интернаука. 2022. Вып. 34-1 (257). С. 5-7.

Кайуа, Р. Миф и человек. Человек и сакральное / пер. Зенкин С.Н. М.: ОГИ, 2003. 296 с.

Кибалко, В.В., Борисов, С.Н. Праздник и сакральное: ретроспектива // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2019. № 5 (91). С. 35-41.

Ортега-и-Гассет, Х. Восстание масс. М.: Изд-во АСТ, 2002. 509 с.

Пропп, В.Я. Русские аграрные праздники. СПб.: Терра, 1995. 176 с.

Режиссура массового театрализованного действия: Словарь / Перм. гос. ин-т искусств и культуры. Пермь: УПЦ «ДИККС», 1999. 113 с.

Товпанец, А.Е. Формирование лидерских качеств режиссера театрализованных представлений и праздников // Вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры. 2021. № 2 (47). С. 120-126.

Утегалиева, С.И. Музыкально-театрализованное представление ортеке у тюркских народов Евразии // Русский фольклор: материалы и исследования. 2021. № 38. С. 316-329.

Хренов, Н.А. Зрелища в эпоху восстания масс. М.: Наука, 2006. 646 с.

Элиаде, М. Священное и мирское / пер. с фр., предисл. и коммент. Н.К. Гарбовского. М.: Изд-во МГУ, 1994. 144 с.

Этциони, А. Праздники: забытая колыбель добродетели / сокращ. пер. А. Лазарева // Неприкосновенный запас. 2015. № 2 (100). С. 15-30.

References

Anikonova, T. G. (2017), "Theatrical performance in the context of culture", *Science. Art. Culture*, 2, 17-23 (in Russ.).

Badiou, A. (2014), *Maloe rukovodstvo po inestetike* [A small guide to in aesthetics], Transl. from French by Ardamatskaya, D., Magun, A., European University Publishing House, Saint Petersburg, Russia (in Russ.).

Bataille, G. (2006), "*Prokljataja chast'*": *Sakral'naja sotsiologiya* ["The Cursed Part": Sacred Sociology], Transl. by Zenkin, S. N., Soloviev, A. V., Itkin, I. B. Ladomir, Moscow, Russia (in Russ.).

Benjamin, W. (1996), *Proizvedenie iskusstva v epokhu ego tekhnicheskoy vosproizvodimosti* [The work of art in the era of its technical reproducibility], in Zdorovyy, Yu. A. (ed.), *Medium*, Moscow, Russia (in Russ.).

Caillois, R. (2003), *Mifi chelovek. Chelovek i sakral'noe* [Myth and Man. Man and the sacred], Transl. by Zenkin, S. N., OGI, Moscow, Russia (in Russ.).

Dal, V. (1882), *Tolkovy slovar' zhivogo velikoruskogo yazyka: V 4 t. Vol. 3* [Explanatory Dictionary of the Living Great Russian Language: In 4 vol. Vol. 3], Printing house of M. O. Wolf, Moscow, Saint Petersburg, Russia (in Russ.).

Durkheim, E. (2018), *Elementarnye formy religioznoy zhizni: totemicheskaya sistema v Avstralii* [Elementary Forms of Religious Life: Totemic System in Australia], Transl. from French by Apollonov, A. and Kotelnikova, T., Delo, Moscow, Russia (in Russ.).

Eliade, M. (1994), *Svyashchennoe i mirskoe* [The Sacred and the Worldly], Transl. from French by Garbovsky, N. A., MSU Publishing House, Moscow, Russia (in Russ.).

Etzioni, A. (2015), *Prazdniki: zabytaya kolybel' dobrodeteli* [Holidays: the forgotten cradle of virtue], Transl. by Lazarev, A., *Neprikosnovenny zasap* [An inviolable reserve], 2, 15-30 (in Russ.).

Isakov, A. A. and Gavdis, S. I. (2022), "Fundamentals of dramaturgy of theatrical performances", *Internauka*, 34-1, 5-7 (in Russ.).

Khrenov, N. A. (2006), *Zrelischa v epokhu vosstaniya mass* [Spectacles in the era of the uprising of the masses], Nauka, Moscow, Russia (in Russ.).

Kibalko, V. V. and Borisov, S. N. (2019), "Holiday and the sacred: a retrospective", *Bulletin of the Moscow State University of Culture and Arts*, 5, 35-41 (in Russ.).

Ortega y Gasset, J. (2002), *Vosstanie mass* [The revolt of the masses], AST, Moscow, Russia (in Russ.).

Propp, V. Ya. (1995), *Russkie agrarnye prazdniki* [Russian agricultural holidays], Terra, Saint Peterburg, Russia (in Russ.).

Rezhissura massovogo teatralizovannogo deystva: Slovar' (1999) [Directing a mass theatrical performance: Dictionary], UPC "DIKKS", Perm', Russia (in Russ.).

Tovpanets, A. E. (2021), "Formation of leadership qualities of the director of theatrical performances and holidays", *Vestnik of Saint-Petersburg State University of Culture*, 2, 120-126 (in Russ.).

Utegalieva, S. I. (2021), "Musical and theatrical performance of the orteke among the Turkic peoples of Eurasia", *Russkiy fol'klor: materialy i issledovaniya* [Russian folklore: materials and research], 38, 316-329 (in Russ.).

Zenkin, S. N. (2012), *Nebozhestvennoe sakral'noe. Teoriya i khudozhestvennaya praktika* [Undivine sacred. Theory and artistic practice],

Publishing House of the Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia (in Russ.).

Zhukova, A. M. (2012), "Diagnosis of levels of formation of musical performance competencies in future directors of theatrical performances and holidays", *Pedagogical Education in Russia*, 2, 117-120 (in Russ.).

Информация о конфликте интересов: авторы не имеют конфликта интересов для деклараций.

Conflict of Interests: the authors have no conflict of interests to declare.

ОБ АВТОРАХ:

Кожяева Ирина Владимировна, декан факультета режиссуры, актерского искусства и хореографии, Белгородский государственный институт искусств и культуры, ул. Королёва, д. 7, г. Белгород, 308033, Россия; ikorrotaeva@bk.ru

Чжоу Цзе, преподаватель, Хулунбуирский институт, ул. Сюэфу, д. 83, г. Хулун-Буир, 021008, Хайлар, Внутренняя Монголия, КНР; joanna.jie.zhou@qq.com

ABOUT THE AUTHORS:

Irina V. Kozhaeva, Dean of the Faculty of Directing, Acting and Choreography, Belgorod State Institute of Arts and Culture, 7 Korolev St., Belgorod, 308033, Russia; ikorrotaeva@bk.ru

Zhou Jie, Teacher, Hulunbuir Institute, 83 Xuefu Road, Hulunbuir City, 021008, Hailaer, Inner Mongolia, China; joanna.jie.zhou@qq.com