

Г. А. Брандт <https://orcid.org/0000-0002-0601-5081>

«Коляда-театр» как культурный объект

Современное искусство заставляет его исследователей пересматривать свои базовые теоретические основания, заново обращаясь к вопросам: что такое искусство? каковы критерии художественности? где границы дозволенного? каков смысл существования искусства в обществе, культуре, человеческой жизни? И традиционная формулировка темы «искусство как феномен культуры» дополнилась в современном интеллектуальном поле новым звучанием – «искусство как культурный объект». Если в первом случае говорилось прежде всего о художественной специфике произведения, школы, направления, их роли, функции, назначении в культуре, то во втором акцент переносится на социальный потенциал искусства, на понимание произведения, школы и т. п., в первую очередь, как определенного высказывания, социального жеста. Хотя прежде всего эти поиски разворачиваются на поле так называемого «актуального искусства», театр сегодня тоже не стоит на месте. В нем возникают феномены, которые порождают недоумение, раздражение как в зрительской, так и в профессионально-критической среде. Особенное напряжение возникает там, где талант творцов очевиден, но шокирующая эстетика и смысловая основа их произведений не может не возмущать. Представляется эвристически ценной гипотеза, заключающаяся в том, что это искусство, к которому имеет смысл подходить с другими инструментами анализа, к рассмотрению произведений применять не столько художественно-эстетические, сколько культурологические критерии. В статье представлен опыт рассмотрения заметного явления современной театральной жизни России «Коляда-театра» (г. Екатеринбург) в качестве культурного объекта.

Ключевые слова: «Коляда-театр», культурный объект, субъект, другой, власть, знание, дискурс, код, нарратив.

G. A. Brandt

«Kolyada-Theater» as a Cultural Object

Present-day art forces its researchers to reconsider their theoretical foundations turning anew to the questions: What is art? What are the criteria of high artistic value? Where is a red line? What is «raison d'être» of art in a society, culture, people's life? And the traditional wording of the theme «art as a phenomenon of culture» has acquired a new priority «art as an object of culture». If the former formulation largely stressed artistic specificity of an art piece, art school or movement, their roles, functions and purpose in culture, the latter shifts the focus to social potential of art, understanding a piece of art, art school, etc., as special «speaking out», social gesture. Although, in the first place, this search is taking place within the field of so-called «actual art», today's theater is also moving on. There the phenomena emerge that give rise to bewilderment, irritation among both spectators and critics. Particular tension arises where their authors' talent is obvious but appalling aesthetic and a sense-bearing basis of their artwork cannot help shocking. The hypothesis that this art requires other tools and culturalological rather than artistic and aesthetic criteria for its analysis is seen as valuable. The article presents the expertise in reviewing a prominent phenomenon in the theater life of Russia, the «Kolyada-theater» (Yekaterinburg) as an object of culture.

Keywords: Kolyada-theater, cultural object, subject, another, power, knowledge, discourse, code, narrative.

Концепт культуры в конце XX в. претерпел своеобразный теоретический кульбит, сменив твердую онтологическую позицию на методологическую. Таким образом, культура стала пониматься как способ, ключ, методологический инструмент рассмотрения того или иного явления. Иначе говоря, если любое явление социальной или природной жизни рассматривать с точки зрения способа проживания (производства, закрепления, переопределения) значений, смыслов, ценностей, носителем которых оно является, то это и будет рассмотрением его как культурного объекта. Хотя на самом деле точнее, может быть, стоит говорить не о смене позиций, а о расширении объема понятия, подобное методологическое расширение во второй половине XX в. пережили многие концепты – социальность, повседневность, телесность, язык, политика, колони-

альность/постколониальность, пол/гендер, идентичность и т. п. Теоретическими основаниями такой трансформации концерта культуры и всех ее объектов, включая искусство, являются, во-первых, исследования в работах Мишеля Фуко микрофизики власти [11], позволившее увидеть, что вся культура как поле производства и разворачивания субъективности пронизана силовыми/властными напряжениями, и искусство не является исключением. Кроме того, это культурная антропология в духе Клиффорда Гирца [4] и Клайда Клакхона [6] с ее методами «насыщенного описания» повседневной жизни исследуемых сообществ; философия структурализма, основу которой, по замечанию Ж. Дерриды, составлял «естественный и необходимый жест – критическое беспокойство культуры по поводу языка» [5, с. 7]; и теория социального конструирования

реальности, заявленная первоначально в работах Питера Бергмана и Томаса Лукмана [1]. Благодаря во многом этим основаниям и стал возможен тот междисциплинарный концептуальный прорыв группы британских исследователей (Ричард Хогарт, Раймонд Уильямс, Стюарт Холл и др.), который получил в нашей стране название культуральных исследований [10] и где, собственно, и было введено понятие «культурный объект».

В статье ставится задача рассмотрения такого заметного явления современной театральной жизни, как «Коляда-театр» – частный авторский коллектив известного (сегодня уже всей театральной Европе) драматурга, режиссера, актера Николая Коляды – в качестве культурного объекта.

Историческая справка. Николай Владимирович Коляда начинал свою театральную деятельность в середине 80-х как артист Свердловского драматического театра. Затем стал известен как драматург. К середине 90-х относятся первые постановки Николаем Колядой пьес на малой сцене свердловской драмы, которые сразу задали совершенно иной, необычной, ракурс видения заявленных в них тем. В конце 90-х он получает свое крохотное здание в центре Екатеринбурга, и появляется «Коляда-театр», в котором ставились сначала пьесы только самого Николая Коляды и его учеников. Параллельно он организовал международный конкурс современной драматургии «Евразия», куда ежегодно слетались сотни пьес, написанных как его учениками, так и другими, часто никому не известными драматургами. Позже этот драматургический конкурс вошел в состав многодневного международного театрального фестиваля современной драматургии «Коляда-plays», с каждым годом разраставшегося в мощное культурное событие не только Екатеринбурга, а позднее – не только России. Вскоре Николай Коляда набрал и первый свой актерский курс в Театральном институте – сегодня уже он выпущен и набран следующий. Тем временем репертуар «Коляда-театра» стремительно расширялся, в год ставилось по 6-7 премьер, постепенно он стал заполняться также произведениями русской и мировой классики. У театра появились зрители, поклонники, друзья, помощники, волонтеры, словом – огромная тусовка, заполняющая репетиции (они здесь всегда публичные), прогоны, сдачи, читки пьес, многочисленные фестивальные акции. Театр становится едва ли не «визитной карточкой» Екатеринбурга, он очень много гастролирует в российских столицах и за рубежом, что не снимает напряженного – очень разного, полярного – отношения к этому театральному феномену как среди зрителей, так и среди театроведов-профессионалов.

Для решения этой задачи обратимся сначала к самому понятию «культурный объект»

и рассмотрению тех инструментов, с помощью которых он анализируется. Специфика рассмотрения заключается, прежде всего, в том, что объект здесь полагается не как некая изначальная данность, а как феномен, который конструируется в процессе изучения: любой объект культурным *становится*, поскольку любое явление (социальное, природное, художественное, религиозное и т. п.) исследуется в измерении той подвижной совокупности значений и смыслов, которые оно «излучает» в человеческом сообществе. Одной из базовых операций описания объекта в качестве *культурного* оказывается выбор ключевых слов, которые служат познавательными навигаторами, сеткой координат, матрицей, что накладывается на объект и, таким образом, выявляется поле исследования. В нашем случае, поскольку речь идет о некоем жесте, в отличие от случайного/бессознательного движения, его всегда характеризует конкретная направленность. Иными словами, в первую очередь, необходимо понять, *кто* жестикулирует и *кому*, то есть кто является *субъектом* высказывания, а кто – *другим* (поскольку жест, возведенный в статус социального, всегда обращен именно к принципиальному *другому*), соответственно, важными оказываются и дислокация *власти* (права на высказывания), и *знания* (содержание высказывания), ну и, наконец, в любом высказывании большую роль играет способ говорения, то есть *дискурс, код, нарратив*.

Наша гипотеза состоит в том, субъектом высказывания здесь становится та социальная группа, которая в традиционной, классической культуре была, как правило, вообще лишена собственного голоса. «Маленький человек» – один из базовых нарративов русской классики – формировался, как правило, человеком «большим». Данный нарратив обычно вызвал к сочувствию, состраданию, снисхождению, но это гуманистическое отношение ничего не меняло в самой культурной субординации «больших» и «маленьких». И значит, право на видение, ракурс, точку зрения на самого этого человека и на весь окружающий мир оставалось у «большого». В рассматриваемом же нами случае «маленький человек» сам прорвался к культурному «микрофону» и заговорил, заорал, захотел над теми, кто всегда о-предел-ял, то есть задавал предел в его репрезентации как «маленького» и «убогого». То есть *другими* стали в данном случае люди культурной элиты, определяющие политику в иерархии ценностей, задающие властные стратегии *знания* – того, что есть хорошо/плохо, правильно/неправильно, добро/зло, красота/безобразие и т. п.

Для доказательства данной гипотезы необходимо исследовать, *как* артикулируется «Коляда-театром» данная позиция, *как* творится конструирование, смысловое переопределение реальности, ее присвоение

(«одомашнивание»), приспособление к «своим» идентичностям, ценностям, ориентирам. Это происходит через целую систему культурных кодов: семантика внешнего и внутреннего обустройства пространства здания театра, вещей, в изобилии наполняющих фойе; улицы, на которой стоит здание; самих спектаклей, проглядывающего сквозь них времени, типа отношений театра со зрителем и т. п. – все здесь «говорит» о *другом* театре, *другой* этике и эстетике. Об этом же говорят все события, как происходящие в его стенах – фестивали, конкурсы, так и читки, и другие проекты в близлежащем театру городском саду, пространстве или личном деревенском доме Николая Коляды (село Логиново). Но мы в данном случае сфокусируем внимание на эпицентре жизни театра – спектаклях.

Сегодня в «Коляда-театре» обширный репертуар, базирующийся на трех драматургических источниках – во-первых, это пьесы самого Коляды; во-вторых, его учеников и, в-третьих, классические произведения. Обратимся, прежде всего, к спектаклям, поставленным по классическим пьесам, поскольку на этом материале исследуемый жест/высказывание/переопределение (значений и смыслов) по понятным причинам видны отчетливее.

Сразу следует отметить, что театр обращается к топовым произведениям мировой и русской классики: где как не здесь базовые ценностные опоры всей культуры «большого» человека? Переопределение, подрыв этих опор и составляет одну из главных стратегических задач театра. Где как не здесь центральное поле легитимации контроля власти над знанием, над культурными значениями и ценностями? На этом поле и ведется, может быть, самая отчаянная борьба. И поскольку спектакли, о которых пойдет речь, подробно описаны в театральном изданиях (как автором данной статьи, так и другими театральными критиками), мы в русле поставленной задачи будем опираться на эти описания как на свидетельства, документы, фиксирующие содержание исследуемого объекта.

Начнем с самой конструкции спектакля, поскольку она также чрезвычайно семантически значима. Практически каждый спектакль в этом театре начинается с ритуального действия, причем отсылка к архаике – абсолютно отчетлива. На маленькую сцену вываливается огромная масса людей, которые начинают долго, сосредоточенно энергетически заводить зал и самих себя – они ходят шеренгой, бегают по кругу, скачут, жестикулируют, гримасничают, воют, бормочут, синхронно взаимодействуют с предметами, друг с другом, иногда со зрительным залом. И участники – актеры здесь, в самом начале, как бы действительно договариваются со зрителем (действие часто организовано как прямое, пусть и бессловесное, обращение в зал – нам

показывают языки, строят рожи, подмигивают, над нами хохочут...), задают определенный код восприятия. Зритель должен понять: здесь и сейчас совершается обряд очищения, очищение от «старого мира», погружение его в плодотворный хаос, чтобы затем утвердить *свой* порядок вещей.

Самый репрезентативный пример – спектакль «Гамлет», с которого, собственно, и начался мировой «классический» цикл в «Коляда-театре». И понятно почему – чтобы серьезно разбираться с «классикой», надо начинать с вершины, с того, что в ней «названо», означено как вершина, с «Отца», которого следует убить. И поэтому, собственно, ничего нет удивительного, что спектакль начинается с длинной (практически бессловесной) сцены похорон – хоронят отца Гамлета.

«...Первобытные дикари совершают долгий обряд погребения. Мощная медитативная музыка, ритуальные хороводы “коллективного тела” полу-людей, полу-животных, их крики и мольбы богам. Наконец, сотни предметов, мягких игрушек, жестяных банок высыпаны в могилу, корыто, опрокинутое на покойного, обложено сотнями покрывал и подушек, пирамида из десятка-другого Мон Лиз внахлест выстроена сверху. И Клавдий заявит, – первые слова спектакля принадлежат ему – что ум справился с природой, что в буквальном смысле, как он объяснит, здесь означает: хватит похорон, пора и к свадьбе!! Массовки, из которых по преимуществу и состоит спектакль, когда на маленькой сцене “Коляда-театра” собирается до двадцати и более участников, вся эта клокочущая, как на босховских картинах, человеческая масса производит какое-то до краев полное жизни и первоизданной радости впечатление. Напряжение, возникающее между эсхатологическим кошмаром происходящего и витальным, молодым весельем, – одно из самых сильных ощущений разворачивающегося на сцене действия» [2, с. 81].

Словом, все закономерно начинается с «оргастических плясок» (М. Волошин) радости освобождения от мира, который они взяли хоронить. И все происходит прямо по классической схеме – архаический ритуал всегда исходит из разрушения, из акцентированного противостояния нормам, как бы погружает тем самым «состарившийся» космос в плодотворный хаос. Так задается дискурсивная стратегия спектакля. Причем разрушительная, хаосообразующая составляющая данного дискурса выражена в театре гораздо отчетливее, о ней, в первую очередь, и пойдет в данной статье речь.

Переопределение смысловой реальности классических произведений здесь разворачивается по трем направлениям:

Во-первых, *деструкция* отношения к классическим текстам как к «высоким образцам» и к их авторам как непререкаемым абсолютам. В постановке классических пьес «Коляда-театр» позиционирует себя площадным театром «отверженных», который способен грубо высмеять («оборжать»), с грохотом опрокинуть какие угодно ценностные абсолюты и принятые в культуре правила. И готов сделать это жестко и агрессивно, энергично и безжалостно. Безжалостно по отношению, в первую очередь, конечно, к зрителям, к людям, наполняющим театральные залы и исповедующим данные ценности и абсолюты. Эта тема всплывает во многих спектаклях, но, может быть, концентрацией такого хохочущего издевательства стала гоголевская «Женитьба»:

«...В самой постановке намешаны все цитаты из Гоголя, Пушкина, Лермонтова, Некрасова. ... С самой первой сцены актеры с намалеванными яблочками румянца на щеках и самоварными крышками вместо шляп торопятся перебрать “наше все” – матрешка, гармошка, балалайка, водка, Пушкин, духовность, система Станиславского, великий реалистический русский театр... Девушки набивают пухом декоративные подушечки с изображением Богородицы с младенцем, на авансцене, мешая проходу, стоит дюжина самоваров, а актеры постоянно таскают с собой бюстики русских классиков, любовно протирая их тряпочками. Режиссер от души издевается над русской интеллигенцией с ее пиететом к высокой культуре, заставляя героев пьесы старательно выговаривать все “тс” и “тсь” и заходиться в экстазе от итальянской оперы» [3].

Сам факт бурлескного накручивания на сцене перенесенных «непреходящих ценностей русской культуры» – от матрешки/гармошки до Гоголя/Щедрина, их бессмысленная со-положенность («все в одну корзину» с Богородицей в придачу), наконец, их абсолютная отдельность, отделенность и отдаленность от человеческой жизни, трагической истории, которая рассказывается в спектакле, – все здесь работает на нарочитое эпатажное опрокидывание или даже разрушение культурной/культурной этажерки.

Во-вторых, первозданная «варварская» свобода *нарратива* в повествовательном дискурсе спектакля. Исследователи процесса нарации свидетельствуют, что «нарративная процедура “творит реальность”, утверждая как ее относительность, так и свою “независимость” от полученного смысла» [4], что сам смысл здесь рождается в процессе нарации, то есть «мыслится как лишенный какого бы то ни было онтологического обеспечения и возникает в акте сугубо субъективного усилия» (М. Постер) [5]. Вот пример нарративного творчества реальности «Вишневого сада» Чехова на

сцене «Коляда-театра», возникающей в акте «сугубо субъективного усилия»:

«...Заполняющая сцену пестрая деклассированная толпа, перманентно жующая, поющая хором про “Любу – русую косу”, поминутно чокающаяся, выпивающая и орущая “ура”, менее всего напоминает вырождающееся русское дворянство. Здешняя Раневская (Василина Маковцева) почти не вяжет лыка, с трудом ориентируется в пространстве и рвется пить “кофэ”, но вместо этого опять пьет водку. Сексуально амбивалентный Гаев (Сергей Федоров) в дамской комбинации плетет какой-то бред и кривляется, пока бритоголовый Фирс (Александр Замураев), похожий на строгого прапорщика, не пригрозит ему шваброй и не потащит за кулисы – “в постель”. Гопницы Аня (Алиса Кравцова) и Варя (Ирина Плесьяева) первым делом уединяются для гигиенической процедуры: вычесывают друг у друга вшей. Лобастый укурок Петя Трофимов (Антон Макушев) угрюмо, с трудом и матерными вкраплениями плетет какую-то ахинею о судьбах России – с явной целью найти какого-нибудь несогласного и съездить ему в глаз...» [6].

Так знакомая история с вишневым садом здесь взрывается не только на уровне сюжета (к этому в современном театре мы привыкли давно), но и самой фабулы.

Ну и последнее – *репрезентация* реальности на поле всем известных произведений. Еще в самом начале, на заре восхождения, Коляда поразил *своим* видением знаменитой шекспировской трагедии, где чудо любви посетил не красивых детей «двух равных знатностью и славою семейств», а самых убогих, чуть не полумычащих подростков из подворотни. На сцене никто ни с кем особенно не враждовал, там под гремящую модную музыку неторопливо варилась густо замешанная смесь этэушной дискотечки с первобытно-ритуальным действием. Среди этой современно-первобытной тусовки между двумя ее представителями и начинало вдруг происходить что-то такое, от чего с ума сходили все – и участники, и зрители. Конечно, эти ребята не умели говорить красивым шекспировским текстом (который звучал в их устах тоже как-то косноязычно) – но, главное – случалось! И чудо любви становилось даже еще удивительнее, потому что ее цветок на глазах зрителей расцветал там, где они никак не ожидали встретить его.

«Ревизор» для русского театра, наверное, по значимости близок «Гамлету» европейскому. Конечно, для искушенного читателя/зрителя все эти «ранги», расстановки по «местам» смешны и нелепы. Но здесь ситуация иная, когда идет война, выбирать базовую мишень нужно точно. Словом, первый взгляд «Коляда-театра» на русскую классику был направлен именно в эту точку. Спектакль пронзал душу зрителя насквозь, но пред-

ставлял на сцене совсем *другую* реальность, основное напряжение которой – несоизмеримость двух сил, состояний, образов жизни. С одной стороны – жизнь российской провинции, грязной, глупой, нелепой, «с блаженно-несчастливым бабьим лицом», с другой – столичной «штучки» (в данном случае изнеженного пакистанца Хлестакова). Который, заехав, использовал по полной здесь «все, что шевелится», и покати́л себе дальше, оставив после себя только возглас одуряченных людей: «Как жить-то теперь!» – и ненависть к нему, к себе и друг к другу.

Привожу довольно объемные фрагменты описания спектакля, но иначе невозможно представить театральную *презентацию своей реальности*, которая создается «Коляда-театром» на полях текста знаменитой гоголевской пьесы:

«...В котле крошечной сцены Коляда-театра густо варится, выплескиваясь через край, жизнь не одного, всех уездных городков, всей России. На авансцене – огромное корыто с грязью, минуя его, на сцену не проберешься. Все так и ходят через грязь со старыми облупленными ведрами и тряпками в руках, ходят и моют, ходят и моют. Все чиновники моют, Анна Андревна с Марьей Антонной моют, ну и бабы, конечно. Вокруг – веревки, большие полотенца с красавицами-лебедушками, на входе – вечно с грохотом падающий забор, повсюду свечки в стаканах, мочалки... История Хлестакова с Городничим и чиновниками как бы проступает из этого месива грязи, полотенца, мочалок, бабьей дури, умильной убогости и тоски.

...Главным событием во всем этом низовом карнавальном безумии становится последняя встреча Хлестакова с Марьей Антонной и Анной Андревной. Мама с дочкой – те же русские бабы, замотанные в шали, в галошах или босые, говорящие дурными какими-то голосами нараспев, только из-под телогреек платья бальные капроновые торчат. Марья Антонна (Василина Маковцева) совсем еще ребенок, папа иногда берет ее на колени и качает. Ходит она только с куклой, то кормит ее грязью, а то тут же и хоронит, медленно шлепая на нее пригоршню за пригоршней, глубоко зарывая в грязь. На встречу с Хлестаковым она впервые приходит без телогрейки, поэтому все, что он с ней в грязи проделывает, происходит в бальном платье. Он ставит ее спиной к себе, наклоняет вперед, задирает платье, прижимает, стаскивает назад шаль, оставляя простоволосой, и... мажет, мажет жирно грязью по белому платью, произнося при этом какой-то, кажется, гоголевский текст. Когда поспеивает Анна Андревна (Светлана Колесова), тоже по случаю свидания с ним без телогрейки, он уже все успел, поэтому и ее ставит в ту же позу и повторяет все теперь с ней. Говорит с ними

нежным голосом, глядя горящими глазами в зал, и мажет, мажет так ласково, то одну, то другую, то обеих сразу, а то, сняв пудреницу с шеи, машет ей над ними как священник кадиллом или крестится быстро. А они стоят попами кверху и ревут. Анна Андревна еще причитает что-то, а маленькая просто в голос ревет. Тут-то и входит городничий...» [7, с. 49-50].

Рассмотрение творчества «Коляда-театра» как культурного объекта снимает много вопросов, непониманий, возмущений. Конечно, у этого театра не может не быть яростных противников, демонстративно покидающих зал в первой же половине действия спектаклей. Много, конечно, и тех, кто с восторгом воспринимает эти эпатажные «пакости» как сногшибающую сатиру на то, что происходит с нами в современности, стараясь узнать и подтянуть наши социальные недуги под этот портрет. Однако, думается, что и такой взгляд на данное явление не схватывает его действительной природы. Предложенный подход делает очевидным возможность увидеть, что за этим хохочущим разрушением всего и вся стоят невыразимые иначе боль, обида, сильная социальная мысль-чувство, достойная того, чтобы вступить с ней в серьезный диалог.

Конечно, в представленной статье были осуществлены только первые подходы, первые аналитические процедуры (выявление, прежде всего, деструктивных механизмов) рассмотрения «Коляда-театра» в качестве культурного объекта. Впереди возможность выявления в его спектаклях (и других театральных феноменах) конструирования нового эпоса – нового описания мира с позиции игнорируемых высокой культурой «отверженных».

Библиографический список

1. Бергер, П., Лукман, Т. Социальное конструирование реальности. Трактат по социологии знания [Текст] / П. Бергер, Т. Лукман. – М. : Медиум, 1995. – 323 с.
2. Брандт, Г. А. Как жить-то теперь?! [Текст] / Г. А. Брандт // Петербургский театральный журнал. – 2005. – № 2 (40). – С. 49-50.
3. Брандт, Г. А. Пляска под названием «Гамлет» [Текст] / Г. А. Брандт // Петербургский театральный журнал. – 2007. – № 3(49). – С. 81.
4. Гирц, К. «Насыщенное описание»: в поисках интерпретативной теории культуры [Текст] / К. Гирц // Интерпретация культур / пер. с англ. – М. : Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2004. – 560 с.
5. Деррида, Ж. О грамматологии [Текст] / Ж. Деррида ; пер. с фр. и вст. ст. Н. Автономовой. – М. : Ad Marginem, 2000. – 520 с.
6. Клакхон, К. Зеркало для человека. Введение в антропологию [Текст] / К. Клакхон ; перевод с англ. – СПб. : Евразия, 1998. – 352 с.
7. Нарратив – История философии [Текст] // Энциклопедии & словари. – URL: http://enc-dic.com/history_of_philosophy/Narrativ-329/
8. Пронин, А. Люмпены в саду [Текст] / А. Пронин // Коммерсантъ С.-Петербург. – № 234 (4289). – 15.12.2009.

9. Тихомиров, С. А. Нарративная парадигма в политической коммуникации [Электронный ресурс] / С. А. Тихомиров // Сибирская ассоциация лингвистов-экспертов: материалы конференции. – 2012. – URL: http://siberia-expert.com/publ/konferencii/konferencija_2012/narrativnaja_paradigma_v_politicheskoj_kommunikacii_tikhomirov_s_a/10-1-0-257

10. Уильямс, Р. Понятие культуры [Электронный ресурс] / Р. Уильямс // Конспекты современности: актуальные проблемы общества и культуры в западной социальной теории. Хрестоматия. Часть I; под ред. С. А. Ерофеева. – Казань: Изд-во Казан. ун-та, 2000. – URL: http://platonanet.org.ua/load/knigi_po_filosofii/sociologija/konteksty_sovremennosti_khrestomatija_chast_i_pod_red_s_a_erofeeva

11. Фуко, М. Воля к истине. По ту сторону знания, власти и сексуальности [Текст] / М. Фуко. – М.: Магистериум-Касталь, 1996. – С. 193.

12. Шимадина, М. Фарс по расчету [Электронный ресурс] / М. Шимадина // Коммерсантъ. – 2008. – № 15. – С. 22. – URL: <http://www.kommersant.ru/doc/847843>

Reference List

1. Berger, P., Lukman, T. Social'noe konstruirovanie real'nosti. Traktat po sociologii znaniya = Social designing of reality. The treatise on knowledge sociology [Текст] / P. Berger, T. Lukman. – М.: Medium, 1995. – 323 s.

2. Brandt, G. A. Kak zhit' to teper'?! How to live now?! [Текст] / G. A. Brandt // Peterburgskij teatral'nyj zhurnal. – 2005. – № 2 (40). – С. 49-50.

3. Brandt, G. A. Pljaska pod nazvaniem «Gamlet» = Dancing under the name «Hamlet» [Текст] / G. A. Brandt // Peterburgskij teatral'nyj zhurnal. – 2007. – № 3(49). – С. 81.

4. Girc, K. «Nasyshhennoe opisanie»: v poiskah interpretativnoj teorii kul'tury» = Saturated description»: in search of the interpretive theory of culture [Текст] / K. Girc // Interpretacija kul'tur / per. s angl. – М.: Rossijskaja politicheskaja jenciklopedija (ROSSPJеN), 2004. – 560 s.

5. Derrida, Zh. O grammatologii = About grammatology [Текст] / Zh. Derrida; per. s fr. i vst. st. N. Avtonomovoj. – М.: Ad Marginem, 2000. – 520 s.

6. Klakhon, K. Zerkalo dlja cheloveka. Vvedenie v antropologiju = Mirror for the person. Introduction to anthropology [Текст] / K. Klakhon; perevod s angl. – SPb.: Evrazija, 1998. – 352 s.

7. Narrativ – Istorija filosofii = The narrative is philosophy History [Текст] // Jenciklopedii & slovari. – URL: http://enc-dic.com/history_of_philosophy/Narrativ-329/

8. Pronin, A. Ljumpy v sadu = Lumpens in a garden [Текст] / A. Pronin // Kommersant# S.-Peterburg. – № 234 (4289). – 15.12.2009.

9. Tihomirov, S. A. Narrativnaja paradihma v politicheskoj kommunikacii = Narrative paradigm in political communication [Jelektronnyj resurs] / S. A. Tihomirov // Sibirskaja asociacija lingvistov-jekspertov: materialy konferencii. – 2012. – URL: http://siberia-expert.com/publ/konferencii/konferencija_2012/narrativnaja_paradigma_v_politicheskoj_kommunikacii_tikhomirov_s_a/10-1-0-257

10. Uil'jams, R. Ponjatje kul'tury = Concept of culture [Jelektronnyj resurs] / R. Uil'jams // Konspekty sovremennosti: aktual'nye problemy obshhestva i kul'tury v zapadnoj social'noj teorii. Hrestomatija. Chast' I; pod red. S. A. Erofeeva. – Kазань: Izd vo Kазан. un ta, 2000. – URL: http://platonanet.org.ua/load/knigi_po_filosofii/sociologija/konteksty_sovremennosti_khrestomatija_chast_i_pod_red_s_a_erofeeva

11. Фуко, М. Воля к истине. По ту сторону знания, власти и сексуальности = Will to the truth. On that side of knowledge, the power and sexuality [Текст] / М. Фуко. – М.: Магистериум-Касталь, 1996. – С. 193.

12. Шимадина, М. Фарс по расчету = The farce on purpose [Jelektronnyj resurs] / М. Шимадина // Kommersant#. – 2008. – № 15. – С. 22. – URL: <http://www.kommersant.ru/doc/847843>