



ISSN 2658-4824
УДК 792.01
DOI: 10.33779/2658-4824.2019.1.157-166

Е. П. ЭДЕЛЕВА

*Российский государственный институт
сценических искусств
г. Санкт-Петербург, Россия
ORCID: 0000-0002-1618-9122
Edeleva95@gmail.com*

EKATERINA P. EDELEVA

*Russian State Institute
of Performing Arts
St. Petersburg, Russia
ORCID: 0000-0002-1618-9122
Edeleva95@gmail.com*

Концепция театральной реальности Андрия Жолдака (на примере спектаклей «Zholdak Dreams: похитители чувств» и «По ту сторону занавеса»)

В статье формулируются эстетические позиции в творчестве украинского режиссёра Андрия Жолдака на примере двух петербургских спектаклей — «Zholdak Dreams: похитители чувств» и «По ту сторону занавеса». Исходя из исторических предпосылок феномена театральности и изложенных художником понятий о структуре театральной маски, автор анализирует игровой подход режиссёра к постановке драматического текста, а также художественные приёмы транспонирования субъективности восприятия в качестве средства формирования сценического образа объективного мира.

Обращаясь к свойствам театральной маски, автор исследует природу симбиотических отношений актёра и роли, существующих в детерминированной сценической реальности А. Жолдака, соединяющего в едином пространственном поле временные пласты текста, исполнителя и зрителя. Режиссёр избирает ассоциативный вид монтажа эпизодов для создания общей визуальной картины из кинематографических, изобразительных, музыкальных и пластических выразительных средств. При помощи анализа ключевых моментов постановок выстраивается структура образного мышления художника, утверждающего

Andriy Zholdak's Conception of Theatrical Reality (by the Example of Performances of the Plays: "Zholdak Dreams: Abductors of Feelings" and "Beyond the Curtains")

The article presents a formulation of the aesthetic principles in the work of Ukrainian film producer Andriy Zholdak by the example of two productions made in St. Petersburg — “Zholdak Dreams: Abductors of Feelings” and “Beyond the Curtains.” Stemming from historical premises of the phenomenon of theatricality and the conceptions of the structure of the theatrical mask expounded by the artist, the author analyzes the film producer's actable approach to performance of a dramatic text, as well as the artistic techniques of transposition of the subjectivity of perception in the capacity of a means of formation of the stage image of the objective world.

When turning to the techniques of the theatrical masque, the author researches the nature of symbiotic relations of the actor and his or her role existing in the determined stage reality of Zholdak, who is able to connect within a single spatial field the temporal strata of the text, the performer and the audience. The producer chooses the associative type of montage of episodes for the creation of the overall visual picture out of cinematographic, visual, musical and plastic means of expression. Analysis of the crucial moments of the productions helps organize the structure of the conceptual thinking of the artist, who asserts the relationship between the subjectivity of theater and the objectivity of reality

отношения субъективности театра и объективности реальности как амбивалентность формы бытия. Театральному миру Жолдака присущ сюрреалистический принцип построения спектакля, отказ от репрезентативности и обращение к деконструированию матрицы пьесы с последующим воплощением на сцене её альтернативной реальности.

Ключевые слова:

режиссёр Андрий Жолдак, спектакль, театральная реальность, игровой театр, актёр, маска, визуализация, деконструкция.

as the ambivalence of the form of being. The theatrical world of Zholdak is characterized for a surrealist principle of producing the theatrical performances, a rejection of representation and turning to deconstruction of the matrix of the theatrical play with a subsequent manifestation of its alternate reality on stage.

Keywords:

producer Andriy Zholdak, theatrical reality,actable theater, actor, mask, visualization, deconstruction.

Для цитирования/For citation:

Эделева Е.П. Концепция театральной реальности Андрия Жолдака (на примере спектаклей «Zholdak Dreams: похитители чувств» и «По ту сторону занавеса»)//ИКОНИ. 2019. № 1. С. 157–166. DOI: 10.33779/2658-4824.2019.1.157-166.

Со времён эпохи Возрождения шекспировская квинтэссенция мира, заключённая в поэтической идее «весь мир — театр», проявлялась в исторической перспективе в разных формах. В XVI веке пьесы У. Шекспира, в некоторой степени являющиеся режиссёрскими записями разыгрываемого на сцене спектакля¹, вывели драматургию отношений актёра с ролью на новый уровень. Ю.М. Барбой в своём исследовании «К теории театра» замечает, что в античную эпоху между актёром и ролью не существовало «драматических отношений», так как сам феномен «театральности» не был осознан ни ритуальными и театрализованными действиями, ни самими зрителями². И если на первом этапе своего становления театр стремился к передаче мифологической истории, то в эпоху Возрождения он раскрылся непосредственно в форме и образе игры.

Неизвестно, действительно ли зрители следили за качеством исполнения роли или за развитием её содержания, но несомненен переход театра на более глубокий уровень его взаимоотношений с реальностью. Именно на данном эволюционном этапе театр приобрёл

тотальный характер, распространившись за пределами сценической коробки. Нельзя утверждать, что в этом осуществилось сознательное проявление «свободы и воли» театра. Однако именно здесь произрастают глубокие философские корни многоформатного и сиюминутного вида искусства, веками устанавливающего и отменяющего границы между театральностью и действительностью.

О размытии границ, отделяющих искусство от жизни, и о смысловом единстве театральности в пределах действительности пойдёт речь в связи с режиссёрской системой репрезентации реальности на сцене в спектаклях Андрия Жолдака.

Украинский режиссёр А. Жолдак (Жолдак-Тобилевич IV, 1962 года рождения) давно известен не только в России, но и в других странах мира. Его постановки идут на сценах Франции, Румынии, Швейцарии, Германии, Финляндии, Швеции, Польши... Между тем о режиссёрском методе Жолдака написано немного, хотя большинство рецензентов пытается дать общую характеристику художественного стиля автора через

критический анализ его спектаклей. Первое режиссёрское образование Жолдак получил в Киеве, затем, спустя три года, окончил курс А. Васильева в ГИТИСе (1989). Был художественным руководителем Харьковского драматического театра им. Т.Г. Шевченко (2002–2005), где ставил спектакли по классической драме (Шекспир, Гольдони, Тургенев). Провокационность режиссёра не заставила себя ждать, и в 2005 году Жолдак становится абсолютно свободным деятелем, рассеивающим по миру идею театральной маски.

Слово *реальность* происходит от позднелатинского «*realis*» и переводится как «вещественный, действительный» [12, с. 572]. Чтобы разобраться в методе конструирования театральной реальности А. Жолдака, необходимо обратиться к её ускользающим от анализа свойствам. Естественно, что при просмотре спектакля образуется некое зеркальное отражение увиденного, являющееся лишь тенью того, что на самом деле оно из себя представляет. Но именно в этом и заключается режиссёрская «фишка» Жолдака, чьи «живые картины» [4, с. 66] строятся на дисгармоничной эстетике.

Природу постмодернистского³ театра Жолдака многие исследователи воспринимают как визуализацию образов⁴, соединяющихся в броскую динамичную картину с отсутствующим сюжетом. Визуализацией как фундаментальным приёмом в «театре художника» [там же, с. 69], к которому относятся такие известные режиссёры, как Дмитрий Крымов и Роберт Уилсон, а так же инженерный театр «АХЕ», не исчерпывается авангардная стилистика украинского режиссёра. Но именно она даёт возможность апеллировать понятиями кинематографа и фотографии по отношению к работе художника с мизансценическим рисунком спектакля. Трансляция ракурса режиссёра-демиурга Жолдака на сценическую жизнь драматического текста складывается в сознании зрителя фрагментарно, монтаж «кадров» действия происходит

по ассоциативному принципу, развитие которого непредсказуемо, так как нелинейно.

Фрагментарность и множественность образов в театре Жолдака расщепляет реальность, сконструированную автором произведения, чтобы затем трансформировать её в игровое пространство⁵, существующее на грани сновидений, грёз, фантазий и представлений. Но этот театр не наивен, хотя склонен к воплощению идеализации мировых процессов. Амбивалентность театральной реальности особенно выражена в двух недавних постановках Жолдака — «Zholdak Dreams: похитители чувств» (2015) и «По ту сторону занавеса» (2017).

Спектакль «Zholdak Dreams: похитители чувств», созданный по мотивам пьесы Карло Гольдони «Слуга двух господ» в БДТ им. Г.А. Товстоногова, можно назвать апофеозом театральнойности. От комедии Гольдони остаётся лишь схема встроенных драматургом в ткань пьесы масок, которые артисты наполняют собственной экзистенцией. Линия Труффальдино, слуги двух господ, организует интригу на внешнем фабульном уровне, тогда как главными вершителями судеб у Жолдака выступают персонажи из космоса. Чёрный Ангел и его копия режиссируют игровую реальность, держа в руках бразды условности театрального действия.

Спектакль начинается с видео-обращения режиссёра, предваряющего сновидческое настроение постановки. В какой-то степени высказывание Жолдака о зыбкости театральной реальности на сцене, а затем транспонирование той же мысли сценическим способом похоже на манифест художника, отменяющего последовательность и нарратив, оно открывает простор для со-творчества режиссёра, актёра и зрителя. З. Фрейд предлагал своим пациентам самостоятельно проанализировать сон, чтобы приблизиться к его интерпретации. Похожий подход возможен применительно к постановке Жолдака. Тем не менее

сон режиссёра не есть сон зрителя. И всё же зрителю не чужды заданные правила игры, если только торжество аттракционов не заставит его покинуть стены театра.

Перспектива мира в постановке Жолдака пересекает земные пределы. На экране проецируются кадры из ролика «NASA Conspiracy — UFO Sightings & Alien Structures»⁶. Далее зритель читает диалоги американских космонавтов, побывавших по ту сторону Луны, где они столкнулись со звуками неизвестного происхождения. В игровой структуре спектакля само понятие игры удваивается, указывая на амбивалентность реальности, в которой существуют герои и актёры. С одной стороны, режиссёр погружает зрителя в мир абсолютно неправдоподобный, гротескный, полный китча, цитирований, гэгов и визуализаций. С другой — окунает в вязкую тягучесть театрализации, упивается за пределами масок, бесконечной подвижностью сценического времени. Разомкнутое пространство то и дело озаряется небесным светом неизвестного происхождения, который останавливает и без того опустошённое действие, заражает театральностью мир за пределами театра как такового. Соцветие сюрреалистических образов компилируют на метафизическом уровне. Всё происходящее — не больше чьей-то разбушевавшейся фантазии, как и не меньше кем-то детерминированной действительности.

В спектакле отсутствуют целостные герои в психологическом смысле. Все они, словно коллаж, собраны режиссёром из пластических образов, кинематографичных интонаций и иногда намеренно штампованных поведенческих механизмов. И всё-таки, несмотря на их видимую карикатурность и однообразность, Жолдак вкладывает в них иррациональность ощущений и способность к рефлексии. Она проявлена в самом способе существования артистов на сцене, для которых реальность спектакля в момент игры есть

трансформация реальности для героев в момент столкновения с судьбой. Жолдак, словно в матрице, раздваивает субъекты, превращая их то в объекты исследования, то в живые действующие единицы.

«Театр — это не та реальность, в которой вы живёте», — говорит режиссёр в прологе своего спектакля. Реальность в его театре уничтожает всякую смысловую вариативность действительности, нивелирует любые попытки самоидентификации зрителя, означает ускользающее понятие о самой реальности. Обращённость в глубь себя обесмысливает конфликт, который выстраивается в драматических отношениях между театральностью происходящего и воспринимающего. Чёрный Ангел и его копия, словно роботы с застывшими зрачками, вторгаются в экзистенцию театра, будучи сами заперты в режиссёрском замысле Жолдака.

В античности маска — не что иное, как замкнутая, зацикленная и конечная данность, преодолеть которую не представлялось возможным и необходимым. В *commedia dell'arte* поле театральности расширяется, появляется драматический смысл образа, всё больше раскрывается игровой потенциал артиста⁷. В режиссёрской системе Жолдака драматургия маски расщепляется, присваивается и срывается с естеством артиста. Но симбиоз артиста и маски неполон даже тогда, когда роль сыграна тысячу раз. Здесь режиссёр предлагает выстраивать отношения с маской и как с личиной, и как со своим внутренним «я». Столкновение актёра и роли, как закономерный признак развития художественного смысла в исполнении, в понимании Жолдака выражается в поиске и формировании новых миров, уже заложенных внутри данного автором героя. Своим сюрреалистическим чутьём художник нащупывает двойное дно маски, суть которой сокрыта внешним её проявлением.

Маска выступает каналом передачи информации, который «предполага-

ет создание «„второго тела“ (условной формы)» [10, с. 190], второй реальности в пределах сцены. Выбирая маску как объект художественного исследования, актёр освобождается от подсознательного шлейфа собственной масочности. По мнению Жолдака, сознание зрителя так же обременено масками (внешними проявлениями человека), поэтому актёр вынужден пробиваться к нему с помощью единственного орудия — маски героя⁸. Таким парадоксальным способом режиссёр говорит о реальности как о вечной тяге человеческого существа к реализации игровых начал и стремлений, о мире, в котором всё, даже Бог, имеет свойство прятаться за театральностью бытия. Многоуровневая структура маски (роли) в концепции театральной реальности Жолдака перекликается с концепцией театральности Евреинова⁹, видевшего жизнь под эстетическим преломлением театрального искусства.

Маска имеет свойства скрывать и разоблачать актёра, отторгать от себя и принимать, исчезать, а затем возникать в новом качестве, открывать путь к сверхреальному и препятствовать его нахождению. Она даёт актёру почувствовать себя реальным на пересечении сценического времени и места, «быть» героем, чтобы стать собой. В «Zholdak Dreams» мотив детерминированной маски сопряжён с насилием над актёром, находящимся во власти «чужого» лица. Вживляя в героев запрограммированные чипы, стирая им память, нанося удары, убивая и вновь воскрешая их, Чёрный Ангел и его копия сами играют на выживание, «с кожей» сдирая с себя мёртвые лики, докапываясь до сути, откуда вещает нечеловеческий голос самоидентификации. Так наружу исторгается ядовитый и чужеродный облик судьбы, смотрящий на зрителя крупным планом.

Кинематографичность удваивает действительность на сцене и придаёт спектаклю эффект сомнамбулизма. Поясные, крупные и сверхкрупные планы транс-

лируются на экран, направляя внимание зрителя на объект внутренних рефлексий героев, постоянно бросающих двусмысленные реплики в зал. Когда градус безумия достигает предела, Ломбарди произносит хорошо знакомую фразу «нужны новые формы»¹⁰, а дальше спектакль всё больше полнится цитатами из кинематографа (Кубрик, Ларс фон Триер, Вачовски), музыкальными поп-выступлениями и неистовыми танцами. Всё в этом нелепом, странном и смешном мире сходит на нет с появлением единственного «правдоподобного» Труффальдино, *случайно* превратившего комедию положений в бесконечную борьбу за право любить и быть любимым.

Столкновение разных временных пластов, перетасованных между собой в хаотичном порядке, погружает хронотоп пьесы в космическую сферу. Словно в альтернативной реальности, Сильвио и Клариче снова и снова открывают большие белые двери, возникая из ниоткуда, а потом испаряясь в черноте кулис. На протяжении всего «здесь и сейчас» создаётся великая иллюзия Ни о чём, и это Ничто поражает своей бесформенностью и гравитационной силой. Герои пребывают в головокружительной невесомости, в которой теряют самообладание даже такие уверенные и хладнокровные гангстеры, как Флориндо и Беатриче. И что здесь действительно реально, так это не слово и не действие, а тело артиста, готового облачиться даже в самую нечеловеческую маску.

Спектакль «По ту сторону занавеса» на сцене Александринского театра, основанный на пьесе А. Чехова «Три сестры», также находится в двойственной плоскости, вписанной в нелинейную протяжённость. Жанровое определение постановки весьма красноречиво — «опыт реинкарнации в двух частях». Жолдак перемещает обитателей дома Прозоровых в 4015 год, предварительно «реконструировав и восстановив» мозг трёх сестёр. Мёртвые чеховские герои живут на

отшибе, в Богом забытом месте (а может быть, Бога здесь вообще нет), разместившемся отражением Земли в укромном уголке Вселенной. Здесь мир представлен осколочным наброском, выпавшим из сбивчивых воспоминаний трёх землянок релятивистской эпохи. «Экспрессионизм ищет средства, чтобы представить само подсознание, чьи кошмары и образы желания не могут быть скованы никакой драматической логикой» [7, с. 101], — точно отмечает немецкий театролог и историк современного театра Х.Т. Леманн. Бессознательное как источник потаённых мотивов выплескивается на сценическое полотно, разрушая драматические связи пьесы, утверждая деконструктивную архитектуру сценической логики.

Жолдак называет свою постановку «По ту сторону занавеса», оставляя пустующий зрительный зал местом вырастающего проекцией шумного леса, по которому бегают потерявшие человеческие связи и способность к самоидентификации три сестры. Актёры находятся на одном уровне со зрителем, преодолевая каноническую дистанцию, впутывая зрителя в театральность, разоблачая незащищённость самого театрального процесса, постоянно напоминая об искусственности действия. Театральность мира вскрывается и взрывается Жолдаком на этапе расщепления текста Чехова на кинематографические эпизоды, в которых появляются фантомы отца и матери Прозоровых, исторические и культурные аллюзии и смесь неясных воспоминаний. Пьеса Чехова мутирует под пером Жолдака в жестокий сюжет домашнего насилия, иррациональной ненависти к миру и непримиримости с собственным бессилием перед нависшим над человеком фатумом.

Мотив смерти героев как отрицание их смысловой целостности, уже вынесенный за скобки в «Zholdak Dreams», в следующей постановке Жолдака становится лейтмотивом об ускользающей,

постапокалиптической утопии, где не существует ни точек невозврата, ни выходов из запрограммированной структуры. Герои чувствуют дыхание растворённого в пустоте и бессмысленности «новой» жизни демиурга, экспериментирующего над воспалённым сознанием, разлагающимся вне пределов земной жизни. Фантастические фильмы и спорные научные теории нередко говорят о несовместимости субъекта с далёким будущим его потомков. И для Жолдака перемещение героев «Трёх сестёр» во времени, очевидно, оборачивается сумасшедшими последствиями для прошлого, от которого герои отказаться не в силах.

В недостижимой реальности пятого тысячелетия технологические приспособления соседствуют с природной фактурой, накрывающей с головой энергией стихийного бедствия. Человек как единственно мыслящее и запертое внутри пустой оболочки Чужого существо вносит в стерильное пространство натуралистическую наготу, телесность форм и биполярность смыслов. Когда всё свершилось и кажется, что больше незачем искать дорогу к совершенной жизни, мятежное подсознание вгрызается в незамутнённую чувств и медленно, по каплям, выдавливая из себя раба иллюзий. Вмиг обнаруживается ничтожность мечты, и спасением видится лишь беспробудный сон в капсульной оболочке.

Деформация личности чеховских героев происходит постепенно и мучительно. К концу истории они убивают друг в друге последние проявления светлых порывов, отказываются от социализации, отвергают живое начало, оставляя до избытка переполненную грязью и страхами плоть. Раскалывающаяся, субъективная реальность героев делит действительный, объективный мир на миллионы разрозненных частиц.

Таким образом, в эстетике игрового театра Жолдака реальность жизни и реальность театра находятся в параллелях,

отражающих друг друга в инородных формах. Так в спектакле «По ту сторону занавеса» герои постоянно заглядывают в зеркала, пытаются понять, кого они видят перед собой. Система зеркал как портал в мир двойничества лишней раз показывает происходящее как призрак того, чем на самом деле он не является. Нереальны герои пьесы, нереальны предметы, нереален, в конце концов, мир, но «что тогда реально?», возникает логичный вопрос. Нина Агишева пишет: «Актёр для Жолдака — это человек без имени, пола, возраста и национальности, это антенна, улавливающая музыку небес и передающая её зрителям» [1, с. 20]. Реальны артисты, которые постоянно утверждают своё бытие на сцене посредством индивидуальных особенностей, выворачивают маски героев, вместе с тем показывая свои маски, соперничают героям или ненавидят их, разоблачая собственное «я».

В «Zholdak Dreams» основой игровой структуры становится деформирующееся ядро маски. В «По ту сторону занавеса» главным стержнем является пограничное существование артистов на рубеже личной экзистенции и экзистенции героя. Символично, что в конце спектакля декорации перекрывает опускающееся сверху огромное зеркало, отражающее поклоны артистов перед аплодирующими зрителями. Жолдак вновь манифестирует сопряжённость театральной реальности с жизнью, запечатлевая две стороны и продолжая спектакль даже в момент его формального окончания. Режиссёр добивается отстранения от драматического действия, оборачивая зрительские глаза «зрачками в душу» сквозь собственное наслоение масок.

М. Бахтин пишет: «Гротеск становится формой для выражения субъективного, индивидуального мироощущения, очень далёкой от народно-карнавального мироощущения прошлых веков» [3, с. 44]. Жолдак — один из немногих режиссёров, приближающийся к ренессансной культуре транспонирования телесности, которая

существует в его театральной реальности в ритуальных формах. В приведённых работах Жолдака, как и в других его спектаклях (таких как «Гамлет» и «Тарас Бульба»¹¹), телесности артиста отведена роль натуралистического инструмента, отражающего раблезианское истолкование физиологических мотивов, связанных с поглощением, избыточностью и разложением. В человеческих потребностях, составляющих значительную часть жизни, телесные подробности несут на себе отпечатки насилия в разных его проявлениях. Например, доктор Ломбарди постоянно и жадно пьёт и ест, пока не подступает рвота; Сильвио ждёт подходящего момента уединиться с Клариче; Маша изнасилована собственным мужем; Солёный носит макияж и поёт альтом.

В театральной реальности Жолдака происходит намеренное и непрерывное столкновение пространственно-временных категорий, заданное в качестве принципиального закона, по которому функционирует хаотичный мир художника. Т.В. Котович, рассуждая о природе хронотопа в театральном производстве, пишет: «Монтаж создаёт некую новую реальность, и это позволяет принимать его как механизм организации» [6, с. 136]. Ритмический монтаж разноречивых сцен взаимосвязан с вертикальным монтажом общей направленности смысла художественного произведения. Степень спектакулярности происходящего нарастает по мере развивающейся процессуальности образов.

Текст необходим Жолдаку как инструмент для возбуждения творческих потенций, стимуляции собственного подсознания. Жолдак, подобно сюрреалистам, отразившим «кризис репрезентации» [7, с. 48], выбирает приём деконструкции в контексте технического прогресса, где проявление бытия физиологично и гипертрофировано по своим масштабам. Текст уже не является формообразующей структурой, так как его заменила игра со знаковой системой и симулякрами, кото-

рые наращивают нестабильный информационный поток, создавая иллюзию отсутствия смысла. Для современного восприятия, перенасыщенного впечатлениями от виртуальных картин, постановки Жолдака становятся переложением того же виртуального механизма на человеческую деятельность. Замыкание, затормаживание, повтор операции, выход из строя, перезагрузка, форматирование сознания — характерные особенности жизни героев и самого способа существования артистов, закодированного в подструктуру его игровой реальности.

Жолдак продолжает и развивает традицию театральной маски в идее отторжения от маски и её принципиальной чужеродности, которую необходимо

преодолеть на пути к истине. Оппозиции Жолдак намеренно упраздняет, уравнивая такие понятия, как «мужское» и «женское», «страшное» и «смешное», «прекрасное» и «безобразное», «действие» и «бездействие», «искусственное» и «естественное». Время объективной реальности вытеснено за счёт преувеличенной субъективности восприятия героев, смещения акцентов на предмет их внимания. Нестабильность мира у Жолдака всегда обусловлена внутренним расколом личности, существующим в своей реальности. Вечное противоречие строится на невозможности её совпадения с настоящим порядком вещей, несмотря на общую гравитационную сферу взаимного притяжения друг к другу.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Рассуждая о Средневековом театре, Ю.М. Барбой пишет о том, как образующийся мизансценический рисунок и взаимосвязи героев влияли на структуру драматического текста так, что два театральных произведения вступали в симбиотические отношения [2, с. 53].

² Ю.М. Барбой в разделе «Система и структура спектакля» делает акцент на том, что театр в античную эпоху ещё не мыслил себя как театр, однако позднее его способности к саморефлексии только крепли [2].

³ См.: Маньковская Н.Б. Постмодернизм в эстетике // Философская антропология. М.: Ин-т фил-и РАН, 2018. Т. 4. № 1. С. 192–230.

⁴ «Движущаяся живопись» [4, с. 70] — один из главных приёмов А. Жолдака, который наиболее полно был выражен в каких спектаклях, как «Один день Ивана Денисовича» и «Гамлет. Сны», «Месяц любви», «Гольдони. Венеция».

⁵ Теория театрального пространства отражена в статье А. Жолдака «Теория

идеального пространства в идеальном театре». Театр, 2016. № 23, С. 164–168.

⁶ Ролик представляет собой монтажную склейку зафиксированных в космосе американским кораблём «Аполлоном 10» НЛО, связь с которыми (по версии автора видео) засекречена. См.: <https://www.youtube.com/watch?reload=9&v=DVIqsSpHPNo>.

⁷ О взаимодействии новой русской режиссуры с современным актёром см.: Левицкий В.Г. Поиски новой режиссуры и диалога с актёрами в контексте новой театральной реальности. СПб.: СПбГУП, 2016. № 5. С. 51–56.

⁸ Подробно о философском понимании А. Жолдака такого понятия, как «маска», см.: <http://svobodazholdaktheatre.com/>.

⁹ См.: Джурова Т.С. Концепция театральной реальности в творчестве Н.Н. Евреинова // СПб.: СПбГАТИ, 2010. 158 с.

¹⁰ Фраза из пьесы А.П. Чехова «Чайка», которая принадлежит Треплеву.

¹¹ Про телесную эстетику Жолдака в спектаклях «Гамлет» и «Тарас Бульба» пишут Н. Агишева [1] и Н. Песочинский [11].

ЛИТЕРАТУРА

1. Агишева Н.Д. Андрий Жолдак: шаман terrible // Театр. 2014. № 17. С. 18–21.
2. Барбой Ю.М. К теории театра. СПб.: РГИСИ, 2008. 238 с.



3. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. М.: Художественная литература. 1990. 543 с.
4. Годер Д.Н. Художники, визионеры, циркачи. Очерки визуального театра. М.: НЛО, 2012. 237 с.
5. Жолдак А. Письмо к ещё не рождённым режиссёрам и артистам // Театр. 2014. № 17. С. 22–25.
6. Котович Т.В. Хронотоп театрального произведения: монография. Витебск: УО «ВГУ им. П.М. Машерова», 2011. 179 с.
7. Леманн Х.Т. Постдраматический театр. М.: АБС-Дизайн, 2013. 312 с.
8. Литвинцева Г.Ю. Гиперреальность в эпоху постмодерна // Вестник СПбГУКИ. СПб, 2011. С. 43–53.
9. Мамардашвили М.К. Время и пространство театральности // Театр. 1989. № 4. С. 105–108.
10. Медведева В.В. Театральная маска как один из способов трансформации сценического образа // Вестник ХГАДИ. Харьков, 2011. № 3. С. 189–192.
11. Песочинский Н.В. Ученики Анатолия Васильева на петербургской сцене. Галибин, Клим, Жолдак // Режиссура: взгляд из конца века: Сборник научных статей. СПб.: ГНИУК РИИИ. 2005. С. 203–236.
12. Философский энциклопедический словарь. М.: Советская энциклопедия, 1983. 840 с.
13. Benford S., Giannachi G. Performing Mixed Reality. Cambridge MA and London: MIT Press, 2011, 296 p.
14. Lehmann H.T. Postdramatic Theatre. Trans. Jurs-Munby, Karen. London, New York: Routledge, 2008. 214 p.
15. Shevtsova M. The Baltic House Theatre Festival, St. Petersburg: Twenty-Five Years On // Volume 32, Issue 1, February 2016, pp. 61–67.
16. Feral J., Bermingham R.P. Theatricality: The Specificity of Theatrical Language // Johns Hopkins University Press. Issue 98/99. 2002. Vol. 31, Number 2&3, pp. 94–108.
17. La preparación del siglo XXI en el lenguaje teatral de Andriy Zholdak Autores: José Gabriel López Antuñano. Journal of the Association of Directors of Scene Spain, ISSN 1133-8792. 2004. No. 102, pp. 183–187.

Об авторе:

Эделева Екатерина Павловна, магистр по направлению «Театральное искусство», программа «Проектирование спектакля», Российский государственный институт сценических искусств (191028, г. Санкт-Петербург, Россия),
ORCID: 0000-0002-1618-9122, Edeleva95@gmail.com

REFERENCES

1. Agisheva N.D. Andriy Zholdak: shaman terrible [Andriy Zholdak: The Shaman Terrible]. *Theater*. 2014. No. 17, pp. 18–21.
2. Barboy Yu.M. *K teorii teatra* [To the Theory of Theater]. St. Petersburg: Russian State Institute of Performing Arts, 2008. 238 p.
3. Bakhtin M.M. *Tvorchestvo Fransua Rable i narodnaya kul'tura Srednevekov'ya i Renessansa* [Creativity Francois Rabelais and Folk Culture of the Middle Ages and the Renaissance]. Moscow: Khudozhestvennaya literatura, 1990. 543 p.
4. Goder D.N. *Khudozhniki, vizionery, tsirkachi. Ocherki vizual'nogo teatra* [Artists, Visionaries, Circus Performers. Sketches of the Visual Theater]. Moscow: NLO, 2012. 237 p.
5. Zholdak A. Pis'mo k eshche ne rozhdennym rezhisseram i artistam [Letter to the Unborn Directors and Actors]. *Theater*. 2014. No. 17, pp. 22–25.
6. Kotovich T.V. *Khronotop teatral'nogo proizvedeniya: monografiya* [Chronotope of Theatrical Work: Monograph]. Ministry of Education of the Republic of Belarus: Vitebsk State University named after P.M. Masherov, 2011. 179 p.

7. Lemann Kh.T. *Postdramaticheskiy teatr* [Postdrama theater]. Moscow: ABS-Design, 2013. 312 p.
8. Litvintseva G.Yu. Giperreal'nost' v epokhu postmoderna [Hyperreality in the Postmodern Era]. *Bulletin of St. Petersburg State University of Culture and Arts*. St. Petersburg, 2011, p. 43–53.
9. Mamardashvili M.K. Vremya i prostranstvo teatral'nosti [Time and Space of Theatricality]. *Theater*. 1989. No. 4, pp. 105–108.
10. Medvedeva V.V. Teatral'naya maska kak odin iz sposobov transformatsii stsenicheskogo obraza [Theatrical Mask as One of the Ways to Transform the Stage Image]. *Bulletin of Kharkiv State Academy of Design and Arts*. Kharkiv, 2011. No. 3, pp. 189–192.
11. Pesochinskiy N.V. Ucheniki Anatoliya Vasil'eva na peterburgskoy stsene. Galibin, Klim, Zholdak [Pupils of Anatoly Vasilyev on the Petersburg Scene. Galibin, Klim, Zholdak]. *Rezhissura: vzglyad iz kontsa veka: Sbornik nauchnykh statey* [Direction: A View from the End of the Century: Collection of Scientific Articles]. St. Petersburg: Russian Institute of Art History. 2005, pp. 203–236.
12. *Filosofskiy entsiklopedicheskiy slovar'* [Philosophical Encyclopedic Dictionary]. Moscow: Sovetskaya entsiklopediya, 1983. 840 p.
13. Benford S., Giannachi G. *Performing Mixed Reality*. Cambridge MA and London: MIT Press, 2011, 296 p.
14. Lehmann H.T. *Postdramatic Theatre*. Trans. Jurs-Munby, Karen. London, New York: Routledge, 2008. 214 p.
15. Shevtsova M. *The Baltic House Theatre Festival, St. Petersburg: Twenty-Five Years On*. Volume 32, Issue 1, February 2016, pp. 61–67.
16. Feral J., Bermingham R.P. *Theatricality: The Specificity of Theatrical Language*. Johns Hopkins University Press. Issue 98/99. 2002. Vol. 31, No. 2&3, pp. 94–108.
17. La preparación del siglo XXI en el lenguaje teatral de Andriy Zholdak. Autores: José Gabriel López Antuñano. *Journal of the Association of Directors of Scene Spain*, ISSN 1133-8792. 2004. No. 102, pp. 183–187.

About the author:

Ekaterina P. Edeleva, Master's degree in Theater Arts, Design of a Performance Program, Russian State Institute of Performing Arts (191028, St. Petersburg, Russia),
ORCID: 0000-0002-1618-9122, Edeleva95@gmail.com

