

СПОСОБЫ ВИЗУАЛИЗАЦИИ СПЕКТАКЛЯ В СОВРЕМЕННОЙ ТЕАТРАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ (НА ПРИМЕРЕ ПОСТАНОВОК НОВОСИБИРСКОГО ТЕАТРА МУЗЫКАЛЬНОЙ КОМЕДИИ)

Анализируются глобальные изменения в современном культурном пространстве, рассматриваются предпосылки для создания новой культурной парадигмы. На материале спектаклей Новосибирского театра музыкальной комедии анализируются основные способы визуализации сценического сюжета: эргономизация пространства, экстерииоризация интерьера, буквализация метафоры и диссипация героя. Изучение описанных способов позволяет сделать вывод о том, что визуальная составляющая спектакля, представляя результат коммуникативного взаимодействия режиссера и зрителя, не исчерпывается планом выражения и непосредственно связана с содержательным планом произведения.

Ключевые слова: визуализация; визуальное мышление; культурология; Новосибирский театр музыкальной комедии.

Состояние современной гуманитарной науки, представляющее затяжной интеллектуальный кризис, обостряется «войной дискурсов» [1] и «восстанием масс» [2]. Значительное количество исследований, основанных на концепции культуры-игры [3, 4], способствует размытию границ между культурными и внекультурными феноменами, научными и вненаучными методами. Многие работы, посвященные современным культурным проблемам, в частности визуализации, носят ярко выраженный провокативный характер. В то же время современное культурное пространство требует упорядочивания отдельных разобщенных элементов, попытку систематизации которых представляет настоящее исследование. Современное состояние культуры, связанное с «понижением резкости оптических линз» [5], заставляет многих авторов и режиссеров обращаться не только к образам, обусловленным языком культуры, но и к архетипам. Архетипы органично входят в сознание «культурного дикаря» [6] и обуславливают целостность бриколажа [7]. В этом контексте изучение методов визуализации, характерное для классической науки [8], требует определенной корректировки, связанной с фактором адресата. Продуктивное исследование визуальной доминанты через археологию культуры [5], моделирование структур различного уровня сложности [9] или изучение истории видения [10, 11] показывает, что наряду с генерализацией, процессом накопления культурных знаний, развивается редукция – потеря многих культурных смыслов и значений.

Термин «*визуальное мышление*» ввёл в научный оборот в середине прошлого столетия Р. Арнхейм. Его исследования положили начало современным теориям, развитие которых в некотором смысле означает завершение классической структуральной парадигмы. Изучение *визуального* в отечественной науке имеет продолжительную историю. Ключевые практики анализа формы в её неразрывной связи с содержанием и семантикой разработаны отечественной формальной школой [13–15], взгляд на произведения искусства как сложное соединение культурных кодов, образующих комплексную структуру, представлен исследованиями московско-тартусской семиотической школы [16–19].

Поскольку один из авторов настоящего исследования (А.Е. Козлова) является специалистом в области

музыкального театра, наше внимание преимущественно сфокусировано на постановках музыкальных театров Сибирского региона со второй половины 1990-х гг. и в частности Новосибирского театра музыкальной комедии. Анализ театрального репертуара в данном случае позволяет типологизировать некоторые часто повторяемые приемы.

1. Эргономизация пространства. Частотным театральным приемом можно назвать эргономизацию пространства, т.е. процесс уравнивания антропологического пространства сцены и эстетического пространства спектакля. Как правило, эргономизация сценического пространства подразумевает полифункциональность в использовании сценических предметов.

Для Новосибирского театра музыкальной комедии в этом отношении знаковым становится мюзикл А. Колкера «Свадьба Кречинского» (Э. Титкова) (здесь и далее в скобках после названия спектакля указано имя режиссера). Спектакль создавался с учётом экономических сложностей, имеющих место в 1998 г. Художник В. Окунёв предложил оптимальное в эстетическом отношении решение: по всему пространству сцены, вдоль «трёх стен» (Станиславский) была натянута обыкновенная марля, на которую с помощью проектора переводились изображения, переносившие зрителя в то или иное место действия либо же имеющие символическое значение. Например, символическое изображение русского храма выполняло две функции: для создания эффекта городской улицы и в качестве знака нравственной чистоты и духовной силы. В частности, напряжение и драматизм в сценах кошмаров Кречинского дают яркий свет, проецируемая на марлю колода игральные карты и символические фигуры с зажжёнными свечами в руках.

Прием эргономизации сценического пространства наиболее характерен для режиссуры А. Лебедева. В его спектаклях «Ходжа Насреддин», «Двенадцать стульев», «Сирано де Бержерак» и других наиболее распространен прием «театра в театре», за счет чего один и тот же предмет наделяется неограниченным количеством функций.

Так, в спектакле «Ходжа Насреддин» (А. Лебедев) после открытия занавеса в начале спектакля перед зрителем предстаёт пустая чёрная сцена. В абсолют-

ной тишине появляются мужчины в смокингах и тюрбетейках – бродячие музыканты с музыкальными инструментами на плечах. Они разыгрывают «сцену с дыней», которую изображает футбольный мяч (этот же мяч в дальнейшем действии будет обозначать судьбоносный камень на дороге, а в финале спектакля, попадая под платье избранницы Насреддина прямо на глазах у зрителя, символизировать то, что влюблённые скоро станут родителями). Но уже через несколько минут на сцене «оживает» Восток: бурлит шумная толпа пёстро одетых людей, гудит базар, по улицам Бухары ходят верблюды.

Необходимо отметить, что спектакль был поставлен с минимальными финансовыми затратами, средства для создания визуальных эффектов очень просты и предполагают активную работу воображения зрителя, это:

- несколько небольших конструкций на колёсах, обмотанных рулонами пёстрой ткани, которые изображают повозки, арык, покои и т.п.;
- несколько кусков ткани, подвешенных на штанкетах (декорационные подъёмы), имитирующих шторы, занавеси, балдахины и т.п.;
- многочисленный, разнообразный реквизит;
- решения художника по свету;
- костюмы, решённые в характерном восточном стиле;
- насыщенная хореография, пластический и мизансценический рисунок спектакля;
- работа актёров.

2. Буквализация метафоры. Сущность данного процесса заключается в визуальном представлении метафорического образа. Учитывая многозначность метафоры и ее несводимость к плану выражения, справедливо именовать данный процесс буквализацией.

Так, например, в мюзикле «Гадюка» (Г. Абайдулов) из текста повести в либретто переходит множество деталей, нюансов. Это и «жадная мечта» Лялечки о Париже, заразившая сотрудниц редакции, и тщательный осмотр комнаты «гадюки» соседями Зотовой, и характеристика цыганской внешности и нрава героини (в 1-м акте в дуэтной сцене с Емельяновым она будто гадает любимому на счастье), и «дальний берег» прошлой жизни (песня Ольги из первого действия), и «тонкий ледок девичьих грёз» («Вперёд, на тонкий лёд!» – сцена новогодней ночи в доме гимназистки Зотовой), и чай из сушёной моркови, и пр. Отдельные слова художественного текста сообщают действию потенциальную энергию, представляя переход от реплик к символическим сценам.

Негативный пример буквализации метафоры представляет визуальная составляющая «Женитьбы Бальзамина» (М. Заец). По замыслу режиссёра, действие комедии происходит в буквальном смысле на крышах города – все герои спектакля стремятся взмыть в небеса, поднявшись над обыденностью, но удаётся это лишь Мише Бальзаминову, бесхитроственному простаку, нашедшему партнёра для своих мечтаний – Домну Белотелову, предстающую на сцене в виде необъятного облака. Лоскутные одеяния артистов массовки, специфические головные уборы и реквизит доверша-

ют впечатление излишней метафоризации. Спектакль оставляет впечатление несвязанности режиссёрской концепции не только с идеей комедии А.Н. Островского, но и с художественным миром писателя в целом. Многочисленные отзывы зрителей свидетельствуют о том, что из-за несоответствия *внешнего внутреннему* при просмотре спектакля возникает отторжение и визуального ряда, и звукового сопровождения. Таким образом, в данном случае мы сталкиваемся с ярким примером «злоупотребления знаками». «В случаях явной недобросовестности цель достигается тем, что употреблённым знакам придаются характеристики утверждений, имеющих синтаксическое и семантическое измерения, так что они кажутся логически доказанными и эмпирически подтверждёнными, хотя в действительности ни того ни другого нет» [20], – пишет Ч.У. Моррис о подобных случаях злоупотребления.

Наиболее распространенный способ буквализации представляют спектакли, построенные по принципу вертикального и горизонтального членения. Так, в спектакле «Гадюка» (Г. Абайдулов) сценическое пространство организовано по иерархическому принципу. Находящийся вверху партийный функционер, даже внешне подражающий «отцу народов» (пышные усы, потяжелевшая фигура, традиционные фуражка и куртка, ассоциирующиеся с представителями высшей власти из партийного аппарата), находится выше остальных героев – на верхнем уровне декорации, откуда и произносит свой пламенный монолог. Во время этой сцены на персонажей, находящихся внизу и воздевающих к нему руки, сверху начинает падать бумага – стандартные листы приказов, декретов, постановлений и пр., едва не погребаящие под собой людей (ср. у Толстого: «забелели листочки декретов, призывающих чинить, отстраивать, строить»; «листки декретов настойчиво требуют – творчества, творчества, творчества...» [21]).

Иную функцию выполняет вертикальное членение в «Зойкиной квартире» (М. Заец). Сцена оформлена трёхуровневой декорацией, обозначающей кассы вокзала и два верхних этажа, где, по всей видимости, расположены комнаты ожидания для пассажиров первого класса. Кроме того, на сцене стоят скамьи и расположен громадный чёрный громкоговоритель (можно вспомнить главу № 15 «Сон Никанора Ивановича» романа «Мастер и Маргарита», в которой присутствовал такой же громкоговоритель [23]), через который передаются сообщения о прибытии, опоздании, отправке поездов, следующих до Парижа, Шанхая и др. К тому же из громкоговорителя звучит голос с характерным грузинским акцентом, что вызывает прямые ассоциации с голосом «вождя народов» Сталина.

Дальнейшее действие «Зойкиной квартиры» разыгрывается в пространстве этого зала ожидания. На скамьях располагаются все обитатели и посетители квартиры, а шесть дверей кассового обслуживания становятся дверями, ведущими в шесть комнат апартаментов Зои Пельц.

Верхний уровень декорации в то же время обозначает идеальный, возвышенный мир – в моменты зву-

чания музыкальных номеров на этом этаже зритель видит живые пластические картины, символизирующие мечтания героев спектакля. Эти картины обволакивает золотой свет, а фоном им служит трепещущая масса золотого воздуха (специальная лёгкая ткань, приводимая в движение при помощи сценических механизмов).

Знаменательно, что в финале спектакля большинство действующих лиц оказывается погребено под золотым пологом, символизирующим как небытие, так и вечный покой (идейным лейтмотивом либретто становится вольный перевод из Гёте «Горные вершины» М.Ю. Лермонтова).

3. Персонализация вещи и экстерниоризация интерьера. Сущность данного приема заключается в олицетворении, наделении антропоморфными свойствами неодушевленных предметов.

В спектакле «Двенадцать стульев» (А. Лебедев) гостинный гарнитур Воробьянинова является *idée fixe* всех без исключения персонажей спектакля. Самые разнообразные стулья: старые и новые, винтажные и современные – играют важную роль в художественном оформлении спектакля. Заветный гостинный гарнитур тётки Воробьянинова в буквальном смысле оживает (в роли стульев выступают двенадцать артисток балета) и активно и полноценно участвует в действии спектакля. Кульминации олицетворение вещи достигает в сцене, представляющей «расправу» полубезумного отца Фёдора с гарнитуром генеральши Поповой. Представая в этой сцене палачом, орудия которого напоминают и эмблематику инквизиции, и герб Советского Союза, исполнитель роли вступает в поединок с изображающими стулья артистками балета, что представляет собой музыкально-пластическую сцену.

Фамильный гарнитур вместе с призраком покойной тётки, владеющей секретом несметного богатства, становится галлюцинацией, кошмаром, преследующим Ипполита Матвеевича. В финале спектакля постановщики используют гротесковый сцениграфический приём. Вскрывая последний стул, Воробьянинов приводит в действие пружинный механизм, выдающий прямо под нос персонажа в буквальном смысле «кукиш» – тщательно выполненный бутафорами предмет, изображающий соответствующую фигуру. Благодаря этому визуальному эффекту постановщики углубляют трагизм ситуации.

В противоположность Воробьянинову вновь появляющийся в финале Остап Бендер поднимается вверх по лестнице из стульев, а специально созданный для спектакля видеоряд, транслируемый при помощи проектора, позволяет достичь эффекта полёта героя сквозь времена и пространства. Таким образом авторы спектакля делают акцент на романтизации героя, который следует за своей мечтой даже после физической смерти, и утверждают бессмертие Остапа как литературного героя.

Следует отметить, что использование подобного приема оживления вещи в следующем спектакле этого режиссера «Сирано де Бержерак» лишено глубокой семантической нагрузки. Окружающие де Гиша

скрипки, хореографический рисунок танца которых заставляет вспомнить движения в «Двенадцати стульях», представляют «интерьерный элемент», не затрагивающий сюжета произведения.

4. Диссипация героя. Распределение «семантической энергии образа» обусловлено сцениграфическими решениями. Большинство сюжетов, к которым обращается современный театр, имеет несколько киноплощадок (одно из которых, как правило, считается эталонным). Современный театр регулярно представляет буквальное расщепление героя на определенные составляющие части: диады, триады, – что, экстраполируя данный термин, может быть названо диссипацией героя.

Так, например, в постановке «Шведской спички» (А. Варсимашвили) повествователь, которому принадлежат слова автора, выступает в конце произведения в роли исчезнувшего героя – Клязува. Аналогичным образом сказители в «Ходже Насреддине», выполняя коммуникативную задачу повествования о событиях, играют в то же время роль жителей Бухары.

В спектакле «Гадюка» (Г. Абайдулов) на уровне композиции два действия соединяют героини-двойники: бандит Валька Брыкин перевоплощается в начальника пишбюро Педотти, а красноармейский командир Емельянов – в крупного партийного деятеля (в повести – директор Махорочного треста). Основанием подобного приёма для либреттистов стали, прежде всего, мотивы воспоминания, отражающие различные эпизоды в сознании Зотовой. Подлость Брыкина как человека старого мира и лицемерие Педотти как представителя нового представляют здесь неожиданное тождество. Особенно драматичным в художественной ткани романа становится образ революционера Емельянова, в котором соединяются две разнонаправленные идеологические силы. Образ героя-революционера в первом действии связан с *культурой-1*, революционной и авангардной в своей сути, выходящий на сцену партийный функционер олицетворяет фундаментально-официальную, связанную с бюрократическим миром партийного аппарата *культуру-2*. Таким образом, либреттисты дают ещё один вариант приспособления личности к среде и требованиям времени [23].

Однако классический пример «диссипативной сцениграфии» представляет постановка спектакля «Сирано де Бержерак». А. Лебедев вновь обращается к своему излюбленному приёму «театра в театре», и в данном случае выбранный способ изложения материала выглядит более чем оправданным, поскольку в оригинальном произведении граница, отделяющая автора от героя и сцену от зрительного зала, часто оказывается проницаемой.

Загадочный и неоднозначный образ поэта Бержерака режиссёр визуализирует оригинально: историю несчастного поэта рассказывают три гасконца – Си, Ра и Но, каждый из которых олицетворяет одну из сторон личности Бержерака. Си – вояка, задира и поэт, Ра – поэт, романтик, нежный влюблённый, а Но – шут, сатирик, пересмешник и философ. Создатели спектакля внимательнейшим образом изучили драма-

тургию либретто, разделяя сцены, диалоги и монологи Бержерака на фрагменты, которые в соответствии с эмоциональным содержанием и темами, озвученными в них, распределялись между тремя гасконцами. Каждый герой-гасконец – это один из слогов целого имени. Составляя целое в едином слове, они составляют многогранную личность поэта.

Кроме того, внутренняя диалогичность образа главного героя задана самим Ростаном. Сирано де Бержерак является не только героем произведения, но и автором большинства строк героической комедии. Он произносит монологи, импровизирует на сцене, сочиняя баллады и эпиграммы, он, как кукловод, управляет Кристианом, вдыхая в молодого красавца-барона свою душу, воплощённую в поэтических строфах. В концепции А. Лебедева мы наблюдаем визуализацию отношений автора и героя не в плоскости художественного текста, а в моделируемой на сцене действительности (что соотносится с теорией М.М. Бахтина [24]).

Извечно существующий в культуре конфликт между *внутренним* и *внешним*, выразимым и невыразимым находит свое разрешение в визуализации художественного образа. В известном смысле визуализация представляет воплощённую антиномию, данную не как конструкт отвлечённого философского знания, а как умопостигаемый объект эмпирической действительности. Поэтому изучение феномена визуализации культуры имеет значение в контексте рассмотрения эстетической деятельности, объединяющей автора и героя, зрителя и режиссера, объекты тексто-

вой и внетекстовой действительности. Очевидно, что избранный подход отвечает «вызовам современности», позволяя найти универсальный язык, объединяющий часто несводимые страсти, группы и формации. Говоря языком М. Фуко, время современной культуры представляет явление «...качественно иной дискурсивной формации» [25].

Поскольку процессы, связанные с визуализацией, немислимы без реципиента, аспект прочтения зрителем визуализируемых объектов (спектаклей) представляется нам немаловажным. Изучение рецепции и сознания современного зрителя, находящегося в постмодернистском культурном пространстве, составляет отдельную проблему. Взаимосвязи авторских интенций, режиссерских интерпретаций и зрительских потенций, разное прочтение нескольких культурных кодов составляют суть театрального искусства.

На основании проведённого исследования можно сделать вывод о том, что современный театр стремится не только к расширению жанровых границ, но и к интеллектуальному проникновению вглубь творческого мира того или иного автора, расшифровке лейтмотивности и полифоничности его произведений, нахождению идейных смыслов и связей всего литературного наследия писателя и его эпохи. С помощью различных перечисленных выше приемов авторы постановок пытаются найти ответы на животрепещущие вопросы современности, устанавливают связи бытия и небытия, затрагивают философские темы, касающиеся онтологической проблематики.

ЛИТЕРАТУРА

1. Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика. М.: Прогресс, 1989.
2. Ортега-и-Гассет Х. Дегуманизация искусства и другие работы. Антология литературно-эстетической мысли. М.: Радуга, 1991.
3. Хейзинга Й. Homo Ludens; Статьи по истории культуры. М.: Прогресс, 1997.
4. Деррида Ж. Диссеминация. Екатеринбург: У-Фактория, 2007.
5. Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. СПб.: А-сэд, 1994.
6. Бодрийяр Ж. Общество потребления: его мифы и структуры. Сер. Мыслители XX века. М.: Республика, 2006.
7. Леви-Стросс К. Структурная антропология. М.: Академический проект, 2008.
8. Лессинг Г.Э. Лаокоон, или о границах живописи и поэзии. М.: Художественная литература, 1957.
9. Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию. СПб.: Симпозиум, 2006.
10. Ямпольский М.Б. Ткач и визионер. Очерки истории репрезентации, или О материальном и идеальном в культуре. М.: НЛЮ, 2007.
11. Ямпольский М.Б. Наблюдатель. Очерки истории видения. СПб.: Сеанс, 2012.
12. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. М.: Наука, 1974.
13. Гьяннов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977.
14. Эйхенбаум Б.М. Теория формального метода // Эйхенбаум Б.М. Избранные работы. М.: Аграф, 2007.
15. Шкловский В.Б. Гамбургский счет: статьи – воспоминания – эссе (1914–1933). М.: Сов. писатель, 1990.
16. Топоров В.Н. Пространство и текст // Текст: семантика и структура. М., 1983.
17. Топоров В.Н. Вещь в антропоцентрической перспективе // Aequinox. М., 1993.
18. Лотман Ю.М. Семиотика сцены // Театр. 1980. № 1.
19. Лотман Ю.М. Структура художественного текста. М.: Искусство, 1970.
20. Моррис Ч.У. Основания теории знаков // Семиотика. М., 1983.
21. Толстой А.Н. Гадюка // Собр. соч.: в 15 т. М.: ОГИЗ, 1948. Т. 6.
22. Булгаков М.А. Мастер и Маргарита // Собр. соч.: в 5 т. М.: Худ. лит., 1990. Т. 5.
23. Козлова А.Е., Козлов А.Е. К вопросу о визуализации кода литературного произведения на сцене: «Гадюка» А.Н. Толстого и «Гадюка» А. Колкера // Опозиция «свой – чужой» в языке, фольклоре, литературе, музыке, культуре: материалы Регион. гуманит. форума научн. молодежи. Новосибирск: ИФЛ СО РАН, 2015.
24. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М.: Худ. лит., 1975.
25. Фуко М. Порядок дискурса // Воля к истине. М., 1996.

Статья представлена научной редакцией «Культурология» 15 февраля 2015 г.

PERFORMANCE VISUALIZATION IN THE MODERN THEATRE CULTURE (BY EXAMPLE OF NOVOSIBIRSK THEATRE OF MUSICAL COMEDY)

Tomsk State University Journal, 2015, 396, 54–58. DOI: 10.17223/15617793/396/9

Kozlova Anastasia E., Kozlov Alexey E. Novosibirsk State Pedagogical University (Novosibirsk, Russian Federation). E-mail: alexey-kozlof@rambler.ru

Keywords: visualization; visual thinking; cultural studies; Novosibirsk Theatre of Musical Comedy.

The article studies different types and methods of visualization in the context of organization of the new post structural paradigm. The first part of the article presents different points of view on the *visual* as a phenomenon and *visualization* as a process. The tradition of the Classic philosophy (Gotthold Ephraim Lessing) is not adequate for description of modern and postmodern process in culture. So, this process in visual formation can be investigated in the discourse conception (Roland Barthes, Michel Foucault) or in the theory of focalization or visual dominant (Mikhail Yampolsky, Rudolf Arnheim, Marcus Levitt). Our research is based on the Russian formalism conception (Yuri Tynyanov and Boris Eikhenbaum) and methods of structural semiotic studies (Tsyvyan, Lotman, Toporov). The visual dominant of modern theater culture as the object of investigation (on the material of different performances of Novosibirsk Theatre of Musical Comedy: *Viper*, *The Twelve Chairs*, *Hodja Nasreddin*, *Cyrano de Bergerac* etc.) is researched further. The main part of the article presents different methods and ways of visual representation: ergonomics of the scene, deconstruction of metaphor, externalization of the interior and dissipation of characters. *Ergonomics of the scene*. Polyfunctionalism of each thing in the scene makes equal the space of the scene and the esthetic topos. This method is researched on the material of *Krechinsky's Wedding* and *Hodja Nasreddin. Deconstruction of metaphor*. The way of deconstruction of metaphor is closely connected with the opposition “vertical / horizontal”. This way is analyzed on the material of *Viper* and *Zoyka's Apartment*. The visual dominant of *Balzaminov's Marriage* is investigated in the context of the visual simulation and designation of sense (Charles W. Morris). *Personification of an object and externalization of the interior*. The essence of this technique is personification endowing inanimate objects with anthropomorphic properties. This method is researched on the material of *The Twelve Chairs* and *Cyrano de Bergerac. Dissipation of characters*. Modern theater regularly presents a literal splitting of the hero into certain parts: dyads, triads, which can be called dissipation of a hero. This phenomenon is connected with relationship between the author and the hero (Mikhail Bakhtin). It is researched on the material of *Swedish Match*, *Viper* and *Cyrano de Bergerac*. In conclusion, it is stated that eternally existing in the culture the conflict between the internal and the external, the expressible and the inexpressible finds its resolution in the visualization of the artistic image. On the basis of the study it can be concluded that the modern theater is committed to the intellectual penetration into the creative world of authors, deciphering the leitmotif and polyphony of their works.

REFERENCES

1. Barthes, R. (1989) *Izbrannye raboty: Semiotika: Poetika* [Selected Works: Semiotics: Poetics]. Moscow: Progress.
2. Ortega y Gasset, J. (1991) *Degumanizatsiya iskusstva i drugie raboty. Antologiya literaturno-esteticheskoy mysli* [The Dehumanization of Art and other works. Anthology of literary and aesthetic thought]. Moscow: Raduga.
3. Huizinga, J. (1997) *Homo Ludens; Stat'i po istorii kul'tury* [Homo Ludens; Articles on the history of culture]. Moscow: Progress.
4. Derrida, J. (2007) *Disseminatsiya* [Dissemination]. Ekaterinburg: U-Faktoriya.
5. Foucault, M. (1994) *Slova i veshchi. Arkheologiya gumanitarnykh nauk* [Words and things. Archaeology of the Humanities]. St. Petersburg: A-cad.
6. Baudrillard, J. (2006) *Obshchestvo potrebleniya: ego mify i struktury* [Consumer Society: Myths and its structure]. Series: Mysliteli XX veka [The thinkers of the twentieth century]. Moscow: Respublika.
7. Levi-Strauss, C. (2008) *Strukturnaya antropologiya* [Structural Anthropology]. Moscow: Akademicheskii proekt.
8. Lessing, G.E. (1957) *Laokoon, ili o granitsakh zhivopisi i poezii* [Laocoon: An Essay on the Limits of Painting and Poetry]. Moscow: Khudozhestvennaya literatura.
9. Eko, U. (2006) *Otsutstvuyushchaya struktura. Vvedenie v semiologiyu* [A lack of structure. Introduction to semiology]. St. Petersburg: Simpozium.
10. Yampol'skiy, M.B. (2007) *Tkach i vizioner. Ocherki istorii reprezentatsii, ili O material'nom i ideal'nom v kulture* [A Weaver and a Visionary. Essays on the history of representation, or On the material and the ideal in culture]. Moscow: NLO.
11. Yampol'skiy, M.B. (2012) *Nablyudatel'. Ocherki istorii videniya* [An Observer. Essays on the history of vision]. St. Petersburg: Seans.
12. Arnheim, R. (1974) *Iskusstvo i vizual'noe vospriyatie* [Art and Visual Perception]. Moscow: Nauka.
13. Tynyanov, Yu.N. (1977) *Poetika. Istoriya literatury. Kino* [Poetics. The history of literature. Cinema]. Moscow: Nauka.
14. Eikhenbaum, B.M. (2007) *Teoriya formal'nogo metoda* [The theory of the formal method]. In: Eikhenbaum, B.M. *Izbrannye raboty* [Selected works]. Moscow: Agraf.
15. Shklovskiy, V.B. (1990) *Gamburgskiy schet: stat'i – vospominaniya – esse (1914–1933)* [The Hamburg account: articles, memories, essays (1914–1933)]. Moscow: Sovetskiy pisatel'.
16. Toporov, V.N. (1983) *Prostranstvo i tekst* [Space and text]. In: Tsyvyan, T.V. (ed.) *Tekst: semantika i struktura* [Text: semantics and structure]. Moscow: Nauka.
17. Toporov, V.N. (1993) *Veshch' v antropotsentricheskoy perspektive* [A thing in the anthropocentric perspective]. In: Rabinovich, E.G. & Vishnevskiy, I.G. (eds.) *Aequinox. MCMXCIII*. Moscow: Carte blanche.
18. Lotman, Yu.M. (1980) *Semiotika stsena* [Semiotics of the scene]. *Teatr*. 1.
19. Lotman, Yu.M. (1970) *Struktura khudozhestvennogo teksta* [The structure of the literary text]. Moscow: Iskusstvo.
20. Morris, C.W. (1983) *Osnovaniya teorii znakov* [Foundations of the theory of signs]. In: Stepanov, Yu.S. (ed.) *Semiotika* [Semiotics]. Moscow: Raduga.
21. Tolstoy, A.N. (1948) *Gadyuka [Viper]*. In: Tolstoy, A.N. *Sobraniye sochineniy* [Collected Works]. Vol. 6. Moscow: OGIZ.
22. Bulgakov, M.A. (1990) *Master i Margarita [Master and Margarita]*. In: Bulgakov, M.A. *Sobraniye sochineniy* [Collected Works]. Vol. 5. Moscow: Khudozhestvennaya literatura.
23. Kozlova, A.E. & Kozlov, A.E. (2015) [On the issue of a literary workcode visualization on the stage: “Viper” by A. Tolstoy's and by A. Kolker]. *Oppozitsiya “svoy – chuzhoy” v yazyke, fol'klоре, literature, muzyke, kul'ture* [Opposition “alien – own” in language, folklore, literature, music and culture]. Proc. of the Forum. Novosibirsk: IFL SO RAN. (In Russian).
24. Bakhtin, M.M. (1975) *Voprosy literatury i estetiki* [Questions of literature and aesthetics]. Moscow: Khudozhestvennaya literatura.
25. Foucault, M. (1996) *Poryadok diskursa* [The order of discourse]. In: Foucault, M. *Volya k istine* [Will to the truth]. Moscow: Kastal'.

Received: 15 February 2015