

А. В. ШОРНИКОВА*Ростовская государственная консерватория имени С. В. Рахманинова
г. Ростов-на-Дону, Россия**ORCID: 0000-0002-2000-1735, dartalexandra@gmail.com*

Перформативные черты документального музыкального видеотеатра Стива Райха*

Статья посвящена осмыслению процессов обновления современного музыкального театра под воздействием документалистики и перформативности. Отталкиваясь от факта интенсивного роста коммуникативной активности в современном социуме, автор констатирует формирование запроса публики на актуализацию содержания современного искусства и возможность интерактивного взаимодействия в процессе его представления. Опираясь на теорию перформанса Р. Шехнера, автор анализирует документальные видеооперы С. Райха с точки зрения роли перформативных свойств в преобразовании спектакля. В связи с этим рассматривается вопрос о перформативных чертах либретто опер, особых приёмах работы с голосом и текстом – таких, как совмещение визуально-графических и аудиальных форм подачи текста, конструирование его из дискретных фрагментов речевых актов респондентов, игровая природа, заключающаяся в мелодизации речи и переводе речевых интонационных оборотов в инструментальные, замена семантики слова его фонической формой и др. Также анализируется вопрос: как традиционная структура оперного спектакля трансформируется под воздействием таких свойств перформативного искусства, как создание особых пространственных и временных координат, усиливающих силу суггестии. Широкое использование экранов позволяет разомкнуть условно-театральное пространство в реальную повседневность и изменить характер переживания времени. Следствием рассмотренных особенностей становится трансформация привычных условий восприятия спектакля, в связи с чем у зрителей возникает так называемое пограничное состояние, имеющее важнейшее значение в эстетике перформативности.

Ключевые слова: опера, перформанс, документальный музыкальный видеотеатр, суггестия, ритуал, Стив Райх.

Для цитирования / For citation: Шорникова А. В. Перформативные черты документального музыкального видеотеатра Стива Райха // Проблемы музыкальной науки. 2020. № 2. С. 27–36. DOI: 10.33779/2587-6341.2020.2.027-036.

* Публикация подготовлена в рамках поддерживаемого РФФИ научного проекта № 20-012-00366–А «Перформативные формы музыкального искусства как феномен современной культуры».

ALEXANDRA V. SHORNIKOVA

*Rostov State S. V. Rachmaninoff Conservatory, Rostov-on-Don, Russia**ORCID: 0000-0002-2000-1735, dartalexandra@gmail.com*

The Performative Features of Steve Reich's Documentary Musical Video Theater

The article is devoted to the comprehension of the processes of instauration of contemporary musical theater under the impact of documentation activities and performativity. Proceeding from the fact of intensive growth of communicative activity in contemporary society, the author asserts the formation of the public's demand for the actualization of content of contemporary art and the opportunity of interactive cooperation in the process of its presentation. Drawing on Richard Schechner's theory of performance, the author analyzes Reich's documentary video-operas from the perspective of performative features in the transformation of theater. In connection with this the author examines the question of the performative features of opera librettos, special techniques of work with the voice and the text – such as convergence of visual-graphic and audio forms of presentation of the text, its construction from discreet fragments of the respondents' verbal actions, the play nature, consisting of endowing speech with melodic qualities and the transferal of verbal intonational manifestations into instrumental ones, replacement of the semantics of the word by its phonic form, etc. In addition, analysis is given to the following question: how is the traditional structure of opera performance transformed under the impact of such features of performative art as the creation of special spatial and temporal coordinates which enhance the force of suggestibility. The widespread use of screens makes it possible for us to unlock the conditional-theatrical space into everyday reality and change the character of experiencing time. The result of the examined particularities is the transformation of the habitual conditions of perception of theatrical performances, in connection with which the audience becomes permeated with the so-called borderline state, which bears a most significant meaning in the aesthetics of performativity.

The publication is prepared within the framework of scholarly project No. 20-012-00366–A “Performative forms of musical art as a phenomenon of modern culture” supported by the RFFI.

Keywords: opera, performance, documentary musical video theater, suggestion, ritual, Steve Reich, Richard Schechner.

В современном музыкальном искусстве особую роль играют театрализованные перформативные формы. Связано это с тем, что уровень коммуникативной активности в социуме сегодня чрезвычайно высок. Это трансформирует ожидания зрителей по отношению к преподносимым искусствам. Театр же, в том числе и музыкальный, – всегда открытая и многоканальная ком-

муникация¹. Любые формы и приёмы искусства, благодаря которым зритель перестаёт быть пассивным участником происходящего, оказываются востребованными, более того, постепенно внедряясь в структуру традиционных жанров, они способствуют внутренней трансформации. Цель статьи состоит в том, чтобы на материале видеоопер Стива Райха «Три истории» и «Пещера»

показать, как под воздействием перформанса трансформируется модель оперного спектакля.

Особенность этой формы выражена в следующем определении теоретика перформативности Рихарда Шехнера: «Перформанс – это нечто большее, чем понятие, сосредоточенное вокруг европоцентричной драмы. Перформанс включает в себя интеллектуальную, социальную, культурную, историческую и художественную составляющие жизни в широком смысле. Перформанс объединяет теорию и практику. Перформанс, изучаемый и практикуемый интеркультурно, может быть сердцем цельного образования. Перформанс, конечно, включает “искусство”, но выходит за его пределы» [9, с. 9]. Согласно исследователю, перформанс – это особая форма представления, противоречащая установившимся законам европейской драмы. Важным его свойством является стремление погрузить зрителя в определённую ситуацию, вызвать особое состояние, в котором он сможет по-новому посмотреть на привычные вещи или явления².

Документальный музыкальный видеотеатр Стива Райха и Берил Корот генерирует в себе ряд характерных особенностей, присущих перформативным практикам, что объясняет присутствие в их сочинениях специфических техник и приёмов, нетипичных для оперного жанра. Пограничное состояние при восприятии экспериментальных видеоопер авторов возникает, в первую очередь, вследствие расшатывания границ между искусством и действительностью. Если в традиционной опере смысл передаётся с помощью слова, а на первый план выходят вопросы взаимодействия и развития персонажей, то здесь зритель не обнаружит привычного либретто и драматургии.

Вопрос анализа перформативных черт музыкального театра Райха-Корот на уровне либретто представляет особый интерес. Обращаясь к его рассмотрению, следует отметить внимание современной филологии к проблеме проявления перформативности в литературе. Данная работа опирается на исследование Т. Семьян, где на примере отечественной драмы анализируется перформативный характер текста [5], а также работу В. Кузнецова «Перформативность и уровни коммуникации» [4].

Вербальную основу «Трёх историй» составили серия газетных заголовков, фразы радиоведущих, фрагменты интервью, отрывки из Книги Бытия. Этот массив текстов на протяжении сочинения воспроизводится в виде аудио и видео записей, впечатывается на экране или исполняется вокальным ансамблем. Напомним, что концепция целого здесь складывается из трёх технологически значимых для истории, но не связанных друг с другом событий: взрыв дирижабля «Гинденбург» в Нью-Джерси в 1937 году, объявивший о приближении Второй мировой войны; атомные испытания 1946–1952 гг. на атолле Бикини во времена холодной войны; клонирование овцы Долли в Шотландии в 1997-м. Авторами избраны отражающие технологические прорывы исторические сюжеты, поскольку производя их художественный анализ, осуществляемый сквозь призму вопросов религии и этики, они подвергают сомнению тот путь, по которому движется технологическая эволюция современного западного общества.

В результате строение оперы основано на развитии эпизодов, не связанных между собой единым героем, но объединённых общей темой. Даже внутри каждого акта авторы не выстраивают сюжетную фабулу, которая бы последовательно

описывала событие. Текст либретто скомпонован из отдельных слов и фраз, лишённых контекстуальной основы. Рассмотрим в качестве примера первую сцену первого акта, текст которой составил газетный заголовок: «Гинденбург горит после крушения на Лейкхерсте, 21 человек погиб, 12 пропали, 64 спаслись» [8]. Зритель знакомится с ним сначала визуально, поскольку Райх применяет здесь свой авторский приём «*Typing music*»: появление слов в процессе их печатания на экране. Текст визуализируется неоднократно, с временным разрывом, образуя своеобразный графический канон. В результате канонических переплетений текста в визуальном, а затем и звуковом его воспроизведении происходит ритмическая перегруппировка смысловых и просодических акцентов, что нивелирует возможность последовательного считывания его смысла, заставляя слушателя концентрироваться на отдельных синтагмах перестающей быть цельной фразы. Таким образом, авторы отказываются от «рассказа истории» в буквальном смысле слова, заставляя слушателя формировать смысл из общего визуально-вербально-музыкального потока информации. Текстовая основа оперы, столь значимая для традиционного оперного спектакля, оказывается непонятной при независимом её рассмотрении.

Другой яркий пример, демонстрирующий новый подход к построению либретто, – третья часть сочинения – «Долли». Как отмечают создатели, неофициальным подзаголовком к произведению было «Две истории и разговор». Если до этого момента идея оперы раскрывалась в большей степени посредством акустических и визуальных приёмов при лаконичности текстовой части, третий акт становится театром идей. «Поскольку мы изменяем наш био-

логический вид, то пересекаем линию, никогда не пересекаемую прежде. Мы сталкиваемся с возможностями и опасностями, не встречавшимися раньше», – говорит Райх [7]. Основу текста либретто в этой части составили мнения экспертов – видных учёных и религиозных деятелей, порой полярных по смыслу. Вопросы, о которых ведётся дискуссия, связаны с технологиями в сфере робототехники, с определением границ телесности и её роли, с генной инженерией и т. п. Интервью, записанные и отобранные авторами, явились главными проводниками идейного смысла части. Будучи дополненными фрагментами Книги Бытия, которые озвучены в опере роботом Кисмет, разработанным Массачусетским технологическим институтом, они составили вербальное полемическое поле, сотканное из кратких реплик, в котором удивляет альтернатива мнений учёных, увлечённых идеями биологического контроля, вне размышлений этического плана, и робота Кисмета, в отличие от людей помнящего о библейской истории человека, который в Эдемском саду был призван «возделывать его и хранить его» [8]. Общий контекст этих разноплановых суждений ставит целью акцентировать мысль о том, что современные технологии не могут внедряться в жизнь человека вне общечеловеческой и религиозной этики.

Интересна непосредственная работа с корпусом текстов, демонстрирующая авторский взгляд на структурирование либретто. Отобранные из множества документально зафиксированных монологов тексты дробятся на небольшие синтагматические единицы. Смысловая линия каждого отдельного высказывания утрачивает целостность. Либретто складывается из «осколков» вербального текста, образуя дискретное и много-

элементное смысловое поле, адресующее к «монтажу аттракционов» Эйзенштейна, прежде всего принципом произвольного монтажа независимых в смысловом плане эпизодов, нацеленных на конкретный результат. Досказанность каждой фразы может быть целостно осознана только в результате визуального прочтения текста каждого из участников диалога:

«Ричард Докинз: Это всё касается сохранения кода, сохранения ДНК.

Родни Брукс: Мы всегда думали о нашем мозге как о новейшей технологии,

Докинз: ДНК это молекула, содержащая зашифрованную информацию, прямо как компьютер.

Брукс: Так что в какой-то момент наш мозг был паровым двигателем.

Докинз: В сердце каждого живого существа лежит не огонь,

Брукс: Когда я был ребёнком, он был телефонной коммуникационной сетью.

Докинз: Не тёплое дыхание, не «искра жизни».

Брукс: Потом он стал цифровым компьютером.

Докинз: Если ты хочешь понять жизнь...

Брукс: Затем массово-параллельной вычислительной машиной.

Докинз: Подумай об информационных технологиях.

Брукс: Вероятно, сейчас существуют детские книжки, сравнивающие наш мозг с Интернетом.

Докинз: Я не думаю, что в нас есть что-то, принципиально отличающее нас от компьютеров» [8].

В этом трудно считываемом параллельном потоке текста слушатель волен обратить внимание на то, что апеллирует к его опыту. Однако композитор оставляет и свои «подсказки», расставляя фонетические и логические акценты, что достигается посредством приёмов работы с голосом.

Следует обратить внимание на то, что необычность текстовой основы подкреплена в операх столь же необычной манерой его голосовой подачи. Композитор не раз высказывался по поводу нетрадиционной роли вокала в его сочинениях, говоря: «...если Вы подразумеваете под этим термином оркестр в яме и *bel canto* на сцене, моё детище не имеет с этим ничего общего» (цит. по: [1, с. 158]). Автор трактует голос, прежде всего, как один из инструментальных тембров. Следствием использования авторских техник работы с речью зачастую становится постепенный сдвиг от первостепенности семантического содержания к акустическим компонентам фразы.

Техники, о которых идёт речь, вырабатывались Райхом постепенно, начиная с его сочинений 1960-х годов, сформировав ко времени написания опер систему приёмов голосового воспроизведения документального материала. Сюда же относятся опыты с готовыми магнитофонными записями («Пластиковая стрижка», «Меня зовут», «Дождь собирается»), техника фазовых сдвигов, дающая возможность глубинного прочувствования трансформируемых в процессе временных смещений реальных голосовых записей. В этом же ряду и приём нотации живой речевой практики, как в произведении «Разные поезда», где композитор впервые нотирует речевую мелодию, делая её основным интонационным материалом инструментального ансамбля. В связи с последним встаёт проблема передачи метроритмических особенностей текста, которую композитор прорабатывает на протяжении 1980-х и 1990-х годов при создании произведений «Псалмы» и кантаты для камерного хора и симфонического оркестра «Музыка пустыни». «Исследование» возможностей голоса в творчестве композитора было связано

и с раскрытием его возможностей через взаимодействие с инструментальными тембрами. Таковы «Барабанная дробь», «Музыка для ударных, голосов и органа», «Музыка для 18 музыкантов» и «Музыка для большого ансамбля», в которых С. Райх трактует голос подобно инструменту в составе ансамбля или оркестра.

В опоре на наработки предшествующих лет основу интонационно-тематического материала опер составили так называемые речевые «мелодии», представляющие нотацию человеческой речи. Музыкально озвученная речь, сопровождаемая дублирующими её инструментальными тембрами, закрепляет за ними, буквально повторяющими речевой мелодический и метроритмический контур вокала, его интонационные смыслы. Инструментальная интонация обогащается речевой, в результате чего происходит замена семантики слова его фонической формой.

Итак, системное применение ряда приёмов на уровне построения текстовой основы сочинения и визуально-голосового её воспроизведения, реализует столь важное свойство перформанса, как дезориентация зрителя, вовлечение его в «игру» по разгадыванию и формированию смыслов.

Особую роль в трансформации традиционных принципов оперной драматургии на основе перформативности играют также вопросы создания специфических пространственных и временных координат, которые существенно усиливают силу суггестии. Исследуя перформативные практики, Эрика Фишер-Лихте подчёркивает их связь с ритуалом [6]. Погружение в особую пространственно-временную среду и использование приёмов перехода из одной среды в другую является одним из важнейших свойств как ритуала, так и перформанса.

Пространство видеоопер Райха многомерно, оно обретает несколько измерений – сценическое и экранное. Если в первой опере Берил Корот использовала пять экранных пространств, то ко времени написания второй технологические усовершенствования позволили делить один экран на сегменты. В обоих случаях зрители получали возможность наблюдать за симультанным развитием нескольких визуальных образов. Пространственно-временные параметры стали объектом «игры». В «Трёх историях», например, каждое действие – это новая пространственно-временная координата, что нетипично для оперы. Приёмы подачи материала многообразны и всегда провокационны. Так, визуальный показ интервью и голос, озвучивающий текст, могут быть разорваны во времени. На нескольких экранах одновременно может фигурировать один персонаж, но образ его демонстрируется на них как полностью, так и фрагментарно. Многообразны экранные способы представления вербального текста, который демонстрируется выбиваемым на печатной машинке или пишущимся от руки, а также в виде газетных вырезок и фотографий. Таким образом, благодаря экранам, голос перестаёт быть монополистом в трансляции вербальных смыслов. Экраны создают эффект множественности пространств, через них в художественное пространство произведения вторгается повседневность.

Сценическое пространство, невзирая на «игру» с экранным, статично. Но у исполнителей иная функция, Райх подчёркивает, что они «добавляют реалистичности своим живым присутствием, расширяют пространство экрана и эмоционально поддерживают происходящее на нём» [7]. Намеренное сокращение сюжетной линии до аскетичной фактологии

документов заставляет зрителя ассоциативно «нащупывать» фабулу произведения. Видеоряд же, становясь непременным атрибутом постановки, продуцирует в его сознании и подсознании дополнительные смыслы. «Целостное восприятие видеоряда превращает его в подобие “ключа”, с помощью которого череда смонтированных фрагментов предстаёт как впечатляющее конкретно-историческое многообразие, единое в своей этической интерпретации», – отмечает М. Бакуменко [1, с. 14].

Ещё один важный для выявления черт перформативности, трансформирующих традиционную канву оперного спектакля параметров, – время. Райх переосмысливает традиционное линейное понимание времени, создавая континуальное время-поток, абстрагированное от динамического процесса, что в целом характерно для минимализма. Время воспринимается как психофизиологический феномен. В зависимости от целей авторов оно может замедляться, останавливаться, разбиваться на сегменты. Обращаясь к интонационной природе коммуникации, Райх разрабатывает технику «Slow motion sound», или «звучание в замедленном темпе». С её помощью композитор выделяет из контекста наиболее значимые слова или фразы и растягивает их во времени, сохраняя изначальную высоту и тембр звучания. Создающийся «шлейф из звуков» становится частью гармонии, а смысл замедленно произносимых слов усиливается. Будучи заимствованным из кинематографа, этот приём дублируется и на экране. Так, в первой части демонстрируется в замедленном темпе процесс падения дирижабля. Как в звуковом, так и в визуальном воплощении он максимально точно передаёт состояние человека, испытывающего интенсивное стрессовое воздействие.

С одной стороны, непропорционально растягивая слоги, Райх разрушает семантический слой произносимых слов, но, таким образом, он формирует звуковую ткань, создающую особые условия восприятия и обладающую явным суггестивным эффектом.

Таким образом, экран открывает новые пространственно-временные возможности, что важно с точки зрения перформативности. Работая с этими параметрами, авторы стремятся выстроить особые отношения с аудиторией. Зритель становится соучастником, со-творцом спектакля, который рождается в результате интеракции между ним и исполнителем. Как пишет исследователь, «зрители больше не воспринимаются как отстранённые или чуткие наблюдатели происходящих на сцене событий, которым они, основываясь на собственных наблюдениях, присваивают определённые значения» [6, с. 56]. Они не просто расшифровывают информацию, заложенную в спектакле, а становятся «партнёрами по игре», на том или ином уровне формируя его наравне с актёрами.

И не столь важно, что в видеооперах не происходит прямого физического вовлечения аудитории в спектакль, не совершается обмена ролями между зрителем и актёром, что типично для перформанса, главное, что соучастие происходит на ментальном уровне. Трансформируются привычные условия восприятия спектакля, в связи с чем возникает так называемое пограничное состояние, имеющее важнейшее значение в эстетике перформативности. В операх Райха такое состояние возникает в первую очередь как следствие расшатывания границ между искусством и действительностью. Каждая видеоопера освещает проблемную тему, актуальную для современного общества. И несмотря на то, что в спектаклях

просматривается авторская позиция, они не транслируют однозначное сообщение. Авторы отказываются от традиционных оперных средств выразительности, сознательно акцентируя достоверность происходящего через документальные материалы и подталкивая зрителей самим делать выводы и формулировать собственные смыслы. Так, вопросы, задаваемые респондентам в «Пещере», напрямую не связаны с проблемой арабо-израильского конфликта, а документальные кадры первого и второго актов «Трёх историй» сами по себе не заставляют задуматься об обратной стороне технологического прогресса. Средства достоверной документальности лишь демонстрируют факты и свидетельства реальных людей, а замысел осознаётся благодаря особой атмосфере и методам подачи документального текста.

Исследователи перформативных практик утверждают, что атмосферность является непременным качеством перформативного пространства, способного оказывать суггестивное воздействие. А звук, в том числе и не музыкальный, является одним из наиболее действенных средств создания атмосферы. И здесь ещё раз следует выделить мысль о том, что именно голос является сильнейшим инструментом воздействия в перформансах. В современном театре искусственно разрывают связь между голосом и речью. Голос не просто доминирует над словом, он проявляет свою независимость и индивидуальность. Одним из показательных примеров являются спектакли Эйнара Шлеефа, в которых отделение голоса от произносимых слов происходит с помощью «многократных повторов отдельных фраз, наложения голосов, шёпота или, наоборот, почти оглушающего крика» [6, с. 238]. Как уже было указано, Райх активно развивает эти идеи, кладя

в основу звукового ландшафта опер разнообразные немзыкальные звуки и живую человеческую речь.

Отмеченный ранее семантический вакуум, возникающий в связи с непривычной для зрителя формой спектакля, приводит к тому, что зрители попадают в лиминальную ситуацию, подобную игре, где не все правила им понятны, в состояние кризиса, который они должны преодолеть самостоятельно. Сопоставляя факты и используя особые приёмы, Райх подталкивает зрителя к переосмыслению уже знакомых исторических фактов, провоцируя самостоятельно провести параллели между разрозненными историческими ситуациями и прочувствовать в рамках этого эстетического опыта губительное воздействие технологий. В результате зритель переживает внутреннюю трансформацию – непременный атрибут перформансов и ритуалов.

Итак, рассмотренные особенности позволяют согласиться с ранее приведённой точкой зрения Райха о кардинальном отличии его сценических сочинений от традиционной модели оперного спектакля. И дело здесь не только в использовании экранов и каких-либо технологических ухищрений. Важным трансформирующим структуру действия фактором становится документальная основа с проблемной остротой и значимостью используемой фактологии, априори предполагающей эмоционально-интеллектуальную вовлечённость зрителя в образный контент, касающийся по своему содержанию всех и лично каждого. Это фактор, стимулирующий публику на «диалог» с авторами и художественным текстом, насыщенным множеством приведённых документально зафиксированных мнений и оценок исторических событий. Одно это изменяет традиционную структуру коммуникации в триаде

автор – исполнитель – зритель, но это лишь единичный аспект. Вместо цельного линейно развивающегося и логично выстроенного информационного потока Райх развѣртывает перед зрителем художественно сложное, многоаспектное информационное поле. Не предлагая под-сказок или «путеводителя», он ставит перед необходимостью сопоставлять, сравнивать, искать ответы на сложные вопросы бытия, жизни и смерти, меры ответственности перед собой и человечеством через «проживание» трагического опыта прошлого в настоящем. Работая с полифонией временных и пространственных пластов, одновременно представленных экранным текстом, сиюминутным сценическим представлением и симультанным зрительским сопостав-

лением художественно переживаемого опыта с реальным жизненным, композитор трансформирует матрицу оперного спектакля в перформативное действо. Начиная с текста либретто – особой его конструкции, насыщенной перформативными элементами – до его подачи в особых формах вокального и инструментального интонирования и визуальной аудиографики с особой экранно-сценической эстетикой, – всё свидетельствует о том, что спровоцированная документальной основой оперная основа трансформируется и впитывает черты перформативности, позволяющие сделать вывод о том, что документальный театр Райха размыкает свои границы не только в сферу иных искусств и технологий, но и в саму жизнь.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Интересный анализ взаимозависимости между современной социальной жизнью и перформативными формами искусства на основе теории интерактивных ритуалов известного социолога Рэндалла Коллинза содержит статья А. Крыловой «К вопросу о природе арт-перформанса» [3].

² Данная проблематика на примере танца модерн раскрывается в статье Е. Кисеевой «Перформанс как форма представления музыкально-хореографического искусства» [2].

ЛИТЕРАТУРА

1. Бакуменко М. Н. Документальный видеомузыкальный театр Стива Райха в контексте коммуникативных поисков минимализма: дис. ... канд. искусствоведения. Новосибирск, 2012. 247 с.
2. Кисеева Е. В. Перформанс как форма представления музыкально-хореографического искусства второй половины XX века // Проблемы музыкальной науки. 2016. № 3. С. 50–55. DOI: 10.17674/1997-0854.2016.3.050-055.
3. Крылова А. В. К вопросу о природе арт-перформанса // Южно-Российский музыкальный альманах. 2020. № 1 (38). С. 27–35.
4. Кузнецов В. Ю. Перформативность и уровни коммуникации // Логос. 2009. № 2 (70). С. 136–150. URL: http://www.intelros.ru/pdf/logos_02_2009/11.pdf (дата обращения: 15.02.2020).
5. Семьян Т. Ф. Перформативный характер текста современной отечественной драмы // Уральский филологический вестник. 2012. № 1. С. 167–177.

6. Фишер-Лихте Э. Эстетика перформативности / пер. с нем. Н. Кандинской; под общ. ред. Д. В. Трубочкина. М.: Канон+, 2015. 376 с.
7. A Theater of Ideas. Steve Reich and Beryl Korot on Three Tales. URL: http://www.steverreich.com/threetales_intv.html (15.02.2020).
8. Reich S. Three Tales, Libretto. URL: https://www.steverreich.com/threetales_lib.html (15.02.2020).
9. Schechner R. A New Paradigm for Theatre and the Academy // TDR. 1992. Vol. 36, No. 4, pp. 7–10.

Об авторе:

Шорникова Александра Владимировна, студентка кафедры истории музыки, Ростовская государственная консерватория имени С. В. Рахманинова (344029, г. Ростов-на-Дону, Россия), **ORCID: 0000-0002-2000-1735**, dartalexandra@gmail.com

REFERENCES

1. Bakumenko M. N. *Dokumental'nyy videomuzikal'nyy teatr Stiva Raykha v kontekste kommunikativnykh poiskov minimalizma: dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [Steve Reich's Documentary Video Music Theatre in the Context of the Communicative Search for Minimalism: Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Novosibirsk, 2012. 247 p.
2. Kiseeva E. V. Performans kak forma predstavleniya muzykal'no-khoreograficheskogo iskusstva vtoroy poloviny XX veka [Multimedia Performance as a Form of Presentation of the Art of Music and Choreography in the Second Half of the 20th Century]. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2016. No. 3, pp. 50–55. DOI: 10.17674/1997-0854.2016.3.050-055.
3. Krylova A. V. K voprosy o prirode art-performansa [Concerning the Question of the Nature of Art Performance]. *Yuzhno-Rossiyskiy muzykal'nyy al'manakh* [South-Russian Musical Anthology]. 2020. No. 1 (38), pp. 27–35.
4. Kuznetsov V. Yu. *Performativnost' i urovni kommunikatsii* [Performativity and the Levels of Communication]. Logos. 2009. No. 2 (70), pp. 136–150. URL: http://www.intelros.ru/pdf/logos_02_2009/11.pdf (15.02.2020).
5. Semyan T. F. Performativnyy kharakter teksta sovremennoy otechestvennoy dramy [The Performative Character of the Literary Text of Contemporary Russian Drama]. *Ural'skiy filologicheskii vestnik* [Ural Philological Bulletin]. 2012. No. 1, pp. 167–177.
6. Fischer-Lichte E. *Estetika performativnosti* [Performance Aesthetics]. Translation from German N. Kandinsky; Edited by D. V. Trubochkin. Moscow: Kanon+, 2015. 376 p.
7. A Theater of Ideas. Steve Reich and Beryl Korot on Three Tales. URL: http://www.steverreich.com/threetales_intv.html (15.02.2020).
8. Reich S. *Three Tales, Libretto*. URL: https://www.steverreich.com/threetales_lib.html (15.02.2020).
9. Schechner R. A New Paradigm for Theatre and the Academy. *TDR*. 1992. Vol. 36, No. 4, pp. 7–10.

About the author:

Alexandra V. Shornikova, Student at the Music History Department, Rostov State S. V. Rachmaninoff Conservatory (344029, Rostov-on-Don, Russia), **ORCID: 0000-0002-2000-1735**, dartalexandra@gmail.com