УДК 792

СОВРЕМЕННЫЙ РОССИЙСКИЙ ТЕАТР: ВАРИАЦИИ КОММУНИКАТИВНЫХ ПРАКТИК

Загребин Сергей Сергеевич,
Южно-Уральский государственный гуманитарно-педагогический университет,
профессор кафедры философии и культурологии,
доктор исторических наук,
профессор,
г. Челябинск, Россия.
E-mail: zagrebinss@cspu.ru

Тухватулина Ксения Александровна,
Южно-Уральский государственный гуманитарно-педагогический университет,
доцент кафедры философии и культурологии,
кандидат исторических наук,
доцент,
г. Челябинск, Россия.
E-mail: ksusha-81@inbox.ru

Аннотация
В статье рассмотрены основные художественные тенденции современного российского театрального процесса. Авторы исследуют современный театр как общественный институт, генерирующий культурные смыслы, вступающий с обществом в социокультурный диалог. Формы современного театра анализируются авторами статьи как варианты поиска театром адекватного языка для системной коммуникации театра и социума.

Ключевые понятия:
культура,
театр,
коммуникация,
традиция,
инновация,
общество.

В постсоветский период отечественной истории существенно меняются смыслы и формы российской культуры и искусства. В художественной культуре возникает много новых явлений, формируется много новых тенденций. Российский театр за четверть века либеральных реформ прошёл сложный путь трансформации художественной парадигмы от «театра как мессии» до «театра как товара», прошёл путь противоборства традиции и инновации, попыток их соединения и непримиримого взаимного отрицания. [9; 10] Современный российский театр второго десятилетия XXI века, кажется, во многом определился в своём позиционировании в общем пространстве отечественной культуры и искусства. Однако поиск адекватного языка для диалога театра с современным российским социумом продолжается. Рассмотрим социокультурные особенности современного театрального процесса как поиска адекватных коммуникативных практик, способных установить системный и устойчивый диалог театра и общества.

Театр с момента своего рождения существовал как особый художественный способ размышления над миром, объяснения бытия, места в нем человека, был некоей проекцией, зеркалом, в котором находил свое отражение социально-исторический контекст эпохи. Театр – это особый вид искусства еще и потому, что он есть явление процессуальное, практически не поддающееся фиксации, записи и сохранению в материальных свидетельствах; искусство, возникающее здесь и сейчас в со-переживании, со-бытии, поэтому актуальное и действенное. Сегодня современный театр ориентирован на непрерывный поиск и эксперименты.

Известный европейский культуртрегер Ги Дебор назвал современное общество обществом спектакля, которое характеризуется абсолютным господством рыночной экономики, достигшим уровня совершеннейшего произвола и безответственности, попутно развившим в себе новые методы управления и контроля над обществом. «*Спектакль – это стадия, на которой товару уже удалось добиться полной оккупации общественной жизни. Оказывается видимым не просто наше отношение к товару – теперь мы только его и видим: видимый нами мир – это мир товара. Современное экономическое производство распространяет с вою диктатуру и в ширь, и в глубь*» [4, с. 34]. В таком обществе большинство отношений рассматривается с точки зрения

экономической целесообразности. Приметой времени стала «трак товка культурных ценностей как товара, а культуры как сферы услуг» [7, с. 34] *Экономикоценризм современного социума* приводит к тому, что все институты должны представлять свои творения как товар, ко торый обязан принести некий доход: денежный, власть, информацию, престиж и т.д.

Театр, как и другие институты, вписан в данную систему координат; превращаясь в одну и з составляющих индустрии культуры, он вынужден конкури ровать с другими сферами человеческого творчества и досуга: кино, телевидение, Интернет, вступая в борьбу за зрительскую ауди торию, отвоевывая себе место в пространстве массовой культуры, порождая все новые формы и проекты коммуницирования в социуме.

В культурно-мировоззренческом о тношении современное общество характеризуется противоречивыми тенденциями: с одной стороны, *провозглашением гуманизма, ценности человеческой личности, свободы* как важнейших вектор ов развития цивилизации, с другой – *разрушением целостной концепции бытия, индивидуал измом, социальной и нравственной атомизацией общества и индивида*. Фундамент мировосприятия современной личности имеет огромное количество источников, сегодня их число возросло в ге ометрической прогрессии.

Традиционные институты формирования мировоззрения личности и общества остаются: государство, семья, религия, система образования. Параллельно действуют совершенно новые социокультурные институты, формирующие мировоззрение личности и общественное сознание : Интернет , телевидение и вся развёрнутая система м ассовых коммуникаций. Современные Интернет и телевидение презентуют крайне несистематизированное, осколочное и фрагментарное видение мира, не дающее ясности и пор ождающее больше вопросов, неж ели ответов. Знаний о мире не прибавляется, а становится меньше; человек, запутавшийся в лабиринте и нформации, н е с пособен у видеть м ир как целостность, не способен осознать себя в этом мире как субъекта социокультурного процесса. « *Целостная картина мира крайне нужна человеку. Ибо если бы он не создавал цел остный образ мира, то н е смог бы увидеть и себя самого. Ведь «Я-образ» есть неотъемлемая часть образа мира. Но и создаваемая картина мира всегда будет отражением нашего «Я», всегда будет носить все отличительные признаки созд ающего ее человека*» [6, с. 141]. Современное искусство, вмонтированное в структуру коммерческой, массовой культуры, релятивируя иерархию ценностных структур, оказывается не способно сфор мировать целостную картину мира, основанную на традиционных ценностях культуры.

Всё возрастающее влияние на все сферы жизни общества и отдельной личности сегодня оказывает *стремительное развитие и распространение новых информационных технологий*. В связи с развитием информационных технологий осуществляется переход от культуры слова к визуальной культуре, культуре образа, где картинка, знак становятся единицей информации, где происходит разрыв с целостностью и логикой восприятия мира, где хаотичность и мозаичность структуры сознания находит отражение и в изменении восприятия информации, в том числе и культурной.

В современном театре важнейшим принципом становится усло вность, которая в о м ногом п редполагает с окращение дистанции между сценическим словом и действием, с одной стороны, и сознанием зрите ля – с другой. Происходи т о тход от сюжетности , событи йности, линейности спектакля. Важным в спе ктакле становится не жизнеподобие, не реконструкция языка, эпохи, костюмов, а намёки, знаковые и символические изображения, визуальные образы, которые призваны помочь зрительскому сознанию достр оить и воспринять м ысль и идею спектакля.

Появляется стремление создать масштаб, идейную насыщенность и глубину, сжатую в е динице в ремени с цены, а кта или всего спектакля. Повествовательность театрального языка постепенно уступает место «взрыву текста изнутри», важным становится стремл ение (зачастую основанное на ломке пе рвоисточника) извлеч ь н а поверхность не столько сюжет пьесы или идею драматурга, сколько её трактовку режиссёром. Спектакль, таким образом, превращается в многомерное пространство смыслов, аллюзий, ассоциаций, контекстных знаний и идей, где значение возникает только в непосредственном процессе живой коммуникации.

Современное театральное искусство с успехом использует новые те хнические возможности: мультимедиа и компьютерную графику, экраны, прое кции, звуковые и световые эффекты, управляемые компьютерными системами. *«Виртуальное искусство, вошедшее в современный театр в начале XXI века, внесло в театральное зрелище уникаль-*

ные возможности имитации реальности, отражения жизни в трехмерном ото бражении места действия, трансфо рмации времени и пространства, спосо бствовало совершенствованию технологий создания спектакля. Информационные технологии позволили представить зрителю он-лайн трансляции мировых премьер и форму интерактивного вовлечения его внутрь театрального действия» [1, с. 103]. Это создает актуальные возможности понимания художественного текста, существенно облегчая современному зрителю вхождение в визуальное пространство спектакля, все больше погружая его в чувственное восприятие сценической реальности.

Перечисленные выше составляющие современного социального пространства непосредственно отражаются на специфике существования искусства вообще и театрального искусства в частности. Искусство, будучи одним из самых чувствительных органов социума, остро реагирует на сложившиеся условия появлением новых акцентов, идей, целей, трансформацией форм существования театрального творчества, рассчитанных на свой сегмент публ ики, восприятие в соответствии с отдельными личностными ожиданиями, культурными и образовательными запросами. Отсюда во многом современный театр стремится к камерности, малым формам, р ассчитанным на небольшую зрительскую аудиторию, что создает почву для диалога с каждым зр ителем и участником театрального действия. Это может выступать свидетельством и некоей формой борьбы с инертностью современного человека, с застоем чувственным, нравственным, интеллектуальным. Современные театральные формы предполагают возможности лаборатории, исследования, антропологической практики.

В данном контексте актуализируется проблема идентификации театр а как социокультурного института; возникает вопрос, что современники могут вложить в само понятие «театр» и как научную дефиницию , и как ф акт ку льтуры с овременного с оциума. Содержание понятия «театр» трансформируется, расширяется в связи с изменением художественного языка и появлением новых форм театрального искусства. Представляется актуальным утверждение известного польского театрального реж иссёра и теоретика театра Ежи Гротовского о том, что «театр может существовать без грима, без автономного костюма, без декораций, без электроосвещения, без выделенной сцены, без музыкального сопровождения и тому подобных вещей. Но он не может существовать, если нет взаимоотношения актер – зри тель, если нет их вполне уловимого, непосредственного «живого» общения» [3, с. 13].

Современный театр удивительно м ногоолик, как и общество, в котором он существует и развивается. Продолжает удерживать свои позиции так называемый *традиционный театр,* следующий заветам отцов-основателей русского психологического репертуарн ого театра, где существует классический взгляд на взаимоотношения актера и зрителя, где важно существование в классической системе координат театрального пространства. Здесь создаются спектакли, которые подробно и внимательно работают с художественным литературным текстом.

Современная театральная критика достаточно скептически оценивает возможности традиционного театра в общей конкуренции с другими формами театральности. В современном культурном пространстве ценность театрального действия определяется тем, насколько значимую и актуальную идею оно выражает само по себе, насколько просматривается в спектакле некий *«message,* направленный в зрительный зал, в современный социум. В таком но вом, «инновационном» театре важен не первоисточник, не литературный текст сам по себе, а авторское прочтение этого текста через призму режиссерского видения мир а, е го системы ценностных координат. Театральное искусство сегодня требует самостоятельной, индивидуальной, зрелой режиссерской позиции.

Формальное следование классической театральной традиции может привести к исчезновению художественной ценности спектакля, превратив его в некую иллюстрацию литературного текста из школьной программы. Превращение спектакля в приданок школьной литературы выполняет определённую по зитивную функци ю, привлекая в т еатры ш кольников, п опуляризирую уроки л итературы. Н евнятность р ежиссёрской к онцепции « прикрывается» п ышной сценографией и специальными эффектами. Подобные спектакли, формально следуя традициям классическ ого психологического театра, в действительности разрушают его ценностно-смысловые основы.

Другая тенденция современного театра состоит в постоянных попытках «осовременивания» классики. На сценах театров появляются: и *актуализированная классика* , и так называемые *осовремененные драматургические тексты-варианты* классических литературных произведений. Подобная попытка призвана примирить уходящую

эпоху и современные кул ьтурные и общественные процессы, приблизить лучшие образцы мировой литературы к современному зрителю, более или менее дополненные идеями драматурга, а впоследствии и режиссера, сценографа, художника по костюмам и т.д.

Взаимодействие литературы и театра имеет исторический характер. Сегодня спектакль пере стает быть пр осто иллюстрацией отдельно взятого литературного текста. Особенно ярко этот факт проявляется в *постдраматическом театре.* О подобном театре писал немецкий критик и ученый Ханс-Тис Леман, который утверждал, что традиционные формы театра уже не отвечают художественным требованиям времени. Отвергая нарратив, постдраматический театр дает *«больше присутствия, чем представления, скорее совместный, нежели сообщенный опыт, скорее процесс, чем результат, скорее олицетворение, чем смысл, скорее энергетиче ский импульс, чем информацию»* [11, с. 85]. В таком театре происходит отказ от литературы как основы театрального действия. Такой театр перестает быть текстоцентрическим.

Постдраматический театр сегодня часто находит свое выражение в такой форме, как *визуальный театр.* Визуальный театр является одной из магистральных форм театрального искусства в западноевропейском театре начиная с 2000-х годов, в настоящее время это направление появляется и на российских сценах. Этот театр говорит со зрителем с помощью визуальных сценич еских образов, порождая сосуществование драмы и ци рка, драмы и кукольного театра, театра и шоу, театра и мультимедиа, театр а и танца и т.д. Давая определение визуальному театру, театральный критик Дина Годер пишет: *«Постановки строятся по закону ассоциативных, а не сюжетных связей, часто из обрывочных эпизодов-вспышек, логическая связь между которыми о существляется с корее в с ознании зрителей, чем на сцене»* [2, с. 7]. Хрестоматийным примером визуального театра в России стал Театр-лаборатория Дмитрия Крымова, а наиболее известной их постановкой – «Демон. Вид сверху» в зале театра «Школа драматического искусства». Спектакль создан по поэме М.Ю. Лермонтова, но не по его сюжету, литературное про изведение стало неким поводом, чтобы посмотреть сверху на нашу жизнь. В спектакле использована музыка И.С. Баха, П.И. Чайковского, звуки ветра, дождя, плеска воды, гудков пароходов, разрывов снаря дов, лая собаки, карканья ворон, азбуки Морзе, скрипа шагов на снегу, голос Льва Толстого.

Примером визуального театра может служить и спектакль риж ского режиссера Алвиса Херманиса «Долгая жизнь». В не м играют молодые актеры. В одном из отзывов на этот спектакль звучит : « В спектакле нет слов, но есть жизнь. Старики живут, шаркая тапками и подолгу влезая в рукава. Не играют, а именно живут, занимаясь разными стариковскими делами: оставляют стекать последние капли кефира в стакан, скребут ножом поджарку со сковороды, подслеповато вглядываются в рецепт, кряхтя, моют друг друга в ванной, примеряют похоронный костюм. Во время спектакля ты раздражаешься, умиляешься и в конце уже любишь этих стариков. И вообще стариков. Примиряешься со старо стью» [5].

Режиссёр Дмитрий Крымов так определяет специфику сов ременного визуального театра: « *Дыхание врем ени поменялось. Но закон один остался : нужно рассказывать о своем времен и и о людях в это м времени, даже если ты ставишь Чехова. Выразить свою жизнь. А попытка вернее выразить самого Чехова – это фал ьшь. Без пьесы, с пьесой, матом, б ез мата, молча, голося, с пластикой ил и застыв – нужно говори ть о том, что те бя в олнует. А если неч его сказать – ну что ж, тогда лучше с пьесой, хотя бы Чехов останется»* [5]. Визуальный театр говорит со зрителем без сло в, на языке визуальных образов и эмоций, поэтому достаточно трудно поддается рационализации.

Другой ф ормой коммун икации современного театра является своеобразная «разновидность» постдраматического театра – иммерсивный, или *«site-specific theater».* В иммерсивном театре пространство спектакля становится подвижным, мобильным, действенным и приобретает особый художественный статус, берет на себя функцию жи вого творческого начала. «Site-specific» театр возможен в двух видах: *энвайронмент (environment – окружающая среда) театр,* где для постановок сознательно избираются новые места – заброшенные заводы, берег старого канала, торговые центры, памятники, музеи и т.д. Здесь пространство призвано изменить трактовку или привнести новое значение в содержательный текстовый источник, по-новому осветить значение места. Примером спектакл я такого рода может служить «Потеря равновесия» Андрея Гогуна в Санкт-Петербурге, который вошел в программу Первого фестиваля спектаклей в нетеатральных пространствах «Точка доступа: Театр в городе». Данный эксперимент проходил на заброшенном заводе и был посвящен жизни моряков Северного морского флота.

Следующей формой «site-specific» театра является *променад (promenade – прогулка) театр* – спектакль-экскурсия, спектакль-квест, спектакль-путешествие, получивший в России название «бродилка» [13, с. 355]. Данный вариант интерактивного театра предполагает наличие маршрута, который участники должны пройти, и сюжета, который раскрывается в процессе его прохождения. В качестве примеров можно привести спектакли-проекты: в Александринском театре – «Призраки театра», в Центре им. Мейерхольда – «Норманск», в Театре Наций – «Шекспир. Лабиринт», в Гоголь-центре – «Сталкер». Основная задача такого театрализованного действа – изменить взаимоотношения внутри спектакля, вывести зрителя из позиции пассивного наблюдателя в активную позицию соучастника. Этот проект разрабатывался на протяжении XX века, начиная с В.Э. Мейерхольда, утверждавшего, что «нет пассивного зрителя и активного актера. Сегодняшний зритель – завтра – участник зрелища» [12, с. 492]. Сегодня такой театр становится реальностью. Постановка, классическая сценография предполагала создание предлагаемых обстоятельств для актера, новая сценография создает обстоятельства для зрителя. В интерактивном театре зритель становится активным субъектом художественного процесса, соучастником, а не просто внимающим пассивным наблюдателем. Интерактивный театр граничит с перформансом, с развлекательными формами досуга. Такой театр вовлекает зрителя в процесс с помощью сценографических приёмов. Другим способом вовлечения зрителя в диалог с театром стала социальная заострённость самой организации театрального действия.

Социальный документальный театр представляет собой попытки театра найти соприкосновение с обществом, стать одним из способов решения социальных проблем. Социальный театр черпает темы для постановок из самой жизни, не оставляя без внимания самые острые вопросы современности, существование отдельных социальных категорий людей: беженцев, стариков, инвалидов, пытаясь остановить взгляд социума на человеческом внимании к тем, кого практически не видно в повседневной жизни. В связи с этим рождаются новые формы – актуального социального комментария, инклюзивного театра. Появляются театральные проекты, в рамках которых устанавливается диалог с незащищенными слоями населения. Документальный театр – особый инструмент исследования современного общества. Наиболее показательным в этом отношении в нашей стране является «Театр.doc», который возник как театр документальной пьесы под руководством Михаила Угарова и Елены Греминой в 2002 году. Это негосударственный, некоммерческий, независимый, коллективный проект. Большая часть спектаклей в этом театре поставлена в жанре документального театра. Такой театр, основанный на подлинных текстах, интервью и судьбах реальных людей, является особым жанром, существующим на стыке искусства и злободневного социального анализа. Творческие группы театра создают спектакли на основе встреч с реальными людьми, на самые актуальные и своевременные темы окружающей действительности. Используются свидетельства реальных людей, техника verbatim, «глубокая импровизация», театральные игры и тренинги [1]. Значимыми проектами этого театра стали: спектакль «Сентябрь.doc» (2005) о том, как реагировали россияне разных национальностей на трагедию в Беслане 01.09.2004 г., материал для него был взят с чеченских, осетинских и русских интернет-форумов. Спектакль «Час восемнадцать» (2010) о смерти Сергея Магницкого стал социально-культурной акцией против произвола судейской системы. А также «Акын-опера» Всеволода Лисовского (2012) – «свидетельский» спектакль с участием работающих в Москве иммигрантов – выходцев из Таджикистана, проблематизирующий зону отчуждения между разными социальными слоями, сформированную предубеждениями в отношении этих людей, незнанием их культуры и традиций. Среди социальных спектаклей необходимо выделить постановку Дидье Руиса «Я думаю о вас», где вместо актеров на сцене присутствуют обычные пожилые люди, единственным требованием к которым был возраст – старше 75 лет. Предметом спектакля стал жизненный опыт и воспоминания этих людей – носителей опыта, из рассказов которых складывался портрет страны в драматичное предвоенное и военное время. Спектакль этот совершенно особым образом налаживает отношения между поколениями людей.

В связи с появлением подобных новых театральных форм на современной сцене можно говорить о процессе разрушения

[1] «Театр.doc». URL: WWW. URL: // http://teatrdoc.ru/stat.php?page=about (дата обращения: 25.04.2017).

конвенциональности, ритуальности театрального языка. Театр выходит за пределы оговоренной территории, специально и профессионально созданного пространства, вторгается в пространство повседневности – улицы, магази ны, парки. Новый, интерактивный, социально заострённый, актуальный театр отказывается от назидательного, дид актического мессианства, от выспреннего театрального языка, тем самым разрушая традиции и каноны прежних способов театрального коммуницирования.

Театр демократи зируется, выходит за свои созданные вековой работой пределы, предпринимает попытки стать фактом самой ж изни. Л иквидируются р азличия между искусством и не-искусством, между художником и зрителем. Наступает новый, очередной этап утверждения театром своего онтологического статуса. Это связано и с и зменениями п редставлений о ц енности культуры в сов ременном мире, и театрального искусства в частности. Оценить подобный процесс однозначно невозможно. С одной стороны, тот же социальный и инклюзивный театр берет на се бя роль центра, некоего остов а, где получают возможность к оммуникации п редставители различных социальных групп, где осуществляется проект в заимопонимания и сближения, разговора о важном тех и с теми, кто обычн о является выброшенными за пределы активной социальной жизни. Связан с этим и пр оцесс депрофессионализации в театре. Во многих постан овках разрушается грань между актером и не-актером, происходит депрофессионализация сущности актерства. Так, в документальном театре на сцену выходят реальные люди, приобретая статус «свидетеля», «живого» документа.

С друго й стороны, ли шая театр высо ты, священности, его «кафедры, с которой можно сказать миру мн ого добра», нивелируются понятия высокого, абсолютного, того, что приподымает человека над обыденностью, заставляя его обращаться к высокому в искусстве. В искусстве важна именно категория бытия, а не быта; пространство, которое создает возможности для духовного роста, возможности выхода в сферы нравственного и интеллектуального творчества, осознани я собственной уникальности. В связи с этим важным вопросом в художественн ом театрально-драматургическом простр анстве становится и явление героя – но сителя ценностных устремлений, созидателя смыслообразующих концептов бытия, указыв ающего путь выхода за пределы повседневного житейского опыта, интересов и потребносте й. Театр сегодн я утрачивает я рко выраженн ое дидактическое начало: размываются такие функции искусства вообще и театрального искусства в частности, как позн авательно-эвристическая, воспитательная, суггестивная, эстетическая; на первый план выходят коммуникативная, о бщественно-преобразующая, и компенсаторная, терапевтическая. Театр отказывается от заранее спродуцированных истин и прямого морализаторства, что по рождает сло жность восприятия аксиологической составляющей в современном искусстве и требует воспитания навыка переживания культурных ценностей личностью, при услови и, что реч ь идет об авторс ком театре, а не коммерческих постано вках.

В современном российском обществе продолжаются дискуссии между «либералами и патриотами» о выборе вектора социокультурного развития, выбора между традицией и модернизацией [8, с. 126–131]. В условиях отсутствия в современном социуме общепринятой государственной идеологии, системы нравственных координат, иерархии ценностных структур вновь на передний план выступает вопрос о свободе и вседозволенности в иску сстве, цензуре и ответственности театра перед личностью и обществом. Сейчас социал ьно-нравственная позиция художника и зрителя остается личным делом каждого. В эти х услов иях современный театр предлагает со циуму варианты выбора ценностей и смыслов культуры.

Современный российский театр нашёл свою нишу в социо культурном пространстве. Театральные коллективы, как субъекты экономического процесса, распределились по уровням финансо вой успешности, произошла сегментация целевой аудитории, определились художественные приоритеты, выработался определённый опыт коммуникации театра и социума. Современные театральные коммуникативные практики отличаются разнообразием и вариативностью. В современной мозаичной структуре мир а, театр стал способом заполнения экзистенциального вакуума. Развиваясь, вырабатывая новые модели и способы коммуник ации с социумом, современный театр стремиться выйти за свои пределы как институци ональные, так и художественно-эстетические, р асширяя возможности коммуникативных практик. И в этом видится как угроза утраты театром

своих исконных функций и свойств, так и надежда на развитие и обретение новых смыслов, новой роли в жизни личности и социума.

1. Бобровская М.А., Галкин Д.В., Самеева В.С. Новые информационные технологии в современной сценографии // Гуманитарная информатика. 2013. Вып.7. С. 93–105.
2. Годер Д. Художники, визионеры, циркачи: Очерки визуального театра. М.: Новое литературное обозрение, 2012.
3. Гротовский Ежи. К бедному театру. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2009.
4. Дебор Г.-Э. Общество спектакля. М.: Логос, 2000.
5. Денисова Саша. Спектакль без пьесы // Русский Репортер (РР). 2007. 18 декабря. № 29 (29).
6. Жидков В.С., Соколов К.Б. Искусство и общество. СПб.: Алетейя, 2005.
7. Загребин С.С. Культурная политика в современной России // Вопросы культурологии. 2008. № 3. С. 33–35.
8. Загребин С.С. Культурная политика как индикатор поиска стратегии общественного развития в современной России // Социум и власть. 2015. № 5 (55). С. 126–131.
9. Загребин С.С. Массовая культура и современный театральный процесс // Вопросы культурологии. 2008. № 7. С. 67–70.
10. Загребин С.С. Современный театральный процесс: метаморфозы художественной парадигмы в экстремальных условиях социальных реформ // Социум и власть. 2005. № 4. С. 112–114.
11. Леман Х.-Т. Постдраматический театр. М., ABCdesign, 2013. С. 85.
12. Мейерхольд В.Э. Статьи, письма, речи, беседы. В 2 ч. Ч. 2. М.: Искусство. 1968.
13. Стукал Е.Д. Современные тенденции в «site-specific theatre». NovaInfo.Ru. 2016. № 46. С. 354–358.

References

1. Bobrovskaja M.A., Galkin D.V., Sameeva V.S. (2013) Gumanitarnaja informatika, no. 7, pp. 93–105 [in Rus].
2. Goder D. (2012) Hudozhniki, vizionery, cirkachi: Ocherki vizual'nogo teatra. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie [in Rus].
3. Grotovskij Ezhi (2009). K bednomu teatru. Moscow, Artist. Rezhisser. Teatr [in Rus].
4. Debor G.-Je. (2000) Obshhestvo spektaklja. Moscow, Logos [in Rus].
5. Denisova Sasha (2007). Spektakl' bez p'esy / Russkij Reporter (RR), 18 dekabrja, no. 29 (29) [in Rus].
6. Zhidkov V.S., Sokolov K.B. (2005) Iskusstvo i obshhestvo. St.Petersburg, Aletejja [in Rus].
7. Zagrebin S.S. (2008) *Voprosy kul'turologii*, no. 3, pp. 33–35 [in Rus].
8. Zagrebin S.S. (2015) *Socium i vlast'*, no. 5 (55), pp. 126–131 [in Rus].
9. Zagrebin S.S. (2008) *Voprosy kul'turologii*, no. 7, pp. 67–70 [in Rus].
10. Zagrebin S.S. (2005) *Socium i vlast',* no. 4, pp. 112–114 [in Rus].
11. Leman H.-T. (2013) Postdramaticheskij teatr. Moscow, ABCdesign, p. 85 [in Rus].
12. Mejerhol'd V.Je. (1968) Stat'i, pis'ma, rechi, besedy. Ch. 2. Moscow, Iskusstvo [in Rus].
13. Stukal E.D. (2016) *NovaInfo.Ru,* no. 46, pp. 354–358 [in Rus].

UDC 792

MODERN RUSSIAN THEATER: VARIATIONS OF COMMUNICATIVE PRACTICES

Zagrebin Sergey Sergeevich,
South Ural State Humanitarian Pedagogical University,
Professor of the Department Chair of Philosophy and Cultural Studies,
Doctor of History, Professor,
Chelyabinsk, Russia.
E-mail: zagrebinss@cspu.ru

Tukhvatulina Ksenya Alexandrovna,
South Ural State Humanitarian Pedagogical University,
Associate Professor of the Department Chair of Philosophy and Cultural Studies,
Cand. Sc. (Historical Sciences), Associate Professor,
Chelyabinsk, Russia.
E-mail: ksusha-81@inbox.ru

Annotation
The article considers the principal artistic tendencies of modern Russian theatrical process. The authors study the modern theatre as a social institution generating cultural implications, engaging a society into a socio-cultural dialogue. The authors analyze forms of the modern theatre as variants to find adequate language for system communication between the theatre and the society.

Key concepts:
culture,
theatre,
communication,
tradition,
innovation,
society.