

М. И. Козьякова <https://orcid.org/0000-0003-4163-3595>

Театр эпохи перемен: quo vadis?

Для цитирования: Козьякова М. И. Театр эпохи перемен: quo vadis? // Ярославский педагогический вестник. 2020. № 3 (114). С. 215-221. DOI 10.20323/1813-145X-2020-3-114-215-221

Методология исследования театральной культуры, перспектив ее развития с неизбежностью должна быть связана с анализом социокультурных доминант, определяющих развитие современного общества. Наша эпоха – время перемен. Отвечая на разнообразные вызовы времени, театр вбирает в себя многие черты этих глобальных тенденций, изменяющих жизнь людей XXI в. К ним, в первую очередь, относятся постмодернистские реалии современности: доминирование массовой культуры, рынок и связанная с ним тотальная консьюмеризация, а также все более нарастающая виртуализация и компьютеризация различных жизненных сфер. Театр эпохи постмодерна, испытывая все эти воздействия, осваивает новые пласты реальности, много внимания уделяет экспериментированию с разнообразными художественными практиками. Они, однако, в известной степени проблематизируют саму идею театрального искусства, поскольку свобода самовыражения, абсолютизация личностного начала, полагаемые как необходимые условия художественного творчества, парадоксальным образом соединяются с коммерциализацией театрального дела.

Современный так называемый постдраматический театр демонстрирует отказ от своей классической основы, от драматургии: литературный текст становится «уходящей натурой», а ее место занимает некая творческая идея. Роль драматурга переходит при этом к режиссеру – пьеса может сочиняться во время репетиций, а действие – импровизироваться. Приметой времени становится использование мультимедийных технологий, театральная интерактивность. Включенность зрительской аудитории в действие меняет театральную рецепцию, поскольку театр, взаимодействуя со зрителем, превращает его из наблюдателя в актора.

Последствия театральных новаций довольно противоречивы: художественные практики делают театральную жизнь все более разнообразной, обогащая и одновременно трансформируя, нивелируя специфику этого древнейшего искусства.

Ключевые слова: театр, театральная культура, драматургия, текст, постдраматический театр, режиссура, массовая культура, виртуализация, масс-медиа, интерактивность.

М. I. Koziyakova

Theater of the changing times: quo vadis?

The methodology of studying theatrical culture and determining the prospects for its development must inevitably be associated with the analysis of socio-cultural dominants that determine the development of modern society. Our era is time of change. Responding to various challenges of the time, the theater incorporates many features of these global trends that change the lives of people of the XXI century. These include, first of all, the postmodern realities of modernity: the dominance of mass culture, the market and the total consumerization associated with it, as well as the increasing virtualization and computerization of various spheres of life. Postmodern theater, experiencing all these influences, develops new layers of reality, pays much attention to experimenting with a variety of artistic practices. They, however, to a certain extent problematize the very idea of theatrical art, since freedom of expression, the absolutization of the personal principle, considered as necessary conditions for artistic creativity, are paradoxically combined with the commercialization of theatrical business.

The modern so-called post-drama theater demonstrates the rejection of its classical basis, of drama: the literary text becomes «passing nature», and its place is taken by a certain creative idea. The role of the playwright passes to the Director – the play can be composed during rehearsals, and the action can be improvised. The use of multimedia technologies and theatrical interactivity becomes a sign of the times. The involvement of the audience in the action changes the theatrical reception, since the theater, interacting with the audience, turns it from an observer to an actor.

The consequences of theatrical innovations are quite contradictory: artistic practices make theatrical life more and more diverse, enriching and at the same time transforming, leveling the specifics of this ancient art.

Keywords: theater, theater culture, drama, text, post-drama theater, directing, mass culture, virtualization, mass media, interactivity.

Системное исследование театральной культуры, попытки прогнозирования перспектив ее дальнейшего развития с необходимостью связаны с анализом культурных доминант, опосредующих современный процесс развития общества. Они обладают детерминирующей силой не только для современности: будущее имеет поразительное свойство «вырастать» из настоящего, аккумулируя в себе все многообразие событий, имен, человеческих судеб.

Характерные черты, свойственные периоду постмодерна, на практике находят конкретные проявления в различных сферах культурной, творческой, социальной жизни – на место известного, предсказуемого мира приходит мозаичное многообразие, не поддающееся однозначной верификации. Изменения настолько радикальны, отличаются такой быстротой, что мир становится «ускользающим» [Гидденс, 2004]. Следуя за спонтанными трансформациями поздней современности, театр вбирает в себя многие черты глобальных трендов: театральное искусство также становится «ускользающим», плохо согласуемым с какими-либо однозначными характеристиками. Тем важнее и интереснее определить вектор его будущего развития.

Общее умонастроение конца, а затем и рубежа эпохи, а именно – разочарование в прошлом и одновременно ностальгия по прошлому – влечет к переосмыслению этого прошлого, причем к переосмыслению ироничному (У. Эко). Средства массовой коммуникации формируют вневременное и внеисторическое сознание у смотрящей и читающей публики. От электронной связи, которая, по Маклюэну, низвергла господство «времени» и «пространства» [Маклюэн, 2004, с. 342], тянется прочная нить к искусству, к театру, связующим «пространство» и «время».

Эпоха постмодерна формирует противоречивые, зачастую диаметрально противоположные тренды, вызывает ответную реакцию, призванную нивелировать новации. Ответом на грозящее обществу безвременье явилось формирование тенденции, возрождающей историческую ретроспективу: «тоска по истории», идеи «ретро» – всевозможные реставрационные мотивы воздействуют на умонастроения широких масс. Классика обретает особую ценность в качестве исходного материала для постмодернистского конструирования, будь то театральные постановки, классическая музыка или картины старых мастеров. Повышенное внимание к прошлому, интерес к реалиям давно ушедших эпох с их бытом и нравами, поиски утраченных корней обуславливают разнообразные перформансы, попытки воссоздания исто-

рической среды, ироничную игру «в историю» с переодеванием в красочные костюмы и сооружением стилизованных декораций. Ремейки и копии, парафразы и театральные интерпретации становятся привычным элементом постмодернистского творчества.

Далее, конечно, следует назвать массовую культуру. Среди социальных общностей масса примечательна своей анонимностью, отсутствием персоналистского начала, усредненностью характеристик и качеств. Область массы – «мир вечного сегодня» [Козлова, 1996, с. 89]: «здесь и сейчас» – так фокусируется событийная канва в мире первичной социальности. Человек-масса – всегда «новый», «свежий», «голый». Чем проще система, тем она надежнее: особая жизнестойкость массы является обратной стороной максимальной простоты ее атомизированных частиц. Подобно «листам травы» (У. Уитмен), примятая, но зеленая, она неизменно выживает там, где гибнет элитный растительный генофонд.

Первичные общности, непричастные к Большой культуре или к Большой истории, обладают собственным, весьма эффективным культуртрегерским потенциалом, создают специфическую область массовой культуры. На этом пространстве законом является игра «на понижение» – травестирование, снижение пафосности. Высокие ценности валоризованной культуры упрощены и «принижены», а явления культурного аутсайда обыденны и повсеместны. Одно из негативных последствий массовизации – самоуничтожение великой европейской, русской культуры, что неизменно отражается в нарастании антиэстетического потенциала творческой, в том числе театральной, деятельности. И вот уже привычно встречаются в Интернете характеристики современного театра, принадлежащие, в том числе, и специалистам: «...сегодня в театре можно увидеть что угодно, кроме классических спектаклей с традиционными костюмами и декорациями, а уж о слоге и драме говорить не приходится. Так называемые “иллюстративные” спектакли давно вышли из моды» [Веллингтон, 2017]; «слово “театр” вызывает у многих ряд достаточно пыльных ассоциаций. Это традиционная сцена, аляповатые костюмы, минимум условностей, обязательный “положительный конструктив классического произведения”, что бы это ни значило. Скучно». (<https://listim.com/posts>). «Сегодня в театре можно увидеть что угодно, кроме классических постановок с традиционными декорациями... Иллюстративные спектакли давно вышли из моды» (<http://abinlib.ru/1179-scenariy-literaturnoy-gostinoy-teatralnaya-afisha.html>).

В свое время модерн интериоризировал элитарный статус искусства, окончательно легитимизировав всевластие творческой стихии гения, закреплённое и обоснованное И. Кантом. «Изящное искусство не может измыслить для себя правило, согласно которому оно должно было бы создавать свои произведения... изящное искусство возможно только как произведение гения» [Кант, 1966, с. 323] Тем самым было положено начало элитарной трактовке искусства, концепции, безальтернативно онтологизированной в классической эстетике. Искусство отдается на откуп «суждению вкуса», любое экспертное мнение о нем – это «чистое суждение вкуса», и как таковое оно должно быть совершенно индифферентным.

Традиционное для классицизма ранжирование отдает приоритет художественным практикам перед «профанной», «рутинной» деятельностью. Творчество получает аксиологическую привязку к социальным параметрам, неизменно локализуясь на верхних ступенях иерархической лестницы. Именно из этих посылок исходят классические эстетические концепты, определяя искусство как стоящее «вне», «над» утилитарностью. Однако то, что являлось аксиомой для философской рефлексии Нового времени, перестает быть таковой для Новейшего, хотя и сохраняет свою значимость как важный концепт. Он референтен в большей степени для сферы так называемого элитарного искусства XX в., в том числе для авангарда.

Модернистская парадигма, однако, таила внутренние противоречия, развертывающиеся вместе с замедлением собственной динамики, с исчерпанием заложенного в ней потенциала творческого развития. Эти противоречия затрагивали не только социальную, бытовую, но и художественную сферы: отделяя искусство от животворной витальной эмпирики, модерн подрывал корни и иссушал источник, питавший творчество. Интенции, потребности, запросы окружающего мира создают предпосылки для творческой переработки и сублимации жизненной стихии. Отказ, удаление от нее способствуют оскудению почвы, питающей творческий потенциал, сужают нарратив, произвольно вынуждая все более концентрироваться на внутреннем «Я» художника [Козьякова, 2019, с. 168].

Следование по пути «чистого искусства», полагающего «самоцентризм» художественного творчества как необходимое условие свободы самовыражения, в дальнейшем логически приводит художника к тупику крайнего индивидуализма, абсолютизации личностного начала. Они аннигилируют художественную форму, и она исчезает в пространстве самоинтерпретации и саморефлексии,

как исчезают признаки жизни в замкнутом пространстве черного или белого квадрата, наглядным образом символизирующих о кризисе (пост)модернистского сознания.

Таким же символом тупикового пути становятся спектакли без слов («Концерт по заявкам», поставленный по пьесе Ф. К. Кретца, «Молчание на заданную тему» – приглашающий зрителей молчать в течение определенного времени проект В. Лисовского), спектакли без актеров («Вещь Штифтера» режиссера Х. Геббельса) и другие подобные творения. Желанием потрясти зрителей, произвести шокирующий эффект, выделиться неординарностью собственной манифестации определялась сущность многочисленных отечественных сценических произведений, представленных публике в недалекие 90-е гг. Данная ситуация характеризует сферу так называемого «чистого искусства», функционирующего в контексте массовой культуры.

Актуализация двух взаимодействующих и одновременно противостоящих друг другу тенденций – массовизации и индивидуации – определяла длительный период XX – начала XXI в. В этот период размывается центр, искусство выходит за пределы классической традиции и перестает быть «изящным», отмечается бурная агрессия маргинальных форм (Ю. Лотман). Специфика ситуации исчерпания модерна, профанирования классических театральных форм дополнялась экспериментированием с разнообразными художественными практиками.

В истории театра наблюдались, как известно, две реформационные, «революционные» волны – театральный авангард первой трети XX в., виднейшими представителями которого были Э.-Г. Крэг, В. Мейерхольд, А. Арто; и «вторая волна авангарда» («поставангард») как часть «культурной революции» 60-х гг. – П. Штайн, К.-М. Грюбер, Е. Гротовский и др. Отметим, что границы и различия между авангардом и поставангардом, как и между модернизмом и постмодернизмом, конвенциональны и дискуссионны. В связи с этим примечательна работа Э. Фишер-Лихте «Постмодернизм: продолжение или конец модернизма?» [Фишер-Лихте, 2008]. Для театра, в отличие от некоторых других видов искусства, проведение этих границ осложняется также тем обстоятельством, что теоретические манифестации и их практическая реализация в спектаклях могут отстоять друг от друга на весьма значительное время.

Тем не менее театр XX в. активно осваивал новые пласты реальности, не входившие ранее в его художественное пространство. Так называемый постдраматический театр (Х.-Т. Леман) последней трети века еще более проблематизировал саму идею театрального искусства, а перформанс, в котором могли использоваться самые парадоксальные ситуативные конструкты, вообще дезинтегрировал ее. Антиэстетизм, эксцентричность, достаточно распространенные на Западе, с интересом были восприняты в 90-е гг. на отечественной почве, и потому они характерны сейчас практически одинаково как для определенного сегмента зарубежной сцены, так и для отечественной. Многие проявления современного театрального арт-процесса можно лишь условно подвести под дефиницию искусства, поскольку они лишены признаков эстетической либо художественной ценности. Рынок восполняет эстетический пробел: коммерциализируя нарратив, продавая сенсационность, он генерирует тем самым новые ценностные референции.

Зритель, воспитанный массовой культурой, впитавший в себя ее дух и принципы как глобальной культурной доминанты современности, сам образует общество, которое Ги Дебор именует «обществом спектакля» [Дебор, 2018]. Мифологизированное мышление создает свой собственный социальный театр, в котором посредством моды, имиджа генерируются роли, а посредством дизайна – декорации. Массовая культура мифологизирует человеческое сознание и стимулирует его потребительское, и в то же время – пассивное, некритическое восприятие, размывание ценностей. Театр же, со своей стороны, идет навстречу этому запросу.

Экономика играет в настоящее время чрезвычайно важную роль: рынок вовлекает в свою орбиту не входившие в нее ранее сферы, в том числе сферу искусства. Театральное искусство встает на путь слияния театра и бизнеса, профессиональной и клубной культуры, превращения театра в «рынок культурных услуг». Среднестатистический спектакль сегодня представляет собой по форме некий удобный, но «не индивидуальный» стиль с дистиллированным пространством, с деловой, холодной актерской игрой. И его с полным основанием оценивают как «хорошо сделанный спектакль». В качестве особых приемов, способных удержать зрителя в зале, берется доступная пониманию проблематика, используются спецэффекты, «звездный» состав актеров. Массовый зритель, с его «комплексом самодостаточности» и «завышенными амбициями» (Х. Отрега-и-Гассет), с удовольствием потребляет предложенный про-

дукт. И уходят в прошлое как не востребовавшиеся неизменные элементы, генерирующие возникновение подлинно художественного произведения, – целостность, индивидуальность, характерность [Зельдмайр, 2000, с. 165].

Кроме того, «драматизм», «драматическое» по всем канонам своего онтогенеза стало в условиях постсовременности все больше входить в повседневную жизнь общества. Обострение социального конфликта, психическое состояние публики, драматическая ситуация, конфликт и его развязка стали атрибутами новостного производства, политической режиссуры, шоу-бизнеса. Общество перестает нуждаться в театре как в пространстве сюжетов и персонажей, получая их от телевидения, массмедиа, политических и социальных событий повседневности. В такой ситуации театр, в целях собственного существования, вынужден смещать акценты не только в формах, но и в методах.

Третья, важнейшая из доминант современности связана с виртуализацией и компьютеризацией жизни. Они властно вторгаются в пространство театра: это виртуальные спецэффекты, применяемые во время самого спектакля, а также в околотеатральном пространстве, в рекламе. Театральная культура использует компьютеризацию из-за беспрецедентно быстрой связи с массами потенциальных зрителей, которыми являются интернет-пользователи. Но и не только: с помощью блогов и социальных сетей «всемирная паутина» сама нередко формирует особый формат спектакля. В нем спектакль, даже еще не состоявшийся, существующий только в проекции, предстает в виде музыки, трейлеров, обсуждений, хроники репетиционных процессов и иных промежуточных стадий работы.

Актуальность тех или иных трендов современного искусства определяется их присутствием в масс-медийном пространстве, оно же, в конечном счете, определяет их значимость, диктует востребованность со стороны зрительской аудитории. Медийное поле создает вокруг нашего современника особый мир, основой которого является публичность. По определению М. Хайдеггера, публичность особым образом «правит всем толкованием мира... и оказывается во всем права... она нечувствительна ко всем различиям уровня и подлинности. Публичность замутняет все и выдает скрытое за известное и каждому доступное». [Хайдеггер, 2003, с. 150-151]. При чрезмерном количестве предлагаемых культурных продуктов навигация в пространстве Интернета становится затруднительной, а критерии оценки – зыбкими. Иллюзорная реальность масс-медиа позволяет

нашему современнику «становится потребителем иллюзий. Товар и есть эта иллюзия, по-сути дела, реальная, а спектакль – ее всеобщее проявление» в современном мире» [Дебор, 2008, с. 50]. Речь, однако, теперь может идти не только о пассивном поглощении иллюзий: в условиях поздней современности субъект получает возможность самостоятельно «изобретать» собственную медиареальность, выбирая наиболее близкие, освоенные им или же просто доступные виртуальные ниши.

В принципиально новой онтологической реальности неизбежные потери несет художественная культура: практика технической воспроизводимости стирает грань между копией и оригиналом и, как следствие, произведение искусства теряет свою неповторимость [Беньямин, 1996]. Тиражирование, нивелирующее художественную ценность артефакта, распространяется особенно широко вместе с ростом масштабов использования цифровых компьютерных технологий. Всевластие мультимедийной сферы ставит под вопрос художественный статус творения и творца, эстетическим канонам становится отсутствие канона, иерархии, принципиальная неиерархичность.

Место образа занял концепт, идея, тема, а профессиональному творчеству противопоставляется креативность, трактуемая как проявление спонтанного творческого начала, что хорошо прослеживается в практике театрального дела. Фигура автора (драматурга) при этом отходит на второй план или же постепенно исчезает в постдраматическом театре. Роль творца переходит от автора к интерпретатору – то есть к режиссеру, формирующему и выстраивающему видеоряд. На первый план выходит не содержание, а оформление: «красивая картинка становится важнее человеческой истории» (Е. Писарев). Само искусство начинает восприниматься и оцениваться как со-бытие, процесс, а не как результат: арт-практика, участие в ней трактуется как приоритетное, ценностное явление. Участие важнее и выше результата, оно оценивается по принципу оздоровительных массовых мероприятий – в соответствии с идеей: «главное не победа, а участие».

В ряду театральных метаморфоз прошлого столетия одной из важнейших стал радикальный разрыв театра с литературой, отказ от слова как основного элемента театрального высказывания [Леман, 2013]. С принципиальной основой театра – с драматургическим текстом было покончено, это позволило теоретикам современного (поствангардного) театра возвестить, что «театр – не служанка литературы... Театр – искусство интерпретации» [Руднев, 2015]. Одновременно отече-

ственная культура «освободилась» от традиционной для нее проблематики литературоцентризма, в котором коренились как сила, так и слабость наших культурных универсалий.

Статус автора спектакля безоговорочно переходит к режиссеру, что, в свою очередь, способствует становлению театра в качестве независимого, автономного, самодостаточного вида искусства. Режиссер в процессе создания спектакля может использовать различные тексты, в том числе и литературные – слово выступает всего лишь как одно из многочисленных средств выразительности. Драматургия сводится в этом контексте к нахождению некой идеи, драматург, соответственно, превращается в «автора идеи», пьеса же может сочиняться просто во время репетиций. В этих условиях текст приобретает характеристики интертекста, что, в свою очередь, генерирует его новый вариант, имеющий полное право получить собственную дефиницию «театрального текста».

Новый дискурс получает широчайшие возможности для реализации на пространстве Интернета: признание массовой аудитории определяет его дальнейшую «творческую» судьбу. Оно же может служить новым, актуальным и одновременно достаточным критерием творческой деятельности, поскольку в лайковом «белом шуме» не слышно голоса специалиста-театроведа. Следует признать, что новые возможности экранной техники обогащают палитру художественных практик, но служат ли они созданию шедевров? «Имеет ли в мире диффузной эстетизации еще какой-то смысл феномен “произведения искусства”? Не следует ли нам быть готовыми к тому, что подлинный эстетический опыт наших дней в итоге окажется связанным со зрелищными формами общественной жизни, с шоу-бизнесом, массмедиа, рок-музыкой, даже с рекламой и что традиционным формам искусства суждена все большая маргинализация вплоть до их полного исчезновения?» – задавал некогда риторические вопросы Дж. Ваттимо [Ваттимо, 1999].

Интерактивность театрального искусства сохраняется и воспроизводится во множестве вариаций, неизменно расширяя сферу подобных практик. Она переходит за рамки самого творческого процесса, переносится на реципиента. Из пассивного потребителя продукции творческих индустрий – зрителя, слушателя, то есть «чистого» реципиента, он превращается в активного соучастника, актора. И это соучастие из эпизодического становится постоянным фактором. В духе всеобщей постмодернистской «игры» и театр начинает играть со зрителем в интеллектуальные игры, используя для этого различные формы – от социаль-

ных и общественно-политических до сугубо творческих и лабораторных.

Рецепция, восприятие данного произведения искусства всегда являлась важным элементом театральной практики. Ограниченный некогда пространством своего кресла, реципиент, тем не менее, являлся не только зрителем, который наблюдал за происходящим на сцене, вслушивался и всматривался, вживался в театральное действо, постигая смысл и идею спектакля. В отличие от других видов искусства, двойственная роль публики проявляется здесь особенно наглядно: присутствующему на спектакле зрителю принадлежит функция оценки. Посмотрев представление, зритель мог определиться со своими симпатиями, и благополучие, а возможно, и существование театра зависело от его оценки, не всегда, впрочем, объективной и обоснованной.

Посетитель театра не являлся экспертом, но был ценителем, судьей, выносившим, наравне с критиком, свой приговор спектаклю, голосовавшим (или не голосовавшим) покупкой билета – возможно, приговор его был более существенным, поскольку подкреплялся финансовым вкладом. Теперь же устанавливаются новые отношения между творцами, создающими сценический продукт, и публикой, для которой он предназначен: роль зрителя как судьи трансформируется – сокращается и минимизируется. Театр вовлекает зрителя в соучастие, ведет с ним диалог, требует от него осмысления происходящего. Зритель, та «драгоценная точка» (А. Бадью), которая позволяет спектаклю состояться, становится не просто «присутствующим», но «включенным» в происходящее, «свидетельствующим» (Е. Гротовский). Театр делает даже случайно зашедшего посетителя ключевым элементом спектакля [Капустина, 2012].

Интерактивность – главный тренд постдраматического театра, его специфическая характеристика. К современным театральным постановкам далеко не всегда можно применить эпитет «элитарное искусство», однако это искусство для «неленивых» людей [Давыдова, 2018]. Взаимодействие со зрителями может быть разным, большим или меньшим, в зависимости от режиссерского замысла. Зрителям могут предложить какие-либо действия: они могут ходить из зала в зал, задавать вопросы или отвечать на них, что-то делать по просьбе актеров. Некоторые спектакли похожи на компьютерные игры, в которых участники сами определяют сюжетную линию, выбирают, за кем из героев следить. С ними ведут диалог, поют песни и разучивают стихи, устраивают квесты – фантазия режиссеров безгранична.

Постдраматический театр все больше открывает миру, взаимодействуя с повседневной жизнью, впуская в себя ее мозаичное многообразие. Он становится все более разнообразным, «нескучным» – но служат ли многочисленные новые формы его обогащению, не снижают, не «заземляют» ли его? Не противостоя стихиям повседневности, но растворяясь в них, постдраматический театр во многом утрачивает специфику театральности как аутентичного, древнего искусства. Пока еще нет ясности, переживет ли он «эпоху перемен», или же это название останется в истории театра. Очевидно лишь, что еще долгое время будет актуальным вопрос: «Quo vadis, куда идешь ты, театр XXI в.?».

Библиографический список

1. Бадью А. Рапсодия для театра. Краткий философский трактат. Москва : Институт общегуманитарных исследований, Модерн, 2016. 98 с.
2. Бек У. Что такое глобализация? Ошибки глобализма – ответы на глобализацию. Москва : Прогресс-Традиция, 2001. 304 с.
3. Белл Д. Грядущее постиндустриальное общество. Опыт социального прогнозирования. Москва : Academia, 2004. 944 с.
4. Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости: Избранные эссе. Москва : Медиум, 1996. 240 с.
5. Ваттимо Дж. Музей и восприятие искусства в эпоху постмодерна // Художественный журнал. 1999. № 23. URL: <http://moscowartmagazine.com/issue/74/article/1601> (Дата обращения: 05.02.2020).
6. Веллингтон А. Т. Современный театр. Эксперименты над формой и содержанием // Историческая и социально-образовательная мысль. 2017. Т. 9. № 3/1. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/sovremennyy-teatr-eksperimenty-nad-formoy-i-soderzhaniem> (Дата обращения: 17.01.2020).
7. Гидденс Э. Ускользающий мир: как глобализация меняет нашу жизнь. Москва : Весь мир, 2004. 120 с.
8. Дебор Г. Общество спектакля. Москва : Оупстошитель, 2018. 220 с.
9. Давыдова М. Театр и современное искусство: новые территории / М. Давыдова, Д. Озерков // Летний фестиваль искусств «Точка доступа». 2018. URL: <https://paperpaper.ru/pochemu-sovremennyy-teatr-eto-iskuss> (Дата обращения: 24.12.2019).
10. Зельдмайр Г. Искусство и истина: теория и метод истории искусства. Санкт-Петербург : Аxioma, 2000. 276 с.
11. Кант И. Критика способности суждения : собр. соч. : в 6 т. Т. 5. Москва : Мысль, 1966.
12. Капустина Л. Б. Аналитика театрального поставангарда // Культурологический журнал. 2012. № 4 (10). URL: http://cr-journal.ru/rus/journals/169.html&j_id=12 (Дата обращения: 20.01.2020).

13. Козлова Н. Н. Горизонты повседневности советской эпохи: голоса из хора. Москва : ИФРАН, 1996. 216 с.

14. Козьякова М. И. Традиции и инновации искусства в эпоху социальной турбулентности // Художественные парадигмы в эпоху социальной турбулентности : материалы Междунар. науч.-практ. форума : в 2 т. (Самара, 2017/2018). СГИК ; под ред. В. И. Ионесова. Самара : СГИК ; Москва : ООО «Изд-во «Согласие», 2019. Т. 1. 806 с.

15. Леман Х.-Т. Постдраматический театр. Москва : ABCdesign, 2013. 312 с.

16. Маклюэн М. Средство само есть содержание // Информационное общество : сб. Москва : АСТ, 2004. 345 с.

17. Руднев П. Современный российский театр. 2015 // Rest-portal.ru: сайт. URL: <http://www.restportal.ru/articles> (Дата обращения: 8.02.2020).

18. Фишер-Лихте Э. Постмодернизм: продолжение или конец модернизма? // Германия. XX век. Модернизм, авангард, постмодернизм: литература, живопись, архитектура, музыка, кино, театр : сборник / ред.-сост. В. Ф. Колязин. Москва : РОССПЭН, 2008. 604 с.

19. Хайдеггер М. Бытие и время. Харьков : Фолио, 2003. 503 с.

20. Эко У. Имя розы. Москва : АСТ, 2016. 672 с.

Reference list

1. Bad'ju A. Rapsodija dlja teatra. Kratkij filosofskij traktat = Rhapsody for the theater. Brief philosophical treatise. Moskva : Institut obshchegumanitarnyh issledovanij, Modern, 2016. 98 s.

2. Bek U. Chto takoe globalizacija? Oshibki globalizma – otvety na globalizaciju = What is globalization? Mistakes of globalism – responses to globalization. Moskva : Progress-Tradicija, 2001. 304 s.

3. Bell D. Grjadushhee postindustrial'noe obshhestvo. Opyt social'nogo prognozirovaniya = The coming post-industrial society. Experience in social forecasting. Moskva : Academia, 2004. 944 s.

4. Ben'jamin V. Proizvedenie iskusstva v jepohu ego tehnicheckoj vosproizvodimosti = A work of art in the era of its technical reproducibility: Izbrannye jesse. Moskva : Medium, 1996. 240 s.

5. Vattimo Dzh. Muzej i vosprijatie iskusstva v jepohu postmoderna = Museum and perception of art in the post-modern era // Hudozhestvennyj zhurnal. 1999. № 23. URL: <http://moscowartmagazine.com/issue/74/article/1601> (Data obrashhenija: 05.02.2020).

6. Vellington A. T. Sovremennyy teatr. Jeksperimenty nad formoj i sodержaniem = Modern theater. Experiments on form and content // Istoricheskaja i social'no-obrazovatel'naja mysl'. 2017. T. 9. № 3/1. URL: [https://cyberleninka.ru/article/n/sovremennyy-teatr-](https://cyberleninka.ru/article/n/sovremennyy-teatr-eksperimenty-nad-formoy-i-soderzhaniem)

[eksperimenty-nad-formoy-i-soderzhaniem](https://cyberleninka.ru/article/n/sovremennyy-teatr-eksperimenty-nad-formoy-i-soderzhaniem) (Data obrashhenija: 17.01.2020).

7. Giddens Je. Uskol'zajushhij mir: kak globalizacija menjaet nashu zhizn' = A slipping world: how globalization is changing our lives. Moskva : Ves' mir, 2004. 120 s.

8. Debor G. Obshhestvo spektaklja = Society of show. Moskva : Opustoshitel', 2018. 220 s.

9. Davydova M. Teatr i sovremennoe iskusstvo: novye territorii = Theatre and contemporary art: new territories / M. Davydova, D. Ozerkov // Letnij festival' iskusstv «Tochka dostupa». 2018. URL: <https://paperpaper.ru/pochemu-sovremennyy-teatr-eto-iskuss> (Data obrashhenija: 24.12.2019).

10. Zel'dmajr G. Iskusstvo i istina: teorija i metod istorii iskusstva = Art and truth: theory and method of art history. Sankt-Peterburg : Axioma, 2000. 276 s.

11. Kant I. Kritika sposobnosti suzhdenija = Criticism of judgment ability : sobr. soch. : v 6 t. T. 5. Moskva : Mysl', 1966.

12. Kapustina L. B. Analitika teatral'nogo postavangarda = Analytics of theatrical post-vanguard // Kul'turologicheskij zhurnal. 2012. № 4 (10). URL: http://cr-journal.ru/rus/journals/169.html&j_id=12 (Data obrashhenija: 20.01.2020).

13. Kozlova N. N. Gorizonty povsednevnosti sovetskoj jepohi: golosa iz hora = Horizons of the Soviet era everyday life: voices from the choir. Moskva : IFRAN, 1996. 216 s.

14. Koz'jakova M. I. Tradicii i innovacii iskusstva v jepohu social'noj turbulencii = Traditions and innovations of art in the era of social turbulence // Hudozhestvennyye paradigmy v jepohu social'noj turbulencii : materialy Mezhdunar. nauch.-prakt. foruma : v 2 t. (Samara, 2017/2018). SGIK ; pod red. V. I. Ionesova. Samara : SGIK ; Moskva : ООО «Izd-vo «Soglasie», 2019. T. 1. 806 s.

15. Leman H.-T. Postdramaticheskij teatr = Post-drama theater. Moskva : ABCdesign, 2013. 312 s.

16. Makljujen M. Sredstvo samo est' sodержanie = The means itself is the content // Informacionnoe obshhestvo : sb. Moskva : AST, 2004. 345 s.

17. Rudnev P. Sovremennyy rossijskij teatr = Modern Russian theater, 2015 // Rest-portal.ru: sajt. URL: <http://www.restportal.ru/articles> (Data obrashhenija: 8.02.2020).

18. Fisher-Lihte Je. Postmodernizm: prodolzhenie ili konec modernizma? = Postmodernism: continuation or the end of modernism? // Germanija. HH vek. Modernizm, avangard, postmodernizm: literatura, zhivopis', arhitektura, muzyka, kino, teatr : sbornik / red.-sost. V. F. Koljazin. Moskva : ROSSPJeN, 2008. 604 s.

19. Hajdegger M. Bytie i vremja = Life and time. Har'kov : Folio, 2003. 503 s.

20. Jeko U. Imja rozy = Rose name. Moskva : AST, 2016. 672 s.