

На правах рукописи

ЖУРКОВ Максим Сергеевич

**ЭВОЛЮЦИЯ КОММУНИКАТИВНОГО  
ПРОСТРАНСТВА «СЦЕНА – ЗРИТЕЛЬ»  
В ИСТОРИИ ОТЕЧЕСТВЕННОГО ТЕАТРА**

24.00.01 – Теория и история культуры

**АВТОРЕФЕРАТ**  
диссертации на соискание ученой степени  
кандидата культурологии

Краснодар  
2022

Работа выполнена на кафедре истории, культурологии и музееведения федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Краснодарский государственный институт культуры» Министерства культуры Российской Федерации

**Научный руководитель:**

**НАЙДЕНКО Михаил Константинович,**  
доктор культурологии, доцент, ФГБОУ ВО «Краснодарский государственный институт культуры», профессор кафедры театрального искусства

**Официальные оппоненты:**

**ИВИНСКИХ Галина Павловна,**  
доктор культурологии, доцент, ФГБОУ ВО «Пермский государственный институт культуры», профессор кафедры режиссуры и мастерства актера

**ШИБАЕВА Михалина Михайловна,**  
доктор философских наук, профессор, ФГБОУ ВО «Московский государственный институт культуры», профессор кафедры культурологии

**Ведущая организация:**

**ФГБОУ ВО «Северо-Кавказский государственный институт искусств»**

Защита состоится 17 июня 2022 г. в 14.00 часов на заседании объединенного диссертационного совета Д 999.224.03 на базе ФГБОУ ВО «Краснодарский государственный институт культуры», ФГБНИУ «Российский научно-исследовательский институт культурного и природного наследия имени Д. С. Лихачёва», ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры, искусств и туризма» по адресу: 350063, г. Краснодар, ул. Красная, д. 28, каб. 28.

С диссертацией можно ознакомиться в научной библиотеке ФГБОУ ВО «Краснодарский государственный институт культуры» по адресу: 350072, г. Краснодар, ул. 40 лет Победы, д. 33, корп. 1. Электронная версия полного текста диссертации размещена 08 апреля 2022 г. на официальном сайте объединенного диссертационного совета Д 999.224.03: [http://dissovet.heritage-institute.ru/wp-content/uploads/2022/04/Zhurkov\\_diss.pdf](http://dissovet.heritage-institute.ru/wp-content/uploads/2022/04/Zhurkov_diss.pdf).

Объявление о защите и электронная версия автореферата размещены 16 апреля 2022 г. на официальном сайте Высшей аттестационной комиссии при Министерстве науки и высшего образования: <https://vak.minobrnauki.gov.ru> и на официальном сайте объединенного диссертационного совета Д 999.224.03: <http://dissovet.heritage-institute.ru>.

Автореферат разослан « \_\_\_\_ » \_\_\_\_\_ 2022 г.

Ученый секретарь  
диссертационного совета

Т. В. Коваленко

## ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

**Актуальность** изучения эволюции коммуникативного пространства «сцена – зритель» в истории отечественного театра обусловлена необходимостью обобщения современных теоретических представлений о сущности театра и социокультурных функций художественного творчества, составляющего его содержание.

Обращение к теории и истории театра, в силу его особого значения в социокультурных процессах, всегда было связано с постижением социальной реальности, с определением в ней места и роли художественного творчества, представляющего в рамках театральных практик сложный комплекс искусств. Коммуникативное пространство «сцена – зритель» является одновременно и фактором, и результатом театрального творчества. Каждый конкретный театр созидает свое собственное уникальное коммуникативное пространство, функционально разделенное на двое: один сложный комплекс пространственно-временных связей формируется вокруг постановки на сцене некоторой законченной художественной формы, другой – в результате восприятия содержания этой формы зрителем. Отсюда условное обозначение предмета исследовательского интереса.

Уникальные коммуникативные пространства театров, являясь культурными артефактами, характеризуют историческое культурное время, реализуя в нем культурную форму театра. Эти характеристики, запечатленные в равной мере и в результатах художественного творчества, и в искусствоведческой их рефлексии, позволяют посредством синтеза приемов искусствоведческого и культурологического анализа проследить эволюцию коммуникативного пространства «сцена – зритель» на протяжении истории отечественного театра.

Исследование эволюции коммуникативного пространства «сцена – зритель» в истории отечественного театра, с одной стороны, расширяет современные теоретические представления о сущности театра и театрального творчества, а с другой – с новой стороны раскрывает природу и динамику театральных практик в аспекте их социально-коммуникативной специфики. Современные тенденции интенсивного развития различных коммуникативных технологий обуславливают актуальность исследовательского интереса к эволюции традиционных коммуникативных практик, среди которых театр, как форма культуры, с давних пор занимает исключительное положение, и к тем трансформациям, которые происходят с традиционными практиками под натиском усиливающейся глобальной интеграции культур.

Таким образом, изучение эволюции коммуникативного пространства «сцена – зритель» в истории отечественного театра позволяет уточнить границы понятия театра и глубже раскрыть природу его современных трансформаций.

**Степень научной разработанности** темы характеризуется широким междисциплинарным дискурсом философской эстетики, искусствоведения, культурологии и исследований проблем социальной коммуникации.

Одной из проблем древнегреческой философии становится интерпретация эстетической категории мимезиса (Демокрит, Платон, Аристотель и др.). Подражание реальному действию положено Аристотелем в основание определения трагедии и комедии. Между тем классическая эстетика (И. Кант, Г. Гегель и др.), сконцентрировав внимание на разработке основных категорий, лишь имплицитно указала на театральное представление как акт коммуникации (общения сцены и зрителя), так и не предложив универсального понятия театра, однозначно характеризовавшего бы его сущность.

Онтология театра предполагает, по меньшей мере, три теоретические перспективы исследования театрального коммуникативного пространства «сцена – зритель», предопределяющие расхождения в понимании сущности театра и закономерности его исторического развития: экзистенциальная, феноменологическая и историко-материалистическая (марксистская). Отечественное театроведение советского периода (А. В. Луначарский, С. С. Мокульский, П. А. Марков, Т. М. Родина и др.), взяв за основу марксистскую эстетическую теорию отражения, родовую принадлежность театра к искусству и формам общественного сознания, ограничилось указанием на специфику языка драматического действия, но так и не раскрыло его коммуникативной функции. Между тем интенсивно развиваются основные концепции культуры: деятельностная (М. С. Каган, Г. П. Щедровицкий, А. Я. Флиер и др.), диалогическая (М. М. Бахтин, В. С. Библер, А. С. Ахиезер, М. М. Шibaева и др.), символическая (Р. Якобсон, Ю. М. Лотман, С. С. Аверинцев, М. К. Мамардашвили, Ю. С. Степанов и др.). Суммируя их, В. С. Стёпин разграничивает понятия цивилизации и культуры и определяет культуру как исторически развивающуюся совокупность надбиологических программ жизнедеятельности общества, которая не существует вне социальной коммуникации, а формируется и реализуется в ней. За рубежом в рамках структурно-функциональной школы так же большое внимание уделяется коммуникативным функциям элементов социокультурных систем (Р. Барт, К. Леви-Стросс, Ф. де Соссюр и др.). Что и побуждает историю отечественного театра (А. Н. Веселовский, Н. Н. Евреинов, Л. М. Старикова и др.) переосмысливать с позиции исторического развития коммуникативных отношений двух социальных субъектов: сцены и зрителя («почтеннейшей публики» – Е. Г. Хайченко). Такой ракурс предполагает прочтение истории театра как культурного текста, использование межпредметных связей культурологии с теориями коммуникации для расширения искусствоведческих представлений о сущности театра.

В современном отечественном театроведческом дискурсе можно выделить два подхода к изучению театральной коммуникации. С одних позиций сущность театра раскрывается посредством анализа существования

конкретных театров (Н. В. Григорьянц, С. С. Имixelова, Н. А. Дидковская, К. Н. Левшин, Е. В. Булышева, К. О. Чепеленко и др.), путем обобщения их социальных функций, т. е. сущность театра проявляется как некоторая сумма театральных практик, характеризующая социальную и историческую реальность. С других – осуществляется поиск универсальных сущностных характеристик, которые в историческом контексте неизменны и позволяют судить о степени приближенности конкретного театра к ценностной внеисторической константе (А. А. Атанов, Б. П. Борисов, П. С. Волкова, М. Н. Дробышева, А. Г. Дугин, Е. В. Зимина, Г. П. Ивинских, Ю. А. Клейман, А. В. Крылова, А. Г. Лугинина, М. К. Найденко, Е. В. Орлова, Е. В. Столярова, Е. А. Юрина, Н. В. Якушина и др.).

Таким образом, учитывая высокую степень разработанности темы с опорой на концепции культурной формы и культурного артефакта представляется возможным сформулировать авторскую позицию и обобщить достижения ряда смежных дисциплин для уточнения сущности коммуникативного пространства «сцена – зритель», где каждый отдельный театр предстает артефактом нематериальной культуры, восходящим к культурной универсалии особым образом организованного коммуникативного акта.

**Проблему исследования** составляет недостаточная изученность структуры и функций театральной коммуникации в исторической динамике. Структурно-функциональный анализ коммуникативного пространства «сцена – зритель» на примере истории отечественного театра предполагает существенный вклад в разрешение обозначенной проблемы.

**Объектом исследования** является эволюция коммуникативного пространства «сцена – зритель».

**Предметом исследования** выступают особенности развития коммуникативного пространства «сцена – зритель» отечественного театра.

**Целью исследования** является структурно-функциональный анализ коммуникативного пространства «сцена – зритель» на примере истории отечественного театра.

**Задачи исследования**, предполагающие достижение поставленной цели:

1. Исследовать игровую специфику коммуникативного пространства «сцена – зритель» как сущностный аспект культурной формы театра.
2. Обозначить субъекты коммуникации в пространстве «сцена – зритель» в контексте теоретической модели метакоммуникации.
3. Уточнить исторические истоки коммуникативного пространства «сцена – зритель» отечественного театра.
4. Определить роль коммуникативной сущности отечественного театра в его историческом развитии.

**Хронологические рамки исследования** заданы необходимостью описать процесс появления и становления коммуникативного пространства «сцена – зритель» в истории отечественного театра. Исследование потребовало включения в орбиту внимания культурно-исторических истоков

европейского театра (древнегреческий театр IV в. до н. э.), культурных форм, возникших на этапах становления европейской театральной культуры (X–XIV вв.) и секуляризированной праздничной культуры Киевской Руси и русских княжеств (XI–XIV вв.).

Центральное место занимает исследование периода становления русского театра (XVII–XIX вв.), признанной вершиной которого является универсальная система К. С. Станиславского, обобщившая опыт европейского театрального искусства. Периоды модерна и постмодерна в истории отечественного театра (XX в.) рассмотрены в общих чертах, поскольку их философское и искусствоведческое осмысление не завершено.

Таким образом, с различной степенью детализации исследование коммуникативного пространства «сцена – зритель» охватывает исторический период с IV в. до н. э. по февраль 2020 г. (до постановки проблемы определения сущности театра в рамках «Открытых сцен МХАТ» октябрь 2019 г. – февраль 2020 г.).

**Территориальные границы исследования** определяются спецификой исторической эволюции коммуникативного пространства «сцена – зритель», проистекающей под влиянием интеграции культур трех ореолов: древнегреческого (включая Византию), западноевропейского и российского. Конкретные исторические границы этих культурных ореолов всегда оставались подвижными и никогда не были изолированными, если не брать во внимание разницу во времени формирования древнегреческого ореола с культурами народов Европы и России. Поскольку интеграция культур осуществляется не только по географической горизонтали, но и по исторической вертикали, с достаточной степенью условности можно установить и современные границы мирового феномена театра, одной из вершин которого признана универсальная система К. С. Станиславского, преодолевшая ограничения театральных подмоств благодаря влиянию на школы актерского и режиссерского мастерства современного кинематографа.

Поскольку универсальные характеристики эволюции коммуникативного пространства «сцена – зритель» находятся в центре исследовательского внимания, география истории отечественного театра расширяется до пределов влияния системы К. С. Станиславского на театральную культуру народов мира ввиду необходимости кросс-культурных и исторических сравнений сходных коммуникативных процессов.

**Источники** исследования, послужившие эмпирическим основанием для концептуализации коммуникативного пространства «сцена – зритель» и его периодизации в истории отечественного театра можно разделить на следующие основные группы. Первая глава построена на осмыслении теоретического междисциплинарного дискурса по проблемам определения коммуникативной сущности социокультурного феномена театра. Помимо научной литературы для решения поставленных задач потребовалось обращение к хрестоматийным, словарно-энциклопедическим и историографическим источникам. Вторая глава посвящена истории отечественного театра, в которой помимо изучения историко-

этнографических источников, потребовалось обращение к сочинениям отечественных драматургов, их критике и историографии.

**Методология и методы исследования** сложились в результате осмысления деятельностной (М. С. Каган, Г. П. Щедровицкий, А. Я. Флиер и др.), диалогической (М. М. Бахтин, В. С. Библер, А. С. Ахиезер и др.) и символической (Ю. М. Лотман, С. С. Аверинцев, М. К. Мамардашвили, Ю. С. Степанов, М. М. Шibaева и др.) концепций культуры в контексте реляционной теории коммуникации (Р. Крейг, Л. Бакстер, Л. Гарсия-Хименес и др.), позволяющей отнести театр к образующей культуру сложной форме социальной автокоммуникации.

Исследование игровой специфики коммуникативного пространства «сцена – зритель» культурной формы театра потребовало обзора и критического анализа современных подходов к определению театра как вида искусства, уточнения с помощью сравнительно-исторического и историко-семантического методов теоретических концепций, описывающих содержание театральных практик в культурах народов мира.

Анализ структуры субъектов коммуникации в пространстве «сцена – зритель» потребовал структурно-функционального моделирования и экспликации в искусствоведение прагматической метамоделей реляционной теории коммуникации.

При уточнении исторических истоков коммуникативного пространства «сцена – зритель» отечественного театра осуществлен анализ и сравнение искусствоведческой и исторической литературы, анализ исторической специфики языка драматического действия, исследование художественно-стилистических особенностей театральных постановок разных времен и народов и их сравнение.

Периодизация эволюции коммуникативного пространства «сцена – зритель» отечественного театра с целью раскрытия логики его исторического развития, как историко-искусствоведческий метод, позволила объединить в рамках исследования комплекс инновационных методик (герменевтико-культурологическое прочтение истории отечественного театра как культурного текста, применение эталона прагматической метамоделей реляционной теории коммуникации для сопоставления коммуникативного уровня театрального действия, получающего воплощение в театральных жанрах, и метауровня культурных констант).

Таким образом, исследование основывается на совокупности общенаучных (анализ, синтез, сравнение, абстрагирование и др.) и историко-искусствоведческих методов (анализ исторической специфики языка драматического действия; исследование художественно-стилистических особенностей театральных постановок, их сравнения и герменевтического прочтения), а также содержит авторизацию современных инновационных методов теории и истории культуры.

**Научная новизна диссертации** состоит в том, что:

1. Установлено, что игровая специфика коммуникативного пространства «сцена – зритель» заключается в разграничении символических

ролей субъектов социальной автокоммуникации («сцены» и «зрителя»), обеспечивающей функции структурирования (установления) ценностно-смысловых связей, которые неминуемо развиваются в процессе жизнедеятельности общества.

2. Рассмотрены субъекты коммуникативного пространства «сцена – зритель», как элементы прагматической метамодели реляционной теории коммуникации, расширяющей возможности историко-искусствоведческого анализа феномена отечественного театра.

3. Уточнены истоки коммуникативного пространства «сцена – зритель» отечественного театра, которые формировались в обрядовых практиках и праздничной культуре славянских народов на протяжении длительного исторического времени.

4. Созданная диссертантом периодизация эволюции коммуникативного пространства «сцена – зритель» в истории отечественного театра позволила установить логику процесса усложнения и усиления разнообразия форм его организации.

**На защиту выносятся следующие положения:**

1. Игровая сущность коммуникативного пространства «сцена – зритель» заключается в том, что посредством разграничения символических ролей «сцены» и «зрителя» обеспечивается специфическая форма социальной автокоммуникации, реализующая функцию структурирования (установления) ценностно-смысловых связей, которые неминуемо развиваются в процессе жизнедеятельности общества. И «сцена», и «зритель», как субъекты коммуникации, играют специфические роли в структурировании коммуникативного пространства и насыщении его символическим содержанием. Эти субъекты остаются взаимосвязаны не только во время драматического действия, но и за его пределами благодаря установившимся общим ценностно-смысловым связям, обеспечивающим жизнедеятельность общества. Формирование, сохранение, реконструкция и развитие коммуникативного пространства «сцена – зритель» является социальной функцией и отражает универсальную сущность театра, позволяющую его идентифицировать как культурную форму.

2. Исторически развивающиеся субъекты коммуникативного пространства театра («сцена – зритель») во взаимодействии образуют сложную структуру коммуникативного акта непосредственно во время театральной постановки (действия): (а) сферу общения коллективных субъектов «сцены» и «зрителя» (само действие и его восприятие) и (б) метасферу (сферу метакоммуникации) наиболее устойчивых ценностных и смысловых значений выразительных элементов действия, эта метасфера театра продолжает реализовываться за пределами театрального действия в жизнедеятельности общества. Сфера метакоммуникации может рассматриваться как своего рода фрактал, масштабируемый на разных уровнях коммуникации: включая театрализованные социальные практики, обряды, драматургию и театральные постановки, искусствоведческий дискурс и театральную критику. Конвенциональная теоретическая модель



метакоммуникации может рассматриваться как модель историко-искусствоведческого анализа, характеризующего эволюцию коммуникативного пространства «сцена – зритель».

3. Анализ исторических истоков отечественного театра позволяет утверждать, что на Руси, так же как и в Европе, театр переживал зарождение в сакральных и секуляризованных театрализованных практиках. За долго до заимствования из Европы светской драматургии русская праздничная культура сформировала устойчивое коммуникативное пространство «сцена – зритель», связанное с театральными практиками, которые существовали как обычай в устойчивых устных формах: в церковных торжествах господствовала сакральная трагедия, оформившаяся в уникальный артефакт нематериальной культуры во второй половине XIV в., а в мирских праздниках – профанная комедия. Древнерусский архаический театр, как исторически сложившаяся совокупность устных театральных практик, следует отнести к прототеатру, – к театру, существовавшему без драматургии, как существовали архаические театры древнейших цивилизаций. Наличие и масштаб воспитания артистических навыков в народной культуре, которые черпались и церковью при постановке церковных торжеств, и бродячими труппами скоморох, говорит об устойчивости устных форм архаического прототеатра XIV–XVII вв., существовавших за рамками обряда.

4. Ретроспекция исторической эволюции коммуникативного пространства «сцена – зритель» по основанию появления инновационных способов его организации позволяет установить пять основных периодов:

- 1) период прототеатральных практик (XI–XIV вв.);
- 2) период сакрализации трагедии и десакрализации комедии в праздничной народной культуре (XIV–XVII вв.);
- 3) период институциализации отечественного театра (XVII–XVIII вв.);
- 4) период становления академического русского театра (XVIII–XIX вв.);
- 5) этапы модерна (1920–1960-е гг.), постмодерна (1960–1991-е гг.) советского времени и транзитивный этап (по настоящее время) поиска отечественным театром национальных особенностей.

Каждый период обусловлен новациями в способах организации коммуникативного пространства, которые влияют на обновление жанров и стиля театрального творчества.

Представленные положения раскрывают авторскую оптику наблюдения накопления способов организации коммуникативного пространства «сцена – зритель». Новые способы не замещают собой прежние, а напластовываются, развивая разнообразие форм социальной автокоммуникации и разнообразие театральных практик. Общая тенденция эволюции коммуникативного пространства «сцена – зритель» отечественного театра, отражающаяся в содержании постановок, – это движение от подражания реальности (сакральная реальность обряда) к реализму театрального действия и далее к построению посредством театрального действия новой реальности (модернизм) или провокации переосмысления реальности посредством ее деструкции (постмодернизм). Оставаясь средством

социальной автокоммуникации, театр сохраняет игровую сущность коммуникативного пространства, обеспечивая в отношениях субъектов коммуникации функцию структурирования (установления) ценностно-смысловых связей, которые неминуемо развиваются в процессе жизнедеятельности общества. Эволюция коммуникативного пространства «сцена – зритель» в истории отечественного театра представляет собой процесс усложнения и усиления разнообразия форм его организации, выразительных средств театрального действия и тематики сообщений общества самому себе.

**Теоретическая значимость** исследования заключается в расширении представлений о театральной коммуникации. Разработанная структура коммуникативного пространства «сцена – зритель» прибавляет научное знание о коммуникативной сущности театра. Выдвинутая автором идея сущностной характеристики коммуникативного пространства «сцена – зритель» демонстрирует эвристический потенциал метамодели коммуникативного акта применительно к анализу театральных представлений и их социокультурных функций в логике исторического развития.

Существенным дополнением для научной картины в смежных областях культурологии, искусствоведения и коммуникативистики является наблюдение эволюции коммуникативного пространства «сцена – зритель», которая представляет собой процесс усложнения и усиления разнообразия форм его организации, выразительных средств театрального действия и тематики сообщений общества самому себе посредством театральной коммуникации.

**Практическая значимость** работы состоит в раскрытии критерия прагматической коммуникативности (наличие гармоничного единства сообщения и его метасферы), позволяющего характеризовать качество театральной постановки как события художественной жизни общества за рамками эстетико-философских и идеологических разногласий, что позволяет применять полученные результаты в практике театрального творчества и для совершенствования образовательных программ профессионального мастерства (сценическое искусство, режиссура, драматургия, театральная критика и журналистика).

**Личный вклад соискателя** состоит в:

- постановке проблемы изучения эволюции коммуникативного пространства «сцена – зритель» в истории отечественного театра;
- формулировке авторских подходов изучения эволюции коммуникативного пространства «сцена – зритель» в истории отечественного театра на стыке теорий культуры и коммуникации;
- выявлении особенностей исторического развития коммуникативного пространства «сцена – зритель» отечественного театра;
- определении и анализе этапов эволюции коммуникативного пространства «сцена – зритель» в истории отечественного театра;
- авторской периодизации эволюции коммуникативного пространства «сцена – зритель» в истории отечественного театра;

– осмыслении коммуникативного пространства «сцена – зритель» как одной из универсальных сущностных характеристик феномена театра.

**Соответствие диссертации паспорту специальности.** Тема и содержание диссертации соответствуют научной специальности 24.00.01 – Теория и история культуры по отрасли культурологии, в том числе пунктам: 1.2 Теоретические концепции культуры, 1.5 Морфология и типология культуры, ее функции, 1.8 Генезис культуры и эволюция культурных форм, 1.9 Историческая преемственность в сохранении и трансляции культурных ценностей и смыслов, 1.10 Принципы периодизации и основные периоды в историческом развитии культуры», 1.11 Взаимоотношение универсального и локального в культурном развитии, 1.12 Механизмы взаимодействия ценностей и норм в культуре, 1.13 Факторы развития культуры, 1.14 Возникновение и развитие современных феноменов культуры, 1.15 Роль культурного наследия в жизнедеятельности общества, 1.16 Традиции и механизмы культурного наследования, 1.17 Компоненты культуры (наука, мораль, мифология, образование, религия, искусство), 1.24 Культура и коммуникация, 1.28 Культурные контакты и взаимодействие культур народов мира», 1.32 Система распространения культурных ценностей и приобщения населения к культуре.

**Степень достоверности работы** обусловлена комплексным изучением проблемы эволюции коммуникативного пространства «сцена – зритель» в истории отечественного театра.

По теме исследования опубликованы 9 научных работ. Основные результаты диссертационного исследования изложены в 3 статьях, опубликованных в изданиях, рекомендованных Высшей аттестационной комиссией при Министерстве науки и высшего образования Российской Федерации, и 6 других публикациях.

Основные положения и выводы диссертационного исследования обсуждались на заседаниях кафедры истории, культурологии и музееведения Краснодарского государственного института культуры, докладывались на научно-практических конференциях разных уровней, среди которых наиболее значимы следующие: VI международный научный форум «Культурное наследие Северного Кавказа как ресурс межнационального согласия» (Геленджик, 1–4 октября 2020 г.), международная научно-практическая конференция «Историко-культурное наследие России и Китая: вопросы изучения, сохранения и развития» (Краснодар, 26 мая 2021 г.) и др.

Результаты исследования были внедрены в экспериментальную работу Театра Любителей Театра «Шардам», где автором были организованы школы актерского мастерства «Театральная Мастерская» и «Лаборатория Моноспектаклей»<sup>1</sup> (работа ведется с 2014 г. и по сей день). Прикладная ценность результатов подтверждается признанием достижений Театра «Шардам» на международных фестивалях и конкурсах (2016–2019 гг.).

---

<sup>1</sup> Театр Шардам Краснодар. Официальный сайт. URL: <https://teatrshardam.ru/> (дата обращения 19.07.2021).

**Структура диссертации** включает в себя введение, две главы по два параграфа, заключение, список литературы из 258 наименований, включая 35 на иностранных языках, и приложение на 6 страницах. Общий объем диссертации составляет 169 страниц.

## ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **Введении** обосновывается актуальность выбранной темы исследования, анализируется степень научной разработанности проблемы, определяются объект, предмет, цель, задачи исследования, теоретико-методологические основы работы, формулируются положения, выносимые на защиту, степень научной новизны, излагаются теоретическая и практическая значимость исследования, приводятся сведения об апробации материалов диссертации и публикациях автора.

В первой главе диссертационного исследования **«Методология изучения коммуникативного пространства “сцена – зритель”: от онтологии к герменевтике театра»**, состоящей из двух параграфов, рассматриваются проблемы определения сущности театра. Автором анализируются основные подходы к философскому и культурологическому осмыслению коммуникативной сущности театра и предлагается авторизованная теоретическая модель коммуникативного пространства «сцена – зритель», раскрывающая перспективы расширения современных научных представлений об исторической эволюции театральных практик.

В первом параграфе **«Игровая сущность коммуникативного пространства “сцена – зритель”»** предложено новое понимание феномена социальной коммуникации в рамках театрального действия, решается задача определения игровой сущности коммуникативного пространства «сцена – зритель» как важнейшего аспекта культурной формы театра.

Сущность – одна из категорий философского дискурса. В неопозитивистской и феноменологической традициях под сущностью понимается идеальная сфера явления, характеризующая способ восприятия реальности человеком. В марксистской традиции эта категория неразрывно связана с категорией явления, в котором сущность проявляется, но ему не тождественна. К. Маркс указывал: «...если бы форма проявления и сущность вещей непосредственно совпадали, то всякая наука была бы излишня...»<sup>1</sup>. Если сущность не подменяется категорией существования, экзистенцией человеческого бытия (М. Хайдеггер), то в целом определяется как инвариант, статичный параметр динамичного явления. В зависимости от философского отношения к категории сущности можно выделить, по меньшей мере, три теоретические перспективы исследования коммуникативного пространства «сцена – зритель», поскольку они предопределяют равно как точку зрения на

---

<sup>1</sup> Маркс К. Капитал: Критика политической экономии // Сочинения. М.: 1962. Т. 25. Ч. 2. С. 384.

сущность театра, так и на закономерности исторического процесса, в котором театр существует: экзистенциальная, неопозитивистско-феноменологическая и марксистская.

Экзистенциальное редуцирование сущности театра к его существованию здесь и сейчас в некотором антропологическом измерении ведет к обнаружению множественности субъективных представлений о феномене театра, предел которых условно можно отождествить с пределом численности человеческой популяции с условием, что каждый человек здесь и сейчас задумается о сущности театра. Эта теоретическая перспектива ведет к парадоксу бесконечного расширения понятия театра, не позволяет в разнообразии его существования различить и разграничить типичное и уникальное: каждое уникальное переживание театра ценно само по себе.

Переосмысление философской категории бытия М. Хайдеггером на основе феноменологической традиции ставит его присутствие (Dasein) выше наличия (Insein). Форма мыслится как часть содержания, как временная фиксация пределов творческого процесса порождения и осмысления содержательной стороны жизни. Его идеи развивает Х.-Г. Гадамер, конструируя концепцию познающего себя бытия. Философы подчеркивают, что бытие как таковое (вещь в себе по И. Канту) за пределами осмысления не имеет смысла. Отсюда и вытекает богатый эвристический потенциал герменевтики бытия, прочтения и интерпретации истории как культурного текста. В этом смысле и бытие театра — «отдельная глава» исторической событийности, прочтение которой расширяет представления о причинности многих явлений современной жизни. Однако герменевтический разворот от описания бытия театра к пониманию содержательной его стороны как совокупности произведений искусства отнюдь не означает, что в нем отсутствуют устойчивые или даже универсальные свойства, без которых он неспособен существовать. Одним из таких свойств представляется организация вокруг театра специфического коммуникативного пространства, относящегося, с одной стороны, к системе практик социальной коммуникации, существующих в собственном пространственно-временном континууме, а с другой – к эволюционирующим на оси исторического времени культурным феноменам.

Базовым для отечественной культурологии является представление о единстве в рамках культурного времени ценностно-пространственно-временного континуума. Акцент внимания на универсальности игровой сущности коммуникативного пространства «сцена – зритель» позволяет раскрыть малоизученный аспект существования театра как живой практики автокоммуникации и самоинициации общества, с одной стороны, существующей в культурном времени, а с другой – образующей уникальный хронотоп театрального представления как художественного произведения. Искусство является одним из результатов социальной автокоммуникации. Театр же, как один из его видов, порождается особой организацией коммуникативного пространства, имеющего игровую природу.

Сторонник реляционной теории коммуникации Р. Т. Крейг предложил рассматривать совокупность научных традиций теории коммуникации как поле, позволяющее посредством диалога решать практические задачи. Р. Крейг указывает, что метакоммуникативная сфера образуется как обязательное условие диалогического разрешения противоречий в рамках коммуникации. Основная идея Крейга состоит в том, что теоретический дискурс так же попадает в предметную область теории коммуникации и в случае, если принимается за основу не трансмиссионная, а конвенциональная модель последней, возможно диалектико-диалогическое разрешение противоречий различных традиций.

Исходя из этих соображений, отечественный теоретический театроведческий дискурс можно свести к двум исследовательским интенциям и их диалогу, который в свою очередь может быть рассмотрен как коммуникативный акт. С одних позиций сущность театра раскрывается посредством анализа существования театров (Н. В. Григорьянц, С. С. Имхелова, Н. А. Дидковская и др.), путем обобщения их социальных функций. С других – осуществляется поиск универсальных сущностных характеристик, которые в историческом контексте неизменны и позволяют судить о степени приближенности конкретного театра к ценностной внеисторической константе (А. А. Атанов, А. Г. Дугин, Е. В. Зиминая, Е. В. Орлова, Н. В. Якушина и др.) и идентифицировать театр как явление культуры в различные эпохи.

Диалектически синтезируя существующие подходы, можно заключить, что игровая сущность коммуникативного пространства «сцена – зритель» заключается в том, что посредством разграничения символических ролей «сцены» и «зрителя» обеспечивается специфическая форма социальной автокоммуникации, реализующая функцию структурирования и установления («якорения») ценностно-смысловых связей, которые неминуемо развиваются в процессе жизнедеятельности общества.

Во втором параграфе «**Субъекты коммуникативного пространства «сцена – зритель»**» на базе реляционной теории коммуникации анализируется коммуникативная модель трагедии, раскрытая в «Поэтике» Аристотелем, рассмотрены субъекты коммуникативного пространства «сцена – зритель» как элементы прагматической метамодели, расширяющей возможности искусствоведческого исследования отечественного театра.

Учитывая распространенность в теоретическом дискурсе по меньшей мере двух принципиально различных теоретических моделей коммуникации («трансмиссионной, или информационной» и «конститутивной, или ритуальной»), с одной стороны, произведение искусства можно рассматривать в качестве сообщения неизменного содержания (трансмиссия), а с другой — в качестве некоторой подвижной конвенции, содержащей договоренность субъектов коммуникации о ценности и смыслах содержания сообщения и подлежащей постоянному пересмотру. Аспект автокоммуникации общества в коммуникативном пространстве «сцена – зритель» в особом ракурсе представляет принятые нормы и определяющие ценности, влияющие на

прочтение смысла сообщения театрального действия. Формируется искусствоведческая перспектива характеристики исторического развития искусства непосредственно через анализ трансформации или эволюции содержания сообщений и их ценности. Интересной представляется возможность проследить, как во времени (Chronos) изменяются субъекты коммуникативного пространства «сцена – зритель» (Topos), образующие совокупность сообщений (Nomos).

Наблюдение бинарных оппозиций в языках культуры (Р. О. Якобсон, Ч. С. Пирс, Ф. де Соссюр и др.), а также интенсивное развитие кибернетики и теории информации (Н. Винер, К. Шеннон и др.) обусловили распространённость предложенной Пирсом упрощённой схемы коммуникативного акта ( $A \rightarrow O \rightarrow B$ ), поскольку она предполагает идентичность сигнальных систем на биологическом и социальном уровнях информационно-кибернетических процессов.

Однако параллельно в теоретическом дискурсе развивалась и критика трансмиссионных представлений (Э. Лич, К. Леви-Стросс, Ю. М. Лотман и др.), приведшая к укреплению ритуальной (или конвенциональной) модели коммуникации.

Прежде всего подверглась сомнению трансмиссионная редукция общей типологии сообщений Ч. С. Пирса (символы  $\rightarrow$  знаки  $\rightarrow$  сигналы) к универсальной сигнальной системе. На примере анализа ритуальных магических практик Э. Лич, в частности, пришел к заключению, что сигналы, знаки и символы играют в коммуникации столь различные функции, что замещение одних другими в реальных практиках невозможно, а при теоретизировании редукция символа к знаку, а знака к сигналу приводит к теоретической абстракции, отражающей реальные коммуникативные процессы в значительной степени условно.

К. Леви-Стросс подошел к анализу типов сообщений в ритуальных коммуникативных практиках с позиций усложнения их содержания и пришел к выводу, что эволюция коммуникации происходит в обратном по отношению к трансмиссионной редукции направлении: сигналы  $\rightarrow$  знаки  $\rightarrow$  символы. При этом роль сигналов не исчерпывается значительно большим содержанием знаков, как и символов: многозначность знаков и символов обретает сигнальную определенность в том случае, когда человек оказывается специально подготовленным для однозначного восприятия значений многозначности сообщений.

Ю. М. Лотман, рассмотрев коммуникацию как процесс движения и взаимодействия совокупности семиотических систем, пришел к заключению, что схема Пирса-Соссюра описывает лишь частный случай коммуникативного взаимодействия – управления, что она строится на наблюдении исключительно «телеграфной» (машинной) коммуникативной процедуры кодирования знаков в сигналы. Трансмиссионная модель, по его мысли, – лишь один из частных случаев конвенциональных коммуникативных взаимоотношений, в результате которых устанавливается иерархия подчинения одного субъекта коммуникации другому. Выработка подобной

конвенции ( $A \rightarrow O \rightarrow B$ ) происходит на протяжении длительных отношений диалогического характера, которые характеризуются обязательным наличием обратной связи по типу:  $A \leftrightarrow O \leftrightarrow B$ . Кроме того, типология коммуникативных взаимодействий не ограничивается многообразием конвенциональных отношений, где «А» и «В» – различные субъекты. Возможны и неконвенциональные отношения дара как между различными субъектами «А» и «В», так единственного субъекта во времени по типу:  $A \rightarrow O \rightarrow A_1$ . И таким субъектом может выступать как индивид, так и общество.

В аристотелевской концепции подражания Мир, Поэт и Публика являются субъектами коммуникации посредством искусства. Коммуникация носит, во-первых, диалогический характер между парами субъектов, а во-вторых — может представлять собой законченный цикл. Объект коммуникации (сообщение) циклично передается между всеми тремя субъектами, но в то же время Мир, Поэт и Публика могут быть объектами познания познающих субъектов Поэта и Публики. В зависимости от того, кто выступает субъектом познания, в объект познания попадает коммуникативное взаимодействие Мира либо с Поэтом, либо с Публикой. Аристотель не уделяет особого внимания рефлексии собственной теоретической модели и применяет ее, прежде всего, к взаимодействию Мира и Поэта, выделяя различные жанры поэтического творчества (способы познания Поэтом Мира), но это он делает с позиции Публики, критикуя время от времени не соответствующие его модели стереотипы восприятия искусства своих современников.

Подмеченное Аристотелем структурное единство внешнего (за пределами трагедии) и внутреннего (внутри представления) пространства составляет особенность мифоэпического представления о реальности его современников. Мир мыслится философом в качестве субъекта коммуникации. Субъектность Мира образуется в диалогическом взаимодействии с ним одного из других субъектов. Для Поэта (сцены) субъектность Мира — это его слияние с Публикой (зрителем), а для Публики (зрителя) — это «кентавр» Мир + Поэт (сцена).

Исторически развивающиеся субъекты коммуникативного пространства театра («сцена – зритель») во взаимодействии образуют сложную структуру коммуникативного акта непосредственно во время театральной постановки (действия):

- а) сферу общения коллективных субъектов «сцены» и «зрителя»;
- б) метасферу (сферу метакоммуникации) ценностных и смысловых значений выразительных элементов действия.

Сфера метакоммуникации может рассматриваться как своего рода фрактал, масштабируемый на разных уровнях коммуникации: театрализованные социальные практики, драматургия и театральные постановки, искусствоведческий дискурс и театральная критика. Существенным видится описание исторических субъектов коммуникационного пространства «сцена – зритель» и его содержательной стороны (драматургии). В таком срезе эволюция коммуникационного



пространства «сцена – зритель» дополняет историю отечественного театра аспектом его существования как метасреды социальной коммуникации.

В различных комбинациях схема коммуникационного пространства «сцена – зритель» может включать в себя сложную совокупность субъектов коммуникации, взаимодействие которых образует его объект – театральное действие. Театральное действие – это не только действие, происходящее на сцене. Исключение зрителя ведет к трансформации коммуникативной сути театра, трансформирует его в иной вид искусства или даже в иную форму культуры: обряд, клуб и др. Чтобы театральное действие стало объектом коммуникационного пространства необходимо прямое взаимодействие сцены и зрителя, образующее хронотопомос театра, посредством которого происходит установление («якорение») ценностных и смысловых значений комплекса выразительных средств театральной коммуникации, необходимое для понимания зрителем сообщения сцены.

Вторая глава диссертации **«Исторические этапы эволюции коммуникативного пространства “сцена – зритель” отечественного театра»** посвящена анализу исторических истоков отечественного театра и ретроспективному экскурсу в историческую эволюцию коммуникативного пространства «сцена – зритель» в историко-географическом ореоле русской культуры. Она структурирована из двух параграфов.

В третьем параграфе **«Исторические истоки коммуникативного пространства «сцена – зритель» отечественного театра»** решается задача уточнения истоков коммуникативного пространства «сцена – зритель» отечественного театра до первых свидетельств о театральных практиках и появления «Комедийной хоромины» Алексея Михайловича.

Ранняя история русского театра в традиции отечественного театроведения начинается с XVII в. благодаря сохранившимся письменным упоминаниям о постановке «комедий» при дворе Алексея Михайловича. Безусловно очень удобно для установления исторических рубежей возникновения театра воспользоваться фактами приглашения в Москву Алексеем Михайловичем ориентировочно в 1660-е гг. английских «мастеров комедию делать» и его приказов в 1672 г.: «привести из Риги актеров для торжественных представлений», а также в честь рождения сына Петра (наследника трона и будущего императора) среди прочих торжеств организовать театральные представления. Без сомнений драматургическое наследие Симеона Полоцкого – также достойный пример состоявшейся во время правления Алексея Михайловича (1645–1676) русской драмы.

Но остаются не ясны основания любви Алексея Михайловича к театру, которая подтверждается царским приказом «иноземцу магистру Ягану Готфриду учинить комедию и на комедии действовать из библии книгу Эсфири и для того действия учинить хоромину вновь, а на строение... и по тому... указу комедийная хоромина построена в селе Преображенском со всем нарядом, что в тое хоромину надобно». Уже знатоком и активным участником театральной постановки выступает православный царь.

Как указывает В. Я. Петрухин, по датировкам фресок Софийского собора в Киеве установлено, что в 1037 г. скоморохи были неотъемлемой частью праздничной культуры славян. Известна коллекция их 13 масок скоморох XII–XIII вв., хранящаяся в фондах Новгородского государственного историко-архитектурного музея-заповедника. Как указывает А. А. Белкин, интерес к русским скоморохам продиктован поиском корней отечественного театра. Следует согласиться с его позицией, основанной на исследованиях смеховой культуры М. М. Бахтина, что слабая изученность целого пласта средневековой культуры в России и Европе образовалась по причине акцента исследований на культуре церковно-феодальной (аристократической и письменной), оставившей не только письменные источники о себе, но и запечатлевшей в них исключительно собственную интерпретацию социальной реальности. Между тем театр – это не только текст и драматургия. Это особый способ социальной автокоммуникации. И то, что наиболее массовые культурные пласты оставались устными, диктовало сохранение устной театральной традиции, когда не драматург, а обрядовый канон предопределял фабулу действия, календарно-праздничный цикл же – время скоморошничьих «театральных сезонов»: на Масленицу, Рождество, периоды свадеб и т. д.

Оставаясь на традиционных искусствоведческих позициях древнерусский архаический театр, как исторически сложившуюся совокупность устных театральных практик, следует, пожалуй, отнести к прототеатру, – к театру, существовавшему без драматургии, как существовали архаические театры древнейших цивилизаций. Но это доказывает не заимствование театра русской культурой, а наличие собственного уникального механизма зарождения театра, центральное место в котором занимал не драматург, а актер, его способность изложить и сыграть фабулу действия в действии, а не в уме или на бумаге.

Ключевой характеристикой прототеатра, отличающей его от обряда, является его отстраненность от утилитарных целей обряда, сконцентрированность не на мистических, а на эстетических критериях оценки содержания: постановочность, костюмированность, торжественность, увеселение и т. д.

В православных духовных практиках, помимо обрядов (таинств), центральное место занимает служба, исполнение чина по предписанным правилам (основа драматургического канона): схожесть с театральной постановкой проявляют особо торжественные события, праздники, эстетическое насыщение которых является нормой. Кроме того, такой чин, как «Пещное действо», организуется вокруг подражания действию – это уже трагедия по определению Аристотеля. В большинстве случаев подражание действию в православных чинах выполняет служебную функцию, а в торжественных — основную, подчеркивая вневременную абсолютную природу сакрального действия, которому осуществляется подражание. По источнику подражания, следуя логике Аристотеля, торжественно организованные чины Русской православной церкви можно отнести к

сакральной трагедии, к особому уникальному жанру древнерусского прототеатра.

Появление русского многоядного иконостаса в XIV–XV вв. – один из показателей христианизации Руси, пример уникальной культурной формы. Очевидно, что христианский приход во главе со священником осмысливается уже не как сторонний зритель, а как коллективный субъект «сцены», на которой разыгрывается священное действие, «зрителем» же становится сакральный горный мир – так осуществляется христианская ресакрализация в храмовом действии древнегреческой трагедии.

Комедия древнерусского прототеатра имеет иные истоки. Борьба церкви с языческими обрядами лишает большинство из них сакральной магической сущности. Народные гуляния, сопровождаемые обрядовой утилитарностью, связанной с магическими действиями заклинания сил природы десакрализируются, усиливая игровую сущность. На смену мистическим основаниям организации обрядов приходят досуговые коллективные традиции, с которыми церковь не в силах была совладать.

В условиях монополии церкви на утверждение сакральной реальности содержанием комедии древнерусского прототеатра становится профанная, обыденная реальность, которая придается глумлению, сатире. Она выполняет ту же функцию, что и древнегреческая комедия – осмеяние порока. Здесь происходит подражание обыденному действию, сконцентрированному в фабуле до уровня парадокса, вызывающего отторжение, неприятие и осмеяние. Профанация (глумление) становится имманентным приемом комедии древнерусского прототеатра, – образуется особый уникальный жанр профанной комедии, главным персонажем и действующим лицом которой становится дурак.

О датах становления профанной комедии древнерусского прототеатра уверенно говорить невозможно. Можно лишь предполагать, что оформление сакральной трагедии сопровождалось в мирской праздничной культуре формированием устойчивых комедийных сюжетов. Учитывая устный характер бытования профанной комедии древнерусского прототеатра, нельзя не упомянуть о ее тесной связи с русской народной сказкой. В. А. Воронцов с опорой на работы М. Мосса, В. Я. Проппа, И. А. Худякова, В. Н. Новикова и др. последовательно отстаивает концепцию визуальных истоков сказки и мифа. Он утверждает, что «слово сказка (укр. *казка*), изначально обозначало то, что показано, продемонстрировано»<sup>1</sup>. Наиболее ранние записи сказок относятся к XII в., что указывает на распространенность практик показа действия до этого времени.

В совокупности все приведенные выше доводы позволяют говорить о параллельном развитии профанной комедии и сакральной трагедии. На Руси, так же как и в Европе, происходил процесс зарождения театра и за долго до заимствования европейской драматургии сформировалось устойчивое

---

<sup>1</sup> Воронцов В. А. Подлинные истоки волшебной сказки // Вестник Казанского государственного университета культуры и искусств. 2012. № 3-2. С. 30.

коммуникативное пространство «сцена – зритель», связанное с театральными практиками в рамках праздничной культуры. Древнерусский прототеатр существовал как обычай в устойчивой устной форме за рамками обряда: в церковных торжествах господствовала сакральная трагедия, а в мирских праздниках профанная комедия.

В четвертом параграфе **«Периодизация эволюции коммуникативного пространства “сцена – зритель” отечественного театра»** основное внимание уделено типологизации и периодизации способов организации коммуникативного пространства «сцена – зритель» в их историческом развитии.

Разграничивая самый ранний период развития коммуникативного пространства «сцена – зритель» отечественного театра, когда зафиксированных исторических сведений о постановках и театрализованных практиках просто нет, с историческим, следует указать, что датировки фресок Софийского собора в Киеве устанавливают определенный Рубикон. Они свидетельствуют, что в 1037 г. увеселения с участием профессиональных артистов были неотъемлемой частью праздничной культуры славян. При этом праздник в это время далеко не всегда был связан с сакральными практиками. Поэтому необходимо признать, что праздничная событийность является древнейшим способом организации коммуникативного пространства «сцена – зритель» задолго до ее отражения на фресках.

Историк театра, известный в России и Европе театральным режиссер Н. Н. Евреинов (1879–1953) подчеркивал, что в зависимости от трактовки сущности театра, возникают и разногласия вокруг истоков русского театра. С одной стороны, привязка театрального действия к драматургии дает историкам основания полагать, что театр заимствуется русской культурой из европейской. С другой, – если наличие зрителя обуславливает наличие театрального действия, то взаимодействие культур на уровне влияния на формы театрального действия уже свидетельствует о существовании и развитости этих форм.

Изучение исторических истоков русского театра позволяет Н. Н. Евреинову утверждать, что изначально складываются «обрядовый театр крестьянской Руси» и «церковный театр Московской Руси». Лишь позже возникает «театральный соблазн Западной Европы». Параллельное развитие народной и элитарной (церковно-аристократической) культур свойственно в целом позднему Средневековью и Возрождению. Элитарная культура была письменной и оставила письменные свидетельства собственного «превосходства», а народная – оставалась устной, и ее «превосходство» состояло в способности посредством дописьменных практик формировать, сохранять и развивать коммуникативное пространство «сцена – зритель».

Для развития отечественной драматургии, без сомнения, большое значение имеет наследие Симеона Полоцкого (1629–1680). Однако считать его «основателем театра в России», не учитывая предшествующий длительный период развития коммуникативного пространства «сцена – зритель», все же не совсем корректно. Можно сказать, что благодаря синтезу сакральной трагедии

древнерусского прототеатра и жанра школьной драмы формируется новый трагедийный жанр, потребовавший специального места для постановки действия («Комедийной Хоромины»). Этот жанр в силу перипетий развития русского языка именуется «комедией», поскольку лишен привязки к обрядовой церковной событийности и сакрального зрителя (иконостаса).

Новообразованный жанр («комедия») становится содержанием совершенно иного – придворного театра, который позже становится основой светского публичного театра. Одним из важнейших следствий синтеза сакральной трагедии древнерусского прототеатра и жанра школьной драмы становится секуляризация действия, фабулы постановочного действия. В результате придворный театр сближается со светской европейской театральной культурой и непосредственно участвует в формировании российского светского придворного общества. Этот период в эволюции коммуникативного пространства «сцена – зритель» можно обозначить как период институционализации отечественного театра (XVII–XVIII вв.).

Следующим этапом в эволюции коммуникативного пространства «сцена – зритель» отечественного театра является организация дирекции и развитие сети публичных Императорских театров. Именно в этот период складываются самобытная русская драматургия, отечественные школы актерского мастерства, активно импортируется и переосмысливается отечественной культурой жанровое многообразие европейского театра. Этот период, вплоть до формулировки универсальных положений системы К. С. Станиславского и их применения является периодом становления академического русского театра (XVIII–XIX вв.).

Отдельно необходимо обозначить неоднородность развития коммуникативного пространства «сцена – зритель» в советское время. С одной стороны, революционные социальные изменения, так же, как и авангардистские театральные эксперименты являются результатом модернистской парадигмы социального и культурного развития, которая предполагала ценностное доминирование новаций над сохранением традиций. Задача воспитания силами театра нового типа личности (советского человека) укладывается в общую модернистскую парадигму. Но с другой, – универсальность положений системы К. С. Станиславского берется за основу государственной политики развития академического театрального искусства. Продуктивность советской культуры в послевоенное время, которая фиксируется как новая советская идентичность, обуславливает художественную рефлексию результатов модернистских экспериментов, в том числе и поиск места советского человека в новой социалистической реальности, что свойственно постмодернизму.

Периодизация эволюции коммуникативного пространства «сцена – зритель» в историко-географическом ореоле русской культуры по основанию появления инновационных способов его организации позволяет с доисторического времени выделить пять основных периодов:

- 1) период прототеатральных практик (XI–XIV вв.);

- 2) период сакрализации трагедии и десакрализации комедии в праздничной народной культуре (XIV–XVII вв.);
- 3) период институционализации отечественного театра (XVII–XVIII вв.);
- 4) период становления академического русского театра (XVIII–XIX вв.);
- 5) этапы модерна (1920–1960-е гг.), постмодерна (1960–1991-е гг.) советского времени и транзитивный этап (по настоящее время) поиска отечественным театром национальных особенностей. Каждый период обусловлен новациями в способах организации коммуникативного пространства, которые влияют на обновление жанров и стиля театрального творчества.

В **Заключении** делаются обобщающие выводы согласно цели и задачам исследования, формулируется тезис, что без особой организации коммуникативного пространства «сцена – зритель», базирующегося на празднике, театральное действие теряет свои сущностные характеристики, перестает принадлежать к театральной культуре и не относится к театру.

Важнейшим наблюдением является фиксация накопления способов организации коммуникативного пространства «сцена – зритель» в обозримой исторической ретроспективе: новые способы не замещают полностью собой прежние, а напластовываются, развивая разнообразие форм социальной коммуникации и, соответственно, разнообразие театральных практик.

**Основные положения и выводы исследования представлены в следующих публикациях автора, в том числе:**

*в изданиях, рекомендованных Высшей аттестационной комиссией при Министерстве науки высшего образования Российской Федерации:*

1. Журков, М. С. Режиссерский театр в условиях постмодернизма / М. С. Журков. – Текст: непосредственный // Культурная жизнь Юга России. – 2013. – № 2. – С. 87–89. (0,8 п.л.).
2. Журков, М. С. К вопросу об основных фронтах театра / М. С. Журков. – Текст: непосредственный // Культурная жизнь Юга России. – 2019. – № 4. – С. 14–17. (1,0 п.л.).
3. Журков, М. С. Социокультурные фронты театра и игры в контексте межпредметного дискурса / М. С. Журков. – Текст: непосредственный // Культурное наследие России. – 2020. – № 1. – С. 98–103. (1,0 п. л.).

*в других научных изданиях:*

4. Журков, М. С. Реформа Московского художественного театра в театральной культуре (к столетию открытия МХТ) / М. С. Журков. – Текст: электронный // Культура и время перемен. – 2018. – № 1. – URL: [timekguki.esrae.ru/36-321](http://timekguki.esrae.ru/36-321). (0,5 п.л.).
5. Журков, М. С. Смыслы и ценности в коммуникативном пространстве «сцена – зритель» / М. С. Журков. – Текст: непосредственный // Смыслы, ценности, нормы в бытии человека, общества, государства : сб. ст. и

матер. / сост. А. С. Макурина. – Челябинск : ЮУрГИИ им. П. И. Чайковского, 2021. – С. 162–165. (0,5 п.л.).

6. Журков, М. С. К методологии исследования коммуникативного пространства «сцена – зритель» / М. С. Журков, М. К. Найденко. – Текст: электронный // Культура и время перемен. – 2021. – № 3. – URL: [timekguki.esrae.ru/50-686](http://timekguki.esrae.ru/50-686). (0,5 п.л., авторство не разделено).

7. Журков, М. С. Синкретичные истоки визуальной культуры сценического слова / М. С. Журков. – Текст: непосредственный // Слово. Действие. Сцена. Речь в пластике, пластика в речи : сб. матер. всерос. науч.-практ. конфер. педагогов и студентов театральных ВУЗов и СУЗов (Пермь, 6–7 мая 2021 г.). – Пермь: ПГИК, 2021. – С. 80–83. (0,5 п.л.).

8. Журков, М. С. Механизм наследования коммуникативного пространства «сцена – зритель» / М. С. Журков. – Текст: электронный // Культурное наследие Северного Кавказа как ресурс межнационального согласия : сб. науч. ст. по итогам VI междунар. науч. форума / отв. ред. И. И. Горлова. – М.: Ин-т Наследия, 2021. – С. 200–205. – DOI: 10.34685/НИ.2021.95.54.020. (0,5 п.л.).

9. Журков, М. С. Ранние даты истории китайского и русского театров / М. С. Журков. – Текст: непосредственный // Историко-культурное наследие России и Китая: вопросы изучения, сохранения и развития : матер. междунар. науч.-практ. конфер. (Краснодар, 26 мая 2021 г.). – Краснодар: КГИК, 2021. – С. 81–84. (0,5 п.л.)

**Общий объем публикаций автора по теме диссертационного исследования – 5,8 п. л.**