

## – ЛИТЕРАТУРНАЯ ЖИЗНЬ ФОЛЬКЛОРА. ПОЭТИКА –

УДК 398.22:792(571.56-25)

DOI 10.25587/2782-6635-2024-1-75-82

**О генезисе эпического кода в эстетике Саха театра***С. Ф. Желобцова, С. Н. Барашкова* ✉

Северо-Восточный федеральный университет им. М.К. Аммосова, г. Якутск, Россия

✉ beta-sigma-no@mail.ru

**Аннотация.** Новизна исследования состоит в литературоведческом анализе спектаклей Саха театра, определении эпического контента в современных сценических работах. Впервые обобщен материал творческого переосмысления западноевропейской, русской и якутской драматургий на путях формирования эстетического манифеста национального театра. Цель исследования заключается в выявлении эпического кода как ключа, раскрывающего роль-миссию Саха театра в духовной культуре народа. В задачи исследования входит: 1) раскрыть функциональность локального контента западноевропейской драматургии У. Шекспира и Б. Брехта, пьесы которых позволили творчески расшифровать код эпического наследия народа саха; 2) рассмотреть взаимодействие театра и прозы в опыте режиссерской инсценизации. В исследовании использованы методы историко-литературного, компаративистского и контекстуального анализов. В ходе исследования выявлен процесс движения театра к синтезу классического и эпического театрального искусства. Оценена значимость работы с прозаическими произведениями П. Ойунского, С. Курилова, Ч. Айтматова как концептуальной части манифеста якутского театра.

**Ключевые слова:** эпический код, Саха театр, поэтика драматургического текста, инсценизация, якутский эпос.

**Для цитирования:** Желобцова С. Ф., Барашкова С. Н. О генезисе эпического кода в эстетике Саха театра. Вопросы национальных литератур. 2024, № 1 (13). С. 75–82. DOI: 10.25587/2782-6635-2024-1-75-82

**On the Genesis of the Epic Code in the Aesthetics of the Sakha Theater***S. F. Zhelobtsova, S. N. Barashkova* ✉

M.K. Ammosov North-Eastern University, Yakutsk, Russia

✉ beta-sigma-no@mail.ru

**Abstract.** The novelty of the research lies in the literary analysis of the performances of the Sakha theater, the definition of epic content in modern stage works. For the first time, the material of the creative rethinking of Western European, Russian and Yakut drama on the ways of forming an aesthetic manifesto of the national theater is summarized. The purpose of the study is to identify the epic code as a key that reveals the role and mission of the Sakha theater in the spiritual culture of the people. The objectives of the research include: 1) to reveal the functionality of the local content of Western European drama by W. Shakespeare, E. T. A. Hoffmann and B. Brecht, whose plays made it possible to creatively decipher the code of the epic heritage of the Sakha people; 2) consider the interaction of theater and prose in the experience of director's staging. The research used methods of historical, literary, comparative

and contextual analysis. The study revealed the process of theater's movement towards a synthesis of classical and epic theatrical art. The significance of working with the prose works of P. Oyunsky, S. Kurilov, Ch. Aitmatov as a conceptual part of the manifesto of the Yakut theater is assessed.

**Keywords:** epic code, Sakha theater, poetics of dramatic text, staging, Yakut epic.

**For citation:** Zhelobtsova S. F., Barashkova S. N. On the Genesis of the Epic Code in the Aesthetics of the Sakha Theater. *Issues of National Literature*. 2024, No. 1 (13). Pp. 75–82. DOI: 10.25587/2782-6635-2024-1-75-82

## Введение

Актуальность темы статьи заключается в необходимости обобщения творческого пути Саха театра и раскрытия концептуального значения эпического контента в процессе формирования национального театра. Новизна исследования состоит в литературоведческом анализе спектаклей Саха театра, определении эпического контента в современных сценических работах. Цель исследования заключается в выявлении эпического начала, его роли в многогранном развитии театрального искусства Якутии. В задачи исследования входит: 1) раскрыть функциональность локального контента западноевропейской драматургии У. Шекспира и Б. Брехта, пьесы которых позволили творчески расшифровать код эпического наследия народа саха; 2) рассмотреть взаимодействие театра и прозы в опыте режиссерской инсценизации. В исследовании использованы методы историко-литературного, компаративистского и контекстуального анализов. В ходе исследования выявлен процесс движения театра к синтезу классического и эпического театрального искусства. Оценена значимость работы с прозаическими произведениями П. Ойунского, С. Курилова, Ч. Айтматова как концептуальной части манифеста якутского театра.

Проблематика данной статьи является востребованной задачей в области литературоведения. Современная литературная критика представлена театроведческими статьями, рецензиями, творческими портретами актеров и режиссеров. В то время как история и практика Саха театра нуждается в научных исследованиях, дополняющих и оптимизирующих практический материал.

Теоретическим посылом к статье стали идеи А. Лосева о роли мифа [1]. Присутствие мифа в образно-символическом, кодово-метафорическом воспроизведении реальности рассматривалось в его теоретических работах фундаментального характера. По теории ученого во все времена миф является истоком для литературы на пути творческой трансформации эпических мотивов и образов. Энергия мифа адекватна творческой семантике театрального искусства, что подтверждается размышлениями Е. М. Мелетинского об образной природе и «чувственно-конкретной форме» мифа [2, с. 7]. Исследователь традиций национального фольклора Ф. М. Джалилова справедливо отмечает, что разные подходы равноценны по отношению к проблематике драматургического произведения, которые дают право авторам статьи следовать логике ее вывода: «Формула “пьеса – спектакль – интерпретация” требует дополнительных комментариев» [3, с. 101]. Новое прочтение архаического материала, как считает критик С. Хамдамова [4, с. 159], расширяет жанрово-стилевое пространство прозы. По мнению авторов статьи, опыт Саха театра органично входит в это экспериментальное пространство. Теоретическая значимость данной статьи заключается в том, что прослежен генезис эпического кода как ядра творческого манифеста Саха театра, что подтверждается открытием Театра-олонхо. Итоговые наблюдения дополняют теорию искусствознания литературоведческими смыслами.

Материалом исследования послужили спектакли Саха театра разных лет: У. Шекспир «Король Лир», Б. Брехт «Добрый человек из Сычуани», Э. Т. А. Гофман «Чиччик»

(«Крошка Цахес»), инсценизации повести П. Ойунского «Кудангса Великий», романа С. Курилова «Ханидо и Халерха» («Розовая чайка»), повести Ч. Айтматова «Пегий пес, бегущий краем моря» («Голубой, желанный берег мой»). При исследовании генезиса эпического кода в эстетике Саха театра использовались историко-литературный и компаративистский методы. Процесс движения театра к синтезу классического и эпического театрального искусства прослеживается с помощью контекстуального анализа.

### **Особенности драматургического материала и литературного текста для театра**

В аспекте рассмотрения движения к эпическому началу знаковым контрапунктом является обращение Якутского драматического театра в 60-е гг. XX в. к Шекспиру, что свидетельствует о ментальном тяготении народа саха к эпическому мирообразу английского драматурга. Речь идет о спектакле «Отелло», обновившем традиционный репертуар национального театра. Мастерство народного артиста Д. Ходулова в главной роли открыло новый уровень театрального искусства Якутии, который получил продолжение в последующие годы. Теоретик театра Ю. М. Барбой, размышляя о развитии драматического искусства во времени, отмечал: «Театральная история показывает, что каждая эпоха едва ли не заново воспроизводит театр. То есть во всякое время генезис – всякий раз на соответствующем уровне и приличествующей ему базе – как бы повторяется» [5, с. 3]. Так, известная «оттепель» сформировала в нашей стране иной театр, в основу которого положены идеи эпического театра Б. Брехта. Творческим открытием стала постановка пьесы немецкого драматурга «Добрый человек из Сычуани» в Театре на Таганке. Несмотря на то, что Брехт писал: «...техника, которая вызывает “очуждение”, диаметрально противоположна технике, обуславливающей перевоплощение, техника “очуждения” дает актеру возможность не допустить акта перевоплощения» [6, с.102], важно отметить соединение уроков Станиславского и эстетического опыта Брехта на русской сцене. Режиссер Ю. Любимов, раскрывший энергию эпического театра, заставляющего зрителя анализировать происходящее, создал т. н. «русского Брехта».

Главный прием в эпическом театре «эффект очуждения» предполагает использование различных актерских и технических приемов, комментарии, зонги, режиссерские открытия. Театровед К. Л. Рудницкий в работе «Спектакли разных лет» отмечает находки Ю. Любимова, который дополнил брехтовские зонги песней на слова Марины Цветаевой, маршем на слова Бориса Слуцкого. «Как некогда у Мейерхольда, спектакль насыщен был музыкой, пантомимическими сценами, танцевальными номерами – представление возникало в полном смысле слова синтетическое» [7, с. 301]. А якутский режиссер А. Борисов в работе над брехтовской пьесой творчески переосмысливает музыкальный контент, используя мелодику традиционного песнопения народа саха (тойук). Ведь эпический театр и национальный эпос олонхо близки по манере исполнения. В эпическом театре зонг-комментарий совпадает с целью исполнителя тойука. Брехтовская притча о добре и зле стала главной в формировании эстетической концепции олонхо в театре, направленной на осмысление нравственных законов бытия. Нередко в зонгах Шен Де слышен голос автора. Кроме того, национальная интерпретация укрупняет нравственно-философскую проблематику, обнажает психологическую глубину, тайны человеческой души. Введенные в движение драматического действия боги соотносят художественное время с вечностью, подчеркивают общечеловеческое значение конфликта. Перерождение бедной девушки в жестокого Шой-Да активизирует поиск «доброего человека» в зрительном зале. Замечательны зонги водоноса Вана, песня рабочих «О восьмом слоне», которые исполняются в манере речитатива якутской скороговорки с фрагментами якутского танца осуохай, что определяет массовый характер действия. Особенности режиссерской интерпретации зонгов Бертольда Брехта открывают перспективы обращения к народному творчеству. В эстетике Саха театра угадывается искусство, открытое для поиска и эксперимента. Очевиден факт появления «якутского

Брехта» в театральной энциклопедии России. «Параболическая условность» немецкого театра ориентируется на критическое восприятие драмы зрителем. Режиссер вслед за автором создает модель реального мира в личности человека, не отображающего, но изменяющего окружающее и самого себя.

Символично для развития театра новое обращение к драматургии У. Шекспира, которое синтезировало режиссерский и актерский театр. Как считает театровед-теоретик Ю. М. Барбой «...искусство театра делается минимум тремя силами, одновременно живущими во времени и пространстве спектакля, – актерами, ролями и зрителями». [5, с. 5]. Специфика исследования драматургического материала критикой заключается также равноценно и в том, чтобы раскрыть творческие тайны через призму актерской работы с образом. Примечательно исполнение роли короля Лира в одноименной трагедии У. Шекспира народным артистом Е. Степановым. Заповедь, которой принципиально придерживается актер в художественной работе, – это поиск характера, умеющего мыслить. Дриму истерзанной души увидел он в короле Лире, к воплощению которого на сцене пришел не сразу. Дело в том, что А. Борисов – режиссер, который не только бережет и вдохновляет мастеров, но и умеет ждать обратной связи. Почти 11 лет прошло от задумки до читки пьесы У. Шекспира. В беседе с авторами статьи Ефим Николаевич говорил о том, что он много думал о Лире как о мыслителе, короле, отце, не отказываясь от приемов драматического фарса, изощренного лицедейства, обостряющих характер, соединял иронию и жестокость, ерничание и проповедь. Рассказал, как он сам нашивал бисерные украшения на королевское платье, вдел в ухо старинную якутскую серьгу. Потрясающая мизансцена, в которой он нежно и сильно прижимает к своему сердцу Корделию. Так долго они плакали, что затянулась пауза, которую зрители восприняли как финальную. Уникальная способность артиста Е. Степанова добиваться собранности души в ее высшем средоточии проливает свет вдохновения на всю его жизнь в искусстве.

Эстетический манифест Саха театра в XXI в. продолжает обогащаться исканиями молодого режиссера С. Потапова, который обладает своим видением на драматургию Шекспира, например, в спектаклях «Тит Андроник», «Мой друг Гамлет». Художественно-постановочная группа во главе с режиссером Сергеем Потаповым представила весьма необычную интерпретацию «Гамлета», которая не только не имеет стилистической чистоты, но и с трудом укладывается в рамки какого-либо жанра. Спектакль «Мой друг Гамлет», номинант Золотой маски 2019 г. в нескольких категориях, – это калейдоскоп разноплановых эпизодов, соединенных классической сюжетной линией, представленной в совершенно особенной манере. Самая длинная пьеса великого Шекспира компактно уложена в два с половиной часа сценического действия и сыграна на якутском языке. Семантически текст претерпел двойную трансформацию при переводе с английского на русский и с русского на английский. Спектакль сыгран в духе чёрной комедии и представляет собой мощный, яркий и громкий разнокалиберный синтез из китайских боевиков, постмодернистского театра, фильмов Тарантино, аллюзий на арабские сказки, дополненный образами современной массовой культуры Востока и Запада, якутскими мотивами, караоке, грохотом счетов, национальными костюмами, игрой в пинг-понг, ярким неоновым светом в лампах-трубках, азиатским драконом, паром электронной сигареты, – и похож больше на кино, воссозданное на театральной сцене.

Насколько значимо влияние «Гамлета» на мировую драматургию и культуру в целом, зрителю наглядно демонстрируют под занавес спектакля – после финальной сцены боя Гамлета и Лаэрта на якутских ножах *батыйа* и последующего заключительного монолога. Видеопроектор в течение нескольких минут выводит на полотно-экран названия постановок разных театров – так создатели якутского «Гамлета» будто подводят итог собственной работы: еще не вписывая себя в один ряд с другими постановщиками, но подразумевая свой вклад и очередное переосмысление

классики. Сергей Потапов использует множество действительно оригинальных находок и эффектных трюков, забавных сцен и комичных оборотов. Кажется, вся жизнь шекспировских героев проходит в дурашливой манере, как будто смерть или бой – очередной раунд в компьютерной игре. Контраст выбранной режиссером формы и привычного классического содержания то усиливает эффект неожиданности, то приводит в замешательство.

Авторы статьи считают, что китайский карнавальный дракон на сцене в драматическом театре не в новинку, неоновые конструкции последние несколько лет регулярно используются в сценографии практически всех театров, актерами в спортивных костюмах давно никого не удивить, а образ изрядно подвыпившей и оттого еле стоящей на ногах на протяжении всего спектакля Гертруды уже стал буквально каноническим. В спектакле Саха театра мы видим креативные открытия, когда череп Йорика подается в виде рентгеновского снимка, финальный поединок Гамлета и Лаэрта – в стиле компьютерных игр 1990-х, Призрак отца Гамлета облачен в доспехи якутского воина, Полоний услужливо ходит в котелке, с большими грохочущими деревянными счетами в руке, потасовка на корабле разыграна в стиле массовых драк из китайских боевиков, могильщики ведут разговор за поеданием лапши быстрого приготовления, звучит хомус, Горацио предстает в костюме Черной Мамбы из тарантиновского фильма «Убить Билла». Все эти приемы из арсенала Сергея Потапова выглядят действительно свежо, необычно.

Визуальные компоненты помогают глубже раскрыть психологию характеров, чувств, действий персонажей, перенесенных в реалии сегодняшнего дня. Поэтому главными персонажами шекспировской пьесы стали: Клавдий в обличии современного азиатского диктатора, немногословный и трусоватый; похожий на карикатурного клерка эпохи немого кино Полоний, прислуживающий то здесь, то там, который постоянно всем своим видом извиняется за свою трусость и малодушие. Офелия в образе тайской танцовщицы или корейской поп-звезды, которая не вызывает сочувствия Гамлета, сожаления близких (до самого момента своей гибели), похожа на милую ладненькую куклу. Лениво-агрессивный Лаэрт появляется в сопровождении банды, будто вышедшей на свет из подполья китайских кварталов; безразличная к происходящему и вечно пьяная Гертруда. А Гамлет якутского режиссера – недолюбленный подросток с замашками итальянского мафиози, заблудившийся между тем, что такое «хорошо» и «плохо», яростный, чуждый жалости, ироничный и сам вызывающий насмешку. Однако и в этой экспериментальной постановке сохраняется трагический дух шекспировского мира и энергия эпического кода.

Актуальное направление современного искусства связано с обращением театра к прозе. Спектакль по одноименному роману юкагирского писателя Семена Курилова стал началом эпического отражения северного мира, трагического драматизма человека в нем. Стремление человека к счастью, реальный выбор между жизнью и смертью мучительно и жестоко превращаются на сцене в яростную борьбу шаманов – владык колымской тундры, и простых людей – наивных, добрых, бесхитростных и беспомощных. Грохот бубнов, неистовое камлание великого шамана Саайры не могут облегчить муки умирающих детей, бессильны заглушить рыдания их матерей, молчаливое горе отцов за дырявыми шкурами тордохов. Белое пространство сцены давит, растворяет, поглощает темные лохмотья, в которых бьется в отчаянии и безысходности под стылым небом горькая человеческая жизнь. Эмоциональное напряжение сцен связано с образом Ханидо и его любовью к девушке-чайке Халерха, со страданиями красавицы Паайпатки. Художник театра, мастерски владеющий палитрой белого цвета, графически воспроизвел мир, в котором живут герои С. Курилова. Сценически выразителен, психологически мотивирован страданный путь сильной личности Куриля – главы юкагиров. В переводе прозы на язык сцены находит выражение потребность драматического искусства в новых

формах, идеях, возвышающих дух человека, его роль в пространстве жизни. Данная театральная работа стала опытом последующих инсценизаций прозы и предтечей нового открытия.

1980-е гг. стали знаковыми в истории Якутского театра, на сцену которого вышел «золотой выпуск» якутских артистов-шепкинцев. Инсценизация повести Чингиза Айтматова «Пегий пес, бегущий краем моря» стала открытием не только режиссерского имени А. Борисова, художника-постановщика В. Сотникова, музыкального режиссера К. Сергучева, но и блистательной презентацией уже Саха театра советскому зрителю и шагом к мировой известности. Спектакль «Желанный голубой берег мой» был удостоен Государственной премии СССР. Поиски идеального духовного содержания актуализируют в определенное переходные периоды интерес к арктическому материалу. Сценическая композиция режиссера А. Борисова по мотивам повести Чингиза Айтматова «Пегий пес, бегущий краем моря» на многие годы определила творческую стратегию театра.

Знание эстетики эпического театра Б. Брехта о разрушении «четвертой стены» между сценой и залом контрапунктно реализовалось в висящих рыбацких сетях в фойе театра, мерное покачивание лодки на «холщовых» волнах, сменяется ее «полетом» над зрительным залом. Нравственно-философская наполненность драматического действия подчеркивается деталями бытовой жизни, обычаями и традициями нивхов. Этнографические и этнические характеристики проявляются в борьбе героев со стихией, жизнь которых растворена в природе, прибое, морских приливах и отливах. Ретроспекция позволяет понять, как были важны для режиссера, сценографа и актеров все локации повествовательного оригинала: описание добычи нерпы, охотничьи ритуалы, поедание сырой печени, жертвоприношение. Ассоциативно обращение к легенде о Рыбе-женщине – прародительнице нивхов, уточке-Лувр, свившей гнездо среди воды, заклинаниям, отводящим злых духов от мальчика Кириска, песне о синей мышке, дающей умирающим от жажды воду. Значимы размышления А. Ф. Лосева о постоянной энергии мифа: «Мифологические мотивы сыграли большую роль в генезисе литературных сюжетов, мифологические темы, образы, персонажи используются и переосмысляются в литературе почти на всём протяжении ее истории» [1, с. 13]. Зритель обогащается знаниями об эпической природе борьбы людей, ежедневно отстаивающих свою жизнь. Спектакль показал черты семейно-бытового уклада нивхов, ведущих родовой образ жизни, их религиозные представления. Драматургическая интерпретация языкового пласта естественно вводит в национальный мир героев, понятий, предметов, выраженных словами каяк, кухлянка, торбаса, кинры, агукук, аткычх, лахтак и т. д.

Обращение к повести-сказке П. Ойунского «Кудангса» стало закономерным в целенаправленном осмыслении эстетической природы эпического. В работе над драматургическим текстом стирается грань между творческим замыслом автора и действительностью бурлящих 1980-х, яростно жаждущих перемен. Режиссерская интерпретация образа жизни и судьбы героя от простой мечты фольклорного персонажа о счастье своего народа до мистического столкновения с природой стала философским размышлением о трагическом конфликте Человека и мироздания. Кульминацией спектакля «Кудангса Великий» стало превращение сильного молодого героя, амбициозно ощущавшего свою власть над Серединным и Нижним мирами, дерзко посягнувшего на вечность Полярной звезды, в дряхлого старика-безумца. В финальной сцене потрясает монолог Кудангсы, обращенный к зрителям и завершившийся отсечением своей головы.

Исполнитель главной роли Е. Степанов признавался, что образ Кудангсы отталкивал его бездной человеческого трагизма апокалиптического сознания. На репетициях так вживался в образ героя, его физическую и духовную эволюцию, что к моменту своего выхода на сцену чувствовал себя старым, опустошенным потерями власти, честолюбия, исполненным последней силой агонии дряхлеющего тела, но не духа. Он играл не судьбу, а проживал Судьбу героя, пытавшегося спасти мир своего народа от зла.

Ему не удалось сделать это, роковой меч обезглавил тело, но не душу, которая силой таланта актера создала катарсисное поле. Эмоциональный отклик зрителя был потрясающим. Сценический дар актера природен, укоренен знанием жизни народа, слиянием с природой родного аласа, наконец, личностным совпадением с биоритмом космогонического пространства и времени театра Андрея Борисова, который строится на полифонизме сопричастности, сострадания, соучастия, но для одних это было подобно сотворению молитвы, для других, очищающей исповеди или медитации. Принимая Кудангсу как человека – частицу вселенной, актер строит работу над текстом в ритмике Олонхо, естественным в своей простоте, каноничности и импровизации.

Следует отметить, что в репертуаре театра заметным стала инсценизация сказки-новеллы немецкого писателя-романтика Э. Т. А. Гофмана «Крошка Цахес по прозванию Циннобер». Приглашенный режиссер Лена Гримм назвала экспериментальный спектакль «Чиччик», отталкиваясь от сути Цахеса. В финальной мизансцене очевиден эпический накал в криках матери, ищущей своего непутевого ребенка. Романтик Гофман больше знаком нашему зрителю по чудесным сказкам для детей «Щелкунчик», «Золотой горшок» и «Песочный человек», но «Крошка Цахес» – скорее произведение для взрослых. Сам гениальный фантазер именовал его повестью-гротеском. Развернутая сказочная метафора о невысказанных перипетиях судеб героев, воплощенная на сцене острохарактерной игрой актеров на фоне нервной графики декораций, выполненных по эскизам художника Лены Гоголевой, удивляет многослойностью сюжетных линий и глубоким философским подтекстом. Каждому знакома ситуация, когда зло носит маску добра, когда чистые и духовно богатые люди терпят гонения от пустых, бездушных господ, измеряющих красоту и знания деньгами и чинами. Но сказка на то и сказка. Она дает урок и надежду на торжество справедливости. Игра в сказке всегда сильно раскрепощает артистов. Так, роль злобного карлика Цахеса играет блистательная и разноплановая актриса Изабелла Николаева. Сложно было узнать в маленьком уродце, превратившемся в ходе действия пьесы в прекрасного персонажа, актрису. Потрясающее мастерство народной артистки проявилось в чудесном пении, декламации стихов, прекрасных манерах героя. Первый опыт театра в сценической интерпретации прозаического текста немецкого писателя вошел в хрестоматийный репертуар Саха театра.

### **Заключение**

Во времени меняется лик театра, выражение его художественного сознания, глубина актерского прочтения образов, неординарность режиссерских открытий, сценографической структуры.

Итак, в этом контексте становится понятным присутствие в репертуаре Саха театра «разновысотных» спектаклей, свидетельствующих о динамичном поиске труппой путей реализации концепции на пути к эпическому в каждой новой работе. Маркерами сакрального контента становятся обращение к мифу, использование этнографических элементов в сценографии и костюмах, фольклорных традиций в музыкальном оформлении пьес как классической зарубежной драматургии, так и регионального художественного материала. Литературоведческий анализ спектаклей Саха театра позволяет определить доминантную роль эпического контента в современных сценических работах. Последовательное исследование творческого переосмысления западно-европейской, русской и якутской драматургий режиссерами и актерской труппой раскрывает стратегию синтеза классического и эпического на пути формирования эстетического манифеста национального театра.

Таким образом, эстетические универсалии, открывая чувственное восприятие выразительных форм окружающего мира, феноменально синтезируют реальное и духовное, бытийное и творческое, историю и современность. В художественном творчестве разных времен всегда использовался материал эпического, его философское, космологическое, этическое, эстетическое содержание.

### Л и т е р а т у р а

1. Лосев, А. Ф. Диалектика мифа / А. Ф. Лосев. – Москва, 1990. – URL: [https://www.labirint.ru › books/losev\\_dialektikamifa/](https://www.labirint.ru › books/losev_dialektikamifa/) (дата обращения: 02.03. 2023).
2. Мелетинский, Е. М. Поэтика мифа. – URL: <http://ihtika.ru › meletinskiy-em-poetika-mifa-1976-203.c.> (дата обращения: 02.03. 2023).
3. Джалилова, Ф. М. Вопросы методологии театроведческого исследования. – URL: <https://cyberleninka.ru › article › voprosy-metodologii> (дата обращения: 10.04. 2023).
4. Хамдамова, С. С. Мифологические образы и проблема художественности в классической литературе / С. С. Хамдамова // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – № 3 (7). – 2010. – 159. – URL: <https://www.gramota.net › materials › 2010> (дата обращения: 10.04. 2023).
5. Барбой, Ю. М. К теории театра / Ю. М. Барбой. – Санкт-Петербург : СПбГАТИ, 2008. – URL: <https://libking.ru/books/nonf-/nonf-criticism/348586-yuriy-barboy-k-teorii-teatra.html> (дата обращения: 05. 04. 2023).
6. Брехт, Б. Новые принципы актерского искусства // Б. Брехт // Театр. Пьесы, статьи, высказывания: в 5-ти т. – Москва : Искусство, 1965. – Т. 5: в 2-х кн. – Кн. 2. – С. 102–131.
7. Рудницкий, К. Л. Спектакли разных лет / К. Л. Рудницкий. – Москва, 1974. [Teatr-lib.ru](http://teatr-lib.ru) – URL: <http://teatr-lib.ru › Library › Rudnitsky › perfor. c.301> (дата обращения: 02.03. 2023).

### References

1. Losev, A. F. (1990). *Dialectics of the Myth*. Moscow: Pravda. Available from: [https://www.labirint.ru › books/losev\\_dialektikamifa/](https://www.labirint.ru › books/losev_dialektikamifa/) [Accessed March 02, 2023]. (In Russ.)
2. Meletinskiy, E. M. (1976). *The Poetics of Myth*. Available from: <http://ihtika.ru › meletinskiy-em-poetika-mifa.> 1976. [accessed March 02, 2023]. (In Russ.)
3. Dzhaililova, F. M. (2021). The Methodology of a Theater Research. *Bulletin of Kemerovo State University of Culture and Arts*, 54, pp. 97–102. (In Russ.)
4. Khamdamova, S. S. (2010). Mythological Images and the Problem of Artistry in Classical Literature. *Philological sciences. Questions of theory and practice*. [Online] No. 3 (7), p. 159. Available from: <https://www.gramota.net › materials › 2010> [Accessed April 10, 2023]. (In Russ.)
5. Barboy, Yu. M. (2008). *Towards the Theory of the Theater*. St. Petersburg: Izd-vo SPbGATI. (In Russ.)
6. Brecht, B. (1965). New Principles of Acting. In: Brecht, B. *Plays, Articles, Sayings*, Vol. 5, Book 2. Moscow: Iskusstvo, pp. 102–131. (In Russ.)
7. Rudnickiy, K. L. (1974). *Performances from Different Years*. Moscow: Iskusstvo. (In Russ.)

---

**ЖЕЛОБЦОВА Светлана Федотовна** – к. филол. н., доцент кафедры русской литературы XX века и теории литературы Филологического факультета, Северо-Восточный федеральный университет имени М.К. Аммосова.

E-mail: [oso-06@mail.ru](mailto:oso-06@mail.ru)

**ZHELOBTSOVA Svetlana Fedotovna** – Candidate of Philological Sciences, Associate Professor, Department of the 20<sup>th</sup> Century Russian Literature and Theory, Faculty of Philology, M.K. Ammosov North-Eastern Federal University.

**БАРАШКОВА Светлана Николаевна** – к. филол. н., доцент кафедры восточных языков и страноведения Института зарубежной филологии и регионоведения, Северо-Восточный федеральный университет имени М.К. Аммосова.

E-mail: [beta-sigma-no@mail.ru](mailto:beta-sigma-no@mail.ru)

**BARASHKOVA Svetlana Nikolaevna** – Candidate of Philological Sciences, Associate Professor, Department of Oriental languages and Regional Studies, Institute of Modern Languages and Regional Studies, M.K. Ammosov North-Eastern Federal University.