

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-4-82-91
EDN OCSOEW
УДК 792.01

А. А. Чепуров
Российский государственный институт сценических искусств,
Санкт-Петербург, Россия
ORCID: 0000-0003-3470-0294

В сторону метафизики театра. Об актуальных направлениях театроведческих исследований

АННОТАЦИЯ

Статья посвящена проблемам осмысления современных театральных структур, которые, казалось бы, «размывают» классические представления о законах драмы и театра, о категориях, в которых театроведение привыкло осмыслять драматическое искусство. Такие категории, как драма, действие, конфликт, сюжет, сохраняют свою сущностную природу и в самых парадоксальных современных театрально-перформативных структурах, ибо театр, нередко отказываясь от своих миметических и нарративных функций, не отрицает, а лишь приближается к осмыслению конфликтных оппозиций и взаимодействий метафизических универсалий. Метафизика, социология театра, перформативно-реконструктивный метод изучения сценических текстов, которые опробованы автором статьи в реализованных в РГИСИ магистерских программах, лишь убеждают в перспективности обращения к метафизике театра.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Современный театр, российский театр, перформативность, постдраматический театр, метафизика театра, социология театра, реконструкция сценических текстов, театральная педагогика.

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-4-82-91
EDN OCSOEW
УДК 792.01

Alexander A. Chepurov
Russian State Institute of Performing Arts,
Saint Petersburg, Russia
ORCID: 0000-0003-3470-0294

On the Metaphysics of the Theatre. About the Actual Trends in Theatre Studies

ABSTRACT

The article is devoted to the problems of understanding modern theatre structures. They seem to somehow *blur* the classic laws of drama and theatre, the categories in which theatre scholars used to comprehend the dramatic art. Such categories as *drama*, *action*, *conflict*, *plot* retain their essential nature even in the most paradoxical modern theatre and performance structures. The theatre itself, though often abandoning its mimetic and narrative functions, does not deny, but only approaches to the comprehension of conflict oppositions and interactions of metaphysical universals. The metaphysics, the sociology of the theatre, the performative and reconstructive method of studying drama texts, which were tested by the author of the article in the master's programs in the RSIPA, prove the prospects of studying the metaphysics of the theatre.

KEYWORDS

Modern theatre, Russian theatre, performativity, post-dramatic theatre, metaphysics of theatre, sociology of theatre, reconstruction of scenic texts, theatre pedagogy.

Сегодня наше театроведение переживает период серьезного испытания, прежде всего с той точки зрения, что границы театра оказываются необычайно размытыми, что процесс экстраполяции элементов театральности в жизнь и в социальные практики «распредмечивает» само понятие «театр», а театр, в свою очередь, становится настолько вариативным, что, кажется, теряет свои родовые признаки. Акцент, который делается на таком свойстве, как перформативность [1], как будто бы оттесняет такое веками присущее театру свойство, как драматизм [2]. И хотя совершенно понятно, что перформанс — это особое искусство, ведущее историю от пространственного и динамического позиционирования арт-объектов, его теснейшая связь с театром как с пространственно-временным действенным способом художественного конструирования очевидна [3]. Но вот уже и зарубежные, и наши исследователи театра всерьез готовы говорить о постдраматизме, подразумевая не только разрушение нарратива экспансией выразительных средств, но и разрушение, аннигиляцию самой действенной основы [2]. Существенной атаке подвергается само понятие действия, которое, с одной стороны, как будто бы теряет свою структурную завершенность и определенность, а с другой, просто подменяется композиционными стратегиями.

«Распредмечивается» и актер, роль которого сводится к участию в перформативном событии, соответственно, перестают быть актуальными и теоретические модели, основанные на взаимосвязи «актер — персонаж — роль — образ» как системопорождающей парадигме в то время, как действие сопрягалось с воспроизведением жизненного или магического ритуала [4]. Театр оказывается возможным и «без фигур», когда значение человека-героя оказывается вовсе не обязательным [5]. Такие понятия, как «событие» и «участник», меняют саму природу представления, уравнивая тем самым в своем предельном значении и представляющего и зрителя. В данном случае речь идет уже не просто об активизации действенной функции зрителя, речь заходит о «делегировании» креативных, смысло- и структурообразующих функций непрофессиональному участнику события. Пространство, в котором происходит перформативная акция, в современном искусстве вариативно до такой степени, что включает в себя как специфически театральные, так и свои сайт-специфика-аналоги и, более того, виртуальные пространства, порожденные цифровыми коммуникативными технологиями [6]. Идентификация социально-психологического характера нередко может замещаться сетевыми аватарами, и уже в этой области рождаются коммуникативно-игровые ситуации, становящиеся предметом перформанса. Реальность такого рода зачастую распадается на параллельно или контрапунктно развивающиеся аудио- и визуальные ряды. Меняются такие привычные понятия, как жизненная реальность и художественный текст. Жизненная достоверность подменяется документальностью, где под документом понимается любая жизненная реальность, которая может быть трактована как текст, не исполняющийся или интерпретирующийся, а становящийся предметом репрезентации и выступающий как участник взаимодействия, ибо в перформативном искусстве человек и любой материальный

предмет уравниваются в своем функциональном и художественном значении. Соответственно, «текстом» может стать и живой человек, безразлично, является ли он перформером или просто участником события. В этом же духе можно продолжать бесконечно.

И здесь возникает четкая перспектива того, что изучение театра — в зависимости от предмета и его положения во времени — распадается на традиционное (имеющее свой выработанный и устоявшийся инструментарий) и новое (где инструментарий и понятийный аппарат, казалось бы, другие). В современном театроведении мы можем наблюдать как попытки выяснить и объяснить явления традиционного театра с помощью современного инструментария, так и, наоборот, стремление анализировать явления современного искусства с помощью традиционного понятийного аппарата.

Справедливости ради стоит сказать, что подобная ситуация наблюдалась и на рубеже XIX и XX столетий, когда развитие новой драмы, рождение режиссерского театра и новых стилевых направлений заставили говорить о «бескровной революции» в театре, о том, что, как отмечал, казалось бы, не самый революционный Вл. И. Немирович-Данченко, «все условности театра, как собирательного искусства, полетели, и теперь для театра ничто не стало невозможным» [7, с. 40]. Один из основателей МХТ писал о преодолении сковывающих театр и драму законов и стереотипов: «Если с театром Чехова покатались под гору третьестепенные и второстепенные драматурги, а для крупнейших талантов театр все-таки был слишком условен, то теперь почва для них расчищена от всех пугавших их в театре препятствий» [7, с. 40]. Что же было говорить о будущих авангардистах — теоретиках и практиках футуристического, конструктивистского театра, а позднее — театра абсурда, антидрамы и анти-театра? О рождении нового типа драмы, расходящейся или порывающей с фабулой и нарративом как сковывающими ее условностями, писал один из крупнейших теоретиков современной драматургии Петер Сонди [8].

Но, как ни странно, прошло время, и оказалось, что новая драма и театр, а впоследствии и антидрама построены хотя и не по формальным, но по сущностным законам драматического искусства, что разрушение нарратива не есть разрушение действия как такового, что «эпические» стратегии не являются по сути таковыми, а Брехт, например, вынужден был признать, что «для предлагаемых размышлений эпический театр — исходная посылка, однако он сам по себе еще не открывает творческих возможностей и способности к изменению, которые заключены в обществе и представляют собой основные источники эстетического наслаждения», а потому «термин “эпический театр” должен быть признан недостаточным» и его определение не совсем точно [9, с. 221–222]. Выясняется, что отсутствие жизнеподобного взаимодействия или даже вообще взаимодействия персонажей в постдраматических системах вовсе не отменяет наличие самого драматизма и действенности, транслируемых зрителю по различным эстетическим каналам, что сам сверхсюжет восприятия и интеркультурных связей может формировать этот самый драматизм и т. д.

При всем многообразии и необычности проявлений новых форм воплощения драматизма как некоей метафизической универсалии в современном театре мы так же, как и столетие назад, как некогда еще в Новое время, наблюдаем, по сути, лишь развитие и углубление родовых принципов драмы. Как ни странно, но и эпический театр Брехта, и современный перформативный театр могут быть раскрыты и проанализированы с помощью тех самых метафизических категорий, которые были названы еще Платоном и Аристотелем. И это происходит потому, что метафизика театра оказывает влияние на сам процесс появления и проявления новых форм, непривычных, революционных, подчас ниспровергающих окостенелые «законы» вида искусства.

В свое время выдающийся отечественный теоретик драмы Б. О. Костелянец подчеркивал, что «первоосновы драматургии» сохраняют свое значение при всех метаморфозах сценических форм, даже самых радикальных. Другое дело, что «они изменяются и обновляются, побуждая теорию, отказываясь от устаревших представлений, многое видеть и толковать по-новому» [10, с. 43]. И здесь, говоря о драматизме, о «природе драматической активности», следует исходить из ее сущностных, метафизических свойств. В конечном итоге именно драматизм как комплекс переживаний, основанный на узнавании противоречия, скрытого в основе человеческой активности, определяет структуру действия театрально-перформативного произведения. Таким образом, и действие (со всеми его структурными элементами) как система перемен ситуативно-эстетических состояний остается неизменно метафизическим свойством театрального представления.

Делая необязательной привязку действия к собственно традиционной театральной форме пространства, варьируя как театральные (сцены-трансформеры), так и нетеатральные места развертывания действия, современное искусство исходит из самой сущности преобразования реального места в игровое пространство, формирующее и воплощающее хронотоп действия.

Относительно развития или статики образа представляемого персонажа или объекта следует сказать, что обмен ролями героя, исполнителя и зрителя порой становится основой действенности и драматизма, скрытого, казалось бы, за свободно развертывающейся и неструктурированной реальностью. Однако сценарии представления так или иначе рассчитаны на систему позиционных перемен, ведущих к определенному аффекту. Значит, в системе опосредования всегда скрыт внутренний драматизм и его узнавание. Соответственно, и конфликт понимается отнюдь не столько как столкновение характеров (кто с кем), сколько как противоречие сущностных универсалий (что с чем) в различных их проявлениях.

Да и сама ролевая структура, которую теоретик театра Ю. М. Барбой считал основой театра [11], по сути, никуда не исчезает, вовлекая ролевые резервы зрительского восприятия и поведенческие векторы участников театрального события.

Образная вариативность, предполагающая разную степень условности, опосредованности и кодирования драматических смыслов, различное

отношение к миметическим стратегиям искусства, к художественному нарративу, — все это отнюдь не исключает *сюжетности* в ее сущностном (нефабульном) значении, а следовательно, представляет структурную организованность в строении действенного сценария.

Для современного театра, акцентирующего свою перформативность, характерно особое внимание к метафизическим сущностям явлений: материальности, телесности, аудиальности, визуальности, пространственно-временным трансформациям, соотношениям живого и предметного, реального и виртуального. Эти метафизические, сущностные оппозиции по большей части и составляют конфликтную основу театрално-перформативных сценариев.

Именно поэтому сегодня как никогда остро встает задача связать новый аналитический инструментарий с метафизикой театра, явственно призывающей к своему осмыслению. Конечно же, это ведет к мобилизации сил не только теории, но и философии театра. Хотя это направление нельзя путать с другой стороной теоретизирования, когда уже сама философия использует в своих аналитических целях понятийный аппарат театралного искусства [12]. Всемерная «театрализация» жизни чревата соблазном объявить «драму и театр» философскими категориями, позволяющими выявлять характер социальных, психологических и эстетических взаимодействий. Как мы знаем, и в области лингвистики, и в философских книгах, как некогда у Ф. Бэкона, размышлявшего о «театре жизни», активно используются сами понятия «театр» и «театральность». И здесь кроется опасность подмены профессионального театроведческого анализа анализом, характерным для смежных дисциплин, где «драма» и «театр» используются не как профессиональные категории, а скорее как понятия-метафоры.

Во взаимодействии со смежными дисциплинами — философией, социологией, психологией, педагогикой — важно сохранять тесную и органическую связь свойственных им методов с собственно театралной природой, в первую очередь с поэтикой театра, его образной и содержательной системой. Только тогда мы сохраним свой предмет как основу нашей науки. Сегодня, например, очень важным и перспективным направлением как для теории, так и для практики театра является развитие социологии театра. Но не того статистически-экономического варианта, который только путает систему критериев, влияя на деформированную систему показателей, а того, который базируется на художественно-содержательных критериях, обусловленных когнитивно-духовными резервами различных сегментов общества [13]. Здесь весьма важно то направление в изучении социологии театра, которое было разработано учениками знаменитого французского социолога Пьера Бурдьё [14], открывшего коннотации новых художественных смыслов и образных структур с культурными кодами различных социальных групп и социальных полей [15].

Нашей науке очень важно сохранять конкретность предмета, и если уж говорить об эстетической драме, которая, как некогда предполагал Л. Н. Выготский, заставляет переживать аффекты формы и структуры произведения в некоем «катарсисэстетическом» плане [16, с. 271], то в этом ключе воспринимать

и сам процесс историко-театрального развития. Этот вектор исследования театрально-эстетических драм открывает увлекательную перспективу исследований, предполагающих плодотворный для живого театра эффект «вчувствования» в наше историческое наследие. Для науки о театре очень важно всемерно развивать методы предметного изучения театральных структур и сценических текстов спектаклей. Перформативность в этой области проявляется в том, что насущным и необходимым оказывается не просто научное изучение и осмысление явлений, но и своеобразное научное представление фиксированных (и даже нефиксированных в прошлом) сценических текстов.

Проблемы научной реконструкции плодотворно разрабатываются в отечественной науке как корифеями, так молодыми учеными. Мы имеем замечательные образцы такого рода творческих реконструкций [17]. В перспективе современный инструментарий, в том числе документально-источниковедческий [18], обнаруживает плодотворную связь с возможностями цифрового моделирования исторических спектаклей [19]. Оставляя в стороне театроведческую задачу, связанную с различного рода методиками цифровой фиксации живых спектаклей с целью сохранения театрального наследия (что требует именно театроведческих подходов и научной экспертизы), стоит подчеркнуть значение документального изучения постановочных комплексов старых театров и разработки методики визуального и виртуального моделирования сценического действия спектаклей прошлого. Работа в этом направлении открывает горизонты предметного изучения поэтики старинных спектаклей, их структуры, возможности сравнительного театроведения, а в конечном счете — создания исторической поэтики театра, о чем мечтали еще прошлые поколения театроведов.

Исследование, научное комментирование и издание документальных источников и создание комплексной базы данных отечественной театральной культуры — это не только техническая, но и насущная научно-методологическая задача нашей науки. Ведь сохранение нашего театрального наследия (при всей специфичности самого театрального предмета) уже представляет собой научную проблему, которая требует всестороннего и углубленного осмысления.

Сегодня важно акцентировать внимание на перспективном значении сравнительного театроведения, позволяющего по-новому подойти к проблеме идентичности и взаимодействия национальных театральных культур. Это важно как в исторической ретроспективе, так и в перспективе развития нашей многонациональной и этнически разнообразной России. Сегодня мы понимаем, что процесс глобализации вовсе не означает только «перемешивание» и унификацию культур в едином театральном процессе. История как мирового, так и российского театра есть совокупность и взаимодействие идентичностей, и нам нужно хорошо знать специфику различных культурных кодов, формирующих театральные миры и системы. В этом отношении вспоминаются некогда глубоко и широко разработанные в головных вузах страны курсы истории театра народов СССР, которые целым поколениям

театроведов давали искусствоведческую базу, имеющую непреходящее значение до сих пор. Не теряет своего значения и фундаментальное шеститомное издание «Истории советского драматического театра», где национальные театры были представлены на фоне хода собственного развития и актуальных проблем [20].

Сегодня ощущается острая потребность в современной комплексной истории театра народов России и ближнего зарубежья, и это исследование должно полноценно освещать и наши дни. Именно здесь возможны очень большие и, как представляется, неожиданные открытия.

Многие из перечисленных проблем мы пытаемся проработать с нашими молодыми учеными на уровне магистратуры и аспирантуры. Особое значение в этой связи имели целевые магистерские программы по направлению «Театральное искусство», реализованные в РГИСИ за последнее десятилетие. Среди них особую роль сыграли программы «Проектирование и документирование спектакля» и «Театрально-экспертная деятельность», где были рассмотрены вопросы анализа современных драматургических и перформативных структур (в том числе и виртуальные, цифровые и сетевые), а также разработаны принципы визуальной (цифровой) фиксации и научной реконструкции сценических текстов спектаклей прошлого.

В ходе подготовки магистерских работ были вскрыты проблемы современного аналитического инструментария, намечены векторы изучения перформативных структур, обнаружена взаимосвязь с социальными практиками, проанализированы новые формы воплощения драматизма и изучена цифровая медиареальность. Цифровая реконструкция сценических текстов открыла новые аспекты рассмотрения специфики драмы и сценической образности. Этот опыт однозначно свидетельствует о том, что осмысление сущностных основ современного театра требует фундаментального переосмысления основ театроведческой науки в свете метафизических универсалий, образующих вечное и единое конфликтное поле эстетической драмы. Что, следовательно, готовит нам немало неожиданных сценических открытий в будущем.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Фишер-Лихте Э. Эстетика перформативности/пер. с нем. Н. Кандинской. М.: Play&Play: Канон-плюс, 2015. — 375 с.
2. Леман Х.-Т. Постдраматический театр/пер., вступ. ст. и комм. Н. Исаевой. М.: ABCdesign, 2013. — 311 с.
3. Голдберг Р. Искусство перформанса. От футуризма до наших дней/пер. А. Асланян. М.: Ад Маргинем Пресс: Garage, 2017. — 319 с.
4. Шехнер Р. Теория перформанса/пер. А. Асланян. М.: V-A-C Press, 2020. — 486 с.
5. Гёббельс Х. Эстетика отсутствия: тексты о музыке и театре/пер. О. Федяниной. М.: Театр и его дневник, 2015. — 271 с.
6. Dixon S. Digital performance: a history of new media in theater, dance, performance art and installation. Cambridge; London: The MIT Press, 2007. — 809 p.
7. Немирович-Данченко Вл. И. Избранные письма: в 2 т. Т. 2. 1910–1943. М.: Искусство, 1979. — 742 с.

8. Сонди П. Теория современной драмы (1880–1950)/пер. А. Филиппов-Чехов. М.: V-A-C Press, 2020. — 144 с.
9. Брехт Б. Театр: Пьесы. Статьи. Высказывания: в 5 т. Т. 5/2/ком. Е. Г. Эткинда М.: Искусство, 1965. — 566 с.
10. Костелянец Б. О. Драма и действие: лекции по теории драмы/сост. и вступ. ст. В. И. Максимов. М.: Совпадение, 2007. — 502 с.
11. Барбой Ю. М. К теории театра. СПб.: СПбГАТИ, 2008. — 238 с.
12. Чухров К. Быть и исполнять. Проект театра в философской критике искусства. СПб.: Издательство Европейского Университета в Санкт-Петербурге, 2011. — 278 с.
13. По обе стороны рамы: Театральная жизнь Ленинграда 1980–1989. СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2023. — 332 с.
14. Бурдьё Пьер. Социология социального пространства. СПб.: Алетейя, 2007. — 288 с.
15. Shevtsova M. *Sociology of Theatre and Performance*. Verona: QuiEdit, 2009. — 391 p.
16. Выготский Л. С. Психология искусства. М.: Искусство, 1986. — 579 с.
17. Реконструкция старинного спектакля. Москва: ГИТИС, 1991. — 322 с.
18. Креативные технологии в системе перформативных искусств. Медиакурс РГИСИ. URL: https://lms.eduardo.studio/courses/course-v1:Rgisi_Distant+109086+1/about?ysclid=lpI0tvp8d5855193148 (дата обращения: 28.09.2023).
19. «Чайка» Опыт мультимедиа-реконструкции театрального события. URL: <https://ch.itmo.ru/seagull/> (дата обращения: 28.09.2023).
20. История советского драматического театра: в 6 т./ред. колл.: А. Анастасьев и др. М.: Наука, 1966–1971.

REFERENCES

1. Fischer-Lichte E. *Estetika performativnosti* [The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics]. Trans. by N. Kandinskaya. Moscow: Play&Play: Kanon-plus, 2015. 375 p.
2. Lehman H.-T. *Postdramaticheskij teatr* [Postdramatic Theatre]. Trans. and comm. by N. Isaeva. Moscow: ABCdesign, 2013. 311 p.
3. Goldberg R. *Iskusstvo performansy. Ot futurizma do nashikh dney* [The Art of Performance. From Futurism to the Present Day]. Trans. by A. Aslanyan. Moscow: Ad Marginem Press: Garage, 2017. 319 p.
4. Schechner R. *Teorija performansy* [Theory of Performance]. Trans. by A. Aslanyan. Moscow: V-A-C Press, 2020. 486 p.
5. Goebbels H. *Estetika otsutstvija: teksty o muzyke i teatre* [Aesthetics of Absence: Texts about Music and Theatre]. Trans. by O. Fedyanina. Moscow: Teatr i yego dnevnik, 2015. 271 p.
6. Dixon S. *Digital Performance: A History of New Media in Theater, Dance, Performance Art and Installation*. Cambridge; London: The MIT Press, 2007. 809 p.
7. Nemirovich-Danchenko V. I. *Izbrannyye pis'ma: v 2 t. T. 2: 1910–1943* [Selected Letters. In 2 vols. Vol. 2. 1910–1943]. Moscow: Iskustvo, 1979. 742 p.
8. Sondy P. *Teorija sovremennoj dramy* [Theory of Modern Drama (1880–1950)]. Transl. by A. Filippov-Chekhov. Moscow: V-A-C press, 2020. 144 p.
9. Brecht B. *Teatr: Pjesy. Statji. Vyskazyvaniya: v 5 t. T. 5/2* [Theatre: Plays. Articles. Statements: In 5 vols. Vol. 5/2]. Moscow: 1965. 566 p.
10. Kostelyanets B. O. *Drama i dejstvije: Lektsii po teorii dramy* [Drama and Action: Lectures on the Theory of Drama]. Comp. by V. I. Maksimov. Moscow: Sovpadeniye, 2007. 502 p.
11. Barboy Yu. M. *K teorii teatra* [Towards the Theory of Theatre]. St. Petersburg: SPbGATI, 2008. 238 p.
12. Chukhrov K. *Byt' i ispoln'at'.* *Proyekt teatra v filosofskoj kritike iskusstva* [To Being and to Perform. The Theatre Project in the Philosophical Criticism of Art]. St. Petersburg: Izdatelstvo Yevropeyskogo Universiteta v Sankt-Peterburge, 2011. 278 p.
13. *Po obe storony rampy: Teatral'naya zhizn' Leningrada 1980–1989* [On Both Sides of the Ramp: Theatrical Life of Leningrad 1980–1989]. St. Petersburg, 2023. 332 p.

14. Bourdieu P. *Sotsiologija sotsial'nogo prostranstva* [Sociology of Social Space]. St. Petersburg: Aleteyya, 2007. 288 p.
15. Shevtsova M. *Sociology of Theater and Performance*. Verona: QuiEdit, 2009. 391 p.
16. Vygotsky L. S. *Psikhologija iskusstva* [The Psychology of Art]. M.: Iskusstvo, 1986. 579 p.
17. *Rekonstruktsija starinnogo spektakl'a* [Reconstruction of an Ancient Performance]. Moscow: GITIS, 1991. 322 p.
18. *Kreativnyje tekhnologii v sisteme performativnykh iskusstv. Mediakurs RGISI* [Creative Technologies in the System of Performative Arts. RSIPA Media Course]. Available from: https://lms.eduardo.studio/courses/course-v1:Rgisi_Distant+109086+1/about?ysclid=lp10tvp8d5855193148 [Accessed 28th September 2023].
19. *"Chayka". Opyt mul'timedia-rekonstruktsii teatral'nogo sobytija* [The Seagull. Experience in Multimedia Reconstruction of a Theatrical Event]. Available from: <https://ch.itmo.ru/seagull/> [Accessed 28th September 2023]
20. *Istorija sovetskogo dramaticheskogo teatra: v 6 t.* [History of the Soviet Drama Theatre: in 6 vols]. Ed. coll.: A. Anastasyev and others. Moscow: Nauka, 1966–1971.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Чепуров Александр Анатольевич — доктор искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой русского театра Российского государственного института сценических искусств (РГИСИ).

E-mail: chepurov57@mail.ru

ORCID: 0000-0003-3470-0294

ABOUT THE AUTHOR

Alexander A. Chepurov — Dr. Sc. in Art Studies, Professor, Head of the Russian Theatre Department of Russian State Institute of Performing Arts.

E-mail: chepurov57@mail.ru

ORCID: 0000-0003-3470-0294

Статья поступила в редакцию: 02.10.2023

Отредактирована: 29.10.2023

Принята к публикации: 10.11.2023

Received: 02.10.2023

Revised: 29.10.2023

Accepted: 10.11.2023

ДЛЯ ЦИТИРОВАНИЯ

Чепуров А. А. В сторону метафизики театра. Об актуальных направлениях театроведческих исследований // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2023. № 4. С. 82–91.

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-4-82-91

EDN OCSOEW

FOR CITATION

Chepurov A. A. On the Metaphysics of the Theatre. About the Actual Trends in Theatre Studies. *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music*. 2023, no. 4, pp. 82–91.

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-4-82-91

EDN OCSOEW