

В.Н. АЛЕСЕНКОВА

*Саратовская государственная
консерватория имени Л.В. Собинова
г. Саратов, Россия
ORCID: 0000-0002-3768-7024
alesenvic@gmail.com*

VICTORIA N. ALESENKOVA

*Saratov State L.V. Sobinov
Conservatoire
Saratov, Russia
ORCID: 0000-0002-3768-7024
alesenvic@gmail.com*

Сценическая интерпретация и внутренние трансформации образа героя в искусстве барокко

Образ барочного героя — мученика или праведника — представляет научный интерес как предмет самопознания и проводник идеи внутренней трансформации. Объектом исследования в большей степени послужила пьеса П. Кальдерона «Стойкий принц» и её сценические воплощения, в меньшей степени — трагедия А. Грифиуса «Екатерина Грузинская». Свойственная барочному герою двойственность внутренней природы и стремление к обретению бессмертия отчётливо отображаются в ментальной схеме перехода от смерти к воскрешению. Внешние страдания и гибель персонажа в этом контексте воспринимаются как символическое отражение внутренних, душевных страданий, способствующих просветлению и мистическому единению с Богом. Сценический образ Дона Фернандо («Стойкий принц») представлен в режиссёрской интерпретации Вс. Мейерхольда (1915), Е. Грозовского (1965) и Б. Юхананова (2013). Это позволяет проследить на разных временных этапах смену восприятия барочного героя от позитивного сценария до негативного. Если позитивный сценарий трансформации образа утверждает процесс обретения души Бога, то негативный сценарий отрицает возможность духовного возрождения и вытесняет Бога за пределы внутреннего пространства героя, превращая его из спасителя в жертву.

Stage Interpretation and Inner Transformations of the Image of the Hero in Baroque Art

The image of the Baroque hero — the martyr or righteous man — is of scholarly interest as an object of self-knowledge and a guide of the idea of inner transformations. The object of the research has been served to a great degree by Pedro Calderon's play "The Constant Prince" and its stage manifestation, to a lesser degree Andreas Grifius' play "Catharina von Georgien." The duplicity of inner nation typical of the baroque hero and the aspiration towards acquiring immortality are clearly reflected in the mental scheme of the transition from death to resurrection. The protagonist's outward suffering and death are perceived in this context as a symbolic reflection of the inner sufferings of the soul capable of enlightenment and a mystical unification with God. The scenic image of Don Fernando ("The Constant Prince") is presented in the directorial images of Vsevolod Meyerhold (1915), Jerzy Grotowski (1965) and Boris Yukhananov (2013). This makes it possible to trace on various temporal stages the baroque hero's change of perception from a positive to a negative scenario. Whereas the positive scenario of the image's transformation asserts the process of attaining God, the negative scenario denies the possibility of spiritual reawakening and displaces God beyond the scope of the hero's inner space, turning the hero from a savior into a victim.

**Ключевые слова:**

барочный герой, «Стойкий принц» Кальдерона, «Екатерина Грузинская» Грифиуса, трансформация образа, сценическая интерпретация.

Keywords:

the baroque hero, "The Constant Prince" by Calderon, "Catharina von Georgien" by Grifius, transformation of the image, stage interpretation.

Для цитирования/For citation:

Алесенкова В.Н. Сценическая интерпретация и внутренние трансформации образа героя в искусстве барокко // ИКОНИ / ICONI. 2021. № 1. С. 32–39. DOI: 10.33779/2658-4824.2021.1.032-039.

Термин «барокко» в современной искусствоведческой интерпретации наделён более широким спектром значений, чем это было в прошлом, и выходит за рамки «причудливого» стиля в искусстве XVII–XVIII веков. Потеряв специфическую связь с понятием абсурда или гротеска, он распространился и охватил все формы творческой активности — от архитектуры, скульптуры и живописи до музыки и литературы [13, с. 38]. Барокко, наряду с понятием стиля и эпохи, включает в себя и особую тенденцию «мышления в экспрессивных, динамичных формах» [3, с. 90]. С этой точки зрения искусство барокко является отражением взрывоопасных процессов, происходивших в человеческой душе (на фоне быстро меняющейся картины мира) с её противоречивыми чувствами и свойствами, с её стремлением среди земной порочности, непостоянства и смерти обрести Бога и проложить путь к бессмертию. Поэтому в литературе барокко «широкое хождение получает тема страданий и мученичества» [5, с. 11]. Основу многих драматических сюжетов составляют «непрерывные колебания от счастья к несчастью» [11, с. 339], формируя представление о культуре и духовном облике эпохи.

Типичный барочный герой отличается душевной раздвоенностью, он мечется между землёй и небом, между роскошью и аскетизмом, между самоутверждением и служением, не умея примирить ум и

чувства в условиях пугающей изменчивости бытия. Однако «барокко — это не только показ недостоверности сущего, но и стремление найти за призрачным подлинное, за мнимым — настоящее» [10, с. 183]. Образ героя-страдальца, самозабвенно умирающего за веру, возникает как антитеза духовному безволию. «Мученик долга и чести» особенно отчётливо проявляется в испанской, а позже и германской драматургии как эталон праведности, которая заключается в героическом устремлении человека к Богу. Это устремление носит мистический характер и основано на убеждении, что путь обретения Бога находится во внутреннем пространстве человека, в его душевной обители.

В описании испанской подвижницы св. Терезы Авильской (1515–1582) душевная обитель (или «внутренний замок») представляет собой сферический лабиринт со множеством комнат, в центре которого сияет Бог. Однако не все души способны найти его. Многие, заблудившись, удаляются от сияющей центральной залы и погружаются во тьму, полную искушений, а иные, отказавшись от поисков, вовсе покидают замок и бродят вокруг него. Св. Тереза видела путь обретения душой Бога в образе внутренней трансформации: шелковичный червь должен умереть, чтобы превратиться в бабочку, то есть совершить ритуальный переход от смерти к возрождению [9].

В истории испанского театра Педро Кальдерон де ла Барка (1600–1681) счита-

ется классическим мастером драматургии барокко. Его герои, удивительным образом сочетающие в себе плотское и мистическое, «совершают поразительные открытия, — отмечает В. Силюнас, — каждый из них открывает своего Бога» [10, с. 241]. Это подразумевает, что герой непременно проходит этап внутренней трансформации, которую следует рассмотреть более подробно. Персонаж пьесы «Стойкий принц» Дон Фернандо выделяется тем, что является носителем противоположных качеств барочного героя и одновременно представляет собой яркий пример героя-мученика, ступившего на праведный путь самопожертвования. Пьеса написана в 1628 году и интерпретирует исторические события 1437 года. На русский язык текст Кальдерона переводился неоднократно, но наиболее совершенными признаны переводы К. Бальмонта и Б. Пастернака.

В начале пьесы главный герой предстаёт кровожадным захватчиком. Португальский инфант Дон Фернандо, брат короля Эдуарда, является магистром рыцарского Ордена Ависа, созданного для борьбы с «неверными». Его флотилия высаживается на африканский берег с целью захватить очередной мусульманский город Танжер и «наполнить его кровью и огнём» в случае сопротивления. Фернандо искренне считает себя просвещённым христианином, выполняющим важную миссию — распространение и возвеличивание веры в Бога. По его убеждению, исламский полумесяц — «символ ночи и затмения» — несёт угрозу христианскому кресту — «светочу истины небесной», и потому вражда их предопределена. Ощущая себя верным слугой Бога, Фернандо не только не кичится своим именем и положением, но даже скрывает свой высокий статус.

Одержав победу в поединке над военачальником арабов Мулеем и узнав о том, что сердце любви к женщине, Фернандо неожиданно проявляет сострадание к врагу («Жизнь дарить —

большое счастье») и возвращает ему свободу. «Ты и жесток, и милосерд», — восклицает Мулей, обнаруживая наличие в главном герое свойственных барокко противоборствующих начал. Когда в плен к арабам попадает сам Фернандо, его принимают как гостя и оказывают подобающие его сану почёт и уважение до тех пор, пока он представляет собой ценность для возможного обмена на город Сеуту. Однако стоило принцу низложить свой статус до простого пленника и отменить сделку, как его судьба коренным образом меняется.

Непривычный к суровой жизни принц принимает все тяготы рабского существования — оковы, унижение, грязную работу в конюшнях, голод и холод — как «жребий, посланный свыше», самозабвенно подчиняясь божьей воле. Он готов выносить страдания ради того, чтобы город Сеута оставался христианским и его жителям не пришлось бы предательски менять веру под властью мусульман, чтобы из недавно построенных католических храмов не был изгнан Бог и церкви не были превращены в ясли или мечети. Отказавшись от подготовленного Мулеем побега, Фернандо вновь проявляет благородство, спасая обязанного ему жизнью военачальника от неверности своему королю. Для принца «честь и долг выше дружбы и любви», но именно любовь и дружба помогают непримиримым врагам увидеть друг в друге Бога и раскрыть его в себе.

Поэтическая красота описываемых персонажами пейзажей противоречит жестокости происходящих на их фоне событий. Роскошь и величие королевского двора и властителей соседствуют с нищетой и муками рабов, но размытость границ между величием и абсолютным беспорядком открывается пониманию одного Дона Фернандо. Это понимание, с одной стороны, заставляет принца смиренно отказаться от собственной исключительности и, с другой стороны, вдохновляет его пройти путём Бога —

принять смертные страдания за веру и стать спасителем целого города. Нет сомнений, что Кальдерон позволяет своему герою возвыситься до подражания Христу. Приняв мученическую смерть и даже не будучи похороненным, Фернандо воскресает в духе. В парадном рыцарском облачении он является с горящим факелом перед войском португальцев и приводит их к неожиданной победе над армией арабов. Однако целью этой победы является уже не захват новых территорий и не умножение жертв, а, напротив, временное перемирие и обмен высокогородных пленников на тело умершего принца, обретшего духовное бессмертие и ставшего для своих соотечественников святыней.

Созданный Кальдероном образ Дона Фернандо — стойкого принца — закрепил в драматическом искусстве барокко образец праведника как человека, прошедшего внутреннюю трансформацию, выраженную в ментальной схеме перехода от смерти к возрождению. Двойной смысл этой трансформации заложен как во внешней форме — физической гибели и последующем воскрешении героя, так и на внутреннем плане — в мистическом обретении души Бога через отказ от собственного владычества над судьбой в пользу принятия воли Всевышнего.

Двумя десятилетиями позже сходный образ праведника появляется в драматургии немецкого поэта эпохи барокко Андреаса Грифиуса (1616–1664). В трагедии «Екатерина Грузинская» (1648) Грифиус создаёт классический образ героини-мученицы в лице прекрасной грузинской царевны. Смелая воительница становится заложницей персидского шаха Аббаса и покоряет его жестокое сердце. Влюблённый шах предлагает Екатерине принять ислам и стать его женой или умереть. Согласие на предложение шаха подразумевает для царевны не только предательство веры Христовой, но и подрыв мужества её верноподданных и укрепление победы персов-мусульман

над православными землями Грузии. Поэтому Екатерина проявляет стойкость и, оскорбив шаха отказом, принимает мученическую смерть за христианскую веру, за свободу своего царства от власти иноверных захватчиков.

В основу пьесы Грифиуса положены подлинные события жизни кахетской царицы Кетеван (1575–1624), десять лет томившейся в заточении в Ширазе и казнённой персидским шахом Аббасом. Трагическая история грузинской царицы (матери прославленного царя Теймураза) была распространена португальскими монахами и получила в XVII веке широкую известность в Европе и России [12]. Любопытно, что останки причисленной к лику святых Кетеван в начале XXI века обнаружены в руинах монастыря, основанного 400 лет назад в индийском Гоа португальцами-августинцами. Расхождение драматического сюжета «Екатерины Грузинской» с историческими событиями невелико, хотя Грифиус изменил многие детали, в том числе уменьшил возраст и статус героини-мученицы. Пьеса ставилась несколько раз при жизни автора, но после была надолго забыта и до сих пор не переведена на русский язык. Причина сценической непопулярности трагедии, вероятно, кроется не только в статичности действий фабулы, но и в отсутствии отчётливой внутренней трансформации центрального образа, ставшей характерной инициацией барочного героя.

Напротив, пьеса Кальдерона «Стойкий принц» до сих пор представляет интерес для театральных режиссёров, хотя искажает исторические события. Испанский драматург намеренно идеализировал образ Фернандо. Исторический прототип персонажа не проявил особого мужества и патриотизма и умер в плену спустя шесть лет в ожидании затянувшихся переговоров об обмене. Его останки были перевезены на родину без малого через тридцать лет после его смерти [10].

Эстетика испанского барокко и свойственные ей эсхатологические мотивы,

во многом созвучные с русским символизмом Серебряного века, привлекли активное внимание творческой элиты России к драматургии Кальдерона. Всеволод Мейерхольд, вдохновлённый переводами К. Бальмонта, воплотил на сцене подряд три пьесы испанского автора, в том числе и «Стойкого принца». Постановка была осуществлена на подмостках Александринского театра в 1915 году, в разгар Первой мировой войны.

Спектакль как прощальный бенефис актёра Ю. Озаровского получил очень короткую сценическую жизнь, и о нём остались скудные воспоминания. Тем не менее известно, что режиссёру удалось воссоздать на сцене в тандеме с художником А. Головиным атмосферу барочной Испании, передать художественными средствами условного театра её дух, ощущение времени и пространства испанского корраля. Многие сцены были разыграны на выдвинутом в зрительный зал просцениуме, максимально приближая действие к публике. Роль Дона Фернандо исполнила Нина Коваленская. На фоне бурно развивающихся в России политических событий и нависшей военной угрозы тема внутренней стойкости прозвучала особенно актуально, позволяя по-новому осмыслить героизм — как «осознанное самопожертвование и победу над судьбой» [1, с. 21]. Сценический образ Фернандо в режиссёрской интерпретации Мейерхольда призывал зрителей к самоопределению и утверждал в человеке колоссальные внутренние силы.

Тема героического самопожертвования обрела новое звучание спустя 50 лет в знаменитой постановке польского режиссёра Ежи Гротовского. «Стойкий принц» в переводе Ю. Словацкого был поставлен в 1965 году в Театре-лаборатории «13 рядов» во Вроцлаве и идеально воплотил концепцию театра как сценического ритуала. Ритуал интерпретировался режиссёром как «акт исповедальности» артиста через своего персонажа, откровенно обнажающего перед публи-

кой все грани внутреннего состояния в момент символического перехода в смерть. По замыслу, зрители включались в круг сценического действия и погружались в процесс самопознания.

В спектакле Гротовского актёр Ришард Чесляк переживал душевные страдания Фернандо так, что они становились для исполнителя очищающей и обновляющей силой. Критик Й. Келер отмечал исходящий от Чесляка «внутренний свет» и такое состояние внутренней лёгкости и благодати, что казалось, «актёр в любой момент взлетит» [цит. по: 4, с. 111]. «Просветление» у Гротовского становилось ключевым этапом внутренней трансформации барочного героя-мученика. Образ Фернандо-Чесляка, невольно отождествляемый в процессе восприятия с Христом, оказывал на зрителей столь сильное воздействие, что способствовал возникновению схожих душевных переживаний и состояний. «Стойкий принц» Ежи Гротовского остаётся непревзойдённым сценическим воплощением заложенного Кальдероном в пьесу мистического опыта.

Полвека спустя ракурс восприятия барочного образа основательно изменился. Российский режиссёр Борис Юхананов переосмыслил и переименовал «Стойкого принца» в «Стойкий принцип». На основе классического текста П. Кальдерона (в переводе Б. Пастернака) и «Пира во время чумы» А. Пушкина был создан двухчастный (идуший в два дня) спектакль «в трёх актах, двух кладбищах и одном концерте». Премьера постановки состоялась в «Школе драматического искусства» в 2013 году, вторая редакция спектакля идёт на сцене «Электротeatра Станиславский» в Москве.

Первая часть посвящена непосредственно истории Фернандо в исполнении Игоря Яцко, вторая же часть представляет собой коллаж из «сценок-мушкетёров» — снов и миражей на кладбище, сплетённых в замысловатые «узоры» в паутине бесконечных реминисценций



к сюжетам, мотивам, песням, историческим событиям, персонажам и природным явлениям. Режиссёр в комментарии к спектаклю объясняет свою концепцию как деление бытия на стойкий принцип двойственности, носителем которого является принц Фернандо, — принцип мира в сфере жизни и принцип смерти в сфере иллюзий.

Дон Фернандо в современной интерпретации неизменно обречён на смерть, как на сцене обречены на смерть слова, тексты и смыслы, вытесняемые нагромождением пластических и танцевальных этюдов, похожих на «винегрет, капуста, перепачканную палитру художника» [7]. Образ барочного героя претерпевает чудовищную трансформацию: из представления о человеческой душе, стремящейся к обретению бессмертия, он мутирует до представления о коллективном сознании социума или человечества, характерным принципом которого является стремление к смерти.

Триумфальный церемониал смерти в постановке Юхананова, с одной стороны, продолжает концептуальную линию театра Ж. Жене с его идеей погребения как праздника, заставляющего «мертвеца заново прожить и умереть на глазах у него самого и публики» [6, с. 149]. С другой стороны, как верно подметила Н. Исаева [7], сведение сюжетных линий в финале спектакля к «Пиру во время чумы» заставляя провести параллель с размышлением А. Арто о театре как чуме [2]. В свете концепции Арто, театральное представление Юхананова призвано вскрыть, подобно болезни, моральные и социальные нарывы, чтобы закончить-

ся смертью или выздоровлением. Однако колоссальное нагромождение режиссёрской фантазии, тиражируя идею бесконечной смены ракурсов одного и того же события в калейдоскопе времён, исключает возможность реализации позитивного сценария трансформации.

На основе сценических интерпретаций «Стойкого принца» можно сделать следующее заключение. Режиссёрская трактовка образа барочного героя-мученика даёт ключ к пониманию внутренних процессов, познаваемых как метафизический опыт, свойственный той или иной эпохе. Позитивный сценарий трансформации (переход от смерти к возрождению) утверждает посредством искусства путь обретения души Бога. Этот путь подразумевает достижение ментального очищения и просветления, которому способствуют героически пережитые страдания, причём внешние страдания воспринимаются как символическое отражение внутренних, душевных страданий. Негативный сценарий трансформации отрицает этап возрождения и заявляет о таком ментальном состоянии общества, при котором достижение просветления невозможно. Подобная интерпретация образа подразумевает вытеснение Бога за пределы внутреннего пространства и погружение души в нескончаемый круговорот миражей и кошмаров. В результате страдания мученика не преображаются в героические, и он, пассивно ожидая спасения извне, остаётся вечной жертвой, тогда как барочный герой-праведник, пройдя через мистическую смерть, из жертвы превращается в спасителя.

ЛИТЕРАТУРА

1. Арефьева А.Б. Кальдерон и Мейерхольд (Испанская классическая драматургия на русской сцене начала XX века): Автореферат диссертации кандидата искусствоведения. Москва: ГИИ, 2013. 27 с.
2. Арто А. Театр и чума // Арто А. Театр и его двойник. М.: МАРТИС, 1993. С. 13–32.
3. Власов В.Г. Стили в искусстве. Т. 1. СПб.: Кольна, 1995. 672 с.

4. Гротовский Е. К бедному театру. М.: Артист. Режиссёр. Театр, 2009. 304 с.
5. Демченко А.И. Эпоха Барокко — магистрали художественного творчества. Очерк второй // Манускрипт. Тамбов: Грамота, 2019. Т. 12. Вып. 5. С. 9–18.
6. Жене Ж. Это странное слово // Как всегда — об авангарде: Антология французского театрального авангарда / сост. С. Исаев. М.: ТПФ Союзтеатр, ГИТИС, 1992. С. 140–149.
7. Исаева Н. Подземные воды и вязкий огонь: «Стойкий принцип» Бориса Юхананова // Театр, 2016. № 23. С. 16–21.
8. Макогоненко Д.Г. Кальдерон в переводе Бальмонта. Тексты и сценические судьбы // Педро Кальдерон де ла Барка. Драммы. В 2-х книгах. Книга вторая. М.: Наука, 1989.
URL: http://az.lib.ru/k/kalxderon_p/text_0050.shtml (Дата обращения: 12.09.2020).
9. Св. Тереза Авильская. Внутренний Замок, или Обитель // Подвижники: Избранные жизнеописания и труды. Самара: Агни, 1998. С. 380–508.
10. Силюнас В.Ю. Стиль жизни и стили искусства (Испанский театр маньеризма и барокко). СПб: 2000. 469 с.
11. Солодовник К.Б. Диалогичность барочной и постмодернистской художественных систем // Дергачёвские чтения — 2006. Русская литература: национальное развитие и региональные особенности: материалы международной научной конференции, Екатеринбург, 5–7 октября, 2006 г. Екатеринбург: Изд-во Уральского университета; Изд. дом «Союз писателей», 2007. Т. 2. С. 336–344.
12. Цулая Г.В. Из истории грузинской агиографии: «Мученичество всеславной страдальницы царицы Кетеван, которая была замучена неверным царём Персии Шах-Аббасом в городе Ширазе» // Этнографическое обозрение, 2000. № 2. С. 100–115.
13. Brandt G. German Baroque Theatre and the Strolling Players, 1550–1750 // A History of German Theatre. Edited by S. Williams and M. Hamburger. New York, Cambridge University Press, 2008, pp. 38–64.

Об авторе:

Алесенкова Виктория Николаевна, кандидат искусствоведения, ст. научный сотрудник, Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова (410012, г. Саратов, Россия),
ORCID: 0000-0002-3768-7024, alesenvic@gmail.com

REFERENCES

1. Aref'eva A.B. Kal'deron i Meyerkhof'd (Ispanskaya klassicheskaya dramaturgiya na russkoy stsene nachala XX veka) [Calderon and Meyerhold (Spanish Classical Drama on the Russian Stage of the Beginning of the 20th Century)]. *Avtoreferat dissertatsii kandidata iskusstvovedeniya* [Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Moscow: State Institute for Art Studies, 2013. 27 p.
2. Arto A. Teatr i chuma [Artaud A. The Theater and the Plague]. *Teatr i ego dvoynik* [The Theater and its Double]. M.: MARTIS, 1993, pp. 13–32.
3. Vlasov V.G. *Stili v iskusstve* [Styles in Art]. Vol. 1. St. Petersburg: Kolna, 1995. 672 p.
4. Grotovskiy E. *K bednomu teatru* [Towards a Poor Theater]. Moscow: Artist. Rezhisser. Teatr. 2009. 304 p.
5. Demchenko A.I. Epokha Barokko — magistrali khudozhestvennogo tvorchestva. Ocherk vtoroy [The Baroque Era as a Thoroughfare of Artistic Creativity. Second Essay]. *Manuskript*. Tambov: Gramota, 2019. V. 12. Issue 5, pp. 9–18.
6. Zhene Zh. Eto strannoe slovo [Genet J. This is a Strange Word]. *Kak vseгда — ob avangarde: Antologiya frantsuzskogo teatral'nogo avangarda* [As Always — About the Avant-garde: Anthology of the French Avant-garde Theater]. Comp. S. Isaev. Moscow: TPF Soyuzteatr, Russian Institute of Theatrical Arts, 1992, pp. 140–149.



7. Isaeva N. Podzemnye vody i vyazkiy ogon': "Stoykiy printsip" Borisa Yukhananova [The Underground Waters and the Viscous Fire: "The Steadfast Principle" by Boris Yukhananov]. *Theater*, 2016, No. 23, pp. 16–21.
8. Makogonenko D.G. Kal'deron v perevode Bal'monta. Teksty i stsenicheskie sud'by [Calderon in Translations by Balmont. Texts and Stage Destinies]. *Pedro Kal'deron de la Barka. Dramy. V 2-kh knigakh. Kniga vtoraya* [Pedro Calderon de la Barca. Dramas. In 2 Volumes. Volume 2]. Moscow: Nauka, 1989. URL: http://az.lib.ru/k/kalxderon_p/text_0050.shtml (Accessed: 09.12.2020).
9. Sv. Tereza Avil'skaya. Vnutrenniy Zamok, ili Obitel' [St. Teresa of Avila. Interior Castle, or The Mansions]. *Podvizhniki: Izbrannye zhizneopisaniya i trudy* [The Ascetics: Selected Biographies and Works]. Samara: Agni, 1998, pp. 380–508.
10. Silyunas V.Yu. *Stil' zhizni i stili iskusstva (Ispanskiy teatr man'erizma i barokko)* [The Style of Life and the Style of Art (Spanish Mannerist and Baroque Theater)]. St. Petersburg: 2000. 469 p.
11. Solodovnik K.B. Dialogichnost' barochnoy i postmodernistskoy khudozhestvennykh sistem [The Dialogic Aspects of Baroque and Postmodernist Art Systems]. *Dergachevskie chteniya — 2006. Russkaya literatura: natsional'noe razvitiye i regional'nye osobennosti: materialy mezhdunarodnoy nauchnoy konferentsii, Ekaterinburg, 5–7 oktyabrya, 2006 g.* [Dergachev Conference — 2006. Russian Literature: National Development and Regional Features: Materials of the International Scholarly Conference, Ekaterinburg, October 5–7, 2006]. Ekaterinburg: Urals University Publishing House; Publishing House "Soyuz pisateley", 2007. Vol. 2, pp. 336–344.
12. Tsulaya G.V. Iz istorii gruzinskoy agiografii: "Muchenichestvo vseslavnoy stradalitsy tsaritsy Ketevan, kotoraya byla zamuchena nevernym tsarem Persii Shakh-Abbasom v gorode Shiraze" [G.V. Tzulaya. From the History of Georgian Hagiography: "Martyrdom of the Glorious Sufferer Queen Ketevan who was Tortured to Death in Shiraze City by the Unfaithful King of Persia Shah-Abbas"]. *Etnograficheskoe obozrenie* [Ethnographic Review], 2000. No. 2, pp. 100–115.
13. Brandt G. German Baroque Theatre and the Strolling Players, 1550–1750. *A History of German Theatre*. Edited by S. Williams and M. Hamburger. New York, Cambridge University Press, 2008, pp. 38–64.

About the author:

Victoria N. Alesenkova, Ph.D. (Arts), Senior Researcher,
Saratov State L.V. Sobinov Conservatoire
(410012, Saratov, Russia),
ORCID: 0000-0002-3768-7024, alesenvic@gmail.com

