



005054554

На правах рукописи

Аронин Сергей Владимирович

**ЖАНРОВЫЕ ИСКАНИЯ СОВРЕМЕННОГО ТЕАТРА
КАК ПРОЯВЛЕНИЕ КУЛЬТУРНЫХ ДОМИНАНТ
РУБЕЖА XX–XXI ВЕКОВ**

Специальность

24.00.01 — Теория и история культуры

(культурология)

– 8 НОЯ 2012

АВТОРЕФЕРАТ

диссертации на соискание ученой степени

кандидата культурологии

Москва — 2012

Работа выполнена на кафедре философии, культурологии и политологии АНО ВПО «Московский гуманитарный университет».

Научный
руководитель:

заслуженный деятель науки РФ,
доктор филологических наук, профессор
Луков Владимир Андреевич

Официальные
оппоненты:

Шапинская Екатерина Николаевна
доктор философских наук, профессор,
ФГБНИУ «Российский институт
культурологии»,
сектор культурологических проблем
социализации, главный научный сотрудник

Кучина Антонина Витольдовна
кандидат культурологии, доцент,
ГОУ ВПО «Московский государственный
областной университет»,
кафедра социальных наук и государственного
управления, доцент

Ведущая
организация:

**ФГОУ ВПиПО «Российский университет
театрального искусства – ГИТИС»**

Защита диссертации состоится 19 ноября 2012 г. в 17.00 часов на заседании диссертационного совета Д 212.154.14 при ФГБОУ ВПО «Московский педагогический государственный университет» по адресу: 119571, г. Москва, пр-т Вернадского, д.88, ауд. 826 а.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке ФГБОУ ВПО «Московский педагогический государственный университет» по адресу: 119991, г. Москва, ул. Малая Пироговская, д.1.

Автореферат разослан « 18 » октября 2012 г.

Ученый секретарь
диссертационного совета



Горяинова Ольга Ивановна

I. ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Актуальность темы исследования. Проблема жанра в современной культуре встает особенно остро, ибо жанр, как конструирующая и организующая структура, испытывает деформацию в эпоху деконструкции, мультикультурализма и кризиса идентичности. Средства массовой коммуникации, телевидение, Интернет оказывают прямое воздействие на системы жанров в культуре, на их формирование и восприятие их обществом. Изучение тенденций и взаимосвязей жанровых изменений как в театральной культуре, так и во всей культуре рубежа XX–XXI веков представляется *актуальной* задачей культурологии.

Театральная культура начинает воспринимать свою суть в современном социокультурном пространстве уже не в качестве определенной стадии своего развития, а как повод для переосмысления линейности этого развития, как философию периферийности, более предпочитающую исключения, нежели правила. Изменения происходят в главных категориях театральной культуры — в переосмыслении понятий «драматического», «конфликта», «действия», в переосмыслении роли зрителя и актера в факте культурного диалога. Театральная культура ориентируется на социально-политическую жизнь общества, вбирающего в себя законы аристотелевской драмы для своих индикаторов (телевидение, политическая деятельность, события в социуме) и тем самым заставляя театральную культуру пересматривать свой инструментарий.

Эти процессы приводят театральную культуру к новым формам — как к формам театрального продукта (непосредственно к жанрам спектакля), так и к формам существования самого театра (к жанровым системам и жанровым генерализациям). Особым показателем в новом самоопределении театральной культуры является ее жизнь вне стационарных площадок — в различных многофункциональных досуговых центрах, центрах современного искусства; и шире — деятельность театральной культуры в рамках фестивалей, премий, благотворительных акций и т. д. На микроуровне театральные формы движутся в сторону новой драматургии, новых жанровых образований спектакля — таких как литературный театр, театр художника, перформанс и т. д.

В образовании новых форм большое значение имеет культура массовых коммуникаций, телевидение и Интернет — формирующие мифологию современного общества. Театр вынужден в своем творчестве делать поправку на существование этой мифологии.

В результате формируются новые жанровые генерализации в современной театральной культуре — генерализации, пришедшие из других сфер социокультурной жизни общества; генерализации, ставящие во главу угла тот или иной — прежде периферийный — жанр театральной культуры. Необходимость выявления этих генерализаций, изучения принципа их возникновения, анализа их содержания представляется одной из наиболее **актуальных** проблем в современной театральной культуре, в особенности — в связи с тем, что в настоящее время и деятели театра и руководящие органы по культуре отмечают необходимость театральной реформы.

Степень научной разработанности проблемы. Вопрос жанра в театральной культуре приобрел актуальность еще в античности. Наиболее ранним, и в то же время — основным вплоть до сегодняшнего дня, трудом, являющим законы сценического действия, взаимоотношений актера и зрителя, метафизику зрительского сопереживания, является «Поэтика» Аристотеля. Авторитет этого текста велик и по сей день. Однако каждая историческая эпоха накладывала отпечаток на систему жанров театральной культуры, каждый раз организовывая их по новому принципу.

Современный подход к проблеме жанра в театральной культуре сталкивается с необходимостью изучения влияющих на театральную культуру факторов всей культуры, т. е. с необходимостью изучения культурных доминант. Ж. Бодрийяром, Р. Бартом, Ж. Деррида, Ж.-Ф. Лиотаром, П. Рикером, И. Хассаном, Ж. Делёзом, Ф. Гваттари, Ю. Кристевой, У. Эко и др. выявлены основные (и, как предполагается показать в диссертации, влияющие на театральную культуру) черты постмодернизма. Для отечественной науки весьма важен анализ трудов этих ученых, осуществленный И. Ильиным, Г. Косиковым, Н. Маньковской, Н. Суворовым и др. Не меньшее значение имеют классические труды О. Шпенглера, М. Вебера, Й. Хейзинги, позволяющие рассмотреть константы культуры современности в контексте общего развития культур, религий, цивилизаций. Другая линия современной культурологической мысли опирается на представление о постиндустриальном обществе, о последствиях становления новых систем массовой коммуникации (М. Маклюэн, М. Маркузе, Э. Тоффлер). Существенным вкладом в науку стала разработка общих вопросов культурологии в трудах отечественных ученых А. Флиера, Т. Кузнецовой, А. Шендрика, А. Костиной, Вал. Лукова и Вл. Лукова и др. Ключевыми стали работы по массовой культуре в системе современной культуры А. Костиной, Е. Шапинской, К. Разлогова. Определенный вклад внесли исследования культуры массовых коммуникаций М. Кошяковой, Е. Литвиновой, Э. Макаревича и О. Карпухина и др.; телевизионной культуры, ее социологии и мифологии Г. Гамален, А. Гулимовой, Е. Дукова, Г. Ермиловой, П. Ковалева, М. Лукова, А. Новиковой, И. Полуэктовой, А. Чикириса и др.; театральной культуры А. В. Бартошевича, А. В. Кучиной

и др., исследования по компьютеризации, культуре информационного общества и интернет-культуре Ю. Воробьева и Н. Гайтюкевич, М. Дрепы, А. Радкевича, О. Скородумовой, В. Меламуда и др.

Проблема жанра подробно исследована в литературоведении, глубокие концепции в этой области выдвинули М. Бахтин, Ю. Тынянов, Д. Лихачев и др. исследователи, обобщение различных позиций осуществили В. Хализев, Л. Чернец и др. теоретики литературы. В культурологии проблеме жанра уделяет внимание Вл. Луков, вводя термин жанровых генерализаций.

Такое многообразие аспектов характеристики современной культуры породило выдвижение на первый план проблем междисциплинарного анализа (О. Астафьева, Б. Юдин, Л. Киященко), философского осмысления культуры (И. Ильинский), проблем экологии и этики в сфере культуры (Т. Горелова, Э. Гирусов) и др.

В литературе же, посвященной театру (в особенности *современной* театральной культуре), научная разработанность проблемы прослеживается хуже. Аналитическая мысль уходит в публицистику, журналистику, в историю театра и т. д. Основной теоретической работой, близкой к теме исследования, можно считать теорию постдраматического театра, изложенную в 1999 г. немецким ученым Г.-Т. Леманом и вызывающую сегодня оживленные споры. В этом смысле интересны работы В. Березкина, В. Колязина, Е. Шевченко, Н. Якубовой, П. Руднева и др.

В остальном же изучении современной театральной культуры приходится опираться на отдельные статьи и журналистские заметки театроведов, театральных критиков, журналистов: А. Висловой, О. Галаховой, Д. Годер, М. Давыдовой, Г. Демина, Р. Должанского, О. Егошиной, Г. Заславского, Н. Казьминой, А. Карась, С. Козловой, Т. Купченко, К. Матвиенко, А. Шендеровой, А. Якубовского и др.

Театроведческие работы Е. Анохиной, И. Болотян, В. Головчинер, О. Журчевой, Н. Ишук-Фадеевой, Д. Хакимовой и др., посвященные теории драмы и проблемам современной драматургии, близко подходят к теме исследования, представляя анализ некоторой части ее аспектов.

Кроме того, тема затрагивается и в некотором количестве литературы самих представителей театральной культуры (в письменно зафиксированной ими режиссерской или педагогической практике) — К. Станиславского, С. Михоэлса, Г. Товстоногова, М. Захарова, О. Кудряшова и др.

В целом же можно заключить, что полноценных комплексных культурологических исследований, посвященных проблеме жанра в

современной театральной культуре, не существует, что еще раз подчеркивает актуальность темы исследования. С учетом научной актуальности темы и ее недостаточной разработанности в культурологии в диссертации формулируются объект, предмет, цель и задачи данного исследования.

Объектом исследования является российская театральная культура рубежа XX–XXI веков.

Предметом исследования являются жанры и жанровые генерализации современного театра, рассматриваемые в свете культурных доминант рубежа XX–XXI веков.

Цель исследования — опираясь на исследование культурных доминант рубежа XX–XXI веков, выявить и дать характеристику наиболее заметным жанровым исканиям современной театральной культуры.

Целью определяются задачи диссертации:

— выделить культурные доминанты рубежа XX–XXI веков и определить взаимосвязи между ними и жанровой эволюцией в театральной культуре;

— проанализировать теоретико-методологические основы исследования жанра как проблемы культурологии;

— рассмотреть современную театральную культуру как целостное образование и определить тенденции в ее морфологии и типологии;

— выделить наиболее крупные жанровые искания современной театральной культуры, оформившиеся в ее новые жанровые генерализации;

— рассмотреть подробно и дать характеристику этим основным жанровым генерализациям современной театральной культуры.

Методологическую и теоретическую основу исследования составили важнейшие культурфилософские труды О. Шпенглера, Й. Хёйзинги, В. Виндельбанда, М. Бахтина, Ю. Лотмана, работы по теории жанра, по театральной культуре, по методологии культурологического исследования (прежде всего представителей культурологической школы Московского гуманитарного университета — А. Костиной, А. Флиера, А. Шендрика и др.). Диссертация базируется на субъектно-критическом методе социокультурного исследования искусства как компонента культуры. При этом в качестве теоретико-методологической доминанты в данной работе используется

тезаурусный подход, разрабатываемый научной школой тезаурусного анализа мировой культуры¹ (Вал. Луков, Вл. Луков, Т. Кузнецова, И. Вершинин, С. Есин, В. Трыков, Н. Захаров, Ч. Ламажаа, и др.).

Положения, выносимые на защиту:

1. Проблема жанра в культурологии есть также проблема *взгляда* на произведение, а через него на всю исследуемую культурную эпоху. Жанр в этом смысле есть *тип формо-содержательного единства*, вписанный в культуру в ее конкретно-исторической определенности. Культурные доминанты на практике находят конкретные проявления в той или иной сфере культурной или социальной жизни, что, в свою очередь, влечет новые жанровые формообразования как в культуре вообще, так и в театральной культуре в частности.

2. В XX веке важную, в ряде случаев ведущую роль в театральной культуре начинают играть *жанровые генерализации*, в которых реализуются нежанровые (проблемно-тематические и иные) общие принципы. Множественность *понимания* театральной природы в современной культуре (как со стороны авторов, так и со стороны потребителей) влечет за собой широкое распространение ранее периферийных жанров и объединение их в новые жанровые генерализации. Их объединяет сместившийся вектор действия как основной категории драмы и изменившийся характер диалога театра и зрителя.

3. В качестве новой жанровой генерализации (*документально-концептуальной генерализации современной театральной культуры*) выделяется современная драматургия, объединенная в театрально-драматургическое движение «новая драма», со своим составом драматургов, режиссеров, актеров, с набором сценических площадок для реализации своего творчества, а также со своим — вносимым в методологию театральной культуры — инструментарием, таким как драматургический принцип *verbatim*, принцип документального театра, принцип актуального (как правило, социально-политического) искусства.

4. Крупной генерализацией (*литературно-постдраматической генерализацией современной театральной культуры*) становится литературный театр, выросший из литературы постмодернизма, где подлинным героем произведения становится не актер, персонаж, время, — но сам автор-драматург, автор-режиссер; а поводом для театра (игры, действия, диалога со зрителем) становится сам текст литературного произведения и его автор. К этой же генерализации относится выросший из такого же принципа

¹ См.: Луков Вал. А., Луков Вл. А. Тезаурусы: Субъектная организация гуманитарного знания. — М., 2008.

изменившегося диалога театра и зрителя так называемый постдраматический театр, включающий в себя различные жанровые эксперименты.

5. Мощной генерализацией (*генерализацией социального жеста современной театральной культуры*) становится непосредственная жизнь театральной культуры в виде фестивалей и премий, существование многофункциональных культурных либо театральных центров и площадок-репродукторов современного искусства; спектакли и перформансы, имеющие ярко выраженную социально-политическую «программу», флеш-мобы и реали-шоу, реклама в ростовых куклах и др.

Научная новизна исследования заключается в следующем:

— применен тезаурусный культурологический подход к описанию современной культурной ситуации;

— произведен культурфилософский анализ современной действительности с позиции выявления в ней жанрообразующих тенденций и возможностей, проявляющихся под влиянием культурных доминант рубежа XX–XXI веков;

— выявлены и подробно рассмотрены с точки зрения культурфилософского анализа основные жанровые генерализации современной театральной культуры: документально-концептуальная, литературно-постдраматическая, генерализация социального жеста;

— выявлены социокультурные факторы изменения зрительского восприятия, и описан новый характер диалога театра и зрителя в условиях новых жанровых генерализаций современной театральной культуры.

Теоретическая значимость исследования состоит в выработке и применении тезаурусного культурологического подхода к анализу произведений искусства (спектаклей) и направлений творческой деятельности (театральных течений). Содержащиеся в диссертации теоретические идеи и выводы способствуют дальнейшим исследованиям жанровой природы современной театральной культуры, выработке общих критериев оценки и методологии в той или иной театральной деятельности.

Практическая значимость исследования состоит в том, что ее результаты могут использоваться в вузовских курсах по истории и теории культуры, по истории театра, по теории драмы; в разработке спецкурсов, в прикладных исследованиях смежных проблем; а также служить вспомогательными материалами в вопросах реформирования театральной

культуры.

Апробация работы. Основные положения диссертации были изложены на научных конференциях и семинарах, в том числе на: V Международной научной конференции «Высшее образование XXI века» (Москва, 2008), на научной конференции аспирантов МосГУ (Москва, апрель 2009), на научном симпозиуме «Тезаурусный анализ мировой культуры» (Москва, ИФПИ МосГУ, июль 2012 г.). По теме диссертации опубликовано 5 научных работ (в том числе 2 — в ведущих рецензируемых научных журналах списка ВАК). Отдельные главы диссертации и вся диссертация в целом обсуждались на кафедре философии, культурологии и политологии Московского гуманитарного университета.

Структура диссертации определяется поставленными задачами, включает Введение, 1-ую главу (состоящую из 2-х параграфов), 2-ую главы (состоящую из 3-х параграфов), Заключение и Список использованной литературы, включающий 197 источников. Общий объем диссертации — 171 страница.

II. ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **Введении** обоснована актуальность темы диссертационного исследования, выявлена степень ее научной разработанности, формулируются объект и предмет, цель и задачи исследования, раскрывается методологическая база работы, сформулированы положения, выносимые на защиту, определяются новизна, теоретическая и научно-практическая значимость диссертации, характеризуется ее апробация.

В **первой главе «Теоретико-методологические проблемы исследования современного театра в свете культурных доминант рубежа XX–XXI веков»** представлен теоретический анализ понятия культурных доминант рубежа XX–XXI веков, охарактеризованы принципы тезаурусного подхода к анализу жанровых аспектов современного театра.

В параграфе 1.1. **«Культурные доминанты рубежа XX–XXI веков как решающий фактор эволюции культурных форм театра»** из всего многообразия терминов и категорий в философии, социологии и культурологии выделяются те из них, которые на рубеже XX–XXI веков являют собой общий способ видения и понимания мира, определяемый отношением к ним человека и социальными формами общества. В культурологии для обозначения таких главенствующих идей, основных признаков или важнейших составных частей культуры в тот или иной ее

исторический период употребляется термин культурной доминанты². Диссертантом выделяются три основных культурных доминанты рубежа XX–XXI веков:

1. Постмодернизм. В постмодернизме стираются границы между ценностями бытовыми, повседневными, рыночными и ценностями-символами. Начинается хаос ценностей, диффузия. Формируется новая идеология, новая система мифологии, где организующим принципом становится «ризоматичность», по терминологии Ж. Делёза и Ф. Гваттари, отрицающая системность, структурность, иерархичность как в реальности, так и во «второй реальности» — культуре. Постмодернизм воспринимает всю культуру как текст, гипертекст, понимаемый как «объединенные или структурированные формы дискурса, зафиксированные материально и передаваемые посредством последовательных операций прочтения»³. Не принимая действительность и традиционные искусства, синтезируя различные виды культуры, постмодернизм являет «диалогичность» как свое ключевое понятие. В искусстве же постмодернизма диалогичность зачастую проявляется в виде смешения жанров.

2. Массовая культура. Распространяемая средствами массовой коммуникации, она является сегодня универсальным каналом трансляции основных смыслов и культур, подчиняющим своему формату все, что попадает в сферу ее влияния. «Любой артефакт, принадлежащий и обыденной, и высокой специализированной культуре, втягиваясь в сферу ее влияния и, при этом, сохраняя свою форму, утрачивает часть собственных смыслов, проходя через процедуры адаптации»⁴. Основными чертами массовой культуры являются примитивизация отражения человеческих отношений, социальный максимализм, культ успеха, развлекательность и сентиментальность. Массовая культура мифологизирует человеческое сознание, мистифицирует реальные процессы, происходящие в природе и человеческом обществе.

3. Виртуализация. Виртуализация взаимодействия в обществе, а также между обществом и самими массовыми коммуникациями перерастает в общую тенденцию «визуализации» мышления человека в XX–XXI вв. Речь идет и о телевидении как о крупнейшем средстве массовой коммуникации, о мифологической реальности, образуемой компьютерным и Интернет-пространствами, об искусственном интеллекте, доминирующем в глобализированном обществе.

² См.: Кононенко Б. И. Большой толковый словарь по культурологии. — М., 2003. — С. 41.

³ Рикёр П. Герменевтика, этика и политика. Московские лекции и интервью. Пер. с фр. / ред. И. Вдовина. — М., 1995. — С. 3.

⁴ Костина А. В. Массовая культура: аспекты понимания // Знание. Понимание. Умение. — 2006. — №1. — С. 34.

Культурные доминанты оказывают ключевое влияние на культурные формы театра. Ориентируясь на идеологию доминант современной культуры, театр, как ее часть, сам рождает в себе новые, в том числе и жанровые доминирования.

Во-первых, следуя за идеологией постмодернизма как одной из доминант современной культуры, театр вбирает в себя многие черты предыдущих течений. Общее умонастроение эпохи, а именно — разочарование в прошлом, влечет ее к переосмыслению этого прошлого, причем, к переосмыслению ироничному (У. Эко). Вслед за постмодернизмом и театральная культура начинает играть со зрителем в интеллектуальные игры, используя для этого самые разные формы: от социальных и общественно-политических до сугубо творческих и лабораторных.

Кроме того, «драматургическое» по всем канонам постановочного жанра стало входить в социальную жизнь. Обострение социального конфликта, психическое состояние публики, катастрофическая (реже — комическая) развязка стали атрибутами новостного производства, политической режиссуры, шоу-бизнеса (И. Мальковская). Общество перестает нуждаться в театре как в пространстве сюжетов и персонажей, получая их от телевидения, политических и социальных событий повседневности. В такой ситуации театр смещает акценты не только в своих формах, но и в своих методах, в целях собственного существования, словно повторяя за М. Хайдеггером, что «совершенное владение техникой или ремеслом есть лишь предпосылка художественного творчества».

Во-вторых, зритель, вбирая в себя идеологию массовой культуры, как следующей культурной доминанты современности, сам образует «общество спектакля», где мифологизированное мышление создает свой социальный театр, в котором посредством моды, имиджа создаются роли, а посредством дизайна — декорации. Массовая культура мифологизирует человеческое сознание и стимулирует его потребительское, и в то же время — пассивное, некритическое восприятие. А это выводит массовое общество на грань размывания ценностей. Театр же во многом идет навстречу этому человеку массы, полубразованному, с «комплексом самодостаточности» и завышенными амбициями (Х. Отрега-и-Гассет). Так театральное искусство как компонент культуры на глазах заметно преобразуется, встав на путь слияния театра и бизнеса, театра и клубной культуры, превращая театр в «рынок культурных услуг». В этих условиях широко развивается антреприза, производящая зрелище «одноразового пользования» (Г. Демин). Но и в целом — даже «неантрепризный» среднестатистический спектакль сегодня представляет собой по форме — некий удобный, но «не индивидуальный» стиль ИКЕА (критики говорят о тенденциях в сценографии к дистиллированному пространству евроремонта, и о связанном с ним стилем

деловой, холодной актерской игры); по содержанию — максимальный набор «страховочных троссов», способных удержать зрителя в зале: спецэффекты, доступная пониманию всех проблема завышенного самомнения (или, напротив, — комплекса неполноценности), «звездный» состав актеров.

Третья разновидность взаимосвязи театра и культурных доминант современности связана с виртуализацией и компьютеризацией жизни; с тем, что Интернет сегодня позволяет сделать все более доступным, а следовательно, театральное искусство становится все менее элитарным. Понятие «социализация», которое «ныне должно включать как важную составную часть адаптацию не только к социальным связям, но и к информационным посредникам, к этой самой третьей реальности» (Вал. Луков, Вл. Луков), реализуясь в Интернете, не только предлагает новые ориентиры и новые жанровые явления, но и зачастую, наоборот, — усиливает замешательство реципиента. Его интерес смещается от громких общеизвестных имен к гораздо менее популярным и более специфичным; при чрезмерном количестве предлагаемых культурных продуктов навигация в этом пространстве становится затруднительной, а критерии оценки зыбкими. Следом появляется Интернет-зависимость.

Театральная культура пользуется этим не только из-за беспрецедентно быстрой связи с массами пользователей сети, но и в связи с тем, что с помощью блогов и социальных сетей «всемирная паутина» сама нередко формирует особый формат спектакля, в котором такого рода спектакль (иногда еще не вышедший) предстает в виде фотографий, трейлеров, музыки, обсуждений, хроник репетиционных процессов и промежуточных стадий работы; и даже — в виде виртуального тура по невидимой зрителю части декорации спектакля (такой тур по декорациям спектакля «Год, когда я не родился» (реж. К.Богомолов, 2012 г.) московского театра-студии п/р О.Табакова представлен на официальном сайте театра). Следует указать и интернет-портал www.cultu.ru, который занимается исключительно онлайн-трансляцией различных спектаклей.

Параграф 1.2. «Жанровые аспекты морфологии и типологии современной театральной культуры как целостного образования» рассматривает в целом современную ситуацию в театральной культуре и выделяет проблему исследования его жанровых аспектов.

Экономическая составляющая в эпоху «рынка культурных услуг» коррелирует многие театральные процессы. В демократическую эпоху пропагандируется и внедряется в практику идея театра как «простого развлечения». С точки зрения организационной — идет размывание репертуарных театров, превращение их в полуантрепризы с возрастающим числом актеров, не состоящих в штате данной труппы, а приглашенных со

стороны. Экономическая составляющая рождает две важные тенденции.

Первая касается «миграции искусства» в малые залы репертуарных театров. Большие сцены все чаще становятся открытым воплощением рыночной идеи в театре: в них бросается в глаза коммерческий размах, звездный состав исполнителей и пр. Малая сцена охотнее демонстрирует изнанку общества потребления и изобилия; как правило, с обязательными элементами и атрибутами той же доминирующей на сегодняшний день массовой культуры. Кроме того, решающим фактором театрального благополучия стало наличие у театров зданий, прежде всего — исторических, где зритель ощущает себя легитимным наследником богатей прошлого.

Вторая тенденция связана с такой формой существования театра как антреприза. Основная ее проблема — организационная, отсутствие сколь-нибудь развитой системы площадок для репетиций и выступлений. В результате антрепренерам приходится уменьшать расходы за счет сокращения сроков выпуска спектакля и выбора простых пьес. Как следствие (причем наблюдающееся и со стороны исполнителей, и со стороны работодателей) — режиссеры сегодня зачастую планируют не столько творчество, сколько просто работу, график прихода-ухода.

Все это привело к парадоксу: традиционный режиссерский театр остался без режиссеров. Срочное назначение в начале нынешнего века новых руководителей в 7 столичных стационаров (МХТ им. А. П. Чехова, Театр Сатиры, Театр им. Вл. Маяковского, Театр на М. Бронной, Театр им. К. С. Станиславского, Театр им. А. С. Пушкина, Новый Драматический) доказывает актуальность проблемы. Следует отметить, что назначение и переназначение худруков театров продолжается и сегодня (летом 2011 года «сменилась власть» сразу в трех театрах: Театр им. Вл. Маяковского, Театр им. К. С. Станиславского, Театр На Таганке; в 2012 году переназначения руководителей прошли в театре им. М. Н. Ермоловой и в театре им. Н. В. Гоголя).

Ситуацию усугубляет и то, что во главе многих театров до сих пор находятся не режиссеры, а актеры (правда, время от времени подписывающие новые постановки своими именами): О. Табаков, Ю. Соломин, А. Ширвиндт, К. Райкин, Т. Доронина, В. Андреев (с 2012 г. — О. Меньшиков), Е. Миронов, А. Калягин, А. Джигарханян; до 2007 г. — М. Ульянов, К. Лавров, Л. Дуров; с 2011 г. — В. Золотухин.

В этой ситуации современная семиология часто рассматривает театральное представление даже не как единый текст, а как комбинацию текстов, взаимодействие различных знаковых систем (Б. В. Золотовицкая). Пространство спектакля превращается в полилог: между актером и зрителем,

художником и режиссером, режиссером и актером, художником и зрителем, драматургом и режиссером, зрителем и зрителем и т. д.

Такие изменения, происходящие в разных сферах современной театральной культуры, накладывают отпечаток на состояние ее жанров и жанровых систем. Жанры и без того «с трудом поддаются систематизации и классификации, прежде всего потому, что их очень много; а одним и тем же словом нередко обозначаются жанровые явления глубоко различные» (В. Е. Хализев). При тезаурусном подходе к современной театральной культуре удобным представляется понятие жанровых генерализаций. Это означает некий «процесс объединения, стягивания жанров (нередко относящихся к разным видам и родам искусства) для реализации нежанрового (обычно проблемно-тематического) общего принципа» (Вл. Луков). Так жанровые генерализации современной театральной культуры образуются по принципу усиления жанровых экспериментов (т. е. прежде периферийных жанров и направлений театра) для реализации принципов нового вида диалога театра и зрителя. Дело в том, что именно способ взаимодействия сцены и зала определяет характер зрительского сопереживания и устанавливает тем самым жанр спектакля. Три основных способа воздействия театра на зрителя нашли свое соответствие в трех основных жанрах драматургии — трагедии, комедии, драме. Но современные культурные доминанты сильно усложнили жанровые структуры и способы взаимодействия, поэтому объективным кажется выделение новых генерализаций по критерию изменившихся ролей автора, исполнителя и зрителя театрального «продукта».

Вторая глава «Жанровые искания современного театра: новые генерализации» посвящена раскрытию наиболее заметных стягиваний жанровых экспериментов современного театра в образование жанровых генерализаций. Рассматриваются их характерные особенности, мотивы для возникновения, природа диалога театра и зрителя и т. д.

В параграфе 2.1. «Документально-концептуальная генерализация» рассматривается изменившаяся роль автора театральной постановки (будь то драматург или сценарист театрального действия). В современном авторе находят широкое отражение и литературная игра вкупе с ироническим модусом повествования (проявление постмодернизма), и изменившаяся под влиянием новых СМИ лексика (влияние массовой культуры), и формирование «третьим измерением» нового языка и способа общения — ибо электронная почта и SMS-сообщения возродили практически умерший эпистолярный жанр (влияние виртуализации).

Этимологически «драма» [drama (греч.) — действие] — один из родов художественной литературы, представляющий собой произведение,

«построенное в форме *диалога* и обычно предназначенное для исполнения на сцене <...>, есть у «драмы» и еще один смысл: тяжелое событие, несчастье, переживание, причиняющее нравственные страдания. Драма есть одновременно и поэма, текст, написанный для различных ролей на основании конфликтного действия»⁵. Конфликт, по Аристотелю входит в основу теории подражания, которой должны руководиться все «поэты». Жизнь без конфликта невозможна. Жизнь и есть постоянный конфликт. По Гегелю «драматический процесс есть постоянное движение вперед, к конечной катастрофе». Именно конфликт структурирует композицию, характер, интенсивность и, наконец, *жанр* спектакля.

Каковы же новые жанры современной отечественной драматургии? «Квартира в двух действиях», «альбом», «опера первого дня», «колониальная драма», «жизнь без антракта», «правдивые зарисовки с натуры в городе, который есть...», «драматическое путешествие во времени» и т. п. (определения собраны Е. Анохиной). Очевидно присутствие здесь отпечатка постмодернизма, изобилующего всевозможными парафразами, итертекстами, римейками, пародиями, приемами художественного цитирования, коллажа, повторения и т. д.

Но прежде всего необходимо очертить тезаурус «современности» по отношению к понятию «современная драматургия». В диссертации отмечено, что не следует считать его тождественным понятию «новая драма», речь о котором пойдет ниже, но можно хронологически так или иначе связать его с рубежом XX–XXI веков, с возникновением документальных драматургических лабораторий в 1990 г., с фестивалями «Любимовка», «Новая драма», «Евразия», «Действующие лица» и др. Сегодня культурологами и исследователями театра стали предприниматься попытки комплексного подхода к изучению этих культурных контентов, в то время как прежде современная драматургия исследовалась, в основном, театральными критиками, которые, являя свою крайне субъективную позицию, обращали внимание на частные авторские проявления в той или иной пьесе.

Одна из культурных доминант рубежа XX–XXI веков — постмодернизм — воспринимает всю мировую культуру и ее составляющие в качестве текста. И в этом смысле, по словам М. Бахтина, «всякий текст существует как некая предрасположенность к диалогу». Текст, являясь по Бахтину, высказыванием, ждет ответного активного понимания, т. е. он есть «отражение отражения».

Таким отражением отражения в современной драматургии становится принцип документальности (коррелируемый со всеми вышеперечисленными

5 Пави П. Словарь театра. — М., 1991. — С. 84, 174.

культурными доминантами), занимая в современной театральной культуре концептуально значимое место. Если драматургический (при этом вовсе не театральный) «мейнстрим» изобретает новые жанры как проявление авторской фантазии, то театрально-драматургическое движение «Новая драма» уже на протяжении нескольких поколений взращивает определенную философию и методологию театральной культуры, базирующуюся на документальном принципе, определяемом самим движением как техника *verbatim* (лат. «дословно»). Поэтика данного социокультурного явления включает в себя:

1. Дискретность материала — привязанность к малым формам, к узкому кругу действующих лиц, но главное — к коротким историям, к эпизоду, к стремительному монтажу, к компактности текста;

2. Изменившийся конфликт — статическое противостояние чувственного и вещного мира, бездейственность, описательный и повествовательный характер драмы;

3. Непосредственно документальность: драматургичным является только реализация произведений — публичное или разыгранное актерами чтение текста на сцене. Широко используются приемы документалистики (интервью, видеозапись, сбор фактов и т. п.). Художественная форма возможна, но наличие вымысла вуалируется. Акцент делается на том, что автор — непосредственный участник либо очевидец событий пьесы;

4. Текстocентричность — пьесой может быть любой текст. Отсюда: необязательность оформления текста как драматического; использование прозаических (рассказ, монолог), киносценарных и просто «рабочих» форм (либретто, «материалы к спектаклю»); сценарное дробление на фрагменты; многовариантность финалов и возможностей развития событий;

5. Ориентация на актуальность — отсюда определенный круг персонажей: самоубийцы, беглые уголовники, гомосексуалисты и лесбиянки, бомжи, умирающие, осужденные, террористы, маргиналы общества, прежние и нынешние изгои, люди редких профессий... (И. Болотян).

Реализуясь на таких площадках как Центр драматургии и режиссуры А. Казанцева и М. Рощина, Театр.DOC, Театр «Практика», Центр им. Вс. Мейерхольда и др., театрально-культурное движение «Новая драма» образует, по мнению диссертанта, *документально-концептуальную генерализацию* современной театральной культуры. Эта генерализация имеет свою эволюцию в театральной культуре эпохи современности:

— поствампировская драматургия (обостренный экзистенциальный

конфликт);

— постмодернистский дискурс (конфликт определяется деконструкцией мифа, традиционного смысла и стереотипов массового сознания);

— гендерная («женская») драматургия (конфликт-оппозиция мужского/женского, бытового/общественного, взрослого/детского);

— «Новая драма», в рамках которой выделяется:

а) рецептивная драма (создание конфликтной ситуации с помощью «чужого материала») — *драматургия римейков и продолжений*;

б) натуралистическая школа (конфликт представляет собой статическое противостояние, продиктованное трагической предначертанностью);

в) документальный театр (конфликтным является только реализация произведений — публичное или разыгранное актерами чтение текста на сцене);

г) театр, развивающий традицию социально-бытовой «хорошо сделанной пьесы» (конфликт ограничивается личностными противостояниями, разрешаемыми комедийно на частном уровне).

Исследователи (напр., О. В. Журчева) справедливо добавляют к этому перечню стоящие особняком и в то же время показательные для «Новой драмы»:

д) ранние монодрамы Е. Гришковца (конфликт-противостояние чувственного и вещного мира).

В жанровом аспекте тексты современной драматургии вбирают в себя документальную, текстуальную и провокационную (социально-политическую) направленности. В целом же театрально-драматургическое движение «Новая драма» исполняет в современной культуре определенные функции. И. Болотян вполне обоснованно называет такие функции, как:

— преобразовательная (инновационная) — обновление театра и — шире — культуры (часто через разрушение стереотипов, клише, сложившихся в самом «ядре культуры»);

— коммуникативная, как между членами самого движения, так и

между самим движением и зрителями (всевозможные мастер-классы, семинары и просто «встречи с...»);

— культуртрегерская — организация различных конкурсов и семинаров, знакомство российского зрителя с зарубежной драматургией, публикация сборников пьес, создание ЖЖ-сообщества newdrama;

— реализаторская — влияние на становление и формирование участников «Новой драмы» в личностном и творческом планах, а также влияние на личностный, профессиональный рост зрителей в рамках движения, поскольку их основную часть составляют представители творческих профессий и молодежь;

— компенсаторная — поддержание высокой самооценки членов движения, осознание им «правильности» выбранного жизненного пути, выбранной эстетической программы.

Этот перечень, выявленный искусствоведами, приобретает значение для культурологии, как только проводится сопоставление черт и функций «Новой драмы» рубежа XX–XXI веков и «новой драмы» предыдущего переходного периода — рубежа XIX–XX веков (изучавшейся Г. Храповицкой, И. Шайтановым и мн. др., одна из недавних обобщающих работ — докторская диссертация М. Меркуловой), не представлявшей единой группы драматургов (среди них были Г. Ибсен, М. Метерлинк, Г. Гауптман, Дж. Б. Шоу, А. П. Чехов), ставится очевидным глубокое различие сравниваемых культурных феноменов при общем для них стремлении к обновлению драматургии и всей театральной культуры. Приведенный перечень функций современной «Новой драмы» показывает, что они сформировались под непосредственным влиянием культурных доминант рубежа XX–XXI веков.

Параграф 2.2. «Литературно-постдраматическая генерализация» рассматривает примеры другого жанрового эксперимента, связанного с новой ролью исполнителя в театре (т. е. коллектива творческих единиц, возглавляемого режиссером-постановщиком), глубоко осознавшего такие категории постмодернизма как «интертекст» и «метатекст». «Объектом изображения становится само литературное изображение» (С. Байкова); «каждый текст является интертекстом; другие тексты присутствуют в нем на различных уровнях в более или менее узнаваемых формах: тексты предшествующей культуры и тексты окружающей культуры» (О. Федотов) — поясняют этот тезис исследователи. Соглашаясь, что текст, по Бахтину, и есть «первичная данность» мысли, представители так называемого литературного театра сводят к минимуму какое-либо посредничество между текстом и зрителем. Такая ситуация влечет за собой следующее:

— во главу угла ставится текст (литературное произведение) как повод для возникновения игры и театрального действия, театр занимается не столько исследованием той или иной пьесы, сколько исследованием того или иного автора;

— закрепляется культ рассказа в качестве основного метода и формы существования спектакля, а культуру речи — в качестве основного выразительного средства;

— бытие зрителя предполагается в качестве собеседника, а иногда — и соавтора спектакля;

— драматургия размышлений, аллюзий, пониманий предлагается в качестве альтернативы драматургии поступков и реакций действующих персонажей.

Литературный театр, по большому счету, начинает свой отсчет с того момента, когда на театральные подмостки начали приноситься произведения, не для театра написанные. Здесь берет отсчет культура инсценировок (адаптаций, сценических редакций, переложений для сцены) литературных произведений, и одновременно с этим — появляются проблемы сценического выражения и поиск соответствующего театрального языка для воплощения этих инсценировок и переложений.

Вторая проблема — появившаяся в XX веке в эпоху постмодернизма идея структурирования спектакля как прочтения — буквального прочтения от корки до корки. В XX веке такими мастерами становятся А. Васильев, П. Фоменко, С. Женовач — проза воспринимается ими как возможность заново переосмыслить драматические структуры.

В результате, в литературном театре, категория «действия» возлагается не столько на актеров, сколько на зрителя. Это он — зритель — теперь разгадывает, расшифровывает, в то время как актеры (режиссеры, художники) цитируют и деконструируют — и все это в рамках мирового текста и текста конкретного — того или иного произведения. Но есть и еще одна точка соприкосновения. Она в диалоге, вернее — в игре (как форме диалога), нарушающей любую одномерную логику и осуществляющей выход за ее рамки.

Рассказ, как форма диалога, приобретает в литературном театре разные функции. В разных случаях это: свидетельство доподлинности, документальности; способ существования исповедального дискурса; акт познания «иного» в процессе его воссоздания, отождествление с ним и дистанцирование от него; способ постижения экстремального опыта;

интеллектуальная провокация и т. д. (Н. Якубова). Актеры в этом случае — всего лишь исполнители текста, которые должны уложиться в определенный (чаще всего — речевой) темпо-ритм. В этом как бы деконструируется призыв К. Станиславского: «Активность, подлинное, продуктивное, целесообразное действие — самое главное в творчестве, стало быть, и в речи! Говорить — значит действовать»⁶.

В то же время немецкий ученый Х.-Т. Леман рассматривает литературный театр всего лишь как часть более широкого жанрового направления — постдраматического театра, включающего в себя «самые разнообразные изменения театральной и драматической формы последней трети XX века». «Пост», то есть «после», по его мнению, свидетельствует в пользу того, что драма продолжает существовать, но как «ослабленная, устаревшая структура «нормального» театра» в рамках новой театральной концепции»⁷. В таком театре именно на зрителя, а не на исполнителя, возлагается задача конструирования смысла.

Постдраматический театр близок театру постмодернистскому. Постдраматическая структура в своей основе является деконструкцией. Новому театру присуща категория не действия, а состояний, где главное — изображение, а не история (В. Колязин). Действие в театре заменяется предложенным публике театрализованным размышлением на философские, научные или эстетические темы. Язык форм становится в постдраматическом театре арсеналом жестов. Театр активно движется в сторону внежанровых структур, доводя до крайностей тенденции, возникшие гораздо раньше, и самоопределяется в поэтике и эстетике крайностей.

Таковыми крайностями постдраматического театра становятся театр Художника, в котором автор — не режиссер, а художник, который «сочиняет спектакль как структуру визуальных композиций, разворачивающихся в пространстве и времени» (В. Березкин); разнообразные перформансы, в которых границы между театром и практическими формами, устремленными к реальному опыту, стали размываться.

Театральная культура эпохи постдраматичности тяготеет к отходу от традиционных площадок. Так возникает новое определение качества «малой сцены» (отнюдь не изобретения XX века, просто качество этой сцены по-новому стало использоваться режиссерами новейшего времени) — «метонимическое пространство» (В. Колязин). Главное назначение такого пространства не в том, чтобы оно служило символическим обозначением другого вымышленного мира, а в том, чтобы выдвинуть на первый план реальную часть театрального пространства как общего реального

6 Станиславский К. С. Собр. соч.: В 8 т. — М., 1955. — Т. 3. — С. 92.

7 Lehman H.-Th. Postdramatic Theatre. — L.; N. Y., 2006. — P. 109.

пространства игры. Такой выбор пространства близок пониманию выбора искусства постмодернизма по Ж. Бодрийяру с его идеей современного искусства как производства симулякров. Метонимическое пространство приводит спектакли постдраматического театра к узкому кругу зрительской аудитории. Эта закрытость от широкого зрителя, вкупе с отсутствием критериев и ориентиров творчества, провоцирует авторов спектакля на вседозволенность, основанную на отсутствии объективной оценки их творчества. А значит, развитие театра движется эмпирическим путем, подчиняясь каждый раз разным законам, свойственным тому или иному театральному опусу.

Вбирая в себя самые разные направления — от литературного театра до театра Художника и практики перформанов и инсталляций — данное жанровое множество может быть названо *литературно-постдраматической генерализацией* современной театральной культуры.

Параграф 2.3. «Генерализация социального жеста» посвящен новой жанровой генерализации, связанной с принципиально изменившейся ролью зрителя в современной театральной культуре. Речь идет о практике пограничного существования театра между непосредственно театром и смежными искусствами, а иногда и социокультурными акциями, манифестами и прочими часто околотеатральными явлениями. И дело не в том, что эти явления рассчитаны на особое зрителья, а в том, что они всегда подразумевают его особую социальную позицию, статус и т. д.

Современная культура сформировала у зрителей новые свойства:

— в досуговой культуре, в массовой культуре, целью которой является извлечение прибыли, особое значение имеет мода. Вошедшие в моду телесериалы становятся (хотя бы потому, что их много) образцом «художественной продукции», состоятельные граждане ждут подражания им в театре, и наиболее оперативно на эти запросы откликается антреприза, которая уже научилась создавать удобоваримое и легко усваиваемое этой публикой зрелище;

— люди, которые пришли сегодня в театр, «устали быть буржуа», жаждут новых острых ощущений и не обладают глубиной. Несмотря на то, что они образованы, и главное — постигли низость и высоты человека (потому что прошли весь этот путь с Россией последнего десятилетия), — они не читали никакие пьесы; они не знают, чем кончится «Укрощение строптивой» и «Женитьба», «и это счастье для современной режиссуры» (Н. Казьмина).

— в целом для театральной публики главным побудительным мотивом

посещения театра является участие в спектакле популярных актеров (по данным социологических исследований 2011) для большинства зрителей театр является местом, где можно «отдохнуть, приятно провести время» (А. Ушкарев); а посещение театра превращается в некий мертвый культурный ритуал неясного назначения (А. Пронин).

— в связи с этим: по мере усиления степени избирательности зрителей возникает среда для монопольного повышения цен; даже «ругательные» статьи о театре привлекают в зал публику (а традиционный заведующий литературной частью театра уступает место специалисту по пиану); виртуализирующаяся культура в информационном обществе широко распространяет систему онлайн-бронирования и продажи билетов, что влечет за собой большое количество сайтов-перекупщиков.

Однако даже и в этом случае зритель, пусть и теряя опоры в своих культурных позициях, сохраняет свои позиции социальные.

В диссертации к жанровому направлению генерализации театрального жеста современной театральной культуры относятся:

1. Социально-политические перформансы, в центре которых стоит непосредственность общего опыта их создателей и публики. Например, «художественная» деятельность О. Кулика, который в начале 1990-х годов предстал перед зрителями в образе человека-собаки.

2. Спектакли, высказывающие ту или иную социально-политическую «программу». Например — получивший множество премий спектакль К. Серебренникова со студентами школы-студии МХАТ «Отморозки» по повести З. Прилепина «Санька».

3. Театральные фестивали. Они несут в себе, среди прочего, и формообразующие факторы, т. к. в формате многих фестивалей не только смотр спектаклей, но и дополнительные мероприятия — театрализованные открытия и закрытия, пресс-конференции, семинары, выставки, читки новых пьес и т. д. Кроме того, каждый фестиваль обычно имеет некий социокультурный императив по отношению к зрителю. Так, например, особенностью «Текстуры» стала и человеческая, и смысловая «перетекаемость» из области кино в сферу театра и обратно; главной темой фестиваля «NET-2010» стала работа знаменитых режиссеров с неизвестными труппами знаменитых европейских театров; фестиваль «Территория» (2010 г.), шагнул в политический театр, устами многих критиков провозгласив, что нашему театру необходима «прививка социальности, серьезного исследования проблем современности, совпадение с пульсом сегодняшнего дня». Жанровый «вывих» «Золотой Маски-2011» проявился в

том, что «новая драма, несомненно, переиграла классические тексты, ее присутствие все более мощно ощущалось на театральном поле российского театра; а Международный Чеховский фестиваль в жанровом отношении год от года становится все более танцевальным; и пластические работы в представленных на нем спектаклях звучат сильнее драматических (Т. Купченко).

4. Театральные премии и включенные в них разнообразные «внеконкурсные программы», в рамках которых зачастую функционируют те или иные творческие лаборатории.

5. Различные площадки-репродукторы современного искусства (такие как «Гараж», «Винзавод», «Платформа»), практикующие околотеатральные явления; и различные многофункциональные театральнокультурные центры: клубы и бард-кафе («Мастерская» и «Гнездо глухаря»), сугубо культурные центры с наличием театрального сектора (музей-театр «Булгаковский дом»), открытые площадки (Театральный Центр «На Страстном» при Союзе Театральных Деятелей России) и творческие лаборатории (Центр им. Вс. Мейерхольда).

6. Такие разные явления, при этом театрализованные по форме, как флеш-мобы и реалити-шоу, реклама в ростовых куклах и т. д.

Общим критерием в этом разнообразии служит позиция театра, настроенного на прямой диалог с кем бы то ни было. Это театр, выражающий, а зачастую и имитирующий некую революционность, гражданское чувство, антибуржуазную позицию. Данные жанровые модификации, в связи с их социально-политической направленностью по отношению к зрителю, в диссертации объединены в *генерализацию социального жеста* в современной театральной культуре.

В **Заключении** подводятся итоги диссертационной работы и делаются выводы. Выделенные культурные доминанты рубежа XX–XXI веков влияют на современную театральную культуру в сторону усиления ее прежде периферийных жанровых образований. Это усиление самоформируется в три крупные жанровые генерализации современного театра: документально-концептуальную, литературно-постдраматическую и генерализацию социального жеста. Данные генерализации отражают не только современную социокультурную ситуацию, но и формируют новый диалог сцены и зала — театра и зрителя, общества, власти и т. д. В свою очередь, современная театральная культура способствуют утверждению трех выделенных тезаурусных структур (постмодернизм, массовая культура, виртуализация) как доминант современной культуры.

Основные положения диссертационного исследования отражены в следующих публикациях:

Работы, опубликованные в ведущих научных журналах и изданиях, рецензируемых ВАК:

1. Аронин, С. В. Литературный театр как принцип театральной студийности [Текст] / С. В. Аронин // Театр. Живопись. Кино. Музыка. — 2011. — № 3. — С. 53–62. (0,5 п. л.).

2. Аронин, С. В. Жанровые эксперименты как предпочтение тезауруса современной театральной культуры [Текст] / С. В. Аронин // Знание. Понимание. Умение. — 2012. — №3. — С. 329–333. (0,4 п. л.).

Работы в других изданиях:

3. Аронин, С. В. Экспериментальное театральное образование в условиях синтетического театра [Текст] / С. В. Аронин // Высшее образование для XXI века: V международная научная конференция. Москва, 13–15 ноября 2008 г.: Доклады и материалы. Секция 6. Высшее образование и мировая культура. Вып. 1. — М.: Изд-во Моск. гуманит. ун-та, 2008. — С. 20–23. (0,3 п. л.). То же: [Электронный ресурс] // URL: <http://mosgu.ru/nauchnaya/publications/2008/>.

4. Аронин, С. В. Литературный театр как принцип театральной студийности [Электронный ресурс] / С. В. Аронин // Информационный гуманитарный портал «Знание. Понимание. Умение». — 2009. — №10. URL: <http://www.zpu-journal.ru/e-zpu/2009/10/Aronin/> (0,5 п. л.).

5. Аронин, С. В. Культурные доминанты рубежа XX–XXI веков как решающий фактор эволюции культурных форм театра // Тезаурусный анализ мировой культуры : сб. науч. трудов. Вып. 23. — М. : Изд-во Моск. гуманит. ун-та, 2012. — С. 51–71. (1,3 п. л.). То же: [Электронный ресурс] // URL: <http://mosgu.ru/nauchnaya/publications/2012/>.

Подписано в печать: 18.10.2012

Заказ № 7728 Тираж - 100 экз.

Печать трафаретная.

Типография «11-й ФОРМАТ»

ИНН 7726330900

115230, Москва, Варшавское ш., 36

(499) 788-78-56

www.autoreferat.ru