

На правах рукописи

Шматова Галина Андреевна

**СОЦИОКУЛЬТУРНЫЕ УСЛОВИЯ
СОВРЕМЕННОЙ ТЕАТРАЛЬНОЙ КОММУНИКАЦИИ**

Специальность 24.00.01 – Теория и история культуры

Автореферат диссертации на соискание ученой степени
кандидата культурологии

Москва

2018

Работа выполнена на кафедре истории и теории культуры ФГБОУ ВО «Российский государственный гуманитарный университет» (РГГУ)

Научный руководитель:

Зверева Галина Ивановна,
доктор исторических наук, профессор,
заведующий кафедрой истории и теории
культуры ФГБОУ ВО «Российский
государственный гуманитарный
университет» (РГГУ)

Официальные оппоненты:

Брандт Галина Андреевна, доктор
философских наук, доцент, заведующий
кафедрой социально-гуманитарных
дисциплин АНО ВО «Гуманитарный
университет» (г. Екатеринбург)

Купцова Ольга Николаевна, кандидат
филологических наук, доцент кафедры
литературно-художественной критики и
публицистики факультета журналистики
ФГБОУ ВО «Московский
государственный университет имени
М.В.Ломоносова»

Ведущая организация:

Национальный исследовательский
университет «Высшая школа экономики»
(НИУ ВШЭ)

Защита состоится 25 июня 2018 г. в 14 часов на заседании Совета Д 212.198.06, созданного на базе ФГБОУ ВО «Российский государственный гуманитарный университет» по адресу: 125993, ГСП-3, Москва, Миусская площадь, дом 6, ауд. ____.

С диссертацией можно ознакомиться в научной библиотеке РГГУ по адресу: 125993, ГСП-3, Москва, Миусская площадь, д. 6 и на официальном сайте организации по адресу: http://www2.rsuh.ru/binary/2637265_56.1524040441.74824.pdf

Автореферат разослан «_____» _____ 2018 г.



Ученый секретарь диссертационного совета
кандидат исторических наук

Захарченко И.Н.

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Актуальность темы исследования: Современный театр выходит за пределы театральных зданий в город, активно представляет себя в сетевом пространстве, пересматривает отношения со зрителем и его роль в коммуникации, осмысливает свое место в современном мире. Такой театр требует все новых, более сложных культурологических исследовательских оптик. В данной диссертации театр анализируется как феномен культуры в системе социокультурных условий. Вводимое теоретическое понятие социокультурных условий театральной коммуникации представляет собой структуру, включающую множество компонентов: это различные уровни коммуникации, ее рамки (материальные и нематериальные), нормы и конвенции. В диссертации социокультурные условия театральной коммуникации проблематизируются на материале современных российских спектаклей.

Исследовательское внимание фокусируется на «зрительском повороте», который мы наблюдаем как у теоретиков, так и у практиков современного театра, проводящих в своих постановках эксперименты, направленные на анализ зрительского восприятия, активизацию зрителя и зрительскую саморефлексию. Выявление «партнерских» отношений зрителя, режиссера и артистов в современном театре – проблема, требующая разрешения в междисциплинарном поле.

В 2010-х годах были переведены на русский язык три теоретические работы, которые спровоцировали профессиональные дискуссии в Москве, Санкт-Петербурге и других крупных университетских и театральных центрах о сценическом искусстве и его месте в сложной системе культурных взаимосвязей. Это книги «Постдраматический театр» Ханса-Тиса Лемана, «Эстетика перформативности» Эрики Фишер-Лихте и «Эстетика отсутствия» Хайнера Гёббельса.

Работы Лемана и Фишер-Лихте, наиболее важные для диссертационного исследования, выступают в нем в двойном статусе. Они дают ряд значимых понятий, которые не только применяются нами в анализе постановок, но проблематизируются, «верифицируются» и уточняются в контексте современного российского театра. Немецкие теоретические концепции и российская дискуссия вокруг них дают возможность актуализировать вопрос о понятийной недостаточности, отсутствии академических словарей по театральной тематике, признанных сообществом учебников по теории и истории отечественного театра.

Степень научной разработанности темы. Теоретических работ, монографий, обозначающих в качестве заглавной проблемы коммуникацию в современном российском

театре (коммуникацию, понимаемую в семиотическом ключе, в русле анализа фреймов или с позиций, разработанных в области анализа массовых коммуникаций), на данный момент нет. Так же нам неизвестны исследования, теоретически разрабатывающие понятие «социокультурные условия» существования современного театра. При этом можно выделить работы, которые дают основания для того, чтобы представить коммуникацию в современном российском театре в сложной системе социокультурных условий.

Ряд исследователей второй половины XX в. рассматривает театральную коммуникацию через понятие театральности. В разработку проблемы вносит существенный вклад подборка статей специального выпуска журнала «Theatre research international», посвященного концепту театральности, (работы Х. Шрамма, М. Карлсона, М. Куинна) и, в особенности, – вводная статья Э. Фишер-Лихте. Театральность описывается в ней как особый способ коммуникации, через отношения между произведенными знаками и семиотическим процессом, происходящим в разных культурных системах. Также понятию театральность посвящена работа Э. Бёрнс «Театральность: исследование конвенций в театре и общественной жизни» (E. Burns «Theatricality: A study of convention in the theatre and in social life»), в которой театральность рассматривается как режим восприятия. Понятие театральности в коммуникативном аспекте обсуждается в последние годы и в московском контексте: статьи Б. Дубина, В. Золотухина, Ю. Лидерман, М. Неклюдовой, О. Рогинской.

При анализе условий театральной коммуникации необходимо проблематизировать фигуру зрителя. Значимый вклад в изучение зрителя как «коллективного» (зрительный зал) и индивидуального субъекта вносят работы представителей семиотического метода (Р. Барта, А. Юберсфельд, П. Пави). Особое место в ряду исследований зрителя занимает работа Ж. Рансьера «Эмансипированный зритель» (J. Rancière «Le spectateur émancipé»), в которой ставится вопрос о зрительской активности или пассивности в театре.

В сборнике «Театроведение в Германии: система координат», посвященном актуальным вопросам театра, в том числе, проблеме зрителя, собраны тексты специалистов с различной дисциплинарной оптикой: в частности, доктора философии Х. Шрамма, антрополога К. Балма и др. Междисциплинарность, положенная в основу сборника, позволяет увидеть театральную коммуникацию как культурное явление.

Также зритель рассматривается исследователями театра с позиций социологии как «аудитория» (работы социологов российского театра В. Дмитриевского, Н. Хренова). Выявлению актуальных тенденций в коммуникации аудитории и культурной институции

посвящена книга исследователей культурной политики Ч. Лэндри и М. Пахтера «Культура на перепутье. Культура и культурные институты в XXI веке».

Монографии отечественных авторов выделяют, концептуализируют и описывают тенденции московской театральной жизни 2000-х гг. и при этом соединяют в себе публицистические и академические интенции (А. Бартошевич, В. Гаевский, Д. Годер, М. Давыдова, М. Зайонц, М. Хализева). Они используются в данной диссертации не только как научная литература, но и в качестве источников, помогающих проблематизировать роль эксперта и формы и способы профессиональной рефлексии в современной театральной коммуникации.

Анализ степени научной разработанности темы позволяет выделить следующие проблемы. 1. В контексте усложнившихся отечественных театральных практик конца XX – начала XXI вв., принимая во внимание новую роль, которая зачастую отводится в них зрителю, новые связи между театром и другими медиа, искусствами и пространствами (прежде всего, театром и городом), необходима проблематизация языка профессиональных российских дискуссий о театре и его соотношения с языками зарубежных теорий. 2. Выявлена нехватка исследований, которые, обращаясь к современному российскому материалу, представляли бы театр в системе культурных взаимосвязей. 3. Значимые европейские работы о театре последней трети XX в. выявляют «зрительский поворот»: помещение в фокус исследовательского интереса фигуры зрителя. 4. Большое внимание в указанных работах уделяется театральности, рассматриваемой как особая форма коммуникации. 5. Представляется продуктивным исследовать современный театр как форму коммуникации через призму социокультурных условий.

Все это позволяет сформулировать общую **проблему** данного исследования. Она заключается в том, чтобы представить современную театральную коммуникацию на материале российских спектаклей в системе социокультурных условий: выделить в них различные уровни и показать отношения между ними, проблематизировать контексты, границы и рамки современной театральной коммуникации как явления культуры, а также ее нормы и конвенции и представления участников коммуникации о своих ролях.

На основании обозначенной проблемы сформулирована **тема** исследования – «Социокультурные условия современной театральной коммуникации».

Гипотеза исследования заключается в том, что наиболее продуктивным изучение современного театра как культурной практики и пространства коммуникации может быть в том случае, если рассматривать его через системообразующую категорию социокультурных условий коммуникации.

Объект исследования: Коммуникация в современном театре.

Предмет исследования: Социокультурные условия современной театральной коммуникации, понимаемые как система уровней, рамок коммуникации, конвенций и ожиданий ее участников. Данная формулировка предмета исследования позволяет увидеть театр не только как художественную практику, но и как явление в сложной сети культурных взаимосвязей.

Цель исследования: ввести и теоретически обосновать категорию социокультурных условий, определяющих коммуникацию в современном театре.

Задачи исследования:

- Разрабатывая собственную теоретическую модель для описания коммуникации в современном российском театре, проблематизировать концепции Х.-Т. Лемана и Э. Фишер-Лихте с точки зрения применимости их понятийного аппарата и подходов к анализу российского театра 2010-х гг.;
- Проблематизировать понятие границ театральной коммуникации (границы рассматриваются как одно из ее значимых социокультурных условий). Представить спектакль как единицу коммуникации и пространство взаимодействия актеров и зрителей в современном театре;
- Проанализировать, как в медиа (социальные сети, форумы, блоги) отражаются и конструируются репутации и представления о ролях участников театральной коммуникации и представить медиасферу как одно из значимых социокультурных условий коммуникации в театре;
- Определить место театра в современном городе и то, как городской опыт влияет на театральную коммуникацию, оказывается одним из ее важных условий;
- Ввести категорию «зрительского комфорта» и представить, как она в качестве значимого условия определяет современную театральную коммуникацию.

Теоретико-методологические основы исследования. Анализ многоуровневой системы социокультурных условий театральной коммуникации требует комплексной, сложносоставной методологии исследования.

Прежде всего, необходимо представить главные для данной диссертации работы по теории театра «Постдраматический театр» Х.-Т. Лемана и «Эстетика перформативности» Э. Фишер-Лихте. Они дают такие важные понятия для исследования театральной коммуникации, как: «спектакль как событие», «лиминальность» в театре, «автопоэтическая петля ответной реакции» и др. – Фишер-Лихте; «эстетика риска», «тепло и холод», «не-смысл» и др. - Леман. В то же время понятия, вводимые Леманом и Фишер-Лихте, не только используются как инструменты, но и проблематизируются, исследуются, к ним ставятся вопросы. Работы Лемана и Фишер-Лихте представляют

собой теоретические обобщения состояния современного театра. В саму структуру работ заложена возможность уточнения и «проверки» предлагаемых авторами позиций с привлечением нового материала (в данном случае – постановок российских режиссеров).

Также в диссертационном исследовании используется семиотический подход в анализе театральных спектаклей. Он позволяет обозначить проблему границ коммуникации. За основу в данном случае было взято понятие «рамки» из «Словаря театра» французского семиотика П. Пави. У Пави можно выделить две группы значений этого понятия: первая – «ментальные» рамки, они связаны с ожиданиями, представлениями и «предустановками» зрителя; вторая – «формы материализации рамки». Согласно Пави, это квартал, где расположено театральное место, ближайшие подступы к нему, фойе с выставкой документов, его атмосфера, зал. Анализ рамок театральной коммуникации в обозначенных Пави пределах представляется продуктивным для представления ее социокультурных условий.

Расширяя рамки театральной коммуникации до района, где расположено театральное место, мы ставим вопрос о месте театра в городе и о городе как об условии современной театральной коммуникации и обращаемся к концепции «микроурбанизма», предложенной в сборнике под редакцией О. Бредниковой и О. Запорожец. Для авторов и составителей сборника значимо, что микроурбанизм связан с микросоциологией, а также с тезисами об «игре с масштабами» в работе с исследуемым объектом, которые можно найти в работах М. Фуко и Б. Латура. Одной из важнейших особенностей микроурбанизма является антропоцентризм, поиск соразмерного человеку в городе масштаба исследования.

В диссертации мы используем понятия и схемы анализа, позволяющие в различных ракурсах работать с фигурой реципиента, в том числе, имплицитного (или «М-зрителя»: по аналогии с «М-читателем» У. Эко). Оптика, предложенная в «Роли читателя» У. Эко, эффективна при исследовании «общедоступного» или «открытого» пространства современного экспериментального спектакля.

Источниковую базу исследования можно разделить на три группы. К первой относятся постановки московских и Санкт-Петербургских театров, которые можно увидеть в текущем репертуаре. В качестве примера спектакля, в конструкции которого заложена забота о зрительском комфорте в традиционном понимании (своего рода «опека» над зрителем) анализируется спектакль «Улисс» Евгения Каменьковича, театр Мастерская Петра Фоменко. В качестве кейсов, позволяющих опробовать вводимое новое понятие зрительского комфорта в театральной коммуникации, выбраны постановки художественного руководителя театра «около дома Станиславского» Ю. Погребничко

«Нужна драматическая актриса (Лес)», «Перед киносеансом» и «Предпоследний концерт Алисы в стране чудес». Режиссер Юрий Бутусов и его постановки «Гамлет», «Макбет. Кино» и «Отелло» выбраны для того, чтобы поставить вопрос о «некомфортном» спектакле и режиссере, бросающем зрителю с его ожиданиями своего рода вызов.

Вторая группа источников связана с дискуссиями вокруг театров, театральных деятелей и постановок в медиа-пространстве и сети Интернет: высказывания зрителей на театральных форумах и на одном из самых крупных интернет-порталов, посвященных досуговому практикам, Afisha.ru; высказывания театральных режиссеров и экспертов на своих страницах в социальной сети Facebook; рецензии экспертов; интервью с режиссерами – в качестве основного кейса выбраны высказывания К. Богомолова о спектакле «Карамазовы».

Третья группа источников связана с темой театра в городе и городского опыта, сопряженного со зрительским театральным опытом. В качестве кейса выбран театр Мастерская Петра Фоменко: на его примере проблематизируется театральное место как рамка коммуникации и ставится вопрос о внешних рамках театральной коммуникации и ее границах. В качестве источников рассматриваются интервью с дирекцией и художественным руководством театра, а также специализированные статьи, посвященные проекту нового здания Мастерской Фоменко архитектора С. Гнедовского, и комплексу «Москва-сити».

Научная новизна исследования

- В диссертации впервые вводится теоретическое понятие социокультурных условий, определяющих театральную коммуникацию. Понятие «социокультурные условия», рассматриваемое как система уровней, рамок коммуникации, конвенций и ожиданий ее участников, позволяет по-новому анализировать фигуру зрителя, не только собственно в момент контакта с театральным зрелищем и актерами, но и в связи с другими, более широкими культурными контекстами и практиками. Это дает возможность исследовать театр как явление современной культуры, в сложной сети взаимосвязей.

- В культурологическое исследование современного российского театра впервые включается город как условие социокультурной коммуникации (на уровне квартала, где расположено театральное место).

- В анализ современного театра вводятся новые медиа (и в особенности – блогосфера) как условие театральной коммуникации, в них формулируются и проверяются представления участников о нормах и конвенциях коммуникации.

· В диссертации разрабатывается новое теоретическое понятие «зрительского комфорта» в театральной коммуникации. Оно позволяет проанализировать систему различных и даже противоречивых представлений участников театральной коммуникации о задачах, формах коммуникации и распределении ролей внутри нее.

Теоретическая значимость диссертации определяется ее общим теоретическим характером и недостаточной разработанностью инструментария в области исследований современного российского театра в контексте культуры. Данная работа может рассматриваться как вклад в развитие методологии исследования современного театра как феномена культуры, обновление теоретического языка описания театральных постановок и коммуникационных процессов в них.

В диссертации исследуются, верифицируются, уточняются на материале российских спектаклей европейские теоретические модели и концепции. Теоретическую значимость имеют впервые вводимые в диссертации понятия: социокультурные условия театральной коммуникации, зрительский комфорт в коммуникации.

Междисциплинарный характер диссертационного исследования позволяет вынести обсуждаемые проблемы (об отношениях зрителя и автора высказывания/режиссера, зрителя и «сообщества» зрителей, зрителя и рамок коммуникации) в поле диалога со специалистами по фотографии, кино, современному искусству (прежде всего, перформансу), танцу. Вопрос о месте театра в городе, обозначенный в первой главе работы, может быть предложен для дальнейшей дискуссии со специалистами в области городских исследований.

Практическая значимость: Материалы диссертации находят применение в образовательной деятельности при чтении учебных дисциплин по современному театру в университете, а также в формате открытых публичных лекций для аудитории, заинтересованной в указанной тематике.

Соответствие диссертации паспорту научной специальности. Диссертационное исследование, посвященное сложной системе социокультурных условий театральной коммуникации, удовлетворяет требованиям п. 9-11, 13-14 «Положения о присуждении ученых степеней, утвержденного постановлением Правительства Российской Федерации от 24 сентября 2013 г.», соответствует паспорту ВАК по специальности 24.00.01 – «Теория и история культуры».

Основные положения, выносимые на защиту:

1. Современный театр как феномен культуры требует все более сложных теоретических оптик для анализа. Продуктивным представляется исследовать театр в сложной системе социокультурных условий. Под этим понятием, вводимым в

диссертации, подразумевается взаимосвязь уровней, рамок коммуникации, конвенций и ожиданий ее участников.

2. Изменения в сфере искусства (прежде всего, появление жанра перформанса) и в области гуманитарной рефлексии (антропологический поворот) привели к тому, что спектакль сегодня воспринимается и театральными практиками, и теоретиками не как произведение с заданными автором границами, а как событие, встреча актеров и зрителей. Соответственно, одним из важных условий коммуникации становится отсутствие заранее заданных рамок, норм и правил: они каждый раз конструируются в процессе взаимодействия зрителей и представления в той или иной социокультурной ситуации.

3. Современный театр выходит за границы сцены и театральных зданий, материальные рамки театральной коммуникации и место театра в городе проблематизируются режиссерами в постановках. В этом контексте плодотворно исследовать городской квартал, где расположено театральное место, и здание театра как рамки театральной коммуникации.

4. Интернет-форумы и социальные сети являются важными площадками для саморепрезентации режиссеров и зрителей, формирования и обсуждения репутаций. Договор о правилах коммуникации (или отсутствии таковых), о распределении обязанностей между сторонами, о ролях участников существует в имплицитной форме, и это нередко приводит к коммуникационным сбоям. Анализ высказываний участников театральной коммуникации в сети позволяет эксплицировать и артикулировать их представления и горизонты ожиданий, составляющие важное условие театральной коммуникации.

5. Категория зрительского комфорта позволяет выявить в актуальном московском театральном поле две противоречащие друг другу системы представлений об отношениях режиссера/автора театрального высказывания и зрителя. В первой, традиционной, зрительский комфорт конструируется внутри спектакля как опека над зрителем, забота о ясности и внятности режиссерского послания и смысла постановки и о соответствии рамок и правил театральной коммуникации зрительским ожиданиям. Во второй, современной, зрительский комфорт мыслится как предоставление зрителю свободного смыслового и эмоционального пространства внутри постановки и отказ от программируемых через сценические эффекты зрительских реакций.

Апробация результатов исследования.

Диссертация обсуждалась на аспирантских семинарах и заседаниях кафедры истории и теории культуры РГГУ.

Основные положения и выводы диссертации были изложены в выступлениях на 9 научно-практических конференциях. В том числе: «Современные методы изучения культуры V» (15 апреля 2013 г.), «Современные методы изучения культуры VI» (15 - 16 апреля 2014 г.), «Современные методы изучения культуры VII» (17 – 18 апреля 2015 г.), «Современные методы изучения культуры VIII» (15 – 16 апреля 2016 г.), «Современные методы изучения культуры IX» (14 – 15 апреля 2017 г.), «Современные методы изучения культуры X» (13 - 14 апреля 2018 г.) - ОСКИ РГГУ, г. Москва - ОСКИ РГГУ, г. Москва; - «Современное гуманитарное знание: диалог поколений» - ОТИМК, ОСКИ РГГУ. 30-31 марта 2014 г. Гимназия № 1514, г. Москва; «Мейерхольд VS Постдраматический театр». 11 февраля 2014 г. Центр им. Вс. Мейерхольда, г. Москва; «Эпистемология зрителя». 16 сентября 2015 г. ИВГИ РГГУ, г. Москва. А также в докладах на заседаниях независимой исследовательской лаборатории Theatrum Mundi. Театр в пространстве культуры (доклады «Постдраматический спектакль невозможно читать» - 1 октября 2014 г., «Голоса. Присутствие» - 13 мая 2015 г., «Искусство перформанса или архив перформативного» - 21 февраля 2017 г.).

По теме исследования издан ряд публикаций (22 статьи), из них 4 – в изданиях, рекомендованных ВАК.

Результаты исследования использовались в ходе лекционной и практической работы со студентами РГГУ в рамках курсов о современной театральной культуре, а также при подготовке обучающихся к студенческим конференциям и при руководстве курсовыми и дипломными работами на театральную тематику.

Диссертация обсуждена и рекомендована к защите на заседании кафедры истории и теории культуры РГГУ от 5 апреля 2018 г. (протокол № 11).

Структура диссертации включает введение, две главы, заключение, список источников и литературы (125 позиций). Объем диссертации – 205 с.

II. ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **Введении** раскрывается актуальность темы исследования, степень ее разработанности, историография вопроса, формулируются объект, предмет, цель и задачи исследования, дается характеристика использованных в работе источников, обосновывается методология, определяется теоретическая и практическая значимость и научная новизна работы, представляются положения, выносимые на защиту.

Первая глава «Современная театральная коммуникация: границы понятия», состоящая из четырех параграфов, проблематизирует понятие «театральная

коммуникация» и ее границы, материальные и ментальные рамки как условия коммуникации.

Первый параграф «Спектакль как пространство коммуникации» посвящен спектаклю как «единице» театральной коммуникации, пространству взаимодействия авторов театрального высказывания и адресата. Именно в масштабе спектакля зачастую выстраиваются и осмысляются границы театральной коммуникации как экспертами и теоретиками, так и практиками и зрителями. При этом понятие спектакля оказывается не вполне определенным, оставаясь в зоне «интуитивно понятного». В данном параграфе выделяются и противопоставляются два исследовательских подхода к пониманию спектакля, семиотический и антропологический.

Первый, семиотический, анализируется на основании «Словаря театра» французского исследователя П. Пави. В его статьях спектакль понимается как заключенный в специфическую театральную рамку «участок реальности». Все, что внутри этой рамки, становится знаком (по Пави, «идеальным знаком») и приглашает к интерпретации. Именно интерпретация (поиск значений и смыслов) – это основа театральной коммуникации в системе координат, выстроенной подобным образом.

С одной стороны, такой подход к коммуникации легко инструментализируется: он позволяет выделять различные уровни кодов в спектакле (код костюмов, грима, жестов, света и т.д.) и интерпретировать их. С другой стороны, современные театральные постановки зачастую сложно вписываются в подобное определение спектакля. Само наличие рамок, выделяющих и ограничивающих «участок реальности», в этих практиках ставится под вопрос, а вместо «идеальных знаков» реципиенту предлагают игру и то, что Леман в своей работе называет «не-смыслом».

Второй подход, определяемый автором диссертационного исследования как антропологический, объединяет концепции немецких исследователей Х.-Т. Лемана и Э. Фишер-Лихте. На наш взгляд, он подготовлен не только изменениями в театральных практиках второй половины XX в., но и антропологическим поворотом в социогуманитарных исследованиях. А именно, тезисом о том, что понимание культуры как текста возможно переопределить и представить культуру как совокупность практик диалога. В сходной логике Фишер-Лихте определяет спектакль не как произведение с жесткими границами, заданными автором, а как событие, встречу, диалог, со-присутствие актеров и зрителей. При подобном понимании спектакля рамки, о которых пишет Пави, представляются не чем-то само собой разумеющимся или заранее условленным. Рамки и правила коммуникации каждый раз вырабатываются во взаимодействии перформеров и публики, и именно этот процесс «переговоров», во многом определяемым

социокультурным контекстом, наиболее интересен с точки зрения проблематики диссертации.

Во втором параграфе «Режиссер и зритель: конвенции коммуникации» ставится вопрос об участниках современной театральной коммуникации в российском контексте: об их представлениях о своих ролях в коммуникации и об имплицитно существующей системе коммуникационных договоренностей между ними. В качестве источников в данном случае выбраны высказывания зрителей и режиссеров на специализированных форумах, в интервью и социальных сетях. Расширение современной театральной коммуникации на сетевое пространство представляется важным ее социокультурным условием.

Для того чтобы исследовать саморепрезентацию участников театральной коммуникации в современном российском театре, их ожидания, представления, роли, которые они готовы на себя взять, и коммуникационные «договоры» между ними, необходимо выработать систему координат и точки отсчета. Решая эту проблему, мы обращаемся к работе Х.-Т. Лемана «Постдраматический театр», в которой описывается позиция современного постдраматического режиссера, его отношение к зрителю и понимание цели в коммуникации.

Согласно Леману, постдраматический режиссер отказывается от идеи «мэсседжа», который он посылает зрителю. В зрителе постдраматический режиссер видит соавтора и оставляет как в конструкции спектакля, так и в высказываниях вокруг спектакля (например, интервью) место для «разнородного сообщества (зрительских – Г.Ш.) воображений».

В качестве кейсов, показательных для актуального российского контекста, были рассмотрены высказывания Константина Богомолова, режиссера, представленного в медийном пространстве, признанного в профессиональной среде и получившего в прессе репутацию одного из главных современных экспериментаторов. Исследуется вопрос о том, совпадают ли представления о роли режиссера, имплицитно заложенные или выраженные в его высказываниях, с тем, о чем пишет Леман в связи с постдраматическим состоянием театра и парадигмальными сдвигами, произошедшими в поле театральной коммуникации с 1970-х гг.

Проанализировав высказывания Константина Богомолова на его персональной странице в сети Facebook, а также интервью, приуроченные к выходу спектакля «Карамазовы» в МХТ имени А.П. Чехова, мы приходим к выводам о том, что режиссер выстраивает свою речь в модернистской парадигме, а не в постмодернистской/постдраматической. Он готов артикулировать основную «идею»

своего спектакля (соответственно, послание зрителям), пользуясь такими масштабными, идеологически нагруженными конструктами, как «европейская цивилизация», «конец мира», «XX в.» как некая целостность.

Богомолов характеризует реальность театрального представления и социальную реальность за окнами театра как «общую» (не только в значении «разделяемую сообществом режиссера, актеров и зрителей», но и в значении «единую»). Постдраматические идеи гетерогенности, множественности, плюрализации значений не находят воплощения в подобной системе коммуникации.

Также в диссертации исследуется процесс надления в дискуссиях в социальных сетях и комментариях участников российской театральной коммуникации некритически воспроизводимыми характеристиками, репутациями (например, «режиссер-экспериментатор»). Подобные характеристики помогают участникам сетевых дискуссий быстро присоединиться к обсуждениям того или иного важного и острого на данный момент для театрального сообщества вопроса, оставаться включенным в актуальные обсуждения, быть частью поля и ощущать свою причастность к происходящему. Описанная тенденция использования «системы апмлуа» или сведения сложной фигуры (в данном случае – режиссерской) к определенной функции проявляется в сетевых дискуссиях о выпуске спектакля «Карамазовы» Константина Богомолова (вывод основывается на анализе комментариев к статусу Константина Богомолова в сети Facebook).

Не менее важно проанализировать, как современный зритель в своих высказываниях конструирует свою роль и ответственность в театральной коммуникации. Практики саморепрезентации в сети могут приходиться в противоречие с реальным театральным опытом зрителя. Для некоторых исследователей с выстраиваемыми ими оптиками (в частности, для Фишер-Лихте) зрителем можно назвать только субъекта непосредственно в момент театральной коммуникации, то есть, в контакте с артистами и представлением. Тогда высказывания на форумах или специализированных сайтах оказываются нерепрезентативными. В данной диссертации предлагается рассмотреть сетевые дискуссии как условие театральной коммуникации. Кроме того, в данном параграфе был проанализирован не зрительский опыт, а зрительские горизонты ожиданий и вербализуемые представления о театре.

Приходя на спектакль, зритель заключает негласный договор с театром. Однако представления об условиях договора у зрителя и режиссера, зрителя и театра как институции, зрителя и актеров могут различаться, поскольку этот договор почти никогда не обсуждается открыто. На примере отзывов на популярных сайтах afisha.ru и

afisha.mail.ru, а также форумов официальных сайтов театров рассматриваются примеры характерных коммуникационных сбоев, когда имплицитные ожидания зрителей не совпали с теми «правилами игры», которые предлагали российские театры, - и зритель терял «смысл» спектакля, а со «смыслом» - и какую-либо ценность постановки.

В отзывах можно наблюдать следующую тенденцию: зрители ждали от режиссера внятного послания в спектакле, себе же отводили пассивную роль воспринимающего (а иногда даже школьную роль воспитуемого). На основании анализа зрительских высказываний делается вывод о том, что театр как культурная институция воспринимается этой группой зрителей как место, призванное «возвышать» и «образовывать». Конструкты «театра-кафедры», согласно формулировке Н.В. Гоголя, и «театра-храма», по выражению К.С. Станиславского, оказываются значимой составляющей горизонтов ожиданий зрителей в актуальном российском контексте. Таким образом, анализ системы договоренностей между зрителями и театром, зрителями и режиссером подводит нас к вопросу об актуальном месте театра в системе культуры.

В третьем параграфе «Роль эксперта» исследуется, как функционирует институт театральной критики в современном российском контексте. В ситуации разрыва между ожиданиями зрителей, сформированными, в том числе, опытом взаимодействия с традиционным театром, советским опытом, и актуальными режиссерскими практиками возникает вопрос о роли эксперта как посредника между театром и зрителем. Под театральным экспертом понимается театровед – театральный критик.

Перевод на русский язык в 2013 году книги Х.-Т. Лемана «Постдраматический театр» и дискуссия вокруг нее позволили сформулировать ряд выводов об экспертах в актуальной театральной коммуникации. Круглые столы, обсуждения, номера журналов, посвященные этой работе, проявили несколько значимых тенденций. Одна из них заключается в том, что ряд ведущих театральных экспертов настаивает на стадиальном отставании российского театра от европейского. Постулирование экспертами этого отставания (при недостаточном, как представляется, внимании к экспериментам российского театра 90-х, построении дихотомии «советский театр за железным занавесом» - европейские эксперименты) – одно из условий современной театральной коммуникации.

Книга Лемана была воспринята значимой (имеющей каналы для высказывания) частью экспертного сообщества не как один из возможных способов описания актуальных театральных практик, а как «инструкция к исполнению»: в концепции немецкого исследователя был услышан императив, призывающий театр быть «постдраматическим». Из описывающей позиции Леман был «переведен» в предписывающую. Одна из функций,

которую сегодня выполняет экспертное сообщество, заключается в формулировании некоторых стандартов современного театра, к которым стремятся практики, чтобы попасть в поле внимания экспертов. При этом выявляется недостаток рефлексии по поводу устройства театральной коммуникации и перераспределения в ней ролей режиссера и зрителя.

Еще одна функция, которую традиционно выполняют театральные эксперты, - информативная: критики доносят до гипотетического зрителя сведения о текущем театральном процессе, помогая ему сориентироваться и сделать выбор. На основании анализа рецензий на одно из значимых театральных событий последних лет, спектакль «Гамлет. Коллаж» канадского режиссера Р. Лепаж в Театре Наций, делаются выводы о том, что критик нередко пересказывает «основной смысл» спектакля («эта постановка о том, что...»), не проблематизируя, как именно он дешифровал этот смысл, благодаря каким системам кодов. Таким образом, эксперты имплицитно поддерживают установку, согласно которой главное в спектакле – «мэсседж», послание режиссера. Процессы коммуникации и собственные горизонты ожиданий и механизмы восприятия нередко остаются вне зоны рефлексии.

Перевод книги Лемана на русский язык был осуществлен одновременно с переводом сборника Ролана Барта «О театре», в котором собраны статьи, написанные в 1950-е гг. Если Леман исследует отступление в современном театре от «тезиса смысла» и ищет релевантный язык для описания подобных режиссерских отступлений, то Барт (в контексте своего времени) настаивает на выстраивании четких систем значений в спектакле, на отсутствии семиотических «дисфункций» в театре. Не случайно идеалом Барта становится «Берлинер ансамбль» Бертольта Брехта, театр идеально выверенного жеста, сцена, которая, «поучает». Для современного экспертного сообщества тезисы Барта оказываются более близкими, чем теоретические конструкции Лемана. Но, в отличие от Барта, современные российские эксперты редко проблематизируют собственный язык описания театра и специфику языка того или иного режиссера, видя свою задачу в вербализации «смысла» постановки. Подобное функционирование института театральных экспертов – одно из важных условий современной российской театральной коммуникации.

В четвертом параграфе «Условие культурной коммуникации: театр в городе» рассматривается вопрос о месте театра в городе и о городе как об условии театральной коммуникации. В статье «рамка» французский семиотик П. Пави предлагает включить в анализ современных театральных практик «квартал, где расположено театральное место». Это предложение представляется актуальным для разработки теоретической конструкции

социокультурных условий театральной коммуникации. В данном разделе удерживаются два фокуса внимания. Первый связан с тем, о чем писал Пави: в этой оптике рамка коммуникации «квартал, где расположено театральное место» и само «театральное место» (здание) срабатывают как вводное условие для встречи актеров и зрителей. Второй фокус предполагает внимание к тому, как городское пространство и городская повседневность представляют условие театральной коммуникации, как городской опыт оказывается для зрителя связанным с театральным опытом.

В исследовании места театра в городе использован подход, представленный в сборнике «Микроурбанизм. Город в деталях». Составители сборника О. Бредникова и О. Запорожец выделяют микроурбанизм как оптику, основанную на микросоциологии, для которой важен антропоцентризм и внимание к подвижности, изменчивости, многослойности такого объекта как город, не поддающегося жестким, обобщениям и определениям.

В качестве кейса, помогающего четче артикулировать проблемы и разрабатывать теоретические подходы к исследованию современного театра, выбран театр «Мастерская Петра Фоменко», у которого была возможность самостоятельно выбирать район (из предложенных вариантов) и влиять на концепцию здания, обсуждать ее с архитектором С. Гнедовским. Таким образом, «Мастерская Петра Фоменко» осознанно выстраивает внешнюю рамку коммуникации со зрителем.

Эксцентрическое положение театра (за рамками исторического и театрального центра); парадно-номенклатурный Кутузовский проспект, заставляющий вспомнить о «культуре два» В. Паперного; река, создающая топос «дома на краю земли»; памятники, связанные с войной 1812 г. и Великой отечественной; деловой комплекс «Москва-сити», своего рода «город будущего» - все это в сложном смысловом взаимодействии образует рамку «квартала, в котором расположено театральное место». Проанализировав высказывания представителей театра, мы приходим к выводу о том, что эта многоуровневая рамка осмысливается как условие коммуникации режиссерами и артистами, в том числе, нынешним художественным руководителем Е. Каменьковичем.

Зритель, подходя к театру, может увидеть указатели «К Бородинской панораме», захватить взглядом фрагмент парадного оживленного Кутузовского проспекта, а потом сфотографироваться на фоне огней комплекса «Москва-сити», таким образом, опыт современного горожанина оказывается многослойным, предполагающим работу с разрывами между разными уровнями и смыслами, накладывающимися друг на друга. Этот опыт значим для зрителя современного театра.

В 2007 г. «Мастерская Петра Фоменко» получила новое здание, которое строилось по проекту архитектурного бюро С. Гнедовского в тесном сотрудничестве и взаимодействии с художественным руководством и администрацией театра. Театр с уже сложившимся на тот момент репертуаром и художественной программой осознанно выстраивал новую внешнюю рамку коммуникации со зрителями. (Под рамкой данного уровня подразумевается архитектура, устройство зала и сцены, устройство зрительских фойе).

В новом здании «Мастерской» есть элементы в решении интерьеров, которые отсылают к истории сценического искусства, к театру других эпох, но, главные смыслы, транслируемые как в высказываниях представителей театра, так и на уровне собственно здания как текста, связаны с современностью, трансформируемостью, открытостью (в разных значениях этого слова), престижностью и комфортом.

Обратившись к высказываниям зрителей на официальном сайте «Мастерской», мы выявили, что для них с темой здания театра как внешней рамки коммуникации связана тема служб по приему зрителей, персонала: так пространство здания театра оказывается «одушевленным». Взаимодействие с капельдинерами, гардеробщиками, сотрудниками буфета составляет значимую часть сюжета «поход в театр». Посетители театра нередко пишут о своих впечатлениях о спектакле, уделяя равное внимание постановке и опыту общения с сотрудниками театра. Театр оказывается не особым пространством, отдельным от повседневного опыта: здесь срабатывают те же законы, что и в повседневной городской жизни, ради театрального впечатления многие зрители «Мастерской» не готовы мириться с «неудобством». Так для современного зрителя значимой категорией в поле театральной коммуникации оказывается комфорт, и это одно из важных социокультурных условий коммуникации.

Во второй главе «Место зрителя в современной театральной коммуникации», состоящей из четырех параграфов, вводится понятие «зрительского комфорта» и представляются три модели зрительского опыта в современном российском социокультурном контексте.

В первом параграфе «Представление о зрительском комфорте как об условии коммуникации» театральная коммуникация анализируется через призмы двух представлений о зрительском комфорте, актуальных в российском контексте. Одно может быть обозначено как традиционное. В этой системе координат зрительский комфорт подразумевает заботу о смысловой доступности режиссерского «мэсседжа», о внятности «смысла» постановки. А также о том, чтобы правила взаимодействия зрителя и зрелища

были ясны зрителю в каждый момент, чтобы горизонты ожиданий зрителя, сформированные опытами предыдущих посещений театра, оправдывались.

По сравнению с описанной ситуацией спектакли, которые можно охарактеризовать как постдраматические (в терминологии Лемана) или поисковые (Б. Дубин), нередко характеризуются как дискомфортные. Анализируя современные спектакли и место зрителя в них, Фишер-Лихте приводит ряд характеристик, противоположных понятию традиционного комфорта: «состояние кризиса», «риск», «невозможность контролировать происходящее», «постоянная перемена позиций между субъектом и объектом», «состояние нестабильности», «необычные» и «дезориентирующие зрителя» ситуации.

Однако, на наш взгляд, понятие комфорта может применяться и в анализе экспериментальных спектаклей. Важно, что комфорт понимается в системе координат современной театральной коммуникации иначе, чем в традиционной. Так, один из ведущих современных режиссеров Х. Гёббельс в книге «Эстетика отсутствия» пишет о необходимости создания «общедоступного» пространства спектакля, в котором зрителю предоставлялись бы пространство и свобода. Гёббельс предлагает пересмотреть само понятие театральности, так как «сильные» средства воздействия на зрителя сегодня воспринимаются как попытка отнять у зрителя его пространство и обеднить его.

Во втором параграфе «“Опекаемый” зритель: “Улисс” “Мастерской Петра Фоменко”» в качестве кейса, на примере которого формулируется и уточняется традиционное понимание зрительского комфорта, рассматривается спектакль «Улисс» Е. Каменьковича в «Мастерской Петра Фоменко» (премьера: февраль 2009 г.). Спектакль основывается на «открытом» (по У. Эко) литературном первоисточнике, романе, частью конструкции которого является реципиент как со-творческий субъект, приглашаемый к интерпретационному выбору. Спектакль Каменьковича представляет собой пример постановки, которая заботится о зрительском комфорте в традиционном понимании. Открытое литературное произведение, предоставляющее читателю определенную свободу, превращается в «опекающее» театральное произведение. Это происходит, благодаря:

- превращению новаторской литературной формы «потока сознания» в привычную зрителю и артистам форму традиционного сценического монолога;

- заботе о непрерывной развлекательности зрелища (визуальные эффекты, музыка, гэги не дают зрителю ощутить тревожащий недостаток или переизбыток информации в процессе коммуникации);

- попытке выстроить связный и последовательный сюжет на сцене («история об отце и сыне»), игнорирующей уровни романа, связанные не с событиями, а с художественными средствами и языком;

- «буквализации», иллюстративному воплощению образов на сцене, не оставляющих пространства для сложной игры ассоциаций;

- апелляции к известным зрителю, дающим комфортное чувство узнавания традиционным жанрам (комедии, водевилю, мелодраме).

В третьем параграфе «"Свободное пространство" для зрителя: театр Юрия Погребничко» описываются стратегии построения коммуникации, связанные с другим пониманием зрительского комфорта – современным (речь не о временном, а о парадигмальном отличии от традиционного понимания). На примере работ Ю. Погребничко рассмотрены вопросы о том, как режиссер «открывает» пространство внутри спектаклей для множественных зрительских интерпретаций, как конструирует эту множественность сценическими средствами, как дает зрителю возможности присутствовать в постановке.

При анализе спектаклей «Нужна драматическая актриса (Лес)» и «Предпоследний концерт Алисы в стране чудес» было выявлено, как Погребничко совмещает в своих работах на уровнях сценографии, литературной композиции, костюмов, звука различные коды (отсылающие как к истории искусства и театральным практикам, так и к образам советской повседневности) так, что они не перекрывают друг друга, но накладываются, создавая объемную картину. При этом Погребничко осознанно оставляет зрителю право на личную интерпретацию тех или иных предметов на сцене и принципиально отказывается от формулирования концепций (в интервью или сопроводительных текстах к спектаклям). Выбирая предметы (например, ушанки, телогрейки, нацистскую военную форму), имеющие в современной культуре стойкие коннотации, Погребничко, работая с ними, меняя привычные контексты употребления вещей, разрушает природу этих знаков и возвращает вещам их материальность, фактуру, а зрительскому восприятию – свободу от привычных схем и способов «чтения» спектакля.

Погребничко можно назвать режиссером «постдраматического театра»: многие принципы работы со знаками, описанные Леманом, релевантны в анализе постановок театра «Около». При этом Погребничко выбирает не стратегии риска и дезориентирующие зрителя ситуации, а заботу о комфорте зрителя, оставляя «свободное» пространство, не прибегая к интенсивным средствам воздействия на зрителя, имеющимся в арсенале у сценического искусства. Описанная стратегия коммуникации с реципиентом

определяется не только театральным контекстом, но и более сложной культурной системой координат.

В четвертом параграфе «Зритель и “неудобный” режиссер: постановки Юрия Бутусова» в качестве еще одной значимой стратегии взаимодействия со зрителем рассмотрены постановки такого важного для российского театрального поля режиссера, как Ю. Бутусов. В них нас интересовало соединение открытости (оставляемого пространства для со-творческой работы зрителя) и «сильных» средств воздействия на публику, от которых отказывается в своих спектаклях Погребничко (переход на крик, натуралистичность – например, потоки бутафорской крови в «Макбет. Кино» и т.д.).

Одна из основных характеристик театра Бутусова – прерывность, ее можно проследить на различных уровнях: композиционном, конструирования образа персонажей, сценографическом, ритмическом. Лакуны, «сбои», разрывы ставят зрителя перед необходимостью заполнять их, а значит, активизируют его. Кроме того, «провалы» в структуре и паузы можно рассматривать как эксперименты режиссера, в которых он исследует закономерности зрительского восприятия (таким образом, зритель из наблюдающего превращается в предмет наблюдения, не теряя своей субъектности).

Постановки Бутусова представляют плодотворный материал для анализа проблемы «хаоса» и «внутреннего закона» в современных спектаклях. Постановщики-экспериментаторы последовательно деконструируют правила и конвенции традиционного театра. Однако в нарушениях есть свой закон и последовательность: удачный театральный эксперимент характеризуется соединением непредзаданности, неопределенности конечного результата и ясной формулировки задачи театрального исследования, «правил игры», какими бы сложными они ни были.

В профессиональном языке сегодня вырабатываются критерии оценки нового типа театра, что сопряжено с серьезными сложностями. Однако мы можем говорить о «качестве» того или иного театрального эксперимента, анализируя место зрителя в этой постановке и то, включает ли в себя работа со зрителем актуализацию понятий комфорта (в одной из обозначенных выше парадигм), доверия, уважения, разделения ответственности. Данные понятия предполагают исследовательский взгляд на театр как на социальную и культурную, а не узко художественную практику.

В заключении представлены и обобщены результаты исследования. Основные выводы работы:

- В качестве определяющих социокультурных условий актуальной театральной коммуникации могут быть названы, в первую очередь, медийные, сетевые (сеть Интернет как пространство обсуждения распределения ролей внутри театральной коммуникации и

систем договоренностей, на которых она строится), урбанистические (место театра в городе, здание театра как способ высказывания и рамка коммуникации, городской опыт зрителя как то, что влияет на театральный опыт) и «ментальные», связанные с ожиданиями и представлениями участников коммуникации о своих ролях. Все перечисленные условия (рамки, уровни, конвенции, нормы, представления о распределении ролей) составляют сложную систему.

- Составляющими сложной теоретической конструкции социокультурных условий театральной коммуникации, вводимой в данной диссертации, являются рамки коммуникации. Традиционно рамки театральной коммуникации рассматриваются на уровне спектакля. Актуальное понимание спектакля как события, встречи актеров и зрителей, в противоположность пониманию театрального зрелища как завершенного произведения, помещенного в рамку автором, выводит на первый план фигуру зрителя. Зритель становится активным творческим субъектом, наравне с авторами, создающими спектакль. Поэтому исследователи нуждаются в выработке нового профессионального языка, новых категорий описания зрителя и зрительского участия в коммуникации. Одной из таких категорий может стать категория зрительского комфорта.

- В российском контексте сосуществуют два представления о зрительском комфорте: традиционное, основанное на заботе о ясности режиссерского послания, подтверждении зрительских ожиданий и понятности правил взаимодействия в коммуникации, и современное, в рамках которого режиссеры стремятся оставить в постановке свободное пространство для зрителя и выстроить отношения в коммуникации на доверии.

- Важным условием театральной коммуникации являются дискуссии о ролях и репутациях участников коммуникации в сетевом пространстве. Высказывания в медиа и социальных сетях участников театральной коммуникации дают плодотворный материал для анализа представлений и ожиданий внутри коммуникации. Рассмотренный материал обсуждений на страницах социальных сетей и форумов позволяет сделать следующие выводы. Несмотря на парадигмальные сдвиги, произошедшие в театральной коммуникации в последние десятилетия, от автора спектакля в российском контексте по-прежнему ожидают, что он заложит в постановку некоторое «послание», «верный смысл», который зритель должен расшифровать. В этой ситуации зритель оказывается тем успешнее, чем вернее он сумеет дешифровать подобный «message».

- Включение в анализ социокультурных условий театральной коммуникации района, где расположено театральное место, и здание театра позволяет связать опыт

театрального зрителя с другими видами опыта, в частности, опытом городской повседневности.

Основные выводы и положения диссертационного исследования изложены в следующих публикациях:

**В рецензируемых научных журналах,
рекомендованных ВАК Минобрнауки России:**

1. Шматова Г.А. К проблеме «открытого» театрального произведения “Нужна драматическая актриса (Лес)” и “Предпоследний концерт Алисы в Стране Чудес” Ю. Погребничко / Г.А. Шматова // Вестник РГГУ. Серия «Философия. Социология. Искусствоведение». – 2015. - № 1. – С. 120 – 129.

2. Шматова Г.А. Активизация зрителя в современном театре: семиотический и перформативный аспекты / Г.А. Шматова // Вестник РГГУ. Серия «История. Филология. Культурология. Востоковедение». – 2016. - № 2. – С. 106 – 119.

3. Шматова Г.А. Постдраматический режиссер / зритель и современный московский контекст / Г.А. Шматова // Знание. Понимание. Умение. – 2016. - № 3. – С. 322 – 328.

4. Шматова Г.А. Современный театр в городском пространстве: случай «Мастерской Петра Фоменко» / Г.А. Шматова // Вестник РГГУ. Серия «История. Филология. Культурология. Востоковедение». – 2017. - № 9. – С. 131 – 140.

В других изданиях

5. Шматова Г.А. Структурированное время и пространство / Г.А. Шматова // Театральная жизнь: Литературно-художественный журнал. – 2006. - № 5/6. – С. 78 – 81.

6. Шматова Г.А. Театр – жизнь: «Сказка Арденнского леса» в «Мастерской Петра Фоменко» / Г.А. Шматова // Петербургский театральный журнал. – 2009. - №1 [55]. – С. 21 – 24.

7. Шматова Г.А. Театральное изложение запрещенного романа / Г.А. Шматова // Театральная жизнь: Литературно-художественный журнал. – 2009. - № 3. – С. 24 – 29.

8. Шматова Г.А. Путешествие за горизонт / Галина Шматова // Экран и сцена. – 2009. –№ 18. – С. 11.

9. Шматова Г.А. Человеческое, слишком человеческое / Галина Шматова // Экран и сцена. – 2010. –№ 1. – С. 5.

10. Шматова Г.А. Счастливое удивление: «Женитьба Фигаро» Комеди Франсез // Экран и сцена. – 2010. –№ 19. – С. 11.

11. Шматова Г.А. Евгений Каменькович: театральный портрет в кинопроекции романа / Г.А. Шматова // Киноведческие записки: историко-теоретический журнал. – 2010. - № 96. – С. 192 – 201.

12. Шматова Г.А. Новое поколение на rendez-vous / Галина Шматова // Экран и сцена. – 2011. – № 20. – С. 5.
13. Шматова Г.А. Национальная легенда, интернациональная трагедия / Галина Шматова // Экран и сцена. – 2012. – № 7. – С. 10.
14. Шматова Г.А. Петр Фоменко: Грани отражений / Г.А. Шматова // Планета красота: московский театральный журнал. – 2012. - № 5/6. – С. 18 – 20.
15. Шматова Г.А. Рождение интонации / Галина Шматова // Экран и сцена. – 2012. – № 15. – С. 5.
16. Шматова Г.А. И корабль плывет / Галина Шматова // Экран и сцена. – 2013. – № 16. – С. 5.
17. Шматова Г.А. Другие / Г.А. Шматова // Театральная жизнь: Литературно-художественный журнал. – 2013. - № 2/3 – С. 178 – 183.
18. Шматова Г.А. Пять троп «фоменок» / Галина Шматова // Экран и сцена. – 2014. – № 1. – С. 5.
19. Шматова Г.А. Жизнеутверждающие похороны: о «Стойком принципе» Бориса Юхананова / Галина Шматова // Сайт Мастерской Индивидуальной режиссуры [Электронный ресурс]. – Электрон. дан. – Режим доступа: <http://youmir.ru/zhizneutverzhddayushchie-pokhorony>
20. Шматова Г.А. Эмансипирован ли зритель? Стратегии зрительской свободы в эпоху перформативности / Аннанурова О., Гордиенко Е., Золотухин В., Неклюдова М., Склез В., Шматова Г. // Транслит: Драматургия письма. – 2016. - № 18 – С. 110 – 114.
21. Шматова Г.А. Шутливые серьезные танцы: спектакль «12 подвигов Гагарина» / Галина Шматова // Платформа Syg.ma [Электронный ресурс]. – Электрон. дан. – Режим доступа: <http://syg.ma/@galina-shmatova/shutlivyie-sierieznyie-tantsy-spiektakl-12-podvighov-gagharina>
22. Шматова Г.А. «Общедоступное пространство»: место зрителя в современной театральной коммуникации / Г.А. Шматова // ШАГИ/STEPS: Журнал Школы актуальных гуманитарных исследований. – 2017. – Т. 3. № 3. – С. 97 – 108.